

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

El diablo está en los detalles

Nuevas formas y representación del uso del archivo en el cine trans y marica en el cortometraje ecuatoriano

Mayro Cristhian Romero Villasagua

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

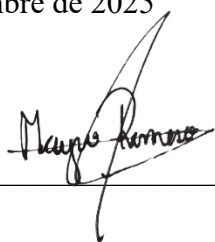
Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Mayro Cristhian Romero Villasagua, autor del trabajo titulado “El diablo está en los detalles. Nuevas formas y representación del uso del archivo en el cine *trans* y *marica* en el cortometraje ecuatoriano”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación Mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

7 de noviembre de 2025

Firma:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Mayro Romero', is written over a horizontal line.

Resumen

Esta investigación analiza las nuevas formas de uso del archivo y su impacto en la representación de las identidades *trans* y *maricas* en el cortometraje ecuatoriano contemporáneo. A través del estudio de un corpus de obras realizadas por directores¹ *trans* y *maricas*, se identifica un paradigma estético-político que redefine el archivo cinematográfico como una práctica de resistencia y construcción comunitaria. El análisis revela que estas prácticas se articulan mediante estrategias como la "máquina de archivo" autoetnográfica, la reutilización ética del *found footage*, las cartografías afectivas del montaje y los "injertos espectrales". Lejos de ser un mero repositorio histórico, el archivo se transforma en un dispositivo que genera contra-narrativas frente al borramiento hegemónico. Los hallazgos demuestran que este cine opera como un contra-archivo que:

- 1) Transforma la vulnerabilidad en agencia política;
- 2) Construye representaciones identitarias que desmontan los sistemas cisheteronormativos;
- 3) Recupera memorias silenciadas mediante prácticas de reexistencia.

El cine *trans* y *marica* ecuatoriano emerge, así como un espacio de restitución histórica que desafía los relatos oficiales desde una mirada situada y encarnada.

Palabras clave: cine, Ecuador, archivo, identidad trans, marica, *found footage*, autoetnografía, memoria, resistencia, contra-narrativa

¹ En esta investigación se emplea la “e” como marca lingüística para visibilizar a las identidades no binarias, utilizándose en cursiva tanto para referencias explícitas como en generalizaciones inclusivas. Esta opción, lejos de ser solo formal, es un posicionamiento político de *le autore* —persona *trans* no binaria— que entiende el lenguaje como territorio de disputa y acto de autoafirmación frente a la histórica invisibilización de nuestras existencias.

Para Pancho, *mi Pancho*.

Cuya habilidad de ver, en los detalles, mundos
que para mí pasan inadvertidos,
me dan certeza de su amor.
Eres el archivo más valioso que habito.

Agradecimientos

Mi más profundo agradecimiento a Christian León Mantilla, mi tutor, por su guía, sus críticas agudas y su constante apoyo a lo largo de este proceso. Su confianza en este proyecto fue un faro esencial para navegar su desarrollo.

A los directores y creadores cuyas obras son el corazón de esta investigación: Zam Simbaña, Belén Alvarado, Francisca Gómez y Patricia Rodríguez. Gracias por su generosidad, al compartir sus procesos, sus reflexiones y su trabajo, y por construir con sus imágenes los archivos urgentes que este país necesita.

A la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y al Área de Comunicación, por brindar un espacio de rigor crítico donde la disidencia puede ser pensada con seriedad y compromiso.

A mis compañeros de la Maestría, con quienes el debate y la complicidad hicieron del camino un lugar habitable. A la comunidad *trans* y *marica* ecuatoriana, cuya resistencia y potencia creativa son la razón de ser de este trabajo. Ver(me) en ustedes ha sido el acto político más transformador.

A mis amigos Santiago Figueroa y Ariel Tamayo, mi familia elegida, que sostuvieron la tristeza, celebraron los pequeños avances y recordaron, con su cariño, que la vida existe más allá de la tesis.

Finalmente, a mi familia de origen, por los silencios que ahora comprendo y los lazos que, de formas inesperadas, también construyen.

Tabla de contenidos

Introducción.....	15
Capítulo primero El diablo está en los detalles	19
1. <i>El Diablo</i> : Hacia el nuevo uso del archivo y sus nuevas posibilidades de representación <i>trans</i> y <i>marica</i>	20
1.1 <i>En los detalles</i> : Marco conceptual y estado de la cuestión.....	21
1.1.1. Marco conceptual	22
1.1.2. Estado del arte.....	25
1.2 Lo que no se nombra no existe: Dibujando una metodología	30
Capítulo segundo Representación de la identidad <i>trans</i> y <i>marica</i>	35
1. Representación de la identidad <i>trans</i>	37
1.1 Análisis de la construcción de personajes	41
2. Representación de la identidad <i>marica</i>	44
1.1. Sistematización de las narrativas personales con base de análisis.....	48
3. Fenomenología <i>queer</i>	50
1.1 Exploraciones de la vulnerabilidad y la resistencia	55
4. Hacia una práctica del mirar en los detalles	61
Capítulo tercero Nuevas formas de uso del archivo en cortometrajes ecuatorianos <i>trans</i> y <i>maricas</i> del cine ecuatoriano	69
1. Cortometrajes.....	70
2. El cine como máquina de archivo.....	72
3. La nueva reutilización del archivo.....	75
4. Cartografías del <i>Found Footage</i>	80
5. El cine como fantasmagoría	84
6. Examen de la representación del poder: una revisión total de los directores, para poder esclarecer la construcción de la identidad <i>trans</i> y <i>marica</i> en sus películas.....	90
Conclusiones.....	93
Obras citadas.....	99
Anexos.....	103
Anexo 1: Guion de entrevistas.....	103
Anexo 2: Ficha de técnica de análisis de discurso del <i>film</i>	104

Figuras

Figura 1. Fotograma del cortometraje <i>La luna me sigue</i> (2019) de Mayro Romero.....	39
Figura 2. Fotograma del cortometraje <i>Por si me pierdo y crepito en polvo</i> (2022) de Bélen Alvarado	46
Figura 3. Fotograma del cortometraje <i>Lxs Argonautas</i> (2023) de Mayro Romero	52
Figura 4. Fotograma del cortometraje <i>Para Dan</i> (2019) de Mayro Romero	63
Figura 5. Fotograma del cortometraje <i>Bestiario</i> (2024) de Zam Simbaña.....	73
Figura 6. Fotograma del cortometraje <i>ABANICOS 1997</i> (2021) de Francisca Gómez..	75

Introducción

En el paisaje audiovisual ecuatoriano contemporáneo, emerge con fuerza una cinematografía que, desde los márgenes, interroga y redefine las nociones de archivo, memoria y representación. Se trata del cine realizado por directores *trans*² y *maricas*³, cuyo trabajo no solo visibiliza identidades históricamente silenciadas, sino que propone un replanteamiento radical de la función política y poética del archivo fílmico en el cine. Esta investigación, titulada “El diablo está en los detalles. Nuevas formas y representación del uso del archivo en el cine *trans* y *marica* en el cortometraje ecuatoriano”, se sitúa en este cruce para analizar cómo estas prácticas cinematográficas desmontan los relatos hegemónicos y construyen contra-narrativas desde la disidencia sexual y de género.

Para entender esta operación, partiré de la premisa de que el gesto de mirar está anclado al cuerpo y, por lo tanto, es profundamente “impuro” (Bal 2016, 31). Y que en aquel gesto *impuro* —los pequeños gestos, silencios, errores, afectos, cuerpos, imágenes e incluso no-imágenes— es donde reside la potencia de nuestras miradas que intentan resistir a la muerte y al olvido. Frente a un archivo oficial que ha excluido, patologizado o borrado nuestras existencias siendo personas *trans* y siendo *maricas*, este es un cine que opera como una *máquina de archivo* (Guasch 2011, 28) que no se limita, sino que imagina, fricciona y encarna lo que el registro hegemónico ha dejado fuera. Así mismo el título de esta tesis advierte que no es un dios de la verdad el que habita en aquellos detalles, sino más bien el “diablo” como una metáfora que subvierte el orden visual cisheteronormativo⁴; una figura “perversa” —resignificada desde la disidencia— que permite leer(*nos*) entre líneas y encontrar(*nos*) en aquellos fotogramas que constituyen en cada pieza un código de reexistencia propia.

Esta, así como mis anteriores investigaciones se inscriben desde un lugar de enunciación propio y situado. Un *yo* de quien investiga, siendo una persona *trans* no

² Aquí el término “*trans*” se refiere a las personas que se identifica con un género distinto al asignado al azar, al ser un término paraguas dentro de ellas se encuentran las identidades transexuales, transgéneros y travestis, y estas a su vez pueden ser binarias (masculinas/femeninas) o no binarias.

³ El uso del término “*marica*” en esta investigación responde a su reapropiación política en América Latina, distanciándose de una simple traducción de “queer” para enfatizar una genealogía disidente local, marcada por la clase y la resistencia a las normas de género y sexualidad desde la marginalidad.

⁴ El término *cisheteronormativo* designa aquí el régimen social que impone como norma universal la alineación entre sexo asignado al nacer, identidad de género cisgénero y heterosexualidad, construyendo como desviación o anomalía todo lo que escapa a esa norma —es decir, lo *trans* y lo *marica*.

binaria, siendo una *marica* que viene de un lugar pobre, siendo artista visual y cineasta, cuya experiencia vital atraviesa directamente las preguntas que sostengo en este trabajo y otros tantos más. El interés por el archivo, la memoria y las infancias no surge desde una distancia objetiva, sino desde una relación íntima con los materiales, los cuerpos y las imágenes que aquí se analizan. La elección del objeto de estudio responde, por tanto, a una decisión ética y política: investigar aquello que ha sido históricamente relegado, silenciado o considerado abyecto, asumiendo que toda investigación es también una toma de posición. Desde este lugar, el *yo* que escribe no se plantea como una excepción, sino como una herramienta metodológica que permite leer el archivo no solo como documento del pasado, sino como un territorio vivo donde memoria, cuerpo e imaginación se articular críticamente.

El objetivo general de este trabajo es analizar las nuevas formas del uso del archivo y su influencia en la representación de las identidades *trans* y *maricas* en el cortometraje ecuatoriano contemporáneo. Para ello, se plantea dos objetivos específicos: 1) Analizar las representaciones de la identidad *trans* y *marica* que presentan estos cortometrajes, y 2) Caracterizar las nuevas formas de uso del archivo en cortometrajes ecuatorianos *trans* y *marica*. El corpus de estudio está compuesto por un conjunto de obras realizadas por directores *trans* y *maricas*, entre las que se incluyen tres de mi autoría: *La luna me sigue* (2019), *Para Dan* (2021) y *Lxs Argonautas* (2023), este último co-escrito con Patricia Rodríguez. Este corpus se completa con *Por si me pierdo y crepito en polvo* (2022) de Belén Alvarado, *Bestiario* (2024) de Zam Simbaña Enríquez y *ABANICOS 1997* (2021) de Francisca Gómez. Todas estas obras oscilan entre el documental autoetnográfico, la ficción especulativa y el video ensayo íntimo.

Metodológicamente, esta investigación adopta un enfoque cualitativo que combina análisis del discurso fílmico, análisis de narrativa y personajes y etnografía. Este abordaje permite no solo examinar las estrategias estéticas y discursivas de las obras, sino también conectar mi subjetividad como *le investigadore* —siendo una persona *trans* y *marica*— con los fenómenos culturales y políticos analizados. La investigación se organiza en tres capítulos que desarrollan progresivamente el marco teórico, la exploración de las representaciones identitarias y el análisis de las nuevas formas de uso del archivo.

El primer capítulo establece el marco conceptual y el estado de la cuestión, dialogando con autores como Antonio Weinrichter, Jacques Derrida, Susan Stryker, Sara Ahmed y Jack Halberstam, entre otros. Se sitúa el proyecto dentro de un “giro

archivístico” crítico, distanciándose de las miradas que entienden el archivo como un repositorio de verdades inmutables, para pensarlo como un campo de disputa política y un espacio de producción de memorias alternativas.

El segundo capítulo se centra en el análisis de las representaciones de las identidades *trans* y *maricas*. Se argumenta que estas no se limitan a una visibilidad superficial, sino que operan como prácticas contrahegemónicas que desmontan los sistemas de producción identitarios. A través de estudios de caso como *La luna me sigue* (infancia *trans* y trauma), *Por si me pierdo y crepito en polvo* (poética del silencio y memoria familiar), *Lxs Argonautas* (interseccionalidad entre identidad *queer*, nacionalismo y clase) y *Para Dan* (duelo pandémico y archivo íntimo), se explora cómo estas obras transforman la vulnerabilidad en agencia y la pérdida en potencia creativa.

El tercer capítulo se dedica a caracterizar las nuevas formas de uso del archivo. A través del análisis de los cortometrajes seleccionados, se identifican estrategias como la “máquina de archivo” autoetnográfica, la reutilización ética y política del *found footage*, las cartografías afectivas del montaje y los “injertos espectrales” (Derrida) que dan presencia a lo fantasmagórico. Se examinan los desafíos técnicos y éticos de trabajar con archivos personales y comunitarios, así como la manera en que estas prácticas construyen genealogías disidentes y contra-narrativas frente al olvido institucional.

En conjunto, esta tesis busca demostrar que el cine *trans* y *marica* ecuatoriano constituye un espacio de resistencia y restitución histórica. Lejos de ser un ejercicio meramente estático, es una práctica política que, anclada en el cuerpo y la experiencia vivida, redefine los límites de la representación de la memoria, afirmando el derecho de narrar(*nos*) y a existir en toda su complejidad. A través de un análisis situado y comprometido, aspira a contribuir a los estudios de comunicación, visualidad y diversidades, al visualizar un corpus de obras urgentes que, desde los detalles impuros de la mirada, desafían los relatos hegemónicos y construyen futuros posibles para las comunidades históricamente excluidas del archivo nacional.

Capítulo primero

El diablo está en los detalles

El acto de mirar (*the act of looking*) está
anclado al cuerpo y, por lo tanto, es
profundamente «impuro».
Mieke Bal, *Tiempos Trastornados* (Bal 2016, 31)

Como una advertencia ante lo que escapa del archivo oficial y del *quehacer* con el archivo, existen pequeños gestos, silencios, errores, afectos, cuerpos, imágenes e incluso *no-imágenes*⁵ descartadas —como imposibilidad de ver en los detalles—, que también aquello que sostiene sentidos profundos. Al advirtiéndolo así el habitar de lo íntimo, lo menor, lo impuro del gesto de mirar como forma de resistencia, como posibilidad misma de la imaginación frente a lo que parece no estar, frente a lo que nunca se mira y que parece conectar la mirada hacia un adentro —en cuanto a las experiencias propias—: siendo personas *trans*, siendo *maricas*. Porque en los detalles —que lo habitan todo— se enuncian como advertencia de que lo más conflictivo, oculto o problemático también se esconde ahí con nosotres. Pues allí no hay dios que habite aquellos detalles, ni la verdad, ni lo minucioso, sino más bien una contraapuesta de lo perverso⁶; aquello que se ha mediado entre la hegemonía del ver y las memorias de les otros como reexistencia.

Es ahí donde habita el diablo, entre aquellos detalles ajenos y propios que nos constituyen, y en aquellas nuevas formas que pasan inadvertidas por el acto de mirar. Un lugar donde se va construyendo el testimonio de algunas memorias *trans* y *maricas* que han desaparecido o han sido relegadas al olvido. Memorias y detalles cuya materialidad/soporte, ya sea por su contenido de vulnerabilidad o de violencia, son fantasmas que intentan revivir en el cine. Porque para quien mira pasa por alto aquello impuro del detalle como propio, intentando encontrar a un dios en ellos⁷, ignorando

⁵ La *no-imagen* como aquello que hace alusión sobre la representación de lo que “no existe”, aunque la mirada diga lo contrario, es decir es la imagen de la utopía, de lo presuntamente alcanzable haciendo pensar en lo que no puede ser representado por el poder, pero persisten en lo corporal. De lo irrealizable.

⁶ Aquí se usa lo perverso como un concepto propio para pensar sobre su contexto histórico usado para patologizar lo *trans* y lo *marica*, y repensarlo como una potencia disidente que subvierte el orden cishetero del deseo y el género.

⁷ Reapropiación propia de la frase “Dios está en los detalles” atribuida comúnmente a arquitecto modernista Mies van der Rohe, también encontrada en la obra del escritor francés Gustave Flaubert. En la

aquello mismo que ancla al cuerpo al gesto de mirar(*nos*) y encontrar(*nos*) en aquello que se ignora por su riesgo oculto en las minucias, lo íntimo, en lo menor.

Yace ahí consigo, en el “detalle”, un diablo que se devela, en una labor de compilar e inventar archivos de nuestras propias memorias, a sabiendas de que ahí también habitan los gestos robados, los gestos perversos. Ya que para un(e) el diablo no es la norma que borra, sino la posibilidad de existencia que nos permite leernos entre líneas: porque cada fotograma mutilado guarda un código de resistencia en el interior de cada imagen y no-imagen, constituidas por detalles malditos en un cine que parece ser un acto de magia subversiva.

1. *El Diablo*: Hacia el nuevo uso del archivo y sus nuevas posibilidades de representación *trans* y *marica*

El diablo está en los detalles. Nuevas formas y representaciones del uso del archivo en el cine *trans* y *marica* en el cortometraje ecuatoriano. Se propone analizar las nuevas formas del uso del archivo en el cine *trans* y *marica*, fundamental para expandir los marcos teóricos en torno al cine no convencional y la representación de identidades disidentes. Este proyecto plantea un enfoque innovador, basándose en estudios previos de Antonio Weinrichter y Jacques Derrida, que exploran cómo el archivo cinematográfico puede ser reconfigurado como espacio de memoria y resistencia en el cine. Además, este trabajo conecta estos estudios con investigaciones recientes en teoría *queer* y *trans*, utilizando las contribuciones de Susan Stryker, Giancarlo Cornejo y Sara Ahmed para visibilizar narrativas históricamente marginalizadas en el cine ecuatoriano contemporáneo. Esta tesis contribuye al campo académico al proponer un análisis interdisciplinario que vincula la teoría del archivo con los estudios *trans* y *queer*, ampliando las discusiones sobre representación, memoria y subjetividad en el cine ecuatoriano con autores *trans* y *maricas*. El corpus analizado incluye tanto obras de mi autoría —*La luna me sigue* (2019), *Para Dan* (2021), *Lxs Argonautas* (2023) coescrito con Patricia Rodríguez— como trabajos de otras voces fundamentales: *Por si me pierdo y crepito en polvo* (2022) dirigido por la directora Belén Alvarado, *Bestiario* (2024) dirigido por le direttore Zam Simbaña Enríquez y *ABANICOS 1997* (2021) dirigido por la directora Francisca Gómez.

novela "Madame Bovary", Flaubert utiliza una frase similar, "le Bon Dieu est dans le détail" (Gregory 1996, 119).

Esta compilación de cortometrajes de autores *trans* y *maricas* me introduce y me permite ver aquellas nuevas formas del uso del archivo y sus representaciones sobre la identidad, desafiando narrativas tradicionales y visibilizando otras experiencias.

Se caracterizan estas estrategias en el archivo y se contribuye a la comprensión de su impacto político y estético en la reescritura de nuestras identidades marginadas. De la misma forma, se plantea como pregunta central: ¿Cómo influyen las nuevas formas de uso del archivo en la representación de la identidad *trans* y *marica* en los cortometrajes ecuatorianos contemporáneos? Paralelamente, se construyen objetivos específicos como: 1) Analizar las representaciones de la identidad *trans* y *marica* que presentan los cortometrajes ecuatorianos objeto de investigación; y 2) Caracterizar las nuevas formas de uso del archivo en cortometrajes ecuatorianos *trans* y *marica* del cine ecuatoriano. El análisis empleará los enfoques metodológicos del análisis del discurso fílmico, la autoetnografía, la etnografía y el análisis de narrativa y personajes.

El proyecto tiene una relevancia social significativa al visibilizar algunas de nuestras experiencias como personas *trans* y *maricas* a través del cine. En un contexto ecuatoriano marcado por la constante invisibilización y la violencia contra nuestras identidades, esta investigación busca no solo documentar, sino también reimaginar formas de representación que promuevan la inclusión y el reconocimiento de las diversidades sexuales y de género. Al analizar cortometrajes ecuatorianos que reutilizan el archivo bajo nuevas formas, se fomenta una reflexión crítica sobre la construcción de la memoria individual/colectiva y cómo estas en el arte puede convertirse en un espacio de resistencia y transformación. Esto es particularmente relevante en el momento actual, donde las producciones artísticas de autores *trans* y *maricas* emergen como una herramienta poderosa para cuestionar las normas sociales y abrir diálogos sobre los derechos y las realidades de nuestras identidades —siendo personas *trans*, siendo *maricas*— en América Latina.

1.1 En los detalles: Marco conceptual y estado de la cuestión

Este proyecto de investigación se propone analizar las nuevas formas y representaciones del uso del archivo en el cine *trans* y *marica* dentro del cortometraje ecuatoriano contemporáneo. Partiendo de la premisa de que las imágenes de estas comunidades son escasas, el estudio se centra en cómo los realizadores generan visualidades alternativas que se erigen como formas de saber basadas en la memoria, la vulnerabilidad y la imaginación. Este trabajo se inscribe en un nuevo paradigma del

archivo que, lejos de limitarse a la compilación, lo entiende como una “máquina” activa —en términos de Ana María Guasch— y un simulacro espectral —según Jacques Derrida— capaz de transformar semánticamente el pasado.

A través del análisis de un corpus de cortometrajes de autoría *trans* y *marica*, esta tesis explora cómo el cine se convierte en un espacio de agencia para reimaginar el archivo. El objetivo es demostrar que estas prácticas no solo ofrecen alternativas a la historiografía dominante, sino que elevan la imaginación a una verdad personal que desafía las nociones tradicionales de realidad, permitiendo articular historias desde el afecto y la memoria, y reescribir la historia desde los márgenes con un potente gesto político y de supervivencia.

1.1.1. Marco conceptual

Este proyecto de investigación busca analizar las nuevas formas y representaciones existentes del uso del archivo en el cine *trans* y *marica* en el cortometraje ecuatoriano, partiendo de cortometrajes de autores *trans* y *maricas*. Se asume que las imágenes de la comunidad *trans* y *maricas*, al ser escasas, generan visualidades alternativas como formas de saber basadas en la memoria, la vulnerabilidad y la imaginación.

Se entiende aquel trabajo como un nuevo paradigma del archivo donde, se retoma el concepto de “nuevas formas de su uso” dentro de la amplia variedad del cine de no ficción contemporánea. En este sentido, se recupera lo que planteo por Weinrichter en su libro *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (2009), donde señala que el recurso al archivo ya no es una opción exclusiva de la *compilation film* (Weinrichter, 2009), sino que va mucho más allá, definiendo otros procesos activos y dinámicos de transformación semántica. Al mismo tiempo, se comprende al cine bajo el concepto de una *máquina de archivo* que, en palabras de Ana María Guasch en su libro *Arte y archivo, 1920 – 2010: genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011) lo definiría pensando en “la imagen fílmica como un objeto o un registro de archivo, documento y testimonio de la existencia de un hecho y, en definitiva, como una persistencia de lo visto” (Guasch 2011, 29), permitiendo así nuevas formas de producir conocimiento que se manifiestan a través de lo visual.

Estas imágenes, que en su inmaterialidad buscan en el cine ser presencias, escapan de la muerte y el olvido en una suerte de recordar e imaginar, deslumbrando con su presencia en un mágico juego fantasmagórico, diría Derrida. De quien tomaré el concepto

“el cine como fantasmagoría” como una forma en que el cine —sobre todo en *El cine y sus fantasmas: conversaciones con Jacques Derrida* (Derrida et al. 2002)— da una idea de aquello que el mismo cine es capaz de ser:

El cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta. Nos habla de aquello de lo que no se vuelve, nos habla de la muerte. Por su propio milagro espectral nos señala aquello que no tendría que dejar huella. Es por tanto dos veces huella: huella del testimonio en sí, huella del olvido, huella de la muerte absoluta, huella de lo sin huella, huella del exterminio. (Derrida 2002, 101).

Incluso en el gesto de recordar(*nos*) en aquello que no vuelve ni volverá —entre los pocos archivos que poseemos como personas *trans*, como *maricas* intentando una y otra vez pasar por el corazón para no olvidar—, en aquel simulacro absoluto de supervivencia absoluta, es donde se presenta el reimaginar el archivo para ofrecer alternativas a la historiografía dominante, elevando la imaginación al nivel de una verdad personal que desafía las nociones tradicionales de realidad. En este contexto, el cine actúa como una máquina de supervivencia, permitiéndonos como personas *trans* y *maricas* articular nuestras historias desde el afecto y la memoria. Las imágenes, así, no solo representan, sino que configuran un espacio de agencia para quienes hemos sido históricamente marginalizados.

Entre aquella representación de la identidad *trans* y *marica* surgen conceptos que se establecen como necesarios para el mismo proyecto. Entendiendo las representaciones en este proyecto de investigación como la construcción de imágenes que se despliegan de aquella misma experiencia para crearlas. Ya sea en *Historia de lo trans: las raíces de la revolución de hoy* (2021) de Susan Stryker, donde la autora explora la representación de la identidad *trans* como proceso histórico y político que desafía las normas binarias del género. En dicho texto, el concepto de representación de la identidad *trans*, destaca cómo nosotres mismas, personas *trans*, hemos reclamado nuestra propia voz y agencia, construyendo narrativas que resisten a la patologización y la marginalización. Entendiendo a nuestras identidades desde una perspectiva de constante lucha que para Stryker (2021, 13) es una “cuestión sobre la agencia de las personas *trans* en la creación del conocimiento, así como su representación pública, ya sea ficción o vida real”.

Por otra parte, en *La guerra declarada contra el niño afeminado: Una autoetnografía “queer”* (2011) de Giancarlo Cornejo y *Resentir lo queer/cuir/cuy(r) en Ecuador* (2014) de Diego Falconí, se abre una vía para entender el concepto de la representación de la identidad *marica* a través de prácticas situadas en la historia propia

de cada individuo, atravesada por “la exclusión violencia, dominación y subyugación, para dar cuenta de la forma en la que la normatividad heterosexual actúa sobre los cuerpos y las subjetividades de los sujetos afeminados” (Cornejo 2011, 79). Muchos de los trabajos compilados en este proyecto se construyen, de hecho, desde la experiencia propia de la vulnerabilidad, la vergüenza y la historicidad, lo que permite la posibilidad de resignificación, reparación y subversión (Cornejo 2011).

En la búsqueda por entender aquellos nuevos usos del archivo se cuestiona esa subvaloración de la imagen, entendiendo que para nosotres es una cuestión de vivir o morir. Se empleará, la fenomenología queer como un concepto que será aplicado en esta investigación y como Sara Ahmed en su libro *Fenomenología queer, orientaciones, objetos y otros* (2024) exploraría en relación entre la noción de lo queer y la desorientación de los objetos. Bajo un primer lugar donde lo “queer” es usado para describir lo “oblicuo” o lo que “sale de la línea”. Y en un segundo lugar lo “queer” usado para describir prácticas sexuales específicas (Ahmed 2024, 285). Aquellos autores enriquecen los análisis que surjan sobre los mismos archivos y aquellas representaciones que son parte de la compilación de cada uno de los cortometrajes.

A ello se suma el trabajo de Jack Halberstam y su libro *El Arte Queer del fracaso* (2018), que introduce a ciertas nociones del trabajo del cine *trans* y *marica* explorándolo desde la oscuridad como una estrategia interpretativa y creativa, puesta en marcha desde lugares tenebrosos, experiencias dolorosas o de exclusión. Un lugar que —citando a Halberstam (2018, 108)— invita a la idea de una oscuridad queer, una estrategia de lectura así como una forma de estar en el mundo.

De la misma manera, la tesis *Pude ver un fantasma desde mi ventana: Hacia una autoetnografía queer sobre la ensoñación como escritura cinematográfica de la memoria, en algunas infancias trans de la Costa Ecuatoriana* (2023), que elaboré como parte de mi licenciatura, plantea que.... Ambos textos me aproximan a ver a la oscuridad como una posibilidad que toma distancia de una postura sumisa y que concierne a muchas de estas vivencias silenciadas, abriendo múltiples posibilidades para ser narradas. Una oscuridad que hace de compañía a muchas experiencias *trans* y *maricas* como estrategia de lectura o una forma de estar en el mundo (Halberstam 2018), de estar con nuestras memorias, de trabajar con ellas, de volver a nuestros fantasmas.

1.1.2. Estado del arte

El estado del arte a continuación se construye a partir de una selección de textos que representan un campo de estudio y creación emergente y fundamentalmente novedoso dentro del cine ecuatoriano. Estos trabajos no solo abordan el uso de archivos audiovisuales, sino que establecen una postura disidente y metodológica que redefine la relación entre el cine, la historia, la memoria y la subjetividad.

La relevancia de este corpus radica en que propone y ejecuta una visión del cine como una *máquina de archivo*, una perspectiva crítica que va más allá de la mera compilación o el trabajo pasivo con el metraje encontrado (*found footage*). La particularidad esencial de estos textos es el acto de "rehacer en el mismo cine el sentido del archivo".

Este enfoque de creación e investigación es muy nuevo en Ecuador. La necesidad de revalorización y democratización de los archivos filmicos ecuatorianos se subraya como una urgencia política. Su contribución es particularmente significativa porque no existen estudios académicos o trabajos previos que exploren el cine de esta manera tan específica, centrados en:

- a) *El Cine Experimental y de Archivo en el contexto ecuatoriano: Prácticas Autoetnografías y Reapropiación*

La revista n.º 8 de *Preliminar: Autoetnografías, archivos y apropiaciones* (2021) ofrece una valiosa perspectiva sobre el cine experimental ecuatoriano reciente, particularmente en el ámbito de la Universidad de las Artes. Esta publicación recopila artículos y cortometrajes que exploran nuevas formas cinematográficas, como “el cine de no ficción, el diario filmico, y el uso y la apropiación de archivos (familiares, institucionales y, en algunos casos, pornográficos)” (Dávila 2021, 6). Estos trabajos se centran en las relaciones entre lo individual y lo colectivo, generando nuevas lecturas sobre la memoria y la historia, y cuestionando los discursos y narrativas que los archivos filmicos construyen, conservan y transmiten.

Un concepto clave que atraviesa estas obras es la autoetnografía, definida como “un vehículo y una estrategia para desafiar las formas de identidad impuestas y explorar las posibilidades discursivas de las subjetividades inauténticas”. Esta aproximación permite una escritura emotiva e inmersiva que conecta lo personal con lo colectivo. Varios proyectos destacados en esta publicación ejemplifican el uso innovador del archivo y la autoetnografía:

- *Rosita (Iliana Matamoros)*: Documental que aparte de un archivo filmico familiar de 8mm de 1962 para indagar sobre la muerte temprana de su tía Rosita, de quien heredó el nombre. Matamoros utiliza la autoetnografía para conectar lo íntimo y lo familiar con lo colectivo, planteando la cuestión de la verdad en el cine a través de situaciones preelaboradas, incluso recurriendo a *engaños deliberados* para provocar emociones genuinas en los entrevistados. El proyecto reflexiona sobre el papel de la mujer en el Guayaquil de los años sesenta.
- *El diario audiovisual: Lo que veo (mientras me muevo)* (Doménica Palma H.): Reflexiona sobre los archivos digitales y su relación con la memoria, utilizando videos personales “recopilados a lo largo de diez años con una cámara de baja resolución. Su obra funciona como la memoria, a partir de fragmentos, asociados y la repetición de motivos” (Dávila 2021, 7), construyendo un mosaico que actualiza sus recuerdos y experiencias de vida.
- *Entre Mangles y Derivas* (Camille Anais Enriquez): Abordar el tema del despojo y desplazamiento en el Golfo de Guayaquil por empresas camaroneras a través de un trabajo de “antropología compartida”. Se busca un cine militante y experimental que prioriza narrativas ocultas y lugares de enunciación y resistencia. La voz de una mujer mayor, Francisca, se vuelve clave para manifestar la lucha de la comunidad frente a un sistema opresivo y explotador.
- *Sobre la rigidez y el movimiento del archivo filmico ecuatoriano: Los Danzantes* (Génesis Barahona Rodríguez): Explora el uso crítico de la tergiversación (*détournement*) para “desvalorizar” figuras de poder políticas y sociales, utilizando material de la Cinemateca Nacional Ulisses Estrella, incluyendo marchas militares y noticieros. El cortometraje contrapone la rigidez del cuerpo militar con la fluidez de otras expresiones corporales, buscando despojar la solemnidad atribuida al militarismo.
- *Seguir los rastros: Lugares* (Alejandra Carvajal Reyes): Un *flircker film* que trabaja con el archivo fotográfico personal de su abuelo, explorando la materialidad de los negativos fotográficos y los efectos del deterioro y humedad. La obra transforma registros burocráticos de la vida en el campo en una película cargada de sensibilidad, conectando lo técnico con lo emocional y biográfico.

- *Presente* (Melanie Bravo Zambrano): Cortometraje experimental que interviene material filmico reciclado (una película italiana encontrada en la basura) con los nombres de víctimas del paro nacional ecuatoriano de 2019, cuestionando los discursos mediáticos y generando una contranarrativa.
- *Orden Cerrado: “Guía de calentamiento y ejercicios de control para niñxs”* (Mayro Romero): Cortometraje que analiza la práctica del “Orden Cerrado” como dispositivo aplicado en las escuelas con el objetivo de controlar y normalizar el cuerpo de les niñes y el espacio institucional. “La propuesta se basa en una experiencia personal en una institución ecuatoriana y en ella se logra reflexionar sobre la biopolítica y las figuras de poder, en lo que los garabatos rosa infantiles que deambulan por las imágenes desafían el archivo original” (Dávila 2021, 9).

Estos proyectos reflejan una tendencia hacia la autoetnografía y la experimentación, buscando modelos de producción disidentes y descentralizando el discurso social a través de estéticas y sensibilidades múltiples.

b) *Una investigación aún en proceso: autoetnografía queer, ensoñación y archivo*

Para culminar, resulta fundamental citar la tesis en cine de mi autoría, titulada *Pude ver un fantasma desde mi ventana: Hacia una autoetnográfica queer sobre la ensoñación como escritura cinematográfica de la memoria, en algunas infancias trans en la Costa Ecuatoriana* (2023). Es importante incluirla en el estado del arte, ya que esta investigación construye una primera instancia que da origen a la presente tesis, aportando un diálogo interdisciplinario mediante sus innovadoras propuestas metodológicas, su enfoque temático urgente y su contribución a la creación de archivos y narrativas desde la disidencia. Elementos tales como:

- Identificación de un vacío y una urgencia en el archivo *trans* y *marica*: Puesto que esta tesis de investigación y creación surge bajo la “*necesidad de pensar en aquellas memorias, particularmente en un diálogo intergeneracional y la permeación de esas memorias y aquellas que fueron en aquel entonces infancias*” de las personas *trans* en la Costa Ecuatoriana entre 1980 y 2000. Subraya que existen *pocas y urgentes* relecturas y propuestas creativas sobre los archivos de la comunidad *trans* en Ecuador. Destaca la ausencia de trabajos que establezcan correlaciones históricas, geográficas, afectivas y críticas entre generaciones *trans*, así como la desaparición de archivos y testimonios debido a condiciones vulnerables y violencia. El texto aborda cómo la memoria y la

imaginación son cruciales para reconstruir estas *huellas y ausencias* de las infancias *trans*.

- Innovación metodológica y teórica: Al proponer la *ensoñación* (memoria/imaginación) como una herramienta de escritura cinematográfica central para un cortometraje documental. Este enfoque permite dar forma a *fantasmas* (memorias eternamente ausentes) y reconstruir infancias *trans* conectando lo histórico con lo íntimo. Emplea una metodología propia basada en los estudios *trans* y la autoetnografía *queer*. Los estudios *trans* son presentados como un campo en desarrollo, académico e interdisciplinario, que centra en las experiencias *trans* desde las personas *trans*, con un claro compromiso político y crítico. La autoetnografía *queer* se utiliza como una *escritura emotiva, inmersiva* que integra fragmentos de historias personales y documentos no oficiales, rompiendo con metodologías clásicas al exaltar la singularidad y la vulnerabilidad de le investigadore. Romero se involucra en primera persona, convirtiéndose en un *nexo vivo entre lo subjetivo y lo cultural*. Integra la transficción de Camila José Donoso, una metodología *sensible* que desdibuja los límites entre ficción y documental, cuestionando éticamente la producción hegemónica del cine. Este enfoque permite “viajar por múltiples formas de representación” y centrarse en la relación de amistad y vínculo afectivo entre autores y les personajes. Dialoga con conceptos de autores como Jacques Derrida (*la figura del fantasma y la pantalla como espacio de proyección íntima y colectiva*), Gaston Bachelard (fenomenología de la ensoñación), Ann Cvetkovich (*archivos del trauma y experiencias afectivas sexo-disidentes*), y Jack Halberstam (*el arte queer del fracaso y la exploración de la oscuridad como estrategia creativa*).
- Creación de *máquinas de archivo* alternativas: el cine es concebido como una *máquina de archivo* que articula la memoria y la imaginación para dar presencia a las memorias de la comunidad *trans* que se buscan a sí mismas en nuevas formas de archivo. Ante la escasez de archivos audiovisuales, Romero propone *inventarse nuestros propios mapas de archivos* a través de conexiones fragmentadas, acudiendo a “documentos no oficiales o creando nuestros propios documentos”. La película se construye como un *collage audiovisual* que interviene archivos existentes (documentales como “Hasta siempre Pachi”, “Archivo de Gonzalo Abarca”, “Reseña de la despenalización de la

homosexual en Ecuador”) y material encontrado anónimo en la web. La obra misma, con sus decisiones estéticas (grano, desenfoque, penumbra, primeros planos, ralentizaciones), se convierten en un *dispositivo cinematográfico una pequeña máquina de ensueños, una caja llena de fantasmas*, transformando la limitación de materiales en una estrategia poéticas y política. Estas elecciones formales no buscan una claridad visualmente técnica hegemónica, sino que *oculta* para exigir atención a los detalles y construir un espacio íntimo de ensueño.

- Contribución a la narrativa histórica y cultural: el proyecto busca *dar testimonio a de algunas memorias trans que desaparecieron o se mantuvieron en el olvido*, reconociendo su materialidad y soporte como fantasmas que intenta revivir en el cine. Aboga por reescribir la historia desde la perspectiva de las personas *trans*, *maricas*, pobres, proletarias, volviendo el dolor y el trauma en material de creación para tomar conciencia de la opresión y potenciar sus voces. Ofrece una “respuesta a aquellos estudios *queer* que en su prisa perciben las continuidades entre el pasado y el presente de las minorías, desde una mirada optimista que niega o minimiza el sufrimiento”, buscando visibilizar la discriminación y la violencia que aun persiste. La propuesta no solo se centra en el trauma, sino en como la producción cultural alrededor del trauma activa nuevas prácticas y públicos.

Este texto realiza una contribución significativa al estado de arte en estudios cinematográficos, estudios *trans*, autoetnografía y teoría del archivo. Propone una intersección innovadora de metodologías y enfoques para abordar la recuperación de memorias históricamente invisibilizadas de las infancias *trans* en Ecuador, ofreciendo tanto una reflexión teórica profunda como una práctica artística concreta orientada a la creación de nuevas formas de archivo y narrativas disidentes.

En Ecuador, obras como mi propia producción *Pude ver un fantasma desde mi ventana* (2023) y la Revista Preliminar (2021) proponen archivos hechos de ficción, error y memoria encarnada —contra-narrativas frente a la colonialidad del género. Mi apuesta es clara: pensar archivos desde lo que falta. Imágenes que nacen donde no hay documentos; memorias que persisten en el rumor, el sueño o el deseo de nombrar lo innombrable. No se trata de completar el archivo oficial, sino de hacerlo añicos: que lo *trans* y lo *marica* no “entre” en la historia, sino que la reescriba desde su propia tachadura.

Este estado del arte explora un vacío: las prácticas audiovisuales *trans* y *maricas* que desafían el archivo como *verdad histórica*.

1.2 Lo que no se nombra no existe: Dibujando una metodología

En el desarrollo de esta investigación se ha optado por el uso de la letra “e” como marca lingüística para visibilizar y reconocer la existencia de las identidades no binarias. La “e” se emplea en cursiva cuando se hace referencia explícita a personas no binarias, así como en generalizaciones que buscan incluir a todas las identidades de género. Esta decisión no solo es una cuestión formal, sino que refleja el lugar de enunciación desde el cual se escribe esta tesis: yo, como una persona *trans* no binaria, autore de este trabajo, asumo el lenguaje como un territorio de disputa y un gesto de autoafirmación. Lejos de ser un recurso neutro, el uso de la “e” constituye un acto de resistencia frente a la invisibilización histórica de nuestras existencias, y una forma de alinear la práctica investigativa con el principio de justicia lingüística y reconocimiento de la diversidad de género.

A partir de la pregunta de investigación ¿Cómo influyen las nuevas formas de uso del archivo en la representación de la identidad *trans* y *marica* en los cortometrajes ecuatorianos contemporáneos?, se plantea una aproximación metodológica cualitativa y situada hacia las narrativas audiovisuales de directores *trans* y *maricas* en el contexto ecuatoriano actual. El análisis se centra en un corpus de seis cortometrajes, que incluye tanto obras de mi autoría —*La luna me sigue* (2019), *Para Dan* (2021) y *Lxs Argonautas* (2023), este último codirigido con Patricia Rodríguez— como trabajos de otras voces fundamentales: *Por si me pierdo y crepito en polvo* (2022) de Belén Alvarado, *Bestiario* (2024) de Zam Simbaña Enríquez y *ABANICOS 1997* (2021) de Francisca Gómez.

Estas obras oscilan entre el documental autoetnográfico, la ficción especulativa y el video ensayo íntimo, se propone explorar cómo influyen las nuevas formas de uso del archivo en las representaciones de identidades desde la mirada *trans* y *maricas*. Esta selección de obras no responde a una curaduría cerrada, sino a una lógica afectiva y situada donde lo personal y lo político se entrelazan en dispositivos de autoescritura, reapropiación de la memoria y la construcción de archivos desde los márgenes.

Esta compilación de cortometrajes fue elegida a partir de obras de corta duración (entre 2 y 15 minutos), pertenecientes al género de no ficción, producidas específicamente en Ecuador durante la última década, realizadas y dirigidos por directores *trans* y *maricas* con formación cinematográfica. Se seleccionaron por abordar explícitamente la

representación desde una perspectiva situada, crítica, y afectiva, también por ser obras que trabajan con archivos personales, familiares o comunitarios, ya sea a través de materiales de *found footage*, registros documentales íntimos, performatividad del recuerdo o reescritura de la memoria, proponiendo nuevas formas de narrativas o derivadas en dispositivos de autoetnografía audiovisual. Quedaron excluidos cortometrajes de carácter institucional, pedagógico o de sensibilización sin una perspectiva situada de autoría o experiencia; obras que reproducen discursos patologizantes, victimizantes o exotizantes sin mediación crítica; materiales no disponibles para su análisis completo (como tráileres o fragmento parciales); y piezas no dirigidas ni producidas por directores *trans* y *maricas*.

El corpus —conformado por producciones que hace uso de materiales de archivos como diarios personales, grabaciones familiares, documentos institucionales y reescenificaciones— permite analizar las estrategias estéticas y discursivas con las que les realizadores tensionan las nociones normativas de identidad, tiempo y verdad. Así, esta muestra no solo permite rastrear una genealogía de las imágenes disidentes en el cine ecuatoriano reciente, sino también interrogar las potencias del archivo como herramientas de resistencia, reapropiación y reescritura identitaria.

Para lograr el primer objetivo se utilizará la etnografía y la autoetnografía que me permitirá explorar y reflexionar sobre las experiencias de los directores *trans* y *marica* y las mías propias en relación a los contextos culturales, sociales o políticos del trabajo con el archivo y la representación. Permitiendo conectar mi subjetividad con fenómenos colectivos, generando narrativas íntimas que amplían la comprensión de la realidad compartida, también cuestionando las jerarquías tradicionales en la investigación al valorar el conocimiento situado y emocional. Con la etnografía, mi intención es comprender las prácticas, creencias y dinámicas sociales en el cine *trans* y *marica* desde una práctica inmersiva. A través de la observación participante y la interacción directa, permitiéndome analizar cómo se construyen significados y relaciones dentro de contextos específicos. Finalmente, junto al análisis de narrativa y personajes me ayudará a examinar cómo se estructuran las historias y se construyen los personajes dentro de cada cortometraje de cada directorx *trans* y *marica*. Las precisiones metodológicas y herramientas que me ayudarán a cumplir mi segundo objetivo específico serán:

- 1) Elaboración de un diario de campo autoetnográfico, donde se registrarán observaciones, resonancias personales, afectos despertados por obras y vínculos con la propia experiencia de archivo eh imaginación.

- 2) Análisis de la construcción de personajes, entendiendo cómo las subjetividades representadas encarnan trayectorias, deseos, silencios y memorias.
- 3) Trazado de trayectorias emocionales en las obras, observando cómo se movilizan afectos como el duelo, el deseo, la ternura, la rabia o la nostalgia.
- 4) Sistematización de narrativas personales que surgen en las obras, conectándolas con categóricas de análisis como el cuerpo, tiempo, archivo, transgeneridad, comunidad.
- 5) Aplicación de un enfoque interseccional, que permite visibilizar como operan simultáneamente el género, la racialidad, la clase, la disidencia sexual y otras marcas sociales en los discursos audiovisuales.
- 6) Exploración de las representaciones del poder, tanto en sus formas explícitas (violencia, control, opresión) como en sus desplazamientos y subversiones desde la visualidad y el lenguaje audiovisual.

Para alcanzar el segundo objetivo específico se usará el análisis del discurso fílmico, el cual permitirá examinar cómo los cortometrajes construyen significados a través de elementos visuales, narrativos y sonoros. Este enfoque facilitará explorar las representaciones ideológicas, culturales y sociales presentes en aquel cine, así como comprender cómo estas obras inciden en la percepción del espectador y reflejan contextos históricos o políticos. Las precisiones metodológicas y herramientas que contribuirán al cumplimiento del primer objetivo específico serán:

- 1) Fichas técnicas e informativas de cada cortometraje (año, duración, autoría, país, sinopsis, circuitos de exhibición, etc.)
- 2) Entrevistas con los directores (cuando sea posible) de cada uno de los cortometrajes o declaraciones públicas sobre el proceso de creación.
- 3) Análisis del montaje y la recontextualización de materiales de archivo en los cortometrajes, para comprender cómo se construyen nuevas narrativas a partir de fragmentos del pasado.
- 4) Estudio del contexto de los archivos utilizados, identificando en cada uno de los cortometrajes si se trata de archivos personales, familiares, comunitarios, institucionales, u otros y cómo estos son activados en la obra.
- 5) Exploración de la materialidad del archivo (texturas visuales, deterioro, formatos, interferencias), entendida como dimensión expresiva que afecta la percepción del tiempo y la memoria en cada uno de los cortometrajes.

- 6) Identificación de discursos hegemónicos y subalternos con relación al pasado y al archivo, y cómo las obras los reproducen, tensionan o desplazan.

Este análisis se centra en cómo están dispuestos los elementos visuales que componen las piezas y como estos trabajan con los archivos en una reutilización y en sus representaciones para los directores *trans* y *maricas* en el cortometraje ecuatoriano mientras se ahonda en las emociones vinculadas a la memoria, la vulnerabilidad y la imaginación en función del lugar de la producción y lugar de la imagen. Lugares planteados por Gillian Rose en su libro *Metodologías Visuales: Una investigación con materiales* (2019):

- El lugar de la producción se reflexiona sobre cómo, desde la propia experiencia, se percibe y comprende las tecnologías y formas de producción que se utilizan en la creación de imágenes *trans* y *marica*.
- El lugar de la imagen, se analizará la naturaleza sensorial y subjetiva de la imagen desde mi experiencia personal, resaltando como los materiales de archivo trabajados por directores *trans* y *marica* resuenan con imágenes que evocan memorias personales, ya sea a nivel de identidad, duelo o resistencia.

Para culminar el plantear cada uno de estos lugares desde lo personal enriquece este análisis crítico, ofreciendo lecturas íntimas y subjetivas sobre aquella compilación de cortometraje, los archivos que los componen y las representaciones existentes en ellos. Este no es un análisis técnico y estético tradicional sino más bien uno situado que intenta integrarse a cada nivel de análisis visual planteado aquí.

Capítulo segundo

Representación de la identidad *trans* y *marica*

Este capítulo analiza las representaciones culturales de las identidades *trans* y *maricas* como actos políticos que desafían los sistemas normativos heterocis producidos. A través del estudio de un pequeño corpus de obras filmicas de mi autoría, examinaré cómo estas representaciones, desde un enfoque crítico y autoetnográfico, van construyendo narrativas contrahegemónicas desde perspectivas interrelacionadas importantes para comprender aquellos nuevos usos que van apareciendo sobre el uso del archivo dentro del cine de artistas *trans* y *marica* contemporáneos en el Ecuador.

Dentro de este marco, la representación de la identidad *trans* se analizará a partir de cortometrajes como *La luna me sigue* (2019), situada entre prácticas contra-archivísticas, y que responde a lo que Susan Sryker (2021, 24) denomina “discapacidad desencadenada” —para referirse a un mundo cisnormativo que niega el acceso a la memoria propia—. Mientras se hace frente a la pregunta: ¿Dónde están los archivos de aquellas personas que no los pudieron tener?, es allí donde emerge el cine como posibilidad, al convertirse en una *máquina de archivo* postéstica⁸ que construye subjetividad mediante la resignificación de materiales marginales. En este sentido, la reivindicación de la infancia *trans* constituye un gesto político fundamental contra el borramiento histórico, tal como se articula en obras como *La luna me sigue*.

Al mismo tiempo, examino la representación de la identidad *marica* en el cortometraje *Por si me pierdo y crepito en polvo* (2022) de Belén Alvarado, a través del trazo de trayectorias emocionales tanto propias como de la misma artista. Esto me permite un análisis de esta obra, que construye la identidad no mediante representaciones explícitas, sino a través de una poética del silencio y la reelaboración afectiva del archivo familiar. La sistematización de narrativas personales —mediante la espacialización de la memoria y la resignificación de la vergüenza— transforma la vulnerabilidad en potencia subversiva, tejiendo parentescos electivos frente al mandato del secreto familiar.

De la misma forma, y a través de la fenomenología *queer* desde el marco teórico de Sara Ahmed, analizo la interseccionalidad existente en el cortometraje *Lxs Argonautas*

⁸ El termino *postéstica* alude a una práctica que combina la protesta y lo estético, donde el gesto artístico se convierte en un acto político y el cuerpo o la imagen operan como dispositivos de resistencia simbólica.

(2023), otra obra de mi autoría que demuestra cómo las identidades *trans* y *maricas* se entrelazan con ejes de opresión como el nacionalismo, el militarismo y la clase. Es aquí donde el concepto de *cuerpo útil para el Estado* revela cómo las infancias *queer*⁹ experimentan el trauma al no encarnar los ideales cisheteronormados¹⁰. Estos gestos y formas, en la práctica artística, se convierte así en un conjunto de *acciones repetidas* que modelan los mundos alternativos.

Siguiendo con esta ruta de cortometrajes me gustaría presentar aquellos que me permitirán llegar a mi primer objetivo específico analizando las representaciones de las identidades *trans* y *maricas* que presentan los cortometrajes objetos de la investigación. Trabajos como: *La luna me sigue* (2019) de mi autoría, *Por si me pierdo y crepito en polvo* (2022) de Belén Alvarado y *Lxs Argonautas* una colaboración con la artista Patricia Rodríguez son parte de este segundo bloque.

Esas otras relecturas del pasado por cineastas *trans* y *maricas* se vuelven importante no solo para los contextos colectivos sino también para los propios y es así como el cortometraje *La luna me sigue* (2019) de 8:00 minutos de duración muestra a partir de un trabajo delicado con imágenes de diferentes fuentes una construcción línea de la luna como personaje dentro del cine, pero es aquella imagen poética la que establece las bases principales para poder hablar de un tema fuerte y necesario, experiencias propias sobre el abuso en la infancia a través de la voz de quien fue en su momento una infancia *trans* y *marica* que se aborda desde un trabajo más autoetnográfico, pero también con las memorias de la infancia. Construirse a través de la misma memoria que el cine nos muestra que aquello es un acto vulnerable, siendo disidencias en un pasado o presente familiar.

A partir de un ritual de rememoración a través de imágenes familiares que pasan por lugares que se ha habitado la directora *queer* Belén Alvarado originaria de la ciudad de Cuenca en Ecuador, decide mostrar espacios en demolición, abandono y construcción en su cortometraje *Por si me pierdo y crepito en polvo* (2022) de 12:46 minutos de duración. Alvarado piensa estos archivos desde lo familiar, pero también como un gran

⁹ Me gustaría aclarar que dentro de este texto “infancia *queer*” e “infancias *queer*” es usado por mi para referirme a las experiencias de niñeces que desbordan las normas cisheterosexuales y binarias, ya sea por su expresión de género, afectividad, corporalidad o formas de habitar el mundo. No nombra una identidad fija, sino un campo de vivencias marcadas por el extrañamiento, la imaginación o la resistencia que muchas veces pueden ser leídas retrospectivamente desde la adultez. La infancia *queer* pone en tensión los relatos normativos sobre la niñez, visibilizando memorias, silencios y deseos que han sido históricamente negados o patologizados.

¹⁰ Se entiende por “cisheteronormados” los sistemas, instituciones y discursos que establecen como naturales y obligatorias las identidades cisgénero y la heterosexualidad, marginando cualquier expresión que se desvíe de esta norma.

collage de memorias que la constituyen como una persona queer o marica. Su trabajo está enfocado en la intervención fotográfica, así mismo el juego de la memoria en la imagen.

Y es que lo familiar también constituye lo histórico en nuestras maneras de construir nuestras memorias en esos otros archivos. Un claro ejemplo de aquello es el cortometraje *Lxs Argonautas* (2023) de 14:49 minutos de duración, realizado como una bitácora audiovisual que cuenta sobre la guerra y las infancias. Desde la mirada de las infancias *queer* que atestiguaron el conflicto, este documental se sumerge en secuelas emocionales de la Guerra del Cenepa. Utilizando archivos nacionales y propagan, reconstruye la paradoja de un conflicto armado que, para muchas infancias, se vivió como un peso ajeno cuya verdadera naturaleza solo se entendería con el tiempo. Este proyecto dirigido por mí y escrito en colaboración con la artista Patricia Rodríguez artista ecuatoriana de origen ibarreño que explora diversas disciplinas artísticas, enmarcadas por una profunda introspección, buscando conectar con el espectador a través de sensaciones.

Estas son representaciones que comparten una metodología basada en la reapropiación del archivo —impulsándolo hacia un nuevo uso—, la gestión ética del trauma y la creación de contra-narrativas. Lejos de limitarse a añadir identidades al catálogo multicultural, estas obras buscan desmontar el sistema mismo de producción identitaria, respondiendo a la pregunta por el “¿qué queremos llegar a ser?” más que por el “¿quiénes somos?”. Es así como el cine *trans* y *marica* ecuatoriano emerge, como una práctica de resistencia que transforma la pérdida en potencia creativa y la vulnerabilidad en el espacio político de reexistencia, haciendo frente a un sentido propio de la muerte dentro del cine.

1. Representación de la identidad *trans*

Liberar las historias del dominio totalizante de las narrativas de poder es parte de un proceso denso de rearticulación ante las violencias sistémicas que requiere de un trabajo continuo de reimaginación del mundo y las formas de conocerlo.

Jota Mombaça (2024, 65)

Esta sección analiza los mecanismos de representación y construcción del personaje *trans* en el cortometraje *La luna me sigue* (2019) y para ello elabore un diario de campo autoetnográfico como herramienta para llegar a un análisis cinematográfico. Partiendo del marco teórico de la autoetnografía como metodología que vincula la experiencia personal con los sistemas culturales más amplios, se examina una auto

entrevista como un documento clave que revela la poética política detrás de la obra. La pregunta de investigación central es: ¿De qué manera la metodología de la *máquina de archivo* y la reimaginación de la infancia en *La luna me sigue* construyen un personaje *trans* que desafía las narrativas hegemónicas y encarna un acto de rearticulación frente a la violencia sistémica?

Se argumenta que la construcción del personaje *trans* en este film no opera bajo parámetros realistas o psicológicos tradicionales, sino que se articula como una práctica contra-archivística. Esta práctica responde a lo que Susan Stryker (2021, 24) identifica como la “discapacidad desencadenada” por un mundo cisnormativo que niega el acceso a la memoria y a la narrativa propia. A su vez, este proceso se alinea con la propuesta de la artista y teórica *trans* Jota Mombaça (2024, 65) sobre la *reimaginación del mundo* como trabajo necesario para liberar las historias del dominio de las narrativas de poder. El análisis se estructura en cuatro ejes: 1) La *máquina de archivo* como cuerpo prostético, 2) La infancia como territorio de reimaginación, 3) La negociación de la intimidad en el espacio público, y 4) El rol político de una estética contracorriente.

La intervención fundamental que realizo con este film comienza con una pregunta ontológica: ¿dónde están los archivos de aquellas personas que no los pudieron tener? Esta interrogante sitúa a mi personaje como persona *trans* en un vacío histórico, una exclusión sistemática de los mecanismos de memorización hegemónica. Frente a esta ausencia, mi propuesta es concebir el cine como una *máquina de archivo*, un concepto que retomo y redefino de Ana María Guasch (2011, 28). Lejos de ser un repositorio estático, esta máquina es un dispositivo dinámico y deseante que funciona como un cuerpo prostético.

Aquel cuerpo prostético se construye con los materiales disponibles en los márgenes: archivos audiovisuales “bastardos” encontrados en la web, de baja calidad y libres de dueño específico. La elección de animaciones antiguas como *Viaje a la Luna* (1902) de Georges Méliès (véase figura 1) o material científico no es un ejercicio de citacionismo¹¹, sino una apropiación estratégica de lo descartado.

¹¹ Aquí el sentido de la palabra “citacionismo” al que me refiero se sitúa a la práctica académica que privilegia la acumulación de referencias y citas como garantía de legitimidad del discurso, a menudo en detrimento de la elaboración crítica, situada y propia del pensamiento —en este caso en particular con el mismo trabajo de las imágenes—.

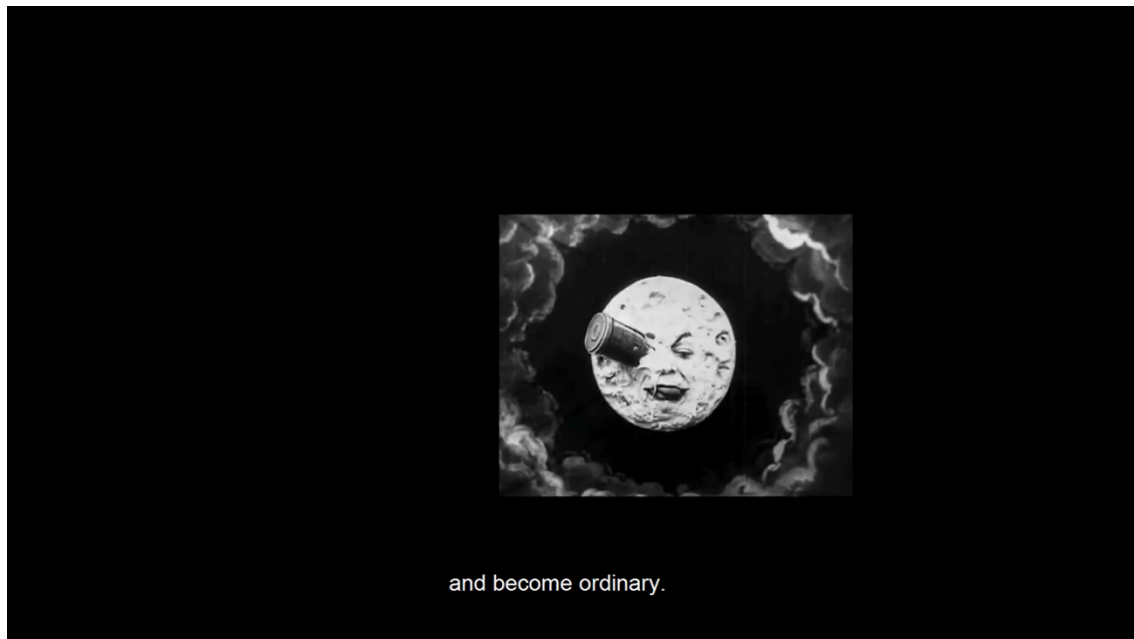


Figura 1. Fotograma del cortometraje *La luna me sigue*
Fuente. Mayro Romero (2019)

La materialidad precaria de estos archivos se erige en metáfora de la condición marginal del archivo *trans* (específicamente aquí en la infancia): siempre en riesgo, siempre precario. Es ahí donde, existe una ética *trans* y *marica* y que *convive con la pérdida* y porque no decirlo también con el despojo, en oposición a la conservación inmaculada del archivo tradicional, que funciona como un *cementerio con lápidas*.

La construcción del personaje (de mi personaje), por tanto, es un ensamblaje de archivos, un collage de retazos de memorias ajenas resignificadas. El personaje *trans* no tiene una imagen unívoca porque debe construirse a partir de los fragmentos que el mundo cisgénero deja atrás. Esta metodología encarna lo que Mombaça (2024, 65) denomina un “proceso denso de rearticulación ante las violencias sistémicas”, donde la práctica artística se convierte en un acto de crear materialidad testimonial donde solo existe el silencio impuesto.

Uno de los gestos más significativos en la construcción del personaje es el enfoque en la infancia. En el cual identifiqué una *estereotipación* fundamental del discurso fascista: la negación de que las personas *trans* y *maricas* nunca fueron infancias. Esta negación es un mecanismo de deshumanización que priva a las identidades *trans* de una biografía completa y de la inocencia socialmente atribuida a la niñez.

Al construir un personaje que es, en esencia, una infancia *trans* que se recuerda, realizo una intervención política directa. El cortometraje, que aborda el abuso sexual infantil vivido por un *yo*, no se limita a documentar un trauma. A través de la fábula de la

luna como *amiga imaginaria*, desarrollo una estrategia de agencia y resistencia a través de las imágenes. La luna actúa como una prótesis imaginaria que me permite crear un espacio de refugio y autonomía frente a la violencia del mundo real.

Este acto de fabulación es la materialización concreta de *la reimaginación del mundo* de la que habla Mombaça (2024). El personaje *trans* no es representado como un mero objeto de victimización, sino como un sujeto activo que, incluso en la máxima vulnerabilidad, posee la capacidad de reconfigurar simbólicamente su realidad. La infancia deja de ser un territorio de silencio y vergüenza para convertirse en el espacio fundacional donde se disputa el derecho a la autorepresentación y a la existencia plena. El personaje se construye, así, desde la evidencia de que su identidad no es una anomalía adulta, sino una verdad que se gestó y resistió desde los primeros años de vida.

La construcción del personaje *trans* en *La luna me sigue* genera una tensión productiva en su recepción. Mostrando una dicotomía: por un lado, un público general que experimenta *encanto* o *ruptura*, pero que rechaza u omite la especificidad de la *infancia trans* al ser confrontado con ella. Por otro lado, el público *trans* y *marica* realiza una apropiación inmediata de la obra, reconociéndola como parte de su experiencia vital (Entrevista, 2025).

Esta dicotomía revela que el personaje funciona como un dispositivo espejo. Su significado no es fijo, sino que se activa dependiendo de la posición de los espectadores. Para la mirada cisgénero, el personaje puede permanecer en un nivel alegórico universal. Para la mirada *trans*, se convierte en un reflejo claro y afirmativo. Esta cualidad define una construcción del personaje que no habla sobre la identidad, sino desde la identidad. “Hasta hace muy poco, las cuestiones transgénero se han presentado como asuntos personales —es decir, como algo que el individuo experimenta interiormente, a menudo en aislamiento— no como algo que forma parte de un contexto social más amplio” (Stryker 2021, 27–28).

La intimidad del trauma, pensando en la cita anterior de Stryker lejos de ser regulada o negociada para el consumo fácil, se despliega en un código que prioriza la verdad enunciativa sobre la legibilidad para el poder. La obra media entre mi experiencia personal y el público, pero sin ceder a la lógica hetero/cis que tiende a la victimización o la exotización. La intimidad se convierte, entonces, en un territorio político compartido con la comunidad, un acto de solidaridad que fortalece los lazos contra-archivísticos y construye un espacio de reconocimiento mutuo.

Mi cine podría autodefinirse como una *contracorriente* dentro del panorama audiovisual ecuatoriano y latinoamericano. Esta posición se consolida en la construcción misma sobre mi personaje como persona *trans*. Frente a un cine que suele abordar las identidades disidentes desde la perspectiva de un realizador cisgénero —priorizando el exotismo o los beneficios discursivos—, mi metodología se plantea como una urgencia ética y estética.

Aquel personaje que se construye entre retazos de otros archivos en la *La luna me sigue* es político¹² no por su contenido temático explícito, sino por su misma condición de posibilidad. Soy un personaje que insiste en existir contra la evidencia material de su borradura histórica. Al construirme como personaje desde la imaginación y el archivo precario, creando así un precedente metodológico. Con la esperanza, de que mi trabajo no sea un caso aislado, sino el germen de una generación de realizadores *trans* en Ecuador.

El rol político del personaje siendo una persona *trans* construido de esta manera es, en última instancia, el de ser un testigo de su propia persistencia. Encarna la lucha por el acceso a la narrativa propia y se erige como un contraejemplo viviente frente a los discursos que buscan anularlo. La estética contracorriente es, por tanto, una estética de la necesidad, que responde a la violencia del archivo hegemónico con la invención constante de nuevas formas de recordar, narrar y ser.

1.1 Análisis de la construcción de personajes

El ser percibida o aceptada como una persona cisgénero de género normativo te garantiza un tipo de acceso al mundo que a menudo se te niega al ser vista como una persona transexual o etiquetada como tal. Esta falta de acceso, creada por el modo en que se organiza el mundo para beneficiar a las personas cuyas personificaciones son distintas a las mías, limita el ámbito de mis actividades diarias y podría entenderse como desencadenante de discapacidad.
Susan Stryker (2021, 24)

¹² Aquí vuelvo a el texto de Susan Stryker (2021) para hacer énfasis tal y como ella lo hace en que debemos pensar en las distintas formas que lo persona es político.

Este análisis argumenta que en el cortometraje *La luna me sigue* el personaje central –la encarnación de mi infancia *trans*– no se construye primariamente a través de sus características internas, sino a través de la representación de su interacción con un mundo que le niega el acceso, obligándome a desarrollar estrategias alternativas de existencia. La *máquina de archivo*, la fábula sobre la luna y el rescate de la infancia se revelan, así, como los mecanismos formales y narrativos que materializan esta *discapacidad* social y la subsiguiente agencia del personaje.

La construcción del personaje en *La luna me sigue* comienza incluso antes de su aparición en pantalla, con la misma metodología de producción. Con la pregunta –¿dónde están los archivos de aquellas personas que no pudieron tener archivos? – es la pregunta por el acceso denegado que Stryker describe. El personaje *trans*, en cuyos términos históricos y materiales, ha sido excluido del archivo hegemónico. Esta falta de acceso a los medios de representación y memorización es la primera *discapacidad* que el cortometraje busca superar.

La elección de trabajar con archivos encontrados en la web, *de mala calidad* y sin dueño claro, no es solo una estética; es la materialización de la posición del personaje en el mundo. Así como al personaje *trans* se le niega un acceso fluido al espacio público y a las narrativas dominantes, sus historias se conservan en los márgenes, en formatos bastardos y precarios. La *máquina de archivo* que construyo es, por tanto, la prótesis necesaria para suplir esa discapacidad impuesta. En el cual cuyo personaje (mi personaje) se construye a través de un collage de lo descartado. Aquella construcción se hace a partir de la apropiación de archivos se convierte en una alegoría de la construcción de mi propia subjetividad *trans* que debe apropiarse de los fragmentos que el mundo cisgénero le deja, recomponiéndolos en una narrativa propia. El personaje, entonces, no tiene una imagen clásica o unívoca; es un ensamblaje, un cuerpo compuesto por retazos de memorias ajenas resignificadas, lo que refleja precisamente la lucha por acceder a una historia propia desde la exclusión, desde aquellas imágenes que se nos presenta en el mismo cortometraje.

La cita de Stryker (2021, 24) señala que la falta de acceso *limita el ámbito de mis actividades diarias*. En el cortometraje, esta limitación se traduce en la realidad del abuso sexual infantil sufrido por aquella infancia que se recuerda y es protagonista. El mundo real, organizado por lógicas adultas, cisgénero y violentas, se presenta como un espacio hostil y discapacitante. Es aquí donde la construcción del personaje da un giro crucial hacia la agencia: la creación de la luna como *amiga imaginaria*.

La luna no es un mero símbolo poético; es la prótesis imaginaria en el que mi personaje desarrolla para acceder a un mundo alternativo donde las limitaciones del mundo real se suspenden. Frente a la *discapacidad desencadenada* por la violencia cisheteronormativa, el personaje no se representa como un mero sujeto pasivo, sino como un creador de mundos. La evasión hacia lo imaginario es, en este análisis, un acto de resistencia y una estrategia de supervivencia. Mi personaje se construye, así, a través de su capacidad para imaginar un acceso donde el mundo material se lo niega.

Esta estrategia narrativa evita la victimización del personaje. En lugar de mostrar solo el trauma (la limitación), muestra la respuesta creativa (la agencia). La luna se convierte en una extensión de mi personaje, un aliado que me permite habitar un ámbito de actividades –la amistad, el juego, la exploración– que el mundo real le ha vedado. La construcción de mi personaje *trans*, por tanto, se completa en su diálogo con lo imaginario, demostrando que su identidad se forja no solo en la resistencia al mundo opresivo, sino en la activa construcción de espacios alternativos de existencia.

La elección de centrar la narrativa en la infancia es el golpe maestro en la construcción de mi personaje desde la perspectiva de Stryker. Pues que la infancia es, por excelencia, la etapa de la dependencia y del acceso limitado. Al representar mi infancia *trans* y no volverla explícita para entender su complejidad, duplica la condición de falta de acceso: la inherente a la niñez y la específica en tanto a las representaciones existentes sobre las identidades *trans*.

El discurso fascista que niega la existencia de infancias *trans* es, en los términos de Stryker, un mecanismo para negarles acceso a la categoría misma de *infancia*, es decir, a la humanidad y la inocencia que socialmente se le concede. Al construir un personaje que se recuerda a través de su infancia *trans*, el cortometraje enfrenta directamente esta negación. Mi personaje encarna la *discapacidad* de ser negado, de no ser percibido como lo que es. La lucha de mi personaje no es, en primera instancia, por una transición médica o social, sino por el acceso básico a ser reconocido en su propia experiencia, a poner en imágenes aquello que también duele y que le constituye, como señala Stryker (2021, 32): “Las personas no transgéneros, al fin y al cabo, se consideran mujeres u hombres y nadie les pide que defiendan la corrección política de su «elección» ni piensa que su percepción de formar parte de un género de algún modo comprometa o invalide el resto de sus valores y compromisos”.

Al narrar el trauma del abuso desde esta perspectiva autoetnográfica, el cortometraje muestra cómo la violencia es una consecuencia extrema de esta organización

discapacitante del mundo. Mi personaje es vulnerable no por ser *trans*, sino porque el mundo no está organizado para proteger a una infancia que escapa de la norma de género. La construcción de mi personaje, por tanto, se sitúa en el corazón de la política: su mera existencia como una infancia *trans* que se recuerda en la pantalla es un gesto que exige acceso a aquellas narrativas sobre las infancias que le ha sido negada y que también han sido dolorosas.

2. Representación de la identidad *marica*

[...] reconocer esas trayectorias emocionales —
las que ocurrieron, las que persisten— en lo que
tienen de doloroso y de gozoso no solo
reconstruye nuestro vínculo con las violencias y
placeres de ese pasado que nos constituye;
también abre la puerta a la elaboración
colectiva de un presente sociosexual en el que
prolifere otros vínculos sexuales y afectivos.
Eduardo Mattio (2022, 332)

Si bien el análisis de los trabajos propios resulta fundamental para rastrear la construcción de una identidad y una estética personal, es igualmente crucial dirigir la mirada hacia otras experiencias creativas que, desde lugares distintos, iluminan y complejizan el propio camino. La obra de la realizadora Belén Alvarado se presenta como una de esas constelaciones esenciales, pues permite trascender la experiencia individual para adentrarse en los modos en que el cine puede articular. Esto nos lleva directamente a la cuestión central de la representación de dichas identidades.

Es así como *Por si me pierdo y crepito en polvo* (2022) de la realizadora cuencana Belén Alvarado se erige como un artefacto filmico también profundamente autoetnográfico, donde la búsqueda personal y la exploración estética se entrelazan para dar forma a una subjetividad *queer*. Partiendo de la pregunta por la representación de las identidades *marica* o *queer* en su obra, este análisis se propone trazar las trayectorias emocionales que estructuran el *film*, entendiendo estas no como meros estados anímicos, sino como fuerzas motrices que organizan la narrativa, la relación con el archivo familiar y la propia posición de la autora como sujeto creador.

El relato en primera persona de Alvarado —caracterizado por la sensación de desamparo familiar, la ausencia de archivos personales y la indagación en una memoria fracturada— revela un proceso donde lo emocional opera como una tecnología de

investigación. Este análisis argumenta que la obra construye la identidad *queer* no a través de una representación explícita o tematizada, sino mediante la puesta en práctica de una poética del silencio, la ausencia y la reelaboración afectiva del archivo, tal y como lo plantea Mattio en la cita anterior. La trayectoria emocional que recorre la autora —y que impregna la película— transita de la soledad y el desarraigo a una paz negociada mediante el acto mismo de crear, utilizando el silencio impuesto como materia prima para una enunciación alternativa.

La trayectoria emocional en *Por si me pierdo y crepito en polvo* se inicia en un lugar de carencia radical. Alvarado declara: “nunca me he sentido acompañada por mi familia, entonces creo que es como que toda mi vida el hecho de estar sola, de crecer sola” (Alvarado 2015, entrevista personal; ver Anexo 1). Esta soledad no es solo afectiva; es archivística. La autora enfatiza la ausencia de pruebas materiales de su propia existencia: “no tengo fotos de pequeña, es como que tengo fotos contaditas de pequeña y es como raro, así es como que quién soy”. De la misma manera, Giancarlo Cornejo inicia su ensayo *La guerra declarada conta el niño afeminado: Una autoetnografía “queer”* (2011):

“Como dar cuenta de uno mismo?” es la pregunta que da título a una reciente publicación de Judith Butler y también es una interrogante que me acompaña y me interpela. Esta importante y problemática pregunta ha sido de la mano de otras: ¿Cómo dar cuenta de uno mismo cuando uno es desecho? ¿Cómo dar cuenta de ser injuriado y herido? ¿Cómo dar cuenta de la propia y constitutiva vulnerabilidad? (Cornejo 2011, 80).

Entre los archivos, el acto de *dar cuenta de aquello ausente recae precisamente sobre el archivo vacío*, que constituye la condición inicial de la subjetividad *queer* explorada en la película. La falta de imágenes familiares convencionales —ese álbum que certifica una biografía normativa— genera una crisis de identidad que se formula como una pregunta existencial: ¿quién soy?. La imposibilidad de anclarse en un relato familiar lineal y documentado sitúa a la autora en un estado de desorientación emocional, el cual deviene en el impulso motor de la obra. La trayectoria comienza, así, con una emoción negativa (la soledad, la incertidumbre) que, sin embargo, contiene una potencialidad creativa. Esta experiencia de orfandad archivística es compartida por muchas subjetividades disidentes, cuyas historias han sido silenciadas o no registradas por los mecanismos tradicionales de la memoria familiar e institucional.

Frente al vacío inicial, la segunda etapa de la trayectoria emocional está marcada por un impulso activo de búsqueda. Alvarado explica: “fue como que el intentar indagar más en mi pasado, en saber quién soy [...] indagar en toda esta memoria de mi familia”

(Alvarado 2015, entrevista personal; ver Anexo 1). Esta indagación no es un mero acto de curiosidad, sino una práctica de resistencia contra el mandato del silencio familiar que ella identifica: “mi familia toda la vida ha sido como que el coger las cosas y meter en una caja así, bajo 10 mil millones de llaves, y como que nadie enfrentar las cosas” (Alvarado 2015, entrevista personal; ver Anexo 1).

La emocionalidad aquí se desplaza de la pasividad de la soledad a la agencia de la investigación. Hay un enojo productivo —*a mí me molestaba full*— que la lleva a oponerse a la tradición del secreto: “yo no quiero hacer eso, si yo le quiero hacer frente a las cosas [...] y no ser silenciosa con eso”. Al no explorar y problematizar el lugar de enunciación propio —en palabras de Cornejo (2011, 80)— sería plantearlo como un lugar vacío. Esta fase de la trayectoria emocional se caracteriza por una energía confrontacional y una determinación por dar voz a lo acontecido. El acto de preservar, mostrar y resignificar el archivo se convierte en un gesto terapéutico y político. Es en este punto donde la práctica artística se alía con la autoetnografía: la cámara y el montaje se transforman en herramientas para *familiarizarse* con lo desconocido propio, para tejer conexiones afectivas con unos archivos que, aunque familiares, resultan ajenos (véase Figura 2).



Figura 2. Fotograma del cortometraje *Por si me pierdo y crepito en polvo*
Fuente. Belén Alvarado (2022)

Este proceso de reimaginación de la propia historia familiar llena de nuevos significados los silencios heredados, mientras se caen en cuenta que *uno* no se puede deshacer del *yo*, volviendo a Cornejo (2011, 80).

Una de las contribuciones más significativas de la obra de Alvarado es su tratamiento del silencio, al identificarlo como aquello que, desde dentro de la pieza, trabaja desde el silencio [...] ocupando ese silencio, el mismo al que siempre se le ha relegado a la autora. Lejos de entender el silencio como una mera falta o una derrota, la realizadora lo reconvierte en el material fundamental de su enunciación.

Esta etapa de la trayectoria emocional implica una transformación crucial: la resignificación del silencio, que pasa de ser una imposición a convertirse en una elección. La vulnerabilidad causada por la ausencia se transfigura en una posición de fuerza estética. La película no clama contra el silencio, sino que habla desde él. Esta estrategia es emblemática de muchas prácticas artísticas *queer* y *transmaricas* que, ante la falta de espacios de enunciación hegemónicos, elaboran poéticas que operan en los intersticios, en lo tácito, en lo no-dicho que, desde el punto de vista de Mattio (2022, 330) es una misiva —un pequeño archivo de sentimientos dentro del archivo—. Alvarado no intenta llenar el vacío con un relato totalizante; por el contrario, hace del vacío mismo el centro de su exploración. La emocionalidad aquí se vuelve más sutil, menos ligada al arrebato y más a la contemplación y la elaboración simbólica. Es la calma que sigue a la tormenta de la indagación, una calma productiva donde se elabora una nueva relación con el pasado.

El punto de llegada de esta trayectoria emocional se vislumbra en un cambio de percepción. Alvarado descubre que el proceso de trabajar con el archivo familiar le permitió *ver a su familia como personas*. Este reconocimiento es fundamental. Al desmontar la idealización o el resentimiento que pueden rodear a la familia, la autora accede a una mirada más compleja y humana sobre sus miembros: “yo no conocía a esas personas, yo nunca tuve como esta cercanía con las personas” (Alvarado 2015, entrevista personal; ver Anexo 1).

La emoción predominante en esta etapa es una paz negociada, un logro frágil pero significativo. No se trata de una reconciliación edulcorada, sino de una comprensión más profunda que emerge del trabajo artístico. La realizadora encuentra que, al *familiarizarse* con los archivos —incluso con aquellos que originalmente le eran ajenos—, establece un nuevo tipo de vínculo. Este proceso, que señala que en el trabajo de archivo uno puede volver familiar lo ajeno, constotuye una dinámica que resulta profundamente *queer* en su

potencial para crear parentescos electivos y comunidades afectivas más allá de los lazos sanguíneos. Esta paz no borra el dolor inicial, pero lo integra en una narrativa más amplia y propia. La subjetividad *queer* que se construye al final de este trayecto no es una identidad fija y resuelta, sino una posición desde la cual habitar las contradicciones y las ausencias con un nuevo sentido de agencia.

1.1. Sistematización de las narrativas personales con base de análisis

Yo creo, más bien, que la relación tensa entre vergüenza, vulnerabilidad e historicidad es la que nos abre las puertas a la resignificación, la reparación y la (tan anhelada) subversión.
Giancarlo Cornejo (2011, 92)

La obra *Por si me pierdo y crepito en polvo* de Belén Alvarado se presenta como un caso paradigmático para analizar la sistematización de narrativas personales en el cine *marica* o *queer* latinoamericano. La sinopsis de la película –Un ritual de rememoración donde al pasar por lugares que me han habitado, me muestro como espacio en demolición, abandono y construcción– no solo describe su contenido, sino que explicita su metodología: la conversión de la experiencia personal en un sistema de significación política y estética. Este presente análisis busca examinar cómo la realizadora sistematiza su narrativa personal a través de tres operaciones principales: 1) la espacialización de la memoria, 2) la resignificación de la vergüenza como motor creativo, y 3) la construcción de una autoetnografía *marica* o *queer* que trasciende lo individual.

Es en la cita de Giancarlo Cornejo la que proporciona un marco teórico crucial para este análisis, ya que permite argumentar que Alvarado desarrolla precisamente esta relación tensa, transformando la vergüenza asociada al abandono familiar y la falta de archivos en una potencia subversiva. Lejos de ser una mera expresión autobiográfica, la película sistematiza lo personal a través de estrategias formales que convierten el cuerpo y el espacio en archivos vivientes de una historia silenciada.

La primera estrategia de sistematización en la película consiste en la espacialización de la memoria emocional. Alvarado no solo habla de sus recuerdos; los encarna en espacios físicos. La sinopsis lo explicita: los *lugares que me han habitado* se convierten en el mapa emocional de su trayecto vital. Esta operación permite sistematizar lo intangible de la experiencia subjetiva en coordenadas concretas.

La noción del cuerpo como un *espacio* en permanente estado de *demolición*, *abandono* y *construcción* establece un paralelismo arquitectónico para entender la subjetividad *marica* o *queer*. La *demolición* refleja el desmantelamiento de los mandatos familiares y de género; el *abandono* alude a la soledad y el desamparo; la *construcción* evidencia el proceso activo de autoinvención. De modo similar, la mención a la gentrificación en Cuenca amplía esta metáfora a un nivel social. La transformación violenta de la ciudad espeja la transformación de la subjetividad *marica*: ambas son territorios en disputa donde se libran batallas entre la memoria y el borramiento.

Al recorrer estos espacios con su cámara, Alvarado sistematiza su experiencia personal convirtiéndola en un ritual de rememoración. Este ritual no es nostálgico, sino arqueológico: excava en las capas de significado acumuladas en los lugares, buscando las huellas de lo que fue silenciado. La sistematización aquí es de orden topográfica: organiza el relato personal no de manera cronológica, sino a través de un recorrido espacial que vincula intimidad y territorio.

La segunda operación de sistematización reside en el manejo de las emociones *negativas*, particularmente la vergüenza. El relato de Alvarado está impregnado de elementos que tradicionalmente generan vergüenza en el contexto familiar latinoamericano: la ausencia del padre, la falta de archivos fotográficos, la no pertenencia. Como señala Cornejo (2011, 92), es precisamente la tensión entre *vergüenza*, *vulnerabilidad* e *historicidad* la que posibilita la subversión.

La película sistematiza esta tensión al convertir la vulnerabilidad en metodología. Frente a la tradición familiar de esconder los problemas *bajo diez mil millones de llaves*, Alvarado elige la exposición consciente. Pero esta exposición no es un mero desahogo; es una estrategia política. Al decir "yo no quiero hacer eso, yo le quiero hacer frente a las cosas", la realizadora transforma la vergüenza individual en un gesto de resistencia.

La sistematización ocurre en el tránsito de lo íntimo a lo estructural. La vergüenza de no tener un archivo familiar *normalizado* deja de ser una falla personal para entenderse como síntoma de un orden heteropatriarcal que silencia las existencias disidentes. Al mostrar su archivo escaso, sus fotos *contaditas*, Alvarado no se limita a compartir una carencia personal; sino que sistematiza la experiencia del vacío archivístico como condición compartida de las subjetividades *marica* o *queer*. Esta operación sigue la lógica de Cornejo: la historicidad (la conciencia de estar determinada por una historia de exclusiones) tensiona con la vergüenza para producir reparación simbólica.

La tercera dimensión de la sistematización en la película radica en su concepción relacional del archivo. Para Alvarado, el trabajo con archivos familiares no busca reconstruir un linaje sanguíneo, sino tejer parentescos electivos. Como ella misma descubre en el proceso: "el hacer esta película me ayudó mucho a ver [...] a mi familia como personas". Este reconocimiento es fundamental: desmonta la idealización de la familia tradicional y permite encontrar humanidad más allá de los roles preestablecidos. Así, su tarea es la de trazar líneas para una genealogía diferente, una que abraza "el fracaso en heredar la línea familiar como condición de posibilidad para otra forma de residir el mundo" (Ahmed 2024, 315).

Esta práctica se extiende más allá de lo familiar, al señalar la posibilidad de *volver familiares* los archivos que originalmente son ajenos. Aquí la sistematización alcanza su potencial más radical: la creación de una comunidad archivística *marica* o *queer* donde los fragmentos de memorias dispersas pueden articularse en nuevas constelaciones de significado. La película demuestra que la identidad *marica* o *queer* no se construye solamente desde o contra la familia, sino a través de la creación de nuevos sistemas de pertenencia.

La noción de *espacio en construcción* que aparece en la sinopsis adquiere aquí su dimensión más esperanzadora. La sistematización de narrativas personales no mira solo al pasado; construye un andamiaje para el futuro. Al crear un sistema propio de significación a partir de los escombros de la memoria familiar, Alvarado no solo repara heridas individuales, sino que aporta a la construcción de un imaginario colectivo donde las subjetividades *maricas* o *queer* puedan reconocerse y proyectarse.

3. Fenomenología *queer*

La fenomenología puede ser un recurso para los estudios queer en la medida en que enfatiza la importancia de la experiencia vivida, la intencionalidad de la conciencia, la importancia de lo próximo o lo que está a-la-mano y el papel de las acciones repetidas y habituales para dar forma a los cuerpos y los mundos.
Sara Ahmend (2024, 13)

El objetivo específico de representación de la identidad *trans* y *marica* también exige un análisis que trascienda una mirada unidimensional. En mi análisis la interseccionalidad, como marco teórico, me permite examinar cómo múltiples ejes de

identidad y opresión —como el género, la sexualidad, la clase, la experiencia de la infancia y la relación con el Estado— se entrelazan para configurar experiencias únicas de subyugación y resistencia. Para ello, tomo caso de estudio mi propio proyecto cinematográfico, *Lxs Argonautas* (2023). No se trata solo de representar identidades no normativas, sino de mostrar cómo estas identidades son moldeadas por y, a su vez, resisten, a narrativas hegemónicas como el nacionalismo, la guerra y la familia. Complemento este análisis con la perspectiva de Sara Ahmed, cuya propuesta me permite profundizar en la comprensión de como estas intersecciones se encarnan, se viven y se contesta desde la corporeidad y la memoria.

El núcleo de *Lxs Argonautas* es interseccional: explora las identidades *trans* y *maricas* (*queer*) entrelazadas con el discurso nacionalista de la guerra. Mi obra aborda las infancias *queer* y cómo estas atraviesan el discurso de la guerra, la muerte, la soledad, la devastación y el trauma. Aquí, la identidad no normativa no es un elemento aislado, sino una posición desde la cual se experimenta y critica una narrativa estatal fundamental.

En mi *filme* desarrollo una crítica contundente al *cuerpo útil para el Estado*. Este cuerpo ideal es *masculinizado, cis, hetero*, y está diseñado para la defensa del territorio nacional, incluso hasta el sacrificio. La guerra del Cenepa (1995) se presenta en el discurso oficial como un evento que forja héroes, donde el sufrimiento es glorificado (véase Figura 3). Frente a esto, me planteo, como realizadore del cortometraje: ¿Y qué pasa cuando, siendo una infancia *marica*, no logras llegar a esa aspiración del cuerpo útil para el Estado?



Figura 3. Fotograma del cortometraje *Lxs Argonautas*
Fuente. Mayro Romero (2023)

La respuesta es el trauma. Las infancias *trans* y *maricas*, al no poder encarnar ese ideal, se convierten en cuerpos que experimentan el trauma, sin entender verdaderamente por qué. Esta intersección revela que la violencia no solo es la explícita de la guerra, sino también la violencia simbólica y estructural de ser excluido del proyecto nacional. Las identidades *trans* y *maricas* se constituyen así en oposición dialéctica a la identidad ciudadana hegemónica, experimentando la *normalidad* como un estatuto militar y disciplinario.

Volviendo a la cita de Ahmen (2024, 13), su cita ilumina este punto. La *experiencia vivida* de estas infancias queer no es abstracta; es intencional y se dirige hacia un mundo hostil. Las *acciones repetidas y habituales* de la disciplina familiar y escolar, modeladas por el imaginario bélico, dan forma a sus cuerpos y sus mundos subjetivos. En mi obra relato cómo el padre de mi compañera, un veterano de guerra, trataba a sus hijos como subordinados, subordinados que estaban activamente preparados para la guerra. Esta habituación a la jerarquía y la violencia marca la experiencia vivida de una infancia *queer*.

Lxs Argonautas utiliza la fenomenología queer como método: se sumerge en la textura sensorial y emocional de esa experiencia. No solo cuenta la historia, sino que construye el modo en que se vivió: la soledad, la incompreensión, la sensación de no encajar. Al hacerlo, convierte la experiencia vivida marginal en el centro de una crítica fenomenológica al mundo *dado por sentado* de la heteronormatividad y el nacionalismo.

La interseccionalidad se amplía al incorporar la dimensión de la clase y territorio. Con ella narro una experticia personal crucial: haber crecido en un asentamiento irregular llamado *Tiwintza*, topónimo¹³ que remite directamente al sitio del conflicto bélico. Este marco territorial permite que, en mi obra, la guerra no se presente como una abstracción histórica, sino un contexto cotidiano que estructuró mi propia mi infancia:

Siendo un asentamiento irregular en el que yo vivía había constantemente presencia de militares y también había desplazamientos, había despojos, había violencia de parte de los militares hacia las personas que habitaban este espacio. Entonces, claro, este contexto de guerra para mí era el contexto de guerra mismo que se daba en Tiwintza. Y este imaginario de mi infancia siempre se ligó a ello. (Romero, 2015 entrevista personal; ver Anexo 1).

Es esta superposición geográfica y nominal la que crea una intersección poderosa que se replica en la historia escrita para el cortometraje: en el relato de una infancia *marica* dentro de un contexto de pobreza y violencia estatal, el imaginario nacionalista de la guerra se revela como una farsa siniestra. El Estado, que en los libros de texto exalta sus héroes, es el mismo que, a través de sus agentes, despoja y oprime a su propia población en los márgenes urbanos. La identidad *trans* y *marica* se ve así mediada por una experiencia de clase que desmitifica el relato patriótico desde dentro.

El trabajo con el archivo en *Lxs Argonautas* es, en sí mismo, una práctica interseccional y fenomenológica. El proyecto enfrenta dos tipos de archivos: los históricos (oficiales, inaccesibles) y los personales/comunitarios (creados desde la experiencia vivida).

El mayor desafío, sin embargo, no fue técnico, sino ético y visceral. Trabajar con el trauma personal y comunitario implica una intersección constante entre la práctica artística y la salud mental. El trauma se inscribe en el cuerpo, pero cuando trabajas en materializarlo en otro objeto [...] se lo revive una y otra y otra vez. Esta es una observación profundamente fenomenológica: el trauma no es un recuerdo almacenado, sino una condición corporal que se reactiva con cada acto de creación.

La estrategia de *autocuidado* que se implementó consistió en marcar límites, evitando que el proceso creativo se convirtiera en un bucle de autolesión. Esta demarcación se volvió, así, una práctica política interseccional. Para cuerpos *trans* y *maricas*, históricamente vulnerados, el proceso creativo puede replicar las dinámicas de

¹³ “Topónimo” es un término que designa el nombre propio de un lugar geográfico (ciudad, río, barrio, región, etc.). Los topónimos condensan capas históricas, culturales y políticas, ya que nombrar un territorio implica también una forma de producir memoria, identidad y poder sobre el espacio.

abuso y explotación. Por ello, el autocuidado se convierte en un método de trabajo esencial, una forma de negociar la tensión entre la necesidad política de hablar y la necesidad personal de no ser destruido en el proceso. Esto refleja la idea de Ahmed (2024, 13) sobre cómo las acciones repetidas (en este caso, las de protección y delimitación) dan forma a un mundo habitable para el cuerpo *queer*.

Ante la negación de acceso a los archivos institucionales, el proyecto recurre a imágenes de baja resolución o *imágenes pobres* de la web, siguiendo una estrategia similar a la de otros autores que serán analizados. Esta elección no es una simple solución práctica; es una toma de posición política. Frente a la institución que *protege* archivando y, a la vez, silenciando, en el cortometraje se utiliza lo que está *a-la-mano* (un concepto clave en la fenomenología de Heidegger que retoma Ahmed). La potencia del archivo ya no reside en su calidad o autenticidad oficial, sino en su capacidad para ser apropiado, re-significado y puesto en diálogo con la experiencia vivida.

Este gesto decolonial respecto al archivo democratiza la historia. Al usar imágenes de libre acceso y combinarlas con archivos creados desde la *imagería* personal, *Lxs Argonautas* construye una *cartografía* alternativa. Esta cartografía no busca manipular el discurso oficial, sino que lo *confronta* mostrando su insuficiencia para dar cuenta de las experiencias de las infancias *queer*. El archivo deja de ser un mausoleo y se convierte en un campo de batalla fenomenológico donde se disputa el significado de la historia y de la memoria.

La respuesta del público a la obra confirma su carácter interseccional. A partir de las reacciones, he podido identificar una clara división en dos perfiles de recepción:

- *Públicos trans y maricas*: Experimentan una *identificación inmediata*. No solo se identifican con el contexto específico de la guerra de 1995, sino que asocian la película con “una constante guerra” de la vida cotidiana. Los elementos de *crueldad* en el cortometraje resuenan con sus propias experiencias de infancia. La obra funciona, así como un archivo comunitario que valida y visibiliza una experiencia compartida.
- *Públicos hegemónicos*: Manifiesta una *persistencia contra el discurso*. Tiende a invalidar el trabajo, repitiendo el discurso oficial del heroísmo y el nacionalismo. Para este público, la contranarrativa *queer*, antimilitarista es una amenaza al relato identitario nacional.

Esta divergencia en la recepción subraya el rol político del cine como el de *Lxs Argonautas*. Me atrevo a definirlo como creador de *contranarrativas* que son *peligrosas*

para las instituciones, pues cuestionan la versión edulcorada e inclusiva de la diversidad. “Aquellas que es pensada en un logro de un futuro asimilado que lo vuelve demasiado costoso, pues supone la ruptura con quienes quedan fuera de la normalización de acuerdo con Mattio” (2022, 323).

Mattio señala, además, la existencia de una precisión para que las comunidades LGBTIQ+ cumplan una cuota o ejerzan un *lobby*¹⁴, lo que a menudo las despoja de su potencial crítico. Este cine se resiste precisamente a ese mandato.

El cine, en este contexto, es un acto de hablar político que se niega a ser asimilado. Es una práctica que, desde la intersección de identidades marginadas, interpela al poder y crea un espacio público alternativo donde las experiencias silenciadas pueden ser enunciadas y reconocidas.

1.1 Exploraciones de la vulnerabilidad y la resistencia

La “perdida” misma no es vacía ni es una
espera: es un objeto, de presencia densa.
Sara Ahmend, (2024, 280)

La representación de las identidades *trans* y *marica* en el cine ecuatoriano contemporáneo, ejemplifican en trabajos como el de Belén Alvarado y en los míos propios como realizadore, no puede entenderse desde un marco celebratorio o meramente identitario. Por el contrario, surge de una exploración profunda y necesaria de la vulnerabilidad. Esta vulnerabilidad no es una condición pasiva, sino un terreno fértil desde donde se erigen complejas estrategias de resistencia. La obra *Por si me pierdo y crepito en polvo* de Alvarado, junto con mis cortometrajes *La luna me sigue*, *Por si me pierdo y crepito en polvo* y *Lxs Argonautas*, comparten un núcleo metodológico y político: el uso del archivo personal, familiar y comunitario para narrar experiencias del trauma, desposesión y silenciamiento. A través de estos relatos, se revela que la vulnerabilidad es un estado impuesto por estructuras heterocisnormativas, nacionalistas y familiares, pero que, al ser reconocida y encarada, se transforman en el material bruto para la creación de contranarrativas poderosas.

La cita de Sara Ahmed (2024, 280), ofrece una clave fenomenológica crucial para esta exploración. La pérdida —de archivos, de infancias, de reconocimiento familiar, de

¹⁴ Entendiendo como *lobby* aquella agenda que el sistema heterocis impone para asimilar y normalizar a aquellos otros.

un lugar en la historia oficial— no es una mera ausencia. Es una *presencia densa* que moldea los cuerpos, las subjetividades y las prácticas creativas. Esta idea me permite comprender cómo la pérdida se convierte en un *objeto* con el que se negocia constantemente, un material tangible que se toca, se revisa, se reimagina y, finalmente, se convierte en cine. Esta exploración analiza cómo la vulnerabilidad y la resistencia se entrelazan a través de dimensiones clave: el cuerpo y el trauma como archivo, las estrategias de (re)apropiación del archivo frente al silenciamiento institucional, y la negociación de la intimidad como acto político.

La experiencia vivida del trauma es el archivo primario desde el que trabajamos los realizadores que abordamos estas narrativas. Nuestras obras no hablan sobre el trauma desde una distancia segura, sino que emergen desde él, encarnándolo. En *La luna me sigue*, por ejemplo, exploro el abuso sexual infantil, un evento que marca profundamente la infancia *trans* y *marica*. Esta película habla del abuso que yo viví; por ellos está intrínsecamente ligada a quién soy y a cómo mi voz se ha ido formando para poder hablar desde el trauma.

Aquí, el trauma no es un recuerdo almacenado, sino una fuerza constituyente de la subjetividad. El cuerpo se vuelve el primer depósito de una memoria dolorosa. De manera similar, en *Lxs Argonautas* reflexiono sobre cómo el trabajo con archivos traumáticos reactivan el dolor: “el trauma se inscribe en el cuerpo, pero cuando trabajas en materializarlo en otro objeto [...] lo vamos a revivir una y otra y otra y otra vez” (Romero, 2025). La *presencia densa* de la pérdida (en este caso, la pérdida de una infancia segura) es un objeto pesado que se lleva en el cuerpo y que el proceso creativo lo moviliza y transforma.

Lxs Argonautas amplía esta noción, conectando con el trauma personal con la violencia estatal. La película aborda las experiencias de infancias *maricas* sobre la guerra y como el discurso nacionalista construye un *cuerpo útil para el Estado*: masculinizado, cis, hetero. Frente a este ideal, la infancia *trans* y *marica* se experimenta como un fracaso: “¿Y qué pasa cuando, siendo una infancia *marica*, no logras llegar a esa aspiración del cuerpo útil para el estado? Entonces pasa esto, ¿no? Pasa que aquellas huellas que quedaban sobre se pasó no funcional... se vuelven un cuerpo que experimenta el trauma”. La vulnerabilidad aquí es interseccional, tal y como se analizó anteriormente: es la del cuerpo disidente que no encaja en el proyecto nacional y, por lo tanto, queda expuesto a la violencia de esa exclusión. La pérdida de la posibilidad de ser un *cuerpo útil* es una *presencia densa* que estructura la experiencia de la infancia *queer*.

Frente a esta vulnerabilidad constitutiva, los realizadores desarrollamos estrategias de resistencia que convierten la pérdida en potencia creativa y política, trabajando precisamente con aquellos materiales —esos otros archivos— que constituyen lo que, para el registro oficial, no existe.

Una estrategia central es la creación de lo que, en *La luna me sigue*, se denomina como una *máquina de archivo*. Ante la pregunta ¿Dónde están los archivos de aquellas personas que no pudieron tener archivos?, el cine se convierte en un dispositivo para crearlos. Esta máquina funciona bajo un deseo, una urgencia de volver a las memorias propias. Al no tener acceso a archivos institucionales —como ocurre en *Lxs Argonautas*—, se recurre a *imágenes pobres*. Este gesto se vuelve una toma de posición política. En *La luna me sigue*, la apropiación de las imágenes bastardas, de baja calidad y libres de derechos se convierten en un acto de desobediencia epistémica. La *pérdida* del archivo de calidad se transforma en la *presencia densa* de un archivo popular y democratizado, listo para ser resignificado.

Cuando el archivo no existe, la imaginación se erige como herramienta fundamental para llenar los vacíos. Así, en obras como *Lxs Argonautas* se acude a crear una *imaginería de objetos*, construyendo *archivos* a partir de testimonios personales. Esto no implica falsear la historia, sino reconocer que, en contextos de violencia extrema, muchos espacios del recuerdo están ligados a la lógica de la imaginación. La imaginación es, así, un archivo vivo y un acto de resistencia contra el olvido. Sin embargo, el trabajar con el trauma exige una ética del cuidado —un tema recurrente que marca un límite en el proceso creativo—. Este cuidado es un modo de asegurar que el acto de narrar la vulnerabilidad no reproduzca la autolesión, y una manera de gestionar la *presencia densa* del trauma sin ser aplastado por ella.

La tensión entre lo íntimo y lo político es un eje crucial donde se juegan la vulnerabilidad y la resistencia. Las obras emergen de una profunda intimidad, pero su circulación es un acto político que desafía discursos públicos hegemónicos.

Belén Alvarado, en *Por si pierdo y crepito en polvo*, trabaja con archivos familiares hallados que registran una historia de silencio y desunión. Su obra es un acto de resistencia contra ese silencio hereditario. Al crear paisajes sonoros para las fotos inertes, les otorga una voz y una vida. El silencio, entonces, no es solo ausencia, sino una *presencia densa* con la que se dialoga y de la cual se emerge a través del arte. La película se convierte en una *correspondencia ficticia* que salda —o, al menos, interroga— las rupturas del pasado.

Les realizadores expresamos una tensión común: la incomodidad de que nuestras familias sanguíneas vean nuestras obras, frente al deseo de que estas circulen en públicos *trans* y *maricas*. Esta negociación delimita un espacio de seguridad. La intimidad se expone, pero de forma estratégica: se revela ante una comunidad de pares que puede reconocerse en ella, mientras se protege de la mirada familiar, que podría revictimizar o invalidar la experiencia. La resistencia reside en esta capacidad de controlar la mirada, de decidir ante quien volverse vulnerable.

El impacto de estas obras confirma su carácter disruptivo y revela la brecha entre una recepción comunitaria y una hegemónica. En mi experiencia, he podido observar que el público *trans* y *marica* experimenta una identificación inmediata, porque los elementos de crueldad y trauma resuenan con sus propias vidas. Para ellos, la película no habla solo de la guerra del pasado, sino de un imaginario bélico que se desplaza constantemente hacia lo cotidiano. En cambio, el público hegemónico tiende a una resistencia activa contra el discurso, invalidando la obra y repitiendo el relato oficial heroico. Esta divergencia subraya que estas obras son contranarrativas vitales para la comunidad, pero amenazantes para el orden discursivo establecido.

El rol político de este cine se define, por tanto, como una *contracorriente*. En *Lxs Argonautas* y *La luna me sigue*, realizo una crítica precisa a la noción de diversidad aséptica que promueven algunas instituciones. Concibo mi trabajo como una urgencia que busca llenar los vacíos del cine ecuatoriano, el cual ha preorizado tradicionalmente otras narrativas. Belén Alvarado lo define como “un cine de la *intimidad* que, al mostrarse, se vuelve *comunitario*”. La resistencia política está en insistir en que las experiencias más vulnerables y vulneradas son el material más urgente para entender la nación.

En conclusión, el análisis y la construcción del personaje en *La Luna Me Sigue* demuestra que la representación *trans* puede operar como una práctica contra-archivística profundamente política. Lejos de limitarse a la caracterización psicológica o a la visibilidad superficial, el personaje se construye a través de la *máquina de archivo* como cuerpo prostético, la reimaginación de la infancia como territorio en disputa, y la gestión de la intimidad como zona de negociación comunitaria.

Este proceso constituye una respuesta directa a la *discapacidad* social descrita por Stryker y materializa el llamado de Mombaça a la reimaginación del mundo. El personaje *trans* resultante no es un objeto de representación, sino un sujeto de enunciación que, desde los márgenes del archivo, desafía las narrativas totalizantes y afirma el derecho a construir la propia memoria. *La luna me sigue*, por tanto, trasciende el caso individual

para proponer un modelo de creación cinematográfica sobre y desde nuevos usos del archivo que es, en esencia, un acto de resistencia y de futuridad para las identidades *trans* en Ecuador y América Latina.

La construcción del personaje *trans* que realizo en *La luna me sigue* puede leerse como una ilustración profundamente conmovedora de la tesis de Susan Stryker. Un personaje (mi propia encarnación en pantalla) no es una esencia, sino una subjetividad que se construye performativamente en respuesta a un mundo que le impone una *discapacidad social* al negarle acceso. Por ello, no construyo a través de rasgos psicológicos convencionales, sino a través de las estrategias formales y narrativas que el propio personaje desarrolla para sobrevivir a esa negación.

En esta lógica, la *máquina de archivo* es la prótesis que suple la falta de acceso a la historia *personal/colectiva*. La luna, como amiga imaginaria, opera como otra prótesis que suple la falta de acceso a un mundo seguro. Mi enfoque en la infancia expone el territorio primordial donde se libra la batalla por el acceso a la humanidad. El personaje resultante es una poderosa encarnación de aquellas otras memorias que resisten y se intenta enunciar de la comunidad *trans*: no como una figura valerosa, sino como un ser que, frente a un mundo organizado para discapacitarle, utiliza la imaginación y la memoria —el cine mismo— como herramientas para tallar un espacio de existencia propia. La representación *trans* en *La luna me sigue* es, en definitiva, la representación de una agencia que nace precisamente de la necesidad de crear acceso donde el mundo cisgénero lo ha negado y a su vez lo ha construido a partir de la expropiación de aquel mundo mágico del cual es despojado aquella que fueron infancias *trans*.

El trazado de las trayectorias emocionales en *Por si me pierdo y crepito en polvo* revela que la representación de lo *queer* o *marica* en la obra de Belén Alvarado no es un mero contenido, sino una metodología. Es un proceso encarnado que va de la soledad y el silencio impuestos a la elaboración de una voz propia a través de la reapropiación del archivo. La película encarna el *proceso denso de rearticulación* del que habla Mombaça (2024), demostrando que la reimaginación del mundo comienza por la reimaginación de la propia historia.

La construcción de la subjetividad *marica* en este *film* es, por tanto, una política afectiva del archivo. Utilizando el silencio como materia prima y la indagación autoetnográfica como herramienta, Alvarado no solo representa una identidad, sino que performa su propia construcción. La trayectoria emocional que recorre —del desamparo a una paz activa— sirve como mapa para entender cómo las identidades disidentes pueden

navegar las violencias del olvido familiar y social. Lejos de los gestos espectaculares, la obra propone una resistencia íntima y persistente, afirmando que incluso en la más profunda ausencia, existe la posibilidad de crear un relato propio, un hogar simbólico desde el cual enunciarse. En última instancia, *Por si me pierdo y crepito en polvo* es un testimonio poderoso de cómo la creación artística *queer* transforma el dolor en saber, el silencio en lenguaje, y la soledad en un espacio de posibilidad radical.

Por si me pierdo y crepito en polvo de Belén Alvarado ofrece un modelo potente para entender cómo las narrativas personales pueden sistematizarse en herramientas de análisis y acción política. A través de la espacialización de la memoria, la resignificación de la vergüenza y la creación de parentescos archivísticos, la película trasciende lo autobiográfico para proponer una metodología *marica* de la autoetnografía.

Esta sistematización demuestra la vigencia de la propuesta de Cornejo: la relación tensa entre vergüenza, vulnerabilidad e historicidad puede abrir puertas a la subversión. La obra de Alvarado subvierte no solo los mandatos de género, sino también las formas establecidas de contar(se), de recordar y de construir comunidad. Al sistematizar su experiencia en un *ritual de rememoración*, la realizadora provee un marco conceptual y afectivo para que otras voces silenciadas puedan organizar sus propias trayectorias.

La película, en última instancia, nos invita a reconsiderar la potencia política de sistematizar lo personal. Frente a la violencia del borramiento, responde con la meticulosidad del archivo; frente a la vergüenza, con la valentía de la exposición; frente al abandono, con la construcción tenaz de nuevos espacios de habitabilidad. En este gesto, Alvarado no solo nos cuenta su historia; nos ofrece un sistema para narrar las nuestras.

El análisis interseccional de *Lxs Argonautas* revela que la representación de las identidades *trans* y *maricas* no puede desligarse de las estructuras de poder que las rodean: el Estado nación, el militarismo, la clase social, la familia heteropatriarcal y las propias instituciones culturales. La obra demuestra que la identidad es un cruce de caminos donde se libran batallas políticas, historias y existenciales.

La incorporación de la fenomenología *queer* de Sara Ahmed enriquece este análisis al permitirme comprender que estas intersecciones no son meramente conceptuales, sino que se viven, se sienten y se encarnan. La *experiencia vivida* de las infancias *queer*, moldeada por *acciones repetidas* de disciplina y violencia, es el punto de partida para una crítica radical. A su vez, la práctica artística misma —con su énfasis en el autocuidado, la apropiación de archivos y la creación de contranarrativas— se convierte en un conjunto de *acciones repetidas y habituales* destinadas a dar forma a un nuevo

mundo: un mundo donde los cuerpos *trans* y *maricas* no sean considerados *inútiles*, sino portadores de una memoria y una verdad capaz de desmontar los relatos hegemónicos y, en su lugar, imaginar otras formas de habitar la historia y la comunidad. *Lxs Argonautas* no solo representa una identidad: navega activamente las complejas aguas de la interseccionalidad para cartografías y crear un territorio donde esa identidad pueda, por fin, existir en toda potencia crítica y vital.

La exploración de la vulnerabilidad y la resistencia en el cine *trans* y *marica* ecuatoriano revela un ecosistema creativo donde la pérdida —de archivos, de la infancia, de reconocimiento— no es un vacío. Como sugiere la cinta de Ahmed (2024, 280), es un *objeto de presencia densa*. Esta densidad se manifiesta en el cuerpo que almacena el trauma, en las imágenes pobres que sustituyen a los archivos inaccesibles, en el silencio familiar que grita a través del montaje, y en la intimidad que se convierte en bandera política.

Los realizadores no aludimos a la vulnerabilidad; nos sumergimos en ella como una ética del autocuidado y la convierte en el combustible para nuestras máquinas de archivos (el cine). A través de la reapropiación, la imaginación y la negociación de la mirada, transforman la experiencia de ser cuerpos *inútiles* para el Estado en la potencia de ser voces indispensables para la contranarrativa. Nuestro cine no busca ganar premios en festivales hegemónicos, sino *rodar bajo otro tipo de circuitos de distribución* que lleguen a la nuestra comunidad. En última instancia, estos trabajos encarnan una resistencia fenomenológica: demuestran que el mundo se experimenta de manera radicalmente diferente desde los cuerpos *trans* y *maricas*, y que, al narrar esa experiencia desde la profundidad de nuestra vulnerabilidad, no solo nos representamos a nosotres mismas, sino que reconfiguramos la memoria, la historia y la posibilidad misma del cine verdaderamente ecuatoriano y latinoamericano. La vulnerabilidad, entonces, lejos de ser una debilidad, se revela como el sitio más denso, potente y político desde donde se creamos esos nuevos usos del archivo y sus representaciones sobre nuestras identidades *trans* y *maricas*.

4. Hacia una práctica del mirar en los detalles

Antes de terminar este capítulo, me detendré en lo que constituye una puesta en práctica preliminar de los conceptos y variables de análisis que se desarrollan con mayor profundidad en el siguiente bloque de obras. Este apartado funciona como un ejercicio analítico concreto, cuyos detalles se explicarán más adelante, centrados en el

cortometraje *Para Dan* (2021) que, al igual que las obras anteriormente analizadas, explora especificidades de las representaciones *trans* y *maricas* en el cine ecuatoriano, con énfasis en mi propia obra propia punto de partida. La obra se aborda desde una variable de análisis dirigida a examinar las nuevas formas de uso del archivo en el cine *trans* y *marica* ecuatoriano. Así, *Para Dan* no se analiza únicamente como objeto fílmico, sino como un dispositivo de producción de sentido donde el archivo opera como escritura autoetnográfica, articulando memoria, afecto y experiencia situada.

Este análisis centra como el cortometraje activa materiales de archivo público y ajenos —imágenes, sonidos y registros preexistentes— mediante procesos de reapropiación, montaje y recontextualización, desestabilizando su significado original para producir una contra-narrativa desde la intimidad. En este sentido, *Para Dan* permite observar de que manera el archivo deja de funcionar como testimonio del pasado y se transforma en una herramienta para enunciar la vulnerabilidad, el duelo y la desaparición desde el cuerpo *trans* y *marica*.

Esta variable de análisis considera, además, la relación entre archivo y contexto histórico, particularmente la crisis sanitaria provocada por la pandemia de COVID-19 en el Ecuador, entendiendo a cómo la experiencia personal del encierro, la enfermedad y la muerte se entrelaza con una lectura crítica de los discursos oficiales. A partir de ello, el cortometraje se analiza como un *máquina de archivo* que produce memoria en tiempo presente, donde la imaginación, la subjetividad y el gesto cinematográfico se constituyen como formas legítimas de conocimiento.

En la misma línea sobre construcciones del archivo a partir de la transformación de las propias zonas oscuras aparece el cortometraje *Para Dan* (2021) de 4:31 minutos de duración y cuyo género dialoga con el formato de la carta filmada realizado por mí, directora *trans* y *marica* de la ciudad de Portoviejo en Ecuador. Este cortometraje es una película que realice durante la crisis sanitaria que enfrentaba el Ecuador en junio del 2020 durante época de pandemia y parte específicamente de una carta emitida por el gobierno de aquel entonces. Con la intención de hablar sobre la muerte de ciudadanos cuyos cuerpos desaparecieron en los hospitales durante la pandemia. En este trabajo documento de manera personal las ideas de refugio, enfermedad, soledad, muerte y tragedia tomando de archivos audiovisuales que van siendo reapropiados por mí para poder contar aquella historia. Caracterizando una vez más a mi trabajo por el uso de varios tipos de archivos como una escritura autoetnográfica que explora la infancia, el ensueño y el trauma.

Y es en ese panorama donde aparece *Para Dan* (2021) cortometraje que parte como un momento de meditación a las disculpas públicas sobre la desaparición de cuerpos de ciudadanos en los hospitales publicada por el gobierno de aquel entonces en los medios impresos. La decisión sobre la elección de los archivos que componen esta película busca la fuga de aquellos archivos oficiales que constantemente se establecieron en el marco de la crisis, como archivos que proponían un discurso de poder y control durante aquel momento. El dispositivo utilizado dentro del cortometraje la carta filmada permitió dar como posibilidad llegar a aquellos otros archivos que movilizan en tanto a lo personal, en la pieza más haya de películas animadas de cierta época que se yuxtaponen con los registros del cual entonces era mi hogar durante el encierro (véase figura 4).

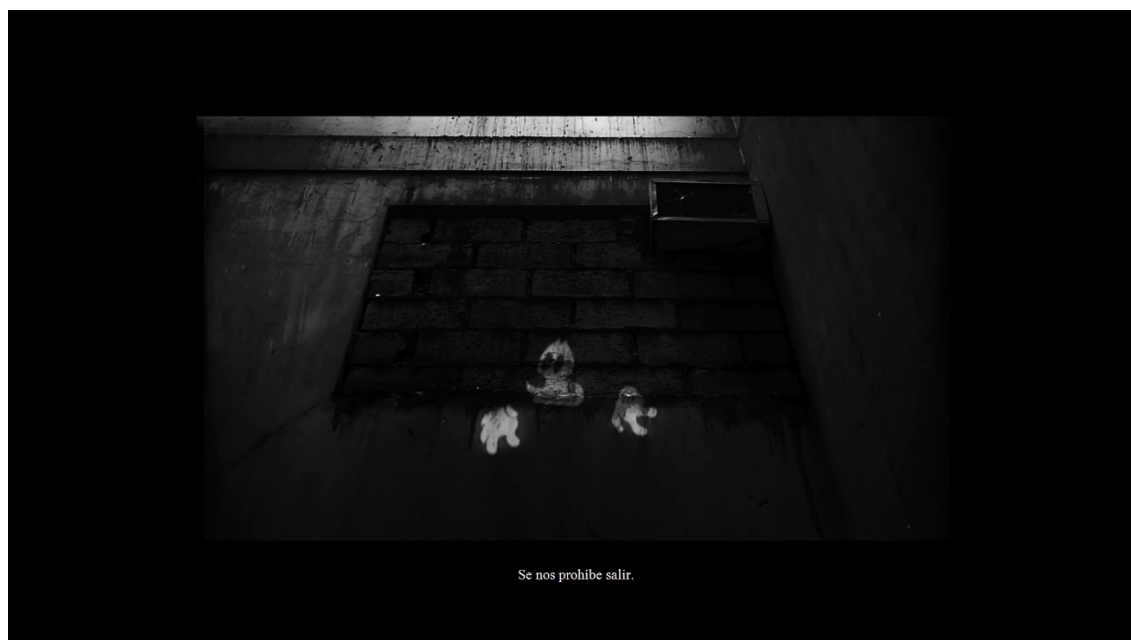


Figura 4. Fotograma del cortometraje *Para Dan*
Fuente. Mayro Romero (2019)

La construcción de las mismas imágenes se vuelca a una lista de sonidos que parecían un collage correspondiéndose a lo que se veía en pantalla y a su vez se volcaban a la idea de correspondencia para hacer una guía sonora que volvía a la idea propia de tomar pedazos de realidad para formas archivos que nunca existirían si no fuera por aquella misma posibilidad que habitan en el cine.

El concepto de archivo se entiende como un dispositivo de almacenamiento de una memoria sociocultural que no estructura una historia discursiva, sino imágenes o *phatosformel*, en tanto que formas —*formulae*— portadoras de sentimientos —*pathos*—, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad (Guasch 2011, 24–25).

Aquellas otras formas de poder concebir la realidad abren la puerta a otras ideas de las cuales las decisiones sobre el archivo lo desbordan tomando la narración como nexos entre la temporalidad, el espacio y el sujeto que pasaba por la dinámica de la *voz off* o interior de cada espectador al ser obligado a leerle mentalmente los intertítulos (véase Figura 2) dentro del cortometraje *Para Dan*. Y es que a la falta de archivos la posibilidad de la imaginación se presta como una opción a mostrar(*nos*) otros tipos de herramientas para crear archivos propios, archivos a los que no se pueden acceder ni observar de la forma tradicional.

En *Para Dan* las experiencias sobre el nuevo uso del archivo recaen en quien traza el uso de los archivos públicos que para Weinrichter (2009, 105) los cuales pueden ser desestabilizados por su contenido de “conocimiento previo fijado en el relato original del que procede la imagen”: volviendo aquellas imágenes en íntimas, revelando que el desafío central no fue el acceso legal, sino el costo emocional y político de exponer la propia intimidad apropiándose de aquellas imágenes por los directores *trans* y *maricas*. Y es así como una vez más se vuelve a lo íntimo como parte fundamental de aquellos nuevos usos del archivo. Este proceso convierte la práctica fílmica en un acto de valentía epistemológica, donde el cuerpo y la biografía se entrelazan en este cortometraje documental cuyo material de archivo construye una verdad que los documentos oficiales no pueden capturar. El archivo deja de ser un recurso externo para convertirse en una extensión del propio cuerpo y memoria, una *máquina de archivo* personal que opera desde la herida abierta. Tal y como plantea el antropólogo Jean Carlos Cornejo al pensar al mismo cuerpo como un lugar de encuentro para la escritura y las memorias: “[...] al compartir un secreto (y tal vez éste en particular) se comparte también la angustia y el dolor que encarna la demanda de ocultarlo/exhibirlo” (Cornejo 2011, 87).

El primer desafío, entonces, es ético-existencial en el cortometraje *Para Dan*: la autoexploración de la intimidad como estrategia política narrativa. En el cual dentro del cortometraje se identifica claramente este conflicto, para mí fue más un problema mucho más ligado al tema de la vulnerabilidad. Como director me preguntaba constantemente que estaba poniendo ahí porque estaba mostrando imágenes propias imágenes íntimas. En un contexto donde los archivos hegemónicos han silenciado, patologizado o borrado las existencias *trans* y *maricas* de los eventos históricos, la única forma de contranarrativa viable suele ser la apelación al *testimonio* crudo y personal. Esto me situó en una posición de enorme riesgo, obligándome a negociar constantemente los límites entre lo que se

muestra y lo que decido guardar, entre la necesidad de enunciar una realidad y el derecho a proteger mi propia intimidad. La cámara casera con la que grabe durante la crisis sanitaria se transforma en mi propio diario íntimo y a la vez en un instrumento de denuncia, un archivo en tiempo real de doble crisis: colectiva y personal.

Este acto de *autoarchivo* nace, como señala Weinrichter, de una *falta de archivos propios* dentro del paradigma tradicional. Mi respuesta como realizadore corrobora aquello; una vez más a falta de archivos propios se inventa o surgen de la imaginación bajo la necesidad de mostrar algo, de enunciar algo. Esta es la operación fundamental que existe en la mayoría de los casos aquí estudiados sobre cine *trans* y *marica* ecuatoriano: la imaginación como acto de resistencia archivística. Frente al vacío o la distorsión en los archivos oficiales, como comunidad nos vemos forzades a generarlos desde cero, utilizando los medios que tenemos a nuestro alcance —una cámara casera, internet, la propia memoria corporal— tal y como lo hice en su momento con *Para Dan*. “El archivo, como institución, sin duda es un sitio de la memoria. Pero, como herramienta es un instrumento para el refinamiento del deseo. Considerado desde el punto de vista colectivo, y teniendo en cuenta la sociabilidad de la memoria y de la imaginación, tal deseo mantiene la más estrecha relación con la capacidad de aspirar” (Appadurai 2005, 131).

El archivo ya no es solo un encuentro azaroso, sino también un algo que surge y se crea desde la urgencia —volviendo a Appadurai—. La enunciación, por tanto, precede al documento; el acto de decir *esto existió* o *esto me pasó a mí* es lo que genera el material de archivo, invirtiendo la lógica tradicional del documental.

El desafío de los nuevos usos del archivo aquí se vuelve inseparable de lo político. En el cortometraje no simplemente se compila archivo; se teje en una red compleja que conecta lo macro con lo micro: que para mí desemboca en búsquedas de archivo comunitario y público que a las cuales podría tener acceso bajo el internet, o podrían ser registradas con mi propia cámara casera para representar; la crisis sanitaria y a su vez la crisis personal que lleva sobre la soledad [...] y también bajo mi diagnóstico como persona que vive con VIH. La técnica del montaje se convierte en el método para dar cuenta de esta interseccionalidad de las crisis. No se trata de ilustrar una con la otra, sino de demostrar como parecían estar unidas: como la crisis sanitaria global exacerbó la soledad, con el estigma del VIH se intensificó en el aislamiento, y como persona *trans* y *marica* de una periferia existía una condición el acceso a la salud y el duelo. Porque “hay que enfocar la idea de archivo conceptualmente, como algo más que un mero depósito físico de la memoria visual” (Weinrichter 2009, 105).

Finalmente, podría decir que el desafío más profundo sobre los nuevos usos del archivo aparece en asumir la subjetividad como el lugar más legítimo de producción de la verdad. Como realizadore no se aspira a una objetividad imposible; al contrario, afirmo el valor de la mirada particular, situada en un cuerpo *trans* y *marica*, en una periferia, viviendo con VIH durante una pandemia y cuya única posibilidad de persistencia se da a partir de aquella carta filmada que significo *Para Dan*. Es desde esa posición de vulnerabilidad radical —“escuchar el desaparecimiento de la gente, donde veía gente muerta en las calles”— que mi mirada adquiere cierta autoridad. La *máquina de archivo* que construí es, por tanto, una máquina de guerra semiótica. Aquella película se convierte en un archivo alternativo, un repositorio de verdades que solo podían ser enunciadas desde la intimidad expuesta y el montaje consciente de las cosas, de la propia experiencia.

En *Para Dan* la decisión de trabajar con materiales de archivos ajenos —imágenes en blanco y negro, alejadas de lo cotidiano contemporáneo— responde a una lógica que Brenez asociaría con el uso crítico. Sin embargo, aquí la crítica no se ejerce desde la ironía o el desvío situacionista, sino desde la apropiación emocional. Ya que este trabajo, la recontextualización se basó en la *significación emocional* de los materiales. Esto implica un desplazamiento: las imágenes no se usan para deconstruí un discurso hegemónico explícito, sino para evocar una sensación compartida de catástrofe y duelo. El blanco y negro, lejos de ser un signo de nostalgia, opera como un dispositivo de extrañamiento que intensifica la atmósfera de irrealidad y horror que caracterizó la pandemia.

El montaje se articuló a través de estrategias específicas —yuxtaposiciones, superposición, transparencias— que permitieron construir una narrativa no lineal del trauma. Frente a la imposibilidad de representar directamente la catástrofe *la incapacidad de respuesta, el encerramiento, el miedo*, se opta por operar desde la acumulación afectiva y la sugerencia. La superposición de capas de imagen y sonido genera una sensación de “aglomeración” angustiante, donde lo no-dicho— el *no pasa nada* cotidiano— se carga de tensión fantasmal. Aquí, sin embargo, el análisis no es morfológico sino sensible: se trata de descomponer las experiencias del horror en sus elementos afectivos básicos.

La idea de *transparencias* resultó clave para crear una atmosfera fantasmagórica que reflejaba la “sensación de muerte constante”. Al superponer imágenes, que no solo dialogan entre sí, sino que se utiliza del vacío de su significado original para llenarlas de uno nuevo: el de la pérdida, la incertidumbre y el duelo colectivo. Este gesto es profundamente político: convierte el archivo en un espacio de lucha simbólica donde la memoria individual y comunitaria se impone sobre el relato oficial. Las imágenes dejan

de ser documentos neutros para convertirse en fantasmas que interpelan les espectadores y dejar —citando a Derrida— que los espectros nos aparezcan en la pantalla (2002, 98).

El sonido aquí también juega un papel fundamental en esta cartografía afectiva. La banda sonora —no acompañaba pasivamente la imagen, sino que la tensionaba y la resemantizaba. El ritmo sonoro replicaba la experiencia de la angustia: aceleraciones, pausas prolongadas, repeticiones obsesivas. Esto permitió que la narrativa no solo se viera, sino que se sintiera en el cuerpo de les espectadores.

Finalmente, la recontextualización se planteó como un acto de apropiación subjetiva y colectiva. No se buscó *representar* la crisis, sino hacer que las imágenes —ajenas a su origen— dialogaran con mi propio sentir y con el de mi comunidad. Al preguntarse ¿de qué manera dialogan con lo que yo sentía?, estableciendo una vez más un puente entre lo íntimo y lo histórico, entre lo individual y lo colectivo. El montaje se convirtió así en un ritual de duelo y resistencias: un modo de *desfogar* la angustia y transformarla en acto creativo.

Por ultimo en *Para Dan* el concepto de injerto espectral aquí opera en dos niveles. Por un lado, como señala Derrida, el cine permite inscribir *huellas de fantasmas* en la trama fílmica para las comunidades *trans* y *maricas* en el Ecuador, esto significa hacer visible lo que ha sido espectralizado: cuerpos, afectos y memorias que el heteropatriarcado ha tratado de borrar. Pero a diferencia de un fantasma que solo habita el reino de lo trágico, estos realizadores encarnan fantasmas gozosos, fantasmas que celebran, que resisten que existen en toda su complejidad. El injerto ya no es solo una técnica de montaje, sino una estrategia de supervivencia: un modo de pegar fragmentos de vidas dispersas para crear un nuevo todo que resiste a la simplificación.

En el contexto del cine *trans* y *marica*, esta *naturalidad* es profundamente política: se trata de naturalizar existencias que han sido patologizadas, de mostrar que lo *trans* y lo *marica* no es una desviación, sino una forma más de habilitar el mundo. El montaje —la selección de archivos, la organización de las secuencias, la relación entre imagen y sonido— se convierte en un acto de cuidado comunitario. Porque no es lo mismo cuando les artistas *trans* y *maricas* se muestran a sí mismos que cuando son mostrados por otros. La diferencia está en la ética del injerto: en quién decide que imágenes se unen, con qué propósito y desde qué lugar de enunciación sobre las memorias espectrales en un *quehacer* donde el cine según Derrida es:

[...] es un duelo magnífico, un trabajo de duelo magnificado. Y se presta a dejarse impresionar por todas las memorias en duelo, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia. Son entonces estos duelos sucesivos, ligados a la historia y al cine, lo que hoy “hacen marchar” a los más interesantes personajes (Derrida et al. 2002, 98).

Este cine rechaza la victimización como único relato posible. Sí, trabaja con *lo triste, lo luctuoso, la muerte, la vulnerabilidad* —no podría hacerlo de otro modo en un país donde la expectativa de vida de las personas *trans* no supera los 35 años y donde la violencia a las *maricas* sigue siendo endémica. Estos afectos no son un añadido decorativo; son parte fundamental de la resistencia. El archivo *trans* y *marica* ecuatoriano es tan lleno de cuerpos bailando como de cuerpos marchando, tanto llenos de risas como de lágrimas. Ambos son gestos políticos: porque en un contexto que quiere aniquilarte, existir es ya un acto revolucionario.

La idea de *máquina de archivo* que se menciona es crucial aquí. El cine se convierte en una máquina que no solo registra, sino que produce nuevas realidades. Al injertar archivos personales (fotos familiares, videos caseros, grabaciones de performances) con imágenes *found footage* o creadas por los realizadores que tejen una genealogía afectiva que una vez más desafía la historia oficial. Ya no se trata solo de responder a la violencia con denuncia, sino de construir un mundo alternativo donde lo *trans* y lo *marica* puedan existir. Este mundo alternativo que no es una utopía escapista; sino un utopismo¹⁵ concreto que se construye *frame a frame*, injerto a injerto.

Este cine performa lo que podríamos llamar una espectralidad luctuosa. Frente a fantasmas trágicos que el poder asigna a los sujetos disidentes —el fantasma de la víctima, el enfermo, el marginal—, estos realizadores encarnan fantasmas que toman de aquello, que desean, que crean. En un trabajo que no niega el dolor, pero se niega a reproducirse en él. Porque estas historias *generan un algo que conmueve y mueve a los espectadores*. Ese “algo” es la potencia de una existencia que, espectral o no, insiste en ser vivida y percibida con toda intensidad posible.

¹⁵ El *utopismo* se refiere a la tendencia o actitud de imaginar y proyectar modelos ideales de sociedad o existencia, no necesariamente realizables, pero que funcionan como horizonte crítico o aspiracional frente a las condiciones presentes.

Capítulo tercero

Nuevas formas de uso del archivo en cortometrajes ecuatorianos *trans* y *maricas* del cine ecuatoriano

Para mí, el archivo habita en un espacio poético,
como pura posibilidad entre lo real y lo irreal.
Voluspa Jarpa (2014, 22)

Sin duda alguna es aquella la posibilidad que coexiste en el mismo cine: la de mostrar(*nos*) aquellos archivos inexistentes bajo una materialidad documental, pero vivos en los cuerpos de los directores *trans* y *maricas*. Somos quienes articulamos aquellos otros archivos a través de la imagen o su ausencia, en un trabajo que habita, tal como advierte Jarpa (2014, 22), “ese intersticio confuso entre las nociones de lo público y lo privado, lo secreto y lo no secreto, lo individual y lo colectivo, lo consciente y lo inconsciente”.

Es así como, dentro de este orden de ideas, abro este capítulo introduciendo algunos de los trabajos de autores nacionales a los cuales pude llegar y cuya relevancia para esta investigación —y para mí— conecta con aquella idea con la que partí en los primeros capítulos. Si bien es cierto que estas son obras cinematográficas cuyo formato es el cortometraje y cuyo género se inscribe en la *no ficción*¹⁶, constituyen, como posibilidad y principal dispositivo, un terreno para proponer nuevas cuestiones sobre los nuevos usos del archivo dentro del cine realizado por directores *trans* y *maricas* contemporáneos en el Ecuador. Hago énfasis en que esta investigación se sitúa, así, en los inicios de lo vasto que puede ser el campo del cine y el archivo en un futuro próximo, al abrir la puerta y explorar el trabajo de más autores *trans* y *maricas* en el Ecuador, en la región y en Latinoamérica: una búsqueda persistente y larga sobre trabajos que en el cine están en constante *por-venir*.

He aquí una lista de obras que ha sido curadas por mí bajo la intención de buscar aquellos detalles que se pueden considerar perversos en cada una de aquellas piezas:

¹⁶ En esta investigación, el término cine de “*no ficción*” se entiende no como una categoría objetiva o transparente, sino como un espacio de posibilidades formales y políticas que incluye el documental autoetnográfico, el videoensayo, la ficción especulativa y el *found footage*. Este campo permite a los realizadores *trans* y *maricas* trabajar en los límites entre memoria, imaginación y archivo, desestabilizando las narrativas hegemónicas desde una mirada situada y encarnada.

pequeños gestos, silencios, errores, afectos, cuerpos, imágenes e incluso no-imágenes descartadas —como imposibilidad de ver en los detalles—, aquello que sostiene sentidos profundos. Detalles que aquí habitan de lo íntimo, lo menor, lo impuro del gesto de mirar como forma de resistencia; el gesto creador de imágenes como posibilidad misma de la imaginación frente a lo que parece no estar, frente a lo que nunca se mira y que parece conectar la mirada hacia un adentro (hacia un nosotros), en cuanto a las experiencias propias: como personas *trans*, como *maricas*. Sin olvidar que estos trabajos, en un cine como *máquina de archivo*, nos confrontan a ciertos límites éticos con nuestras propias historias.

1. Cortometrajes

En este apartado presentaré la serie de cortometrajes ecuatorianos realizados por directores *trans* y *maricas*, los cuales constituyen el corpus de análisis central de esta investigación. La elección del cortometraje como formato responde a su carácter experimental, flexible y a menudo marginal dentro de la industria cinematográfica, lo que le permite abrir espacios para la exploración de memorias, archivos y subjetividades disidentes. Estas obras no solo aportan desde lo estético y lo narrativo, sino también proponen nuevas formas de comprender el archivo en relación con la identidad, el cuerpo y la experiencia colectiva. La revisión de cada cortometraje incluirá una breve descripción de sus aspectos formales, temáticos y narrativos, así como su relevancia dentro del campo audiovisual contemporáneo del Ecuador.

He dividido la selección de trabajos en dos ejes curatoriales. El primero está conformada por tres trabajos que me permitirán, de manera clara, alcanzar mi primer objetivo específico: identificar las características de las nuevas formas del uso del archivo en los cortometrajes realizados por directores *trans* y *maricas* del cine ecuatoriano. Algunos de estos trabajos son: *El Bestiario* (2024) de Zam Simbaña y *ABANICOS 1997* de Francisca Gómez son parte de este primer bloque.

Me gustaría comenzar con el cortometraje titulado *El Bestiario* (2024) de 8:38 minutos y 38 segundos de duración realizado por le directore Zam Simbaña cineasta *trans* no binarie de la ciudad de Quito, Ecuador. Esta pieza surge a partir de una serie de recopilaciones de varios fragmentos de audio y registros en video realizados por un pequeño grupo de feministas y disidencias de género en el taller “Mi monstruo y yo”, un taller teórico-práctico de arte impartido por Libia Pérez, docente de la Universidad de las Artes de Guayaquil, y por Simbaña, y que se enfocó en explorar y transformar la

“monstruosidad” a través del cuerpo y el arte. Aquel proceso dio como resultado una pieza audiovisual sobre la construcción del *yo* desde la monstruosidad, jugando con la noción construcción/destrucción del archivo desde las experiencias de la no binariedad. El trabajo de Simbaña, se caracteriza por obras que exploran la identidad y la cultura contemporánea a partir del *yo*.

Aquellas miradas a posibles archivos me llevan también al cortometraje *ABANICOS 1997* (2021) de 10 minutos y 17 segundos de duración, de la directora *trans* Francisca Gómez, de origen ambateño, Ecuador. A partir de las pocas imágenes de la primera elección de la reina gay en la ciudad de Cuenca en 1997, intenta retratar aquella noche bajo la consigna de regresar a aquellas memorias desde una nueva generación de *maricas* y *trans* de la ciudad. La práctica multidisciplinaria de la directora: la fiesta, el videoarte y la performance. Le permite explorar la identidad a través del género, teorías *queer*, transfeminismos. Sus películas son trabajos que piensan desde lo performático lo erótico del cuerpo disidente, partiendo desde las exploraciones constantes desde la feminidad y ciertas analogías con la realidad.

En un contexto marcado por violencias históricas y estructurales que atentan contra la vida de las personas disidentes, el cine emerge como un espacio de resistencia y cuidado. Esta propuesta curatorial reúne una selección de cortometrajes realizados por directores *trans* y *maricas* ecuatorianos, cuyas obras no solo visibilizan estas identidades disidentes, sino que también proponen formas alternativas de trabajar con el archivo audiovisual, cuestionando las dinámicas de poder y generando afectos que permiten *(re)*construir otros sentidos en torno a los archivos.

Estas obras abordan, desde un uso innovador del archivo, temas como la memoria, la vulnerabilidad, la resistencia y la reconstrucción de identidades marginadas. No se limitan a documentar, sino que reimaginan formas de representación que desafían las narrativas hegemónicas y proponen otros espacios.

Se podría decir que esta selección de cortometrajes no solo cuestiona las dinámicas de poder, sino que también genera afectos que permiten *(re)*construir tejidos personales y comunitarios. A través del trabajo con las emociones y las subjetividades, estas obras ofrecen perspectivas alternativas. En un contexto donde las violencias atentan contra la vida, el cine *trans* y *marica* emerge como un espacio de resistencia, cuidado y transformación.

En conjunto, estos cortometrajes muestran cómo aquel cine en Ecuador no solo documenta, sino que también reimagina. Desde la intimidad del recuerdo hasta la

densidad de lo histórico, estas obras generan afectos que permiten (re)construir tejidos comunitarios. En un presente donde las violencias siguen atentando contra la vida, el cine *trans* y *marica* se afirma como un espacio de memoria.

Como una advertencia frente a lo que escapa del archivo oficial y del *quehacer* con él, existen pequeños gestos, silencios, errores, afectos, cuerpos, imágenes e incluso *no-imágenes* descartadas —esa imposibilidad de ver en los detalles—, aquello que sostiene sentidos profundos. Inadvertiendo así el habitar de lo íntimo, lo menor, lo impuro del gesto de mirar como forma de resistencia, como posibilidad misma de la imaginación frente a lo que parece no estar, frente a lo que nunca se mira y que parece conectar la mirada con un adentro, en relación con las experiencias propias: siendo personas *trans*, siendo *maricas*.

2. El cine como máquina de archivo

Photography and film¹⁷ are simultaneously the documentary evidence and the archival record of such transactions. Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object.
Okwui Enwezor (2008, 11–2)

En cada una de estas películas radica algo esencial que surge como potencia misma ante la muerte y que juega con aquella oscuridad que nos da como posibilidad lograr ver en imágenes aquello que dábamos por perdido. Imágenes que al crearlas dentro del cine surgen como una otra posibilidad frente a los archivos —nuestros archivos—. Una posibilidad, que en palabras de Anna Maria Guash (2011, 28), resultaría en una *máquina de archivo* cuyo producto —la imagen fotográfica y, en su caso, la fímica—, se convierte en “objeto o registro de archivo, documento y testimonio de la existencia de un hecho y, en definitiva, como una persistencia de lo visto”.

Así, cada película abre la posibilidad de narrar nuestras historias, dando por indiscutible la existencia de un sujeto que, más allá de su forma, constituye la base misma del cine. Como señala Enwezor (2008, 11–2), las imágenes establecen relaciones singulares entre distintos tiempos y acontecimientos, entre enunciado y archivo, bajo un lenguaje propio que ofrece un nuevo relato fenomenológico del mundo como imagen.

¹⁷ Se ha agregado “film” al inicio de la cita para incluir explícitamente el cine, ya que el texto original solo menciona “photography”. La cita original dice: “Photography is simultaneously the documentary evidence and the archival record of such transactions...” (Enwezor 2008, 11–2).

Aquellos relatos van configurando a partir de las mismas elecciones de los archivos en cada uno de los cortometrajes, como el mismo gesto de documentar procesos sobre el miedo, sobre lo monstruoso —uno de los recursos a los cuales se apela del archivo dentro de *Bestiario* (2024)—. Con la intención de mostrar lo íntimo y lo vulnerable, se expone el cuerpo para revelar una parte de sí mismo que parece oculta en algún lugar oscuro.

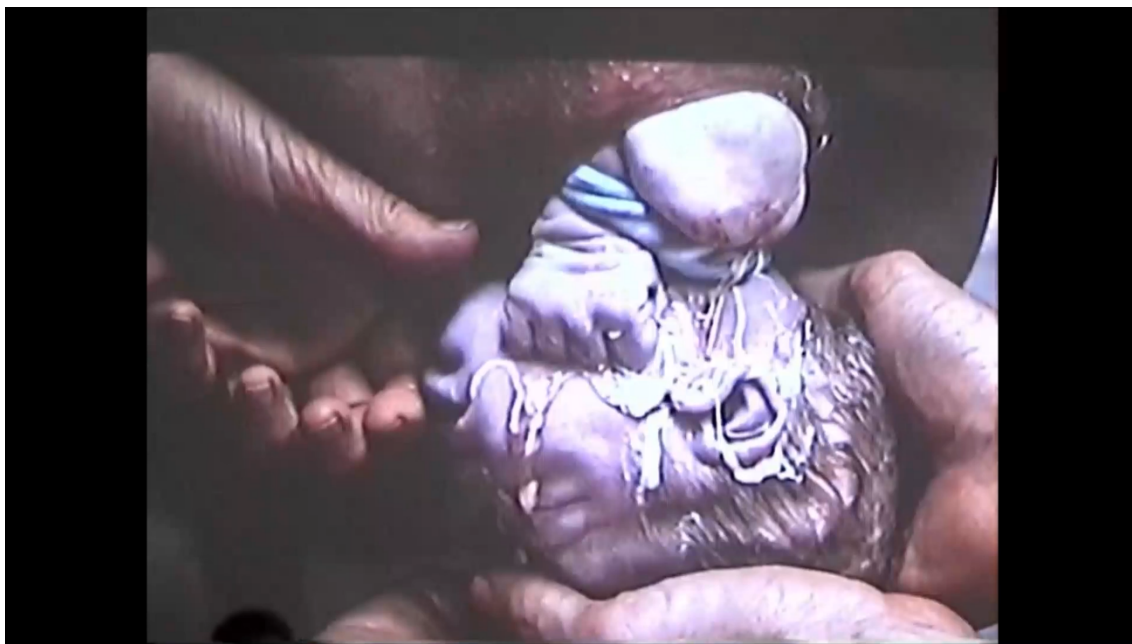


Figura 5. Fotograma del cortometraje *Bestiario*
Fuente. Zam Simbaña (2024)

Con materiales de archivos médicos (véase Figura 5) y creando sus propios archivos, les participantes establecían lazos con aquello monstruoso que les movilizaba y que también les hacía pensar en un futuro cercano, mostrando así una parte de sí mismos en la obra. Aquel proceso, que implica la elección de los archivos dentro del cortometraje, responde a un acuerdo explícito en el mismo taller: ¿Cómo hablar de ese miedo intenso?, En alguna foto, con alguna imagen, en algún gesto registrado que hable de ti, con la intención de mostrarte frente a las demás personas. “[...] Una compañera había puesto como este vicio que le daba temor, porque también habla mucho de lo monstruoso y de terror, de los vicios familiares” (Simbaña 2025, entrevista personal; ver Anexo 1).

En aquel trabajo con los archivos se libera el miedo que se compartía con lo monstruoso, el cual también ocupa un espacio en lo familiar dentro de aquellos archivos. Ya sea acudiendo a imágenes cuyas figuras muestran un *Baubo* desde la mitología griega, lo cual permitía a una de las integrantes del taller representarse a partir de aquella figura; o en el caso de le directore, que tomó imágenes de siameses bicéfalos para permitirse

hablar de aquellas dos identidades que le conformaban: ser Carol y ser Sam —una parte suya en Quito y una otra que permanece en Guayaquil—, y eso para le misme direttore le confrontaba con aquellos miedos sobre sus dos personalidades. Estas se reflejan también en la misma factura del montaje que hace sobre aquellos archivos para darles un nuevo lugar, archivos que se concibieron de diferentes tipos y que fueron tomando forma para establecer en ellos un diálogo entre aquello que Simbaña expresa como monstruoso en aquella elección de material: “Creo que montar ese material de archivo, porque ese material de archivo se grabó en diferentes tipos de las clases y después era de cómo darle forma, no sé si darle forma. Era como encontrar cómo dialogan entre sí todos estos compendios de monstruos” (Simbaña 2025, entrevista personal; ver Anexo 1).

Unos años antes después de los levantamientos populares ocurridos en Ecuador el 18 de octubre de 2019, el país se sumerge en una crisis sanitaria en plena pandemia, ya en el 2020. Las imágenes de violencia, de muerte y de desapariciones en los medios públicos fueron despojadas por completo de sentido, al convertirse en una espectacularización del horror vivido.

En *ABANICOS 1997* (2021), la motivación tras aquella elección de los archivos para el cortometraje empieza con materiales comunicacionales encontrados en la Universidad de Cuenca. Entre estos archivos audiovisuales aparece quien fue la primera “Reina Gay” (véase Figura 3) en aquella ciudad, la Pachi¹⁸. Este es un reportaje que surge a partir de su muerte.

¹⁸ La Pachi fue un activista de la comunidad LGBTI en Cuenca, Ecuador, conocido como "reina gay" por su trabajo en el bar El Abanicos. Su nombre de pila era Patricio Coellar, quien fue una figura clave en la lucha por la despenalización de la homosexualidad en Ecuador tras la detención masiva en el bar en 1997. Coellar murió en 2020, y su peluquería fue un espacio importante para la comunidad trans y gay en la ciudad.



Figura 6. Fotograma del cortometraje *ABANICOS 1997*

Fuente. Francisca Gómez (2021)

Los eventos que ocurrieron en el marco de recordar su memoria activaron, a su vez, la necesidad de la directora en buscar aquellos pocos archivos existentes sobre aquella noche en el certamen y sobre la propia Pachi. Al no encontrar mucho material, decidió recrear aquellas imágenes a partir de las entrevistas y testimonios que la Pachi brindó en vida: “[...] Al principio no las íbamos a mostrar, pero después si decidimos hacerlo como para contraponer nuestra parte ficcional y lo que vimos” (Gómez 2025, entrevista personal; ver Anexo 1).

Aquellas elecciones sobre aquellos archivos hechos, reimaginados o ficcionados nos remontan a un trabajo arduo de volver a ellos de formas casi experimentales, que se van dando a su paso para poder existir como archivos que busca otra vida en materiales ajenos a sí mismos, pero que entablan un mismo diálogo de lo que falta.

3. La nueva reutilización del archivo

En el contexto del cine documental y experimental contemporáneo para les directores *trans* y *maricas* en el Ecuador, el archivo deja de concebirse únicamente como depósito histórico para transformarse en un material en constante resignificación. Como explica Weinrichter (2009, 103), la compilación moderna “[...] trabaja sobre un nuevo paradigma del archivo, alejándose del concepto tradicional del mismo como un depósito físico y legal de documentos históricos debidamente clasificados a los que se puede acceder pidiendo el correspondiente permiso para luego utilizarlos”. Partiendo de esta

nueva concepción del archivo en el cine *trans* y *marica* ecuatoriano —no como un depósito estático, sino como un material en constante resignificación—, surge la pregunta vinculada a esos nuevos usos: ¿qué desafíos técnicos —como la preservación o el acceso a formatos obsoletos— y éticos —como el consentimiento o la representación— surgen al trabajar con archivos personales y comunitario, frágiles e íntimos?

En *Bestiario* (2021), la obra parte de una concepción del archivo en la que el cine *trans* y *marica* ecuatoriano no se concibe como un algo estático, sino como un material en constante resignificación (Weinrichter 2009, 103), los desafíos que emergen al trabajar con archivos personales y comunitarios son profundos y definitorios. Estos materiales, a la vez frágiles e íntimos, exigen una reconfiguración total de las prácticas cinematográficas tradicionales, desplazando el enfoque desde lo puramente técnico-documental hacia lo poético-relacional. La experiencia del taller descrito por Simbaña evidencia que el principal desafío no es la obsolescencia de los formatos o la preservación, sino la construcción de un marco de confianza y consentimiento que permita una representación justa y no violenta.

El proceso de realización del cortometraje y el trabajo con aquellos archivos parte de que aquel espacio deja de ser simplemente un lugar de *recopilación* para convertirse en uno de negociación constante, donde la cámara, como parte integral del dispositivo que registra, debe dejar de ser un instrumento de extracción para integrarse como un participante más en el espacio comunitario. Tal y como lo recuerda la cineasta e investigadora chilena Camilla José Donoso en su artículo *Transficciones o por una nueva metodología transfeminista en el cine* (2019):

Esta idea propone una ética entre el trabajo del director/a y “su sujeto de pesquisa”, poniendo en duda la relación distante y utilitaria que muchas veces se puede tener en ciertas prácticas del documental. En la *transficción*, el proceso creativo está centrada en la relación de amistad que se genera entre autor/a y personaje. Lo que Jean Rouch llamó “*La antropología de la amistad*”, y que desde mi visión de la teoría queer y feminista, lo identifiqué con el vínculo afectivo que nos permite pensar y configurar el cine, en el acto comunitario (Donoso 2019, 201).

Para Donoso, que siendo autora no *trans* ni *marica*, intelectualiza aquella práctica y le otorga un nombre, pero esta yace en la misma estructura de trabajo ya existente dentro de la nueva reutilización de archivos por autores *trans* y *maricas*: en un desafío ético más urgente, el del consentimiento dinámico y la voluntad de ser visto o no. Entendiendo que “siempre hay personas que no quieren ser vistas o puestas en pantallas”, se subraya una realidad crítica: dentro de comunidades históricamente vulneradas y tergiversadas por

narrativas ajenas, y es por ello que existe una desconfianza fundada hacia la cámara, hacia el mismo cine. El miedo a que “se va a tergiversar un poco la realidad” no es paranoia, sino el resultado de una experiencia histórica de representación falseada y patologizante bajo la mirada cis y heterosexual. Esto fuerza a los realizadores a operar bajo un principio ético radical: el derecho a no aparecer, a permanecer en el *off*, a ser parte de la comunidad si ser un objeto de la mirada externa.

En *Bestiario*, este derecho es tan importante como el derecho a ser representado. La solución técnica que emerge de este imperativo ético sobre los archivos y sus registros es la creación de un lenguaje visual metonímico¹⁹: en lugar de rostros, se registran *actividades con las manos*, “cosas que encontraban o actividades que se realizaban como esto de las figuritas”. En el trabajo de Simbaña, esta estrategia no es una limitación, sino una innovación estética que nace de la ética. El archivo resultante no se compone de retratos hablantes convencionales, sino de huellas, de fragmentos sensoriales y acciones que evocan la presencia colectiva sin violar la intimidad individual. Se construye así un archivo de lo invisible, no solo de lo visible, optando por otras formas de imaginería dentro del mismo cine, que en palabras de Weinrichter, poseería “un potencial dialéctico [...] inseparable del rol de la imaginería archivística en la práctica documental: un realismo no cuestionado” (Weinrichter 2009, 104).

Esto concede a un segundo desafío, tanto técnico como ético, que forma parte de la nueva reutilización de los archivos: la performatividad frente a la cámara. La observación de que “cuando se está con una cámara dentro de un lugar la gente actúa diferente, puede ser que sepa que sobreactúa” identifica el problema de la artificialidad que introduce cualquier dispositivo de registro. En un contexto donde se busca capturar la autenticidad de un *transitar* comunitario, esta sobreactuación es una barrera. Para Simbaña, la solución técnica —descrita es un proceso de familiarización y transparencia— es la siguiente: “la cámara también va a formar parte de nosotros dentro del lugar”. Esto implica desdibujar la línea entre quien filma y quien es filmado, integrando el dispositivo en la dinámica del taller hasta que deje de ser un elemento extraño: “quebrando con la estructura de organización vertical [...], buscando profundizar en las relaciones afectivas que crean un *film*”, como lo diría Donoso (2019, 201). La

¹⁹ Lo *metonímico* hace referencia a la metonimia, figura retórica mediante la cual un concepto se designa con el nombre de otro en virtud de una relación de contigüidad, casualidad o proximidad contextual (por ejemplo, “la corona” para aludir a la monarquía). En el campo de los estudios culturales y artísticos, lo metonímico señala un desplazamiento de significado sustentado en vínculos materiales o simbólicos más que en la semejanza directa, a diferencia de la metáfora.

técnica se vuelve ética para Simbaña en el acto de “decirles ok, yo estoy aquí como para registrar esto y no para hacerles daño”. Este pacto de no-violencia es fundamental para permitir una representación más auténtica, donde el archivo generado no es un registro de una performance para la cámara, sino un testimonio de una práctica compartida. Volviendo a Donoso (2019, 201) se trata de “una ética entre el trabajo de les directores y *su sujeto de pesquisa*, poniendo en duda la relación distante y utilitaria que muchas veces se puede tener en ciertas” prácticas del documental y también en los trabajos que se vinculan al archivo.

El desafío técnico sobre los nuevos usos del archivo por parte de les directores *trans* y *marica* adquiere también una dimensión ética particular en cuanto a la representación y el acceso. A diferencia de un archivo histórico tradicional, cuyo valor reside en su estabilidad y accesibilidad pública, el archivo comunitario íntimo de la comunidad *trans* y *marica* maneja materiales cuyo valor puede residir precisamente en su circulación restringida y contextual. La pregunta ética: ¿cómo preservamos estos formatos? esta inseparablemente unida a la pregunta ética ¿para quién los preservamos y quien puede acceder a ellos? Puesto que para los archivos tradicionales siempre hay una respuesta clara, a diferencia de la fragilidad de esos otros archivos que son parte de la comunidad *trans* y *marica*: algunos digitales (formatos obsoletos) u otros físicos (fotos deterioradas, documentos perdidos), sin olvidar que muchos de ellos ya no existen. A esto se le suma lo social: son frágiles porque contienen verdades personales que, fuera de contexto, son censuradas o resultar dañinas para les realizadores.

En *ABANICOS 1997* la realizadora se enfrenta al núcleo de esta paradoja: ¿cómo se negocia la ética y la técnica cuando el archivo está compuesto por fantasmas? El trabajo con imágenes de una figura desaparecida —la peluquera *trans* la Pachi— y de personas anónimas en un reportaje de YouTube sitúa a les realizadores en un limbo ético y técnico sobre el nuevo uso del archivo. Su práctica no se trata de usar un archivo cerrado, sino de entablar una conversación *postmortem* con él, donde los desafíos dejan de tener repuestas claras y se convierten en un proceso de negociación constante, de creatividad e imaginación ética. Algo que me recuerda ciertas palabras de Derrida: “El cine permite cultivar lo que podríamos llamar *injertos* de espectralidad, inscribe huellas de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada, que es en sí un fantasma” (Derrida et al. 2002, 98).

Aquellos injertos de espectralidad constituyen el desafío primordial que se describe: la imposibilidad del permiso y la búsqueda de una justicia onomástica²⁰. La pregunta ¿a quién le tenía que pedir permiso para usar esto si es que ya estaba en YouTube? es fundamental. Revela la grieta de la ley del *copyright* (el material es “público”) y la ley ética comunitaria (el material representa personas). El hecho de que La Pachi hubiera fallecido transforma su imagen en un territorio espectral; ya no pueden pedirle consentimiento, solo se la puede honrar o traicionar a través de su representación. Este vacío legal-ético para les realizadores *trans* y *maricas* los fuerza a operar bajo un principio de responsabilidad afectiva, donde la guía no es un contrato, sino la propia relación subjetiva e histórica que la realizadora sentía con ella: “yo sentía parte de mi historia esto”. La ética, aquí, se basa en la conexión íntima y generacional, no en la norma.

Sin embargo, este enfoque choca frontalmente con la realidad viva de la comunidad. El momento del estreno, cuando una señora reclama la falta de crédito para su amigo, es una lección crucial. Demuestra que el archivo nunca está muerto; siempre está conectado a una red de seres vivos que reclaman su parte en la historia. Este incidente transforma su proceso ético de ser estático (“*ya lo hicimos*”) a ser dinámico y continuo: “después de esto seguimos indagando entonces a partir del primer estreno también continuo el proceso de investigación”. La resignificación (Weinrichter) no es un acto unilateral del artista, sino el resultado de un diálogo con la comunidad que puede —y debe— corregir y enriquecer el relato. Aceptan que su obra es una “cápsula” temporal, un punto en el proceso de investigación en evolución, no un documento final. Esto nos permite movernos entre la fidelidad histórica y la necesidad creativa como lo dice la directora: “decidimos permitirnos también la imaginación”. Su objetivo no era hacer un “documento histórico”, sino una “interpretación de nuestra realidad”, en un acto de autoenunciación que utiliza el archivo como punto de partida para la fabulación ficcional y la reclamación de una genealogía. Entendiendo aquel proceso de contar desde la ficcionalización como de manipulación ética, en tanto nos recuerda José Martínez Rubio: “La ficción no inmuniza respecto a la responsabilidad de contar; precisamente la ficción es el vehículo de narración de los hechos ocurridos y, además, potenciadora del sentido y de la intención que el autor plantea [...]” (Rubio 2014, 35).

El desafío, lejos de ser una mera cuestión de herramientas, se convierte en la materialización de esta ética de manipulación. Su proceso fue una arqueología ética

²⁰ Día en que una persona celebra su Santo, dentro del texto se usa en particular para hablar de aquella celebración como una remembranza sobre quienes ya no están.

consciente y “divertida”, que replicaba la materialidad del archivo al cual pudieron tener acceso. La elección de grabar en VHS, digitalizarlo, editarlo y luego volverlo a VHS para donarlo a la Cinemateca es enormemente significativa. No es solo nostalgia; es una práctica de encarnación y legado. Al adoptar la tecnología obsoleta, se conectan físicamente con la temporalidad de su archivo fuente (el reportaje de los 90). La cámara VHS de Daniel no es un fetiche, es un *medium* que les permite viajar en el tiempo y grabar su propia realidad con la misma textura, el mismo grano y la misma aura de autenticidad precaria que tiene el material de archivo de La Pachi.

Aquí, en palabras de Weinrichter (2009, 106) “resulta equívoco hablar de un almacén de conocimiento cuando en realidad estamos tratando con un generador de conocimiento” de imágenes. Y esta decisión técnica borra la línea entre el *archivo encontrado* y el *archivo creado*, haciendo que su propia performance filmada *significando un archivo*. Esta es la culminación de su estrategia: crear un archivo nuevo que dialogue de igual a igual con el antiguo, que se imbuja de su misma lógica material para que ambos se lean como parte de un continuo histórico. El gesto final de donar el VHS a la Cinemateca es un acto de insurgencia archivística: exigen que *su interpretación de la realidad*, su cápsula temporal *trans y marica*, ocupe un lugar físico en la institución que tradicionalmente ha custodiado la memoria oficial, garantizando así que la resignificación del pasado quede preservada para futuras resignificaciones.

4. Cartografías del *Found Footage*

El *found footage* como método, al movilizar la historia y la estética del cine, oscila entre esta tríada: es explicativo, porque contextualiza un objeto (la película) en un linaje histórico; es descriptivo, porque demanda el inventario de estructuras y procedimientos de forma y lenguaje del objeto; y es exploratorio, porque la forma de experimentación del objeto es inmanente al ejercicio crítico.²¹
Rosa, C.A.J & Castro Filho (2016, 183)

Partiendo del concepto de que el montaje no es solo una técnica de edición, sino una operación política que construye nuevas cartografías de sentido, surge la pregunta: ¿cómo se decidieron y se articularon las estrategias específicas de montaje —ritmo,

²¹ Esta cita se encuentra traducida pero su versión original es: “*found footage* como método, ao mobilizar a história e a estética do cinema, oscila entre esta tríade: é explicativo, porque contextualiza um objeto (o filme) numa linhagem histórica; é descritivo, porque demanda o inventário de estruturas e procedimentos de forma e linguagem do objeto; e é exploratório, porque a forma de experimentação do objeto imante o exercício crítico.”

disyunción, yuxtaposición, superposición de capas de sonido e imagen— para recontextualizar el *found footage* de archivo y generar, desde lo visual y lo auditivo, una narrativa que no solo ilustra, sino que performativamente cuestiona o subvierte el significado original de las imágenes, creando así una nueva geografía histórica y afectiva para la comunidad?

El texto de Nicole Brenez sobre las *Cartografía del found footage* (2014) ofrece un marco teórico sólido para entender cómo la reutilización de imágenes de archivo no es un acto inocente, sino una operación política y estética que moviliza la historia del cine y sus posibilidades críticas. Brenez identifica cinco usos principales del *found footage*: elegíaco, crítico, estructural, materialista y analítico. Desde esta perspectiva, el proyecto *Bestiario* puede leerse como una práctica que, a través de estrategias de montaje que no solo recontextualizan imágenes preexistentes, sino que genera una nueva cartografía afectiva e histórica para la comunidad *trans* y *marica* en Ecuador.

Brenez (2014, 3) señala que el *found footage* posee tres características distintas: autonomía de las imágenes, intervención sobre el material filmico y habilitación de nuevas formas de montaje. En *Bestiario*, estas características se manifiestan a través de una estrategia de montaje que privilegia la yuxtaposición, la superposición y la ruptura de la linealidad narrativa. Frente a la estructura aristotélica tradicional, el montaje en *Bestiario* se organiza como un *compendio* de imágenes que dialogan entre sí desde diferentes temporalidades y registros afectivos. Esta decisión no es meramente formal: responde a la necesidad de representar la monstruosidad de experiencias y cuerpos.

La superposición de imágenes —como el registro de las figuras de arcilla creadas en el MAAC junto con las imágenes íntimas del taller— constituye una operación de montaje que Brenez asociaría con el uso crítico del *found footage*. Al superponer capas de sentido, el montaje no solo ilustra, sino que cuestiona y subvierte los significados originales de las imágenes. Por ejemplo, la figura de Baubo²² o los siameses bicéfalos²³ no funcionan como meras citas culturales, sino como nodos de una constelación significativa que interroga los mandatos de la normatividad corporal y sexual. Esta

²² Baubo es una figura femenina de la mitología griega asociada al desenfado, la risa obscena y fertilidad. En el mito de Deméter, Baubo logra consolarla mostrando su vulva y provocando su risa, gesto que simboliza el poder regenerado del humor y lo erótico.

²³ Los *siameses bicéfalos* son gemelos unidos que comparten un solo cuerpo, pero poseen dos cabezas, cada una con su propio cerebro. Es tipo de gemelidad es una de las formas más raras y extremas de los llamados gemelos unidos.

estrategia recuerda el gesto del desvío (*détournement*)²⁴ el cual se convierte en un método para politizar las imágenes y vaciarlas de su sentido original para llenarlas de un nuevo.

Al mismo tiempo, el montaje en *Bestiario* opera desde un uso analítico. La decisión de *superponer diferentes tipos de planos o encuadres* no es solo un recurso estético, sino un método de análisis que descompone la imagen en capas constitutivas: tiempo, afecto, memoria, cuerpo. Al hacerlo, el montaje deviene una herramienta para examinar críticamente cómo se construye lo monstruoso en el imaginario social y como puede ser resignificado desde una mirada comunitaria y disidente.

Pero quizás la aportación más significativa de *Bestiario* al marco de Brenez es su dimensión afectiva y comunitaria. Mientras Brenez se centra en gran medida en operaciones de desmontaje individual o de autoría, el proyecto ecuatoriano introduce una variable colectiva: el montaje como práctica compartida, donde les participantes intervienen las imágenes y las ponen en diálogo con sus propias experiencias de miedo, vulnerabilidad y resistencia. Esto convierte el montaje no solo en un ejercicio de recontextualización, sino en un acto de autorepresentación.

Tomando como base la respuesta de la realizadora de *ABANICOS 1997* sobre su proceso en Cuenca, es posible argumentar que en su estrategia de montaje se sitúa en la intersección del uso elegíaco y el uso crítico del *found footage*, pero con un matiz profundamente comunitario y genealógico que expande las categorías de Brenez hacia un territorio de afirmación política y afectiva.

La decisión de trabajar con archivos que documentan las reuniones de las maricas en los años 90 no respondió a una lógica puramente historicista o nostálgica, sino a una búsqueda de resonancia generacional. Como señala la directora, existía un *semblance* entre lo que ocurría en esas imágenes del pasado y lo que vivían en el presente con su grupo de amigas. Este gesto es fundamentalmente *explicativo* en el sentido de Rosa y Casto Filho (2016, 183): contextualiza las prácticas actuales dentro de un linaje histórico, demostrando que las búsquedas de espacios de libertad y celebración no son nuevas, sino parte de una tradición subterránea que ha persistido a pesar de la normatividad. Sin embargo, va más allá: no se trata solo de explicar, sino de establecer una continuidad

²⁴ *Détournement* es un concepto creado por los situacionistas (Guy Debord y la Internacional Situacionista) que significa el desvío, apropiación o subversión de imágenes, discursos y productos culturales existentes para darles un nuevo sentido crítico o revolucionario. Es, en esencia, usar lo que ya existe en contra de su función original.

afectiva que legitime las existencias presentes al inscribirlas en una historia compartida con el pasado.

El montaje se articuló a través de estrategias de yuxtaposición y contrapunto entre el archivo histórico y el registro de las actividades en un presente (como el certamen de *Miss Inti Grand*). Esta operación no solo describe las similitudes formales —las fiestas, los concursos, la performatividad de género— sino que explora críticamente las diferencias. Por ejemplo, la contraposición entre la diversidad del presente (más diversa y raras) y los modelos más clásicos del pasado (más vinculados a lo homosexual y al transformismo) no busca establecer jerarquías, sino mostrar un espectro de posibilidades que amplía lo que significa ser *trans* o *marica*. Aquí, el montaje funciona como dispositivo de legitimación plural: todas las formas de ser son válidas, desde quien sueña con ser Miss Universo hasta quien prefiere encarnar lo raro.

La creación del certamen *Miss Inti Grand* fue un acto performático que generó su propio archivo en tiempo real. Este nuevo material —filmado por ellos mismos— se montó en diálogo con el archivo histórico, creando un bucle entre pasado y presente que es a la vez *elegíaco* y *utópico*. Elegíaco, porque rescata y celebra una historia que había permanecido invisible; utópico, porque al montarla junto a las imágenes del presente, construye un relato de continuidad y empoderamiento. El montaje ya no solo recontextualiza imágenes viejas, sino que las carga con un nuevo sentido: ya no son solo documentos de una fiesta, sino eslabones de una cadena afectiva y política que une generaciones.

El sonido jugó un papel crucial en esta cartografía. La música de DJ —seleccionada, mezclada y tal vez sampleada de las propias fiestas— actúa como un lazo afectivo que une las imágenes del pasado y del presente. El ritmo de la música replica el ritmo del montaje: a veces sincopado²⁵, a veces fluido, pero siempre creando una sensación de comunidad y celebración. Esto permitió que la narrativa no solo se viera, sino que se sintiera como una fiesta que atraviesa el tiempo.

Finalmente, esta práctica de montaje puede leerse como un acto de archivismo radical, en la línea de lo que Brenez identifica como uso crítico y analítico del *found footage*. Al crear un diálogo entre el archivo histórico y el autorregistro, la realizadora no solo está comentando la historia; “nuestra existencia es una continuación y una expansión

²⁵ Este término refiere a una alteración del ritmo o de la continuidad esperada, donde producen cortes, desplazamientos o acentos fuera de lo regular, generando una sensación de interrupción o tensión temporal.

de lo que empezaron otros”. El montaje se convierte así en una herramienta de inscripción comunitaria: un modo de asegurar que las voces, los cuerpos y las fiestas de hoy no desaparezcan, sino que se conviertan en archivo para las generaciones futuras.

5. El cine como fantasmagoría

(...) el cine permite cultivar lo que podríamos llamar “injertos” de espectralidad, inscribe huellas de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada, que es en sí un fantasma.
Jacques Derrida (2002, 98)

Weinrichter, a su vez, retoma la idea del *injerto*: “Asociaciones voluntarias, añadidos exteriores, imágenes pegadas con una intención demostrativa [...] las cuales son fuentes heterogéneas pero que van a ‘pegarse’ unas con otras como si fuese algo natural [...] tal como *se agarra* un injerto en un tronco” (Amiel 2005, 105 citado en Weinrichter 2009, 102).

La reflexión de Jacques Derrida sobre el cine como práctica de “injertos de espectralidad” y la metáfora de Weinrichter sobre el montaje como proceso de injerto de imágenes heterogéneas proporcionan un marco teórico profundamente sugerente para analizar cómo las prácticas filmicas en Ecuador —específicamente en *Bestiario*, y *ABANICOS 1995*, así como en obras de los directores *trans* y *maricas*— operan como mecanismos de visibilidad, duelo y resistencia cinematográfica frente a experiencias de vulnerabilidad sistémica. Lejos de ser un ejercicio formalista, la apropiación y el montaje de archivos se convierten aquí en actos políticos que permiten dialogar con fantasmas colectivos: los cuerpos transgresores históricamente excluidos, las identidades disidentes y las ausencias que persisten en el imaginario social de nuestras comunidades *trans* y *maricas*.

En *Bestiario*, es el proceso de registro durante el taller en Guayaquil el que funciona como un injerto espectral en el sentido derridiano. La cámara no solo documenta, sino que inscribe huellas de vulnerabilidad y resistencia en la trama filmica. Como señala el realizador, poner el cuerpo frente a la cámara es un acto de exposición que trasciende lo individual para convertirse en un gesto colectivo de resistencia. Este acto tiene una dimensión geopolítica crucial: en el contexto como el de Ecuador, donde la violencia —física, simbólica, mediática— es una amenaza constante, elegir mostrarse

es ya una forma de desafío. La cámara se convierte en un dispositivo que captura no solo imágenes, sino fantasmas vivos: cuerpos que insisten en existir a pesar de la exclusión.

La idea de Weinrichter sobre el injerto como unión *natural* de heterogeneidades ilumina la estrategia de montaje en *Bestiario*. Las imágenes de archivo médico, las performances corporales, los registros íntimos de les participantes —todas fuentes heterogéneas— se *injertan* en una nueva narrativa que naturaliza lo que el poder ha tratado de patologizar u ocultar: el miedo, lo monstruoso, la disidencia sexual y de género. Este montaje no busca ocultar las costuras; por el contrario, las explicita, mostrando que la identidad —individual y colectiva— es siempre un collage de fragmentos ensamblados en resistencia.

Le realizadore se plantea una pregunta crucial: ¿cómo contar sin revictimizar? La respuesta parece estar en el tipo de injerto que se elige. En *Bestiario*, el enfoque no está en la exploración del dolor, sino en la restitución de agencia. Les participantes no son objetos de lástima, sino sujetos que narran su propia vulnerabilidad y la transforman en potencia creativa y política. El montaje se convierte así en un ritual de cuidado, donde la comunidad se recompone a través de la imagen. La elección de mostrar —o no mostrar— ciertos aspectos del proceso depende de una ética situada, consciente de que la visibilidad puede ser tanto un arma de resistencia como un riesgo en un contexto de violencia.

El caso del cortometraje *Mi vida por encontrarte* (2020) también dirigido por Simbaña, ilustra cómo Elizabeth, la madre (y personaje principal) que ha puesto su cuerpo en la lucha por los desaparecidos durante más de doce años, ejemplifica cómo el cine puede evitar la revictimización a través del “injerto espectral responsable”. Aquí, el archivo —las imágenes de protestas, los retratos de los desaparecidos, el cuerpo cansado pero persistente de Elizabeth— no se usa para explotar el dolor, sino para convertirlo en un testimonio que interpela al Estado y a la sociedad. El montaje evita la espectacularización del sufrimiento y en cambio construye una narrativa de duelo activo, donde lo fantasmagórico— la presencia ausente de los desaparecidos— deviene una fuerza política que exige justicia.

Estos trabajos de Simbaña destacan la urgencia de crear archivos propios. En un país donde la historia oficial borra sistemáticamente las existencias disidentes, el acto de registrar —ya sea un taller de bestiarios íntimos o una marcha de madres de desaparecidos— es un acto de contramemoria. Como dice le realizadore, si no existe este registro, la violencia simbólica persiste. El cine se convierte así en un archivo

fantasmagórico que guarda lo que el Estado quiere olvidar: los cuerpos que resisten, los afectos que persisten, las voces que insisten.

Lejos de limitarse a una operación formal, estos injertos se convierten en actos de autorepresentación que desafían los relatos hegemónicos sobre cuerpos disidentes. Como señala la realizadora en obras como *Para Dan* y otras piezas similares, la vulnerabilidad no se presenta como un espectáculo para el consumo ajeno, sino como un territorio de agencia donde les creadores *trans* y *maricas* reclamamos el derecho a contar nuestras propias existencias, incluyendo tanto el dolor como la alegría, el duelo o la fiesta porque para Derrida (2002, 99) “aquellos *fantasmas* son la prueba mayor de la experticia cinematográfica”.

Como evidencia la realizadora al hablar de *ABANICOS 1997*, la ausencia de archivo —la falta de imágenes que documenten la violenta redada policial contra la reina *trans* del local— no se convierte en un obstáculo, sino en el punto de partida para una operación cinematográfica que podríamos llamar “injerto espectro poético”: la creación de imágenes ficcionales que, sin embargo, portan una verdad histórica y afectiva.

En *ABANICOS 1997*, este fantasma es doble: es el fantasma de la reina *trans* desaparecida en los archivos oficiales, y es también el fantasma de una violencia que, aunque no está registrada, persiste en la memoria colectiva. La decisión de ficcionar estas imágenes —de hacer que *Erika* encarne a *La Pachi* y reconstruya escenas de llanto y vulnerabilidad— es un acto de justicia espectral. No se trata de falsificar la historia, sino de restituir una verdad que el Estado y la sociedad quisieron borrar. El injerto aquí opera como un puente entre lo que fue (la violencia real) y lo que pudo haber sido (su registro), creando una nueva realidad fílmica que es, al mismo tiempo, un acto de duelo y de denuncia. “Los fantasmas han sobrevivido, son representados, aparecen en toda su palabra fenomenal, fantástica, es decir espectral (de los sobrevivientes-aparecidos)” (Derrida 2002, 101).

En *ABANICOS 1997*, la heterogeneidad es fundamental: se mezclan el registro documental (la memoria oral de los sobrevivientes), la performance corporal (*Erika/La Pachi* llorando), y la puesta en escena ficcional. Este montaje busca poner en evidencia su carácter construido. La *crudeza* de las imágenes —y es precisamente lo que las hace políticas— rechaza la estetización del dolor y opta, en cambio, por una representación frontal, casi brutal, de la vulnerabilidad.

La realizadora señala algo crucial: “el hecho de tener personas *trans* y *maricas* frente a una cámara solamente, solo verles el rostro en un primer plano, es super

vulnerable”. Esta vulnerabilidad no es accidental; es constitutiva del gesto político de la obra. En un país donde los cuerpos *trans* y *maricas* son hipervisibilizados como espectáculo o como víctimas, pero rara vez como sujetos de su propia representación, poner el rostro frente a la cámara—dejarse ver en primer plano, sin mediaciones— es un acto de exposición radical. Es decir: aquí estoy, con mi dolor, con mi historia, con mi cuerpo tal como es.

La ficcionalización del archivo en *ABANICOS 1997* también opera como un contra-archivo afectivo. Frente a la falta de imágenes documentales de la redada, la película genera sus propias imágenes —imágenes que, aunque ficcionales, están ancladas en la memoria corporal de los sobrevivientes. *Erika* no *actúa* el dolor de *La Pachi*; lo encarna, lo revive a través de su propio cuerpo *trans*. Este proceso de encarnación es lo que le da a las imágenes su fuerza espectral: son fantasmas, sí, pero fantasmas que habitan cuerpos reales, que sudan, que lloran, que resisten.

Finalmente, la realizadora destaca que estas imágenes “se relacionan con las realidades del Ecuador que siguen sucediendo”. Este es el punto crucial: el injerto espectral no es un ejercicio arqueológico, sino una intervención en el presente. Al reconstruir una violencia pasada, la película ilumina violencias presentes —la criminalización de las identidades *trans* y *maricas*, la brutalidad policial, la impunidad— y las muestra como parte de la continuidad histórica que debe ser interrumpida. El cine se convierte así en una máquina del tiempo ética: un dispositivo que permite viajar al pasado para transformar el futuro.

En conclusión, las películas *Bestiario* y *ABANICOS 1997* encarnan la idea de Enwezor de que toda imagen es, por naturaleza, un objeto de archivo, pero lo radicalizan al transformar la cámara en una *máquina de archivo* que no solo documenta, sino que construye contra memorias desde los cuerpos y afectos de comunidades históricamente excluidas. Lejos de limitarse a registrar lo existente, estas obras generan archivos donde antes había vacío, borradura o patologización, utilizando el cine como un espacio de restitución política y poética.

El archivo aquí opera en dos direcciones simultáneas: como documento de transacciones afectivas (Guasch) que certifica la existencia de lo vivido —el miedo, lo monstruoso, el duelo, la fiesta— y como acto de imaginación radical que suple las ausencias de archivo hegemónico mediante la recreación ficcional, el montaje especulativo y la reinención de material encontrado. La elección de las imágenes —ya sean collages sonoros que evocan el horror mediático (*Para Dan*), archivos médicos

resignificados (*Bestiario*) o recreaciones performáticas (*ABANICOS 1997*) —responde a una ética donde la visibilidad se negocia colectivamente para evitar la revictimización.

Estas películas no solo narran historias; fabrican nuevos regímenes de visibilidad donde lo íntimo deviene en documento histórico, lo monstruoso se transforma en potencia política y espectral —lo no registrado— adquiere cuerpo fílmico a través de la recreación afectiva. El resultado es un archivo vivo, un lugar de lucha simbólica donde “la persistencia de lo visto” (Guasch) se convierte en un acto de resistencia contra el olvido, y donde la cámara —más que un instrumento de extracción— se erige como testimonio de una existencia que insiste, persiste y resiste.

Y es por eso que el trabajo con archivos en el cine *trans* y *marica* ecuatoriano —ilustrado por *Para Dan*, *Bestiario* y *ABANICOS 1997*— revela una práctica fílmica donde los desafíos éticos y técnicos son dimensiones inseparables de un mismo proceso creativo. Este cine rechaza la concepción del archivo como un depósito estático y, en su lugar, lo entiende como un material vivo en constante resignificación, cuyo manejo exige una reconfiguración total de las prácticas cinematográficas tradicionales.

La nueva reutilización del archivo en el cine *trans* y *marica* ecuatoriano se define por un alejamiento radical de las prácticas extractivistas tradicionales. Lejos de ser una mera apropiación estética o una cita superficial, esta reutilización es un acto ético, político y de creación de genealogías. Frente al vacío, la distorsión o la patologización en los archivos hegemónicos, los realizadores no se limitan a *usar* material existente; se ven forzados a generar nuevos archivos desde la urgencia de sus propias experiencias corporales e íntimas, invirtiendo la lógica del documental: la enunciación subjetiva (“*esto existió*”) es lo que genera el documento.

Esta práctica se caracteriza por una doble operación técnico-ética. Por un lado, la resignificación de los archivos públicos a través del montaje interseccional, que los desestabiliza y les impregna de una verdad íntima y política. Por otro lado, la creación de archivos desde cero mediante tecnologías accesibles (cámaras caseras, vhs), adoptando conscientemente su materialidad obsoleta no por nostalgia, sino para encarnar físicamente la textura temporal de una memoria negada y tejer un continuo histórico con nuestros ancestros. Así, el archivo deja de ser un recurso externo para convertirse en una extensión del propio cuerpo y la memoria comunitaria, en un cine que intenta ir en contra del olvido.

Las cartografías del *found footage* en el cine *trans* y *marica* ecuatoriano —ejemplificado por *Para Dan*, *Bestiario* y *ABANICOS 1997*— representan una práctica de mapeo crítico y afectivo que trasciende la mera reutilización de imágenes para convertirse

en una geopolítica del archivo. Estas películas no se limitan a localizar o citar materiales preexistentes; los cartografían, es decir, trazan nuevas coordenadas de sentido que reubican cuerpos, memorias y afectos históricamente excluidos en el centro de la narrativa histórica.

Esta cartografía opera mediante una estrategia de montaje rizomática que conecta temporalidades dispersas (pasado histórico, presente urgente, futuro imaginado), formatos heterogéneos (desde VHS hasta digital, desde *found footage* hasta autorreguistro) y registros sensibles (lo íntimo, lo colectivo, lo festivo, lo fúnebre). Lejos de buscar una representación fiel o exhaustiva, el objetivo es construir un territorio simbólico habitable para nuestras comunidades las cuales existen bajo un negativo discurso del archivo oficial.

El *found footage* deja de ser un *material en bruto* para convertirse en un cuerpo vivo que se explora, se interviene y se habita. La cámara, el montaje y el sonido actúan como brújulas que orientan este recorrido, señalando no solo dónde estuvo el silencio, sino también dónde es posible insistir, resistir y existir. Así, la cartografía resultante no es un mapa estático, sino un dispositivo político y poético que guía a la comunidad hacia su propia historia y hacia futuros posibles.

En última instancia, estas cartografías son actos de soberanía visual: reclaman el derecho a dibujar el mundo desde una mirada propia, a nombrar lo que fue borrado y a celebrar lo que fue patologizado.

En conclusión, *Para Dan*, *Bestiario* y *ABANICOS 1997* operan como máquinas de archivo e injertos espectrales en el sentido derridiano, donde el cine trasciende su función representacional para convertirse en un ritual de duelo, resistencia y restitución política. Lejos de un ejercicio, la práctica del montaje como injerto —entendida como la unión deliberada de materiales heterogéneos (Weinrichter)— se revela como una estrategia de supervivencia simbólica para comunidades históricamente borradas.

Estos *films* inscriben huellas de fantasmas en la trama fílmica: fantasmas de cuerpos desaparecidos, de violencias no registradas, de memorias silenciadas. Pero lo hacen desde una ética que evita la revictimización, transformando la vulnerabilidad en agencia y dolor en potencia creativa dentro de esta nueva reutilización del archivo. El injerto no busca ocultar sus costuras; por el contrario, las explicita, mostrando que la identidad disidente es siempre un ensamblaje político de fragmentos reunidos en resistencia.

La operación central es la creación de contra-archivos afectivos: donde el Estado o la historia oficial han producido ausencia, nosotres les realizadores generamos imágenes nuevas —ya sea mediante la autorepresentación íntima (*Para Dan*), la ficción especulativa (*ABANICOS 1997*) o el collage comunitario (*Bestiario*)— que portan una verdad histórica y emocional más allá de lo documental. Estas imágenes devienen en fantasmas a la vez gozosos y luctuosos: encarnan el duelo, pero también la celebración de existencias que se niegan a ser aniquiladas.

Así, el cine *trans* y *marica* ecuatoriano que apela al nuevo uso del archivo no solo registra la realidad, sino que la produce: tejiendo genealogías afectivas, interrumpiendo la continuidad de la violencia y demandando justicia a través de la fuerza de la imagen fílmica. Los procesos de trabajo de esta *máquina de archivo* y sus injertos se convierten en un acto de justicia poética y polícita: un modo de habitar el tiempo —pasado, presente y futuro— para asegurar que los fantasmas del olvido no desaparezcan, sino que persistan para interpelarnos e impulsar la transformación desde y a través del cine.

6. Examen de la representación del poder: una revisión total de los directores, para poder esclarecer la construcción de la identidad *trans* y *marica* en sus películas

A partir de todo este largo proceso de análisis de esta selección de trabajos de los directores *trans* y *maricas* en Ecuador —entre los que incluyo los míos propios—, evidencio que la representación de nuestras identidades en el cine, específicamente a través del uso crítico del archivo, constituye un acto político de resistencia frente a las narrativas hegemónicas. Mis obras, y las que aquí estudio, no solo buscan visibilizar experiencias históricamente silenciadas, sino que también develan los mecanismos de poder que operan en la construcción de la memoria oficial.

Frente a un archivo tradicional que excluye, censura o homogeniza nuestras existencias, respondo con lo que he denominado *máquina de archivo*: un cine que imagina, interviene y reconfigura los materiales ausentes o negados de los archivos. Este gesto no solo estético; es, para mí, un acto de supervivencia narrativa.

La construcción de nuestras identidades como personas *trans* y *maricas* en nuestras películas se apoya en una doble operación: por un lado, la reapropiación de archivos públicos —como imágenes de la Guerra del Cenepa en *Lxs Argonautas* o materiales científicos sobre la luna en *La luna me sigue*, o registros sobre la primera elección de la Reina Gay en la ciudad de Cuenca en *ABANICOS 1995*— para vaciarlos de significados originales y dotarlos de una lectura crítica; y por otro, la creación de

archivos íntimos —imágenes familiares, registros sonoros, memorias corporales— que devienen en testimonios de otra historia contada. Como señala Francisca Gómez directora de *ABANICOS 1997*, no se trata solo de poner cuerpos disidentes frente a la cámara, sino también detrás: en la edición, el sonido, la producción. Es un cine hecho por y para la comunidad, que rechaza la mirada externalizadora y objetivante del cine hegemónico.

Este *quehacer* filmico, como bien apunta Mieke Bal (2016, 31), está anclado al cuerpo y, por lo tanto, es profundamente *impuro*. Lo impuro aquí no es una falla, sino una potencia: es una materia desde donde se articula una memoria otra, hecha de gestos robados, silencios, errores y afectos que escapan al registro oficial. Así lo expresa Zam Simbaña en *Bestiario*, donde lo monstruoso y lo abyecto —asociado históricamente a lo *trans* y *marica*— se convierte en un espacio de exploración identitaria y de resistencia. No se busca limpiar o normalizar la experiencia, sino habitarla en su opacidad, su vulnerabilidad y su condición espectral.

En este sentido, el cine *trans* y *marica* se convierte en un artefacto de lo que podríamos llamar una *mirada impura*: una forma de ver que no aspira a la objetividad, sino a la encarnación. Como se señala en el texto complementario, aquello que escapa del archivo oficial —los detalles, lo íntimo, lo descartado— es justo donde se esconden las claves de una existencia resistente. Allí no habita un dios de la verdad, sino un *diablo* que subvierte el orden visual hegemónico, una figura que permite leernos entre líneas, de encontrar en cada fotograma un código de re-existencia.

Las obras analizadas —como *Para Dan*, *Por si me pierdo y crepito en polvo* o *La luna me sigue*— no solo documentan vidas, sino que construyen un contra-archivo desde la imaginación y el trauma. Frente a la imposibilidad de acceder a archivos institucionales —custodiados por lógicas heterocis—, nosotres les directores, recurrimos a lo que llamamos *archivos pobres*: imágenes de internet, grabaciones domésticas, relatos orales. Esta práctica no es un simple recurso técnico: es una postura ética y política. Como afirma Belén Alvarado, trabajar con archivos familiares implica una negociación constantemente entre la intimidad y el discurso público, entre el deseo de mostrar y el miedo a la exposición.

Es así como nuestro cine, siendo directores *trans* y *maricas*, operan como un dispositivo de poder contrahegemónico que, a través de una mirada impura y encarnada, desafía los silencios del archivo tradicional. Nuestras películas son actos de imaginación política que no solo representan nuestras identidades, sino que las construyen desde el gesto de mirar(*nos*) en lo que había sido borrado. Como bien en su momento advertí en

este texto; aquí no se trata de poseer verdades históricas, se trata de cuestionarnos constantemente a partir de otras historias que forman parte de esa historicidad, pero que no se reconocen ni tampoco se admiten como ciertas. En ese espacio —entre el detalle y la imagen reinventada— se juega la posibilidad de un cine (*una máquina de archivo*) que es, en sí mismo, un acto de magia subversiva.

Conclusiones

Esta investigación ha demostrado que el cine trans y marica ecuatoriano contemporáneo constituye un campo estético-político autónomo, capaz de redefinir radicalmente las nociones de archivo, representación y memoria desde una posición situada, encarnada y disidente. Lejos de limitarse a una mera reivindicación identitaria o a una demanda de inclusión dentro de los marcos institucionales hegemónicos, este corpus de obras articula una práctica cinematográfica que opera como *máquina de archivo*, dispositivo de re-existencia y espacio de producción simbólica alternativa. A través de un análisis detallado de cortometrajes realizados por directores trans y maricas, se ha identificado un paradigma creativo que no responde a lógicas de asimilación o reconocimiento por parte del sistema cisheteronormativo, sino que se erige desde los márgenes para cuestionar los fundamentos mismos de la producción de saber, la construcción de la historia y la gestión de la memoria.

A continuación, se presentan los hallazgos centrales organizados según los tres capítulos de esta tesis, destacando cómo cada eje analítico contribuye a comprender la potencia emancipadora y autónoma de este cine.

- 1) *Del archivo como repositorio al archivo como práctica: la máquina cinematográfica de la memoria:* El primer capítulo estableció el marco conceptual y metodológico desde el cual se aborda el archivo no como un depósito estático de verdades históricas, sino como un campo de disputa política y un espacio de producción activa de sentidos. Frente a la carencia, el borramiento o la distorsión de las existencias trans y maricas en los archivos oficiales, los realizadores no se limitan a reclamar acceso o visibilidad dentro de esos repositorios. Por el contrario, inventan, imaginan y construyen sus propios archivos a partir de materiales considerados menores, precarios o inexistentes: grabaciones familiares, *found footage* de baja resolución, registros sonoros, memorias corporales y ficciones especulativas. Esta operación, lejos de ser un gesto supletorio o compensatorio, es un acto de soberanía epistemológica. El cine se convierte en una *máquina de archivo* (Guasch) que no reproduce lo dado, sino que produce nuevas materialidades documentales desde la experiencia vivida. Como se observó en *Para Dan*, la apropiación de imágenes

públicas y la creación de collages sonoros durante la pandemia no buscaban documentar la crisis sanitaria desde la posición objetiva, sino construir un contra-archivo íntimo donde el duelo colectivo y la soledad se enunciaban desde un cuerpo trans y marica seropositivo. De manera similar, en *Bestiario*, el uso de archivos médicos y el registro de performances corporales en el taller “Mi monstruo y yo” operaban como una práctica de reinvención comunitaria, donde lo monstruoso —historicamente patologizado— se transformaba en un territorio de agencia y autoconocimiento. Así, el cine trans y marica no pide permiso para entrar en la historia; la reescribe desde su propia tachadura.

- 2) *La representación como acto de desmontaje y reinvención identitaria*: El segundo capítulo profundizó en cómo estas prácticas de archivo se articulan con una construcción de representación aquí no es un reflejo de identidades preexistentes, sino un proceso performativo de desmontaje y reensamblaje de los relatos sobre el cuerpo, el género, la sexualidad y la memoria. En *La luna me sigue*, la infancia trans no es un dato bibliográfico recuperado, sino un territorio reimaginado desde el trauma y la fantasía, respondiendo a la “discapacidad desencadenada” (Stryker) por un mundo que niega el acceso a la propia memoria. En *Por si me pierdo y crepito en polvo*, la identidad marica emerge de una poética del silencio y la reelaboración afectiva del archivo familiar, transformando la vergüenza y el secreto en parentescos electivos y narrativas de reparación. En *Lxs Argonautas*, la fenomenología queer (Ahmed) permite cartografiar cómo las identidades disidentes se entrelazan con el nacionalismo, el militarismo y la clase, exponiendo el trauma del cuerpo inútil para el Estado y proponiendo una memoria encarnada de la guerra. A su vez, en *Para Dan*, la representación de la vulnerabilidad no se ofrece como espectáculo, sino como testimonio encarnado de la crisis pandémica, donde la primera persona —trans, marica, seropositiva— se convierte en el único lugar legítimo desde donde enunciar la catástrofe. En todos los casos, la representación opera como contra-narrativa que no busca agregar nuevas identidades a un catálogo multicultural, sino desarticular el sistema mismo que produce identidades normativas. Esta cinematografía no pregunta “quiénes somos” para ser reconocidos, sino “qué queremos llegar a ser” desde la potencia creativa de lo negado.

3) *Nuevas formas de uso del archivo: ética, montaje y fantasmagoría*: El tercer capítulo examinó las estrategias concretas mediante las cuales este cine materializa su propuesta política y estética. Se identificaron al menos cuatro operaciones centrales que definen su carácter emancipador:

- La reutilización ética del archivo: Frente a las prácticas extractivistas del documental tradicional, los realizadores establecen pactos de cuidado, consentimiento dinámico y responsabilidades afectivas con sus fuentes. En *Bestiario*, el trabajo con imágenes íntimas feneradas en el taller se rigió por un principio de confianza y de autodeterminación, donde los participantes decidían cómo y cuándo exponerse, evitando la mirada objetivante. En *ABANICOS 1997*, el uso de archivos históricos de la comunidad trans de Cuenca implicó una negociación constante con la memoria viva de sus protagonistas, sino la después de su desaparición física. Esta ética no es un obstáculo, sino la condición de posibilidad de un cine que rechaza la revictimización y la especulación del dolor.
- Las cartografías del *found footage*: El montaje se revela como una práctica de mapeo crítico y afectivo que conecta temporalidades dispersas, formatos heterogéneos y registros sensibles. En *Para Dan*, la superposición de imágenes de archivo en blanco y negro con registros domésticos del encierro construyó una cartografía del duelo pandémico, donde lo histórico y lo íntimo se fundían en una misma textura de pérdida. En *Bestiario*, la yuxtaposición de archivos médicos, figuras mitológicas y registros performáticos generó un collage identitario que desmontaba las categorías patologizantes sobre lo monstruoso. El *found footage* no se usa para ilustrar un discurso previo, sino para generar nuevas cartografías históricas donde lo *trans* y lo *marica* ocupan el centro.
- Los injertos espectrales: En la línea de Derrida, este cine cultiva injertos de espectralidad que dan presencia a lo fantasmagórico: cuerpos desaparecidos, violencias no registradas, memorias silenciadas. En *ABANICOS 1997*, la ficcionalización de la redada policial no falsea la historia, sino que restituye una verdad afectiva ausente en los archivos. En *Para Dan*, las imágenes apropiadas de animación antiguas funcionaban como fantasmas que hablaban de la muerte contemporánea, creando un diálogo anacrónico entre el horror

histórico y el presente pandémico. El cine se convierte así en un retual de duelo activo, donde los fantasmas del pasado interpelan el presente y exigen justicia.

- La autonomía productiva: Este cine no depende de las lógicas de validación de la industria o las instituciones culturales hegemónicas. Por el contrario, genera sus propios circuitos de producción, circulación y recepción, priorizando los espacios comunitarios y los diálogos intergeneracionales. *Bestiario* nació de un taller autogestionado; *Para Dan* se filmó con una cámara casera durante el confinamiento; *ABANICOS 1997* se donó en VHS a la Cinemateca como gesto de insurgencia archivística. Su potencia no reside en su capacidad para integrarse al “campo cultural legitimado”, sino en su fuerza para crear mundos simbólicos alternativos, donde la vulnerabilidad se transforma en agencia creativa y la memoria en herramienta de futuro.

Si bien esta investigación ha buscado articular un análisis situado y comprometido con el cine *trans* y *marica* ecuatoriano, es importante reconocer sus limitaciones. En primer lugar, el corpus seleccionado, aunque representativo de prácticas emergentes, no agota la diversidad de producciones audiovisuales disidentes en el país, ni incluye obras de todas las regiones o contextos comunitarios del Ecuador. En segundo lugar, el enfoque metodológico autoetnográfico y cualitativo, si bien permite una profundidad analítica y una conexión ética con los materiales, también implica una parcialidad deliberada que no aspira a la generalización, sino a la producción de sentidos situados. Finalmente, la investigación se centra en cortometrajes de no ficción y video ensayo, lo que deja fuera otras formas expresivas —como el cine de ficción, la televisión comunitaria o las producciones digitales— que también podrían estar reformulando el archivo desde identidades disidentes. Estas limitaciones no invalidan los hallazgos, sino que trazan posibles rutas para investigaciones futuras: la expansión del corpus, el diálogo comparativo con otras geografías latinoamericanas y la exploración de soportes alternativos donde también se libran batallas por la memoria y la representación.

Como reflexión final el cine *trans* y *marica* ecuatoriano aquí estudiado —a través de obras como *La luna me sigue*, *Por si me pierdo y crepito en polvo*, *Lxs Argonautas*, *Para Dan*, *Bestiario* y *ABANICOS 1997*— no es un cine que pida permiso, ni que aspire a ser “incluido” en los relatos nacionales o en los mercados globales bajo condiciones de asimilación. Es un cine que produce sus propias condiciones de existencia, sus propias materialidades, sus propias temporalidades y sus propias comunidades de sentido. Su

contribución más radical no está en “visibilizar” lo ya existente, sino en hacer existir lo que el poder había negado, silenciado o destruido.

Esta investigación ha mostrado que su potencia emancipadora reside precisamente en su autonomía productiva: en su capacidad para operar como *máquina de archivo*, como laboratorio de representación y como espacio de invención política sin delegar en las instituciones hegemónicas la validación de su sentido. Por eso, sus conclusiones no pueden ser meramente descriptivas o celebratorias; deben ser un llamado a sostener y ampliar esta autonomía.

Frente a un contexto donde la diversidad es a menudo cooptada por discurso vacío o cuota de mercado, este cine recuerda que lo disidente no es un contenido a incluir, sino una fuerza que desordena, reinventa y crea. Su legado no es un catálogo de obras, sino una metodología viva para habitar el mundo desde la opacidad, la resitencia y la belleza de lo impuro. El diablo, efectivamente está en los detalles: en esos gestos mínimos, esos archivos pobres, esos silencios elocuentes donde se juega la posibilidad de un cine —y un mundo— otro.

Obras citadas

- Ahmed, Sara. 2024. *Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Alvarado, Bélen. 2022. *Por si me pierdo y crepito en polvo*. Ecuador. Digital
- Amiel, Vincent. 2005. *Estética del montaje*, editado por Amiel Vincent. Madrid.
- Appadurai, Arjun. 2005. “Memoria, archivo y aspiraciones”. En *Construir Bicentenarios: Argentina*, editado por Gutman, Margarita. 129–35. Buenos Aires: Observatorio Argentina.
https://observatorylatinamerica.org/pdf/ConstruirBicentenariosArgentinaPDF/ConstruirBicArgentina_15_AAppadurai.pdf.
- Bal, Mieke. 2016. “Análisis”. En *Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, editado por Mieke Bal, 17–55. Madrid.
- Brenez, Nicole, y Pip Chodorov. 2014. “Cartografía do found footage”. *Revista Laika* 3 (5): 1–11.
- Cornejo, Giancarlo. 2011. “La guerra declarada contra el niño afeminado: Una autoetnografía ‘queer’”. *Íconos-Revista de Ciencias Sociales*, n° 39: 79–95.
- Dávila, Andrés, Ileana Matamoros, Doménica Palma H., Camille Enriquez, Génesis Barahona Rodríguez, Mayro Romero, Alejandra Carvajal R., y Melanie Bravo Zambrano. 2021. “Autoetnografías, archivos y apropiaciones”. *Preliminar: cuadernos de trabajo*, n.º 8: 1-144.
<https://www.uartes.edu.ec/sitio/download/auto-etnografia-archivos-y-apropiaciones/>.
- Derrida, Jacques, Antoine de Baecque, Thierry Jousse, Stéphane Delorme, y Antonio Tudela-Sancho. 2002. “El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida”. Traducido por Olivier Giménez. *Desobra [Pensamiento: Arte: Política]*, n° 1: 93–106.
- Donoso, Camila José. 2019. “Transficciones o por una nueva metodología transfeminista en el cine”. *Comunicación y Medios*, n° 39: 200–202.
<https://anales.uchile.cl/index.php/RCM/article/download/53782/62305>.
- Enwezor, Okwui. 2008. “Archive fever: photography between history and the monument”. En *Archive Fever: Uses of the document in contemporary art*, editado por Okwui, 1:11–51. Steidl / International Center of Photography.

- Gillian, Rose. 2019. *Metodologías Visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Traducido por Isabel Garnelo Díez. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Gómez, Francisca. 2021. *ABANICOS 1997*. Ecuador. Digital
- Gregory, Y. Titelman. 1996. *Random house dictionary of popular proverbs and sayings*. New York: Random House.
- Guasch, Anna Maria, ed. 2011. *Arte y archivo, 1920 - 2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Halberstam, Jack. 2018. *El arte queer del fracaso*. Traducido por Javier Sáez. Barcelona: Editorial EGALES, S.L.
- Jarpa, Voluspa. 2014. "Historia, Archivo e Imagen: Sobre La Necesidad de Simbolizar La Historia". *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos* 12 (1): 1.
- Mattio, Eduardo. 2022. "Trauma marica: El lugar de los afectos en el archivo sexo-disidente". En *Política, afectos e identidades en América Latina*, 317–33. Buenos Aires: CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2v88djc>.
- Mombaça, Jota. 2024. *No nos van a matar ahora*. 1ed ed. Traducido por Diego Cepeda. Buenos Aires: Caja Negra.
- Romero, Mayro. 2019. *La luna me sigue*. Ecuador. Digital.
- . 2021. *Para Dan*. Ecuador. Digital.
- . 2023. *Lxs Argonautas*. Ecuador. Digital.
- . 2023. "Pude ver un fantasma desde mi ventana: Hacia una autoetnografía queer sobre la ensoñación como escritura cinematográfica de la memoria, en algunas infancias trans de la Costa Ecuatoriana". Tesis de Licenciatura, Universidad de las Artes.
- Rosa, Carlos Adriano Jeronimo de, y Claudio Marcondes Castro Filho. 2016. "Reapropriação de arquivos cinematográficos em tempos de YouTube". *ÁGORA: Arquivologia em debate* 26 (53): 171–92.
- Rubio, José Martínez. 2014. "Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua". *Castilla: Estudios de Literatura*, n° 5: 26–38.
- Simbaña, Zam. 2024. *Bestiario*. Ecuador. Digital
- Stryker, Susan. 2021. *Historia de lo trans: las raíces de la revolución de hoy*. Traducido por Matilde Pérez y Sánchez Teresa. Madrid: Continta me tienes.

- Trávez, Diego Falconí. 2014. "Resentir Lo Queer/cuir/cuy (r) En Ecuador". *El Telégrafo*, 2014. <https://www.academia.edu/download/43392306/FALCONI.pdf>.
- Weinrichter, Antonio. 2009. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra. <https://idoc.pub/documents/antonio-weinrichter-metraje-encontrado-en5k38wzzpno>.

Anexos

Anexo 1: Guion de entrevistas

1. Proceso creativo y uso del archivo ¿Qué motivó la elección de los archivos utilizados en el cortometraje? ¿Cómo decidieron la forma de recontextualizarlos (montaje, intervenciones)? ¿Qué desafíos técnicos o éticos enfrentaron al trabajar con archivos personales/comunitarios?
2. Representación e identidad ¿Cómo concibieron la representación de las identidades trans y maricas en su obra? ¿Qué referentes teóricos, artísticos o vitales influyeron en su enfoque? ¿Cómo dialogan las imágenes con experiencias de vulnerabilidad o resistencia en Ecuador?
3. Impacto y recepción ¿Qué respuestas han observado en públicos trans y maricas versus públicos hegemónicos? ¿Cómo entienden el rol político de su cine en el contexto actual ecuatoriano? ¿Qué lagunas o silencios del archivo tradicional intentaron abordar?
4. Subjetividad y autoetnografía ¿En qué medida su propia experiencia personal se refleja en las estrategias del archivo? ¿Cómo negociaron la tensión entre intimidad y discurso público?

Anexo 2: Ficha de técnica de análisis de discurso del *film*

1. Datos técnicos y contextuales Título del cortometraje: Año de producción: Duración: Directorx: Circuitos de exhibición (festivales, muestras, plataformas): Sinopsis breve:
2. Uso del archivo ¿Qué tipos de archivo se utilizan en el cortometraje? (ej. familiares, institucionales, found footage, diarios personales, etc.). ¿Cómo se integran estos archivos en la narrativa? (montaje, superposiciones, voz en off, etc.). ¿Qué efecto produce la materialidad del archivo (texturas, deterioro, formato) en la percepción del tiempo/memoria?
3. Estrategias estéticas y narrativas ¿Qué elementos visuales (color, encuadre, iluminación) destacan en la representación de identidades trans y maricas? ¿Cómo se construye la subjetividad a través del sonido (música, silencios, ruidos)?
4. Representación de identidades ¿Cómo se desafían o reproducen estereotipos sobre lo trans/marica? ¿Qué emociones o afectos predominan (dolor, resistencia, ternura, rabia)? ¿Cómo se articula la interseccionalidad (género, raza, clase) en las imágenes?
5. Discurso político y memoria ¿De qué manera el cortometraje reescribe narrativas hegemónicas sobre la historia ecuatoriana? ¿Qué tensiones se plantean entre memoria personal y colectiva?

¿Cómo se relaciona el uso del archivo con prácticas de resistencia o subversión?