



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Paper Universitario

TÍTULO

**EL PELIGROSO OBJETO DEL DESEO.
REPRESENTACIONES DE LA COLOMBIANA EN EL
CINE ECUATORIANO RECIENTE**

AUTOR

**Christian León,
Docente del Área de Comunicación de la
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador**

Quito, 2014

DERECHOS DE AUTOR:

El presente documento es difundido por la **Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador**, a través de su **Boletín Informativo Spondylus**, y constituye un material de discusión académica.

La reproducción del documento, sea total o parcial, es permitida siempre y cuando se cite a la fuente y el nombre del autor o autores del documento, so pena de constituir violación a las normas de derechos de autor.

El propósito de su uso será para fines docentes o de investigación y puede ser justificado en el contexto de la obra.

Se prohíbe su utilización con fines comerciales.

Ese peligroso objeto del deseo Representaciones de la colombiana en el cine ecuatoriano reciente

Por Christian León¹
Universidad Andina Simón Bolívar

El presente ensayo tiene como finalidad analizar los modos de representación y regímenes discursivos relacionados a la emergencia de la figura de la mujer colombiana en el cine ecuatoriano reciente. Tomando como casos de estudio tres filmes de ficción emblemáticos, analizan los procesos sociales y las representaciones culturales de género y nacionalidad que convergen en la construcción del personaje de la mujer fatal colombiana. Partiendo de enfoques asociados a la crítica feminista, los estudios de género y migración, se busca desentrañar la complejidad social, cultural y sexual presente en la construcción de los imaginarios cinematográficos a través de los cuales se construyen identidades y otredades.

Fronteras nacionales y sexuales

En el cine ecuatoriano existe una escasa presencia de personajes peruanos y colombianos. Este déficit de imágenes contrasta con la importancia que ha tenido en el imaginario social los países vecinos en la afirmación de la economía representacional que perfila la identidad nacional. Si bien la preocupación sobre la cuestión nacional ha sido una constante dentro de nuestra cinematografía, está ha sido tematizada a partir de un mosaico de imaginarios que trabajan sobre los contrastes y conflictos de clase, étnicos y regionales al interior de la circunscripción territorial marcada por el Estado-nación². A lo largo de su historia, el cine ecuatoriano ha construido sus imágenes de otredad sobre la base de las diferencias internas y regionales, dejando en un segundo plano los procesos colectivos de repudio e identificación que operan más allá de la frontera nacional³. Esta tendencia, sin embargo,

¹ Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magister en Estudios de la Cultura mención Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Sus líneas de investigación son estudios visuales y etnicidad, colonialidad y políticas de la imagen, arte contemporáneo y diferencia cultural, y enfoques interculturales en la comunicación. Se ha desempeñado como asesor y consultor en materia de políticas e industrias culturales en los campos del audiovisual y del arte. Es Presidente Ejecutivo de la Corporación Wacharnack, institución dedicada a trabajar en descolonización y derechos culturales. Es autor de los siguientes libros: "El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana", "Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador" y coautor de "Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela". Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB).

² Para un análisis de las principales temáticas y discursos del cine ecuatoriano a lo largo de su historia consultar León, Christian, "Ecuador", en *Diccionario de Cine Iberoamericano. España. Portugal y América*, SGAE, Madrid, 2011, pp. 405-412.

³ Dentro de los pocos precedentes de personajes de extranjeros en el cine nacional figuran *Amanecer en el Pichincha* (1950) de Alberto Santana, *Fuera de aquí* (1977) de Jorge Sanjinés y *Sueños en la Mitad del Mundo* (1999) de Carlos Naranjo. En estos filmes los extranjeros son franceses, estadounidenses y españoles,

parece sufrir una inflexión en los últimos cinco años. Llama la atención que desde el 2008 se advierte una importante presencia personajes de nacionalidad colombiana, más aun que estos sean mujeres.

Las migraciones masivas de colombianos desplazados por efectos del conflicto armado que se generalizan desde el año 2000, desplazaron los estigmas de otredad posicionando un imaginario negativo del colombiano generalmente asociado a la violencia, la delincuencia y el narcotráfico⁴. Este imaginario alcanza su versión femenina en el estereotipo colombiana asociada, por un lado, la delincuencia y la degradación social y; por otro, poseedora de un poder de seducción sobre los hombres. Es este imaginario de la colombiana sensual y peligrosa masificado por la industria editorial, el cine y la televisión colombianos⁵ el que pasa al cine nacional tamizado por las búsquedas y necesidades del medio ecuatoriano. *Cuando me toque a mi* (2008) de Víctor Arregui, *A tus espaldas* (2011) de Tito Jara y *Pescador* (2012) de Sebastián Cordero introducen en sus narrativas la figura de la colombiana como parte central de su trama argumental⁶. En estas películas, la mujer colombiana es representada como objeto del deseo y fuente de su angustia para el protagonista ecuatoriano, representándose como una especie de trampa que precipita la crisis del personaje masculino. En este modo de representación de la mujer colombiana encontramos el entrecruzamiento de dos series discursivas: una que tiene que ver con la representación de una frontera territorial a través del cual se nacionalizan las diferencias encarnadas en los personajes; otra que tiene que ver con una frontera de género a través de la cual se sexualizan las diferencias marcando funciones distintas para personas masculinos y femeninos. La combinación de ambas fronteras estructura la narración fílmica al mismo tiempo que una serie de construcciones de identidad y otredad jerarquías nacionales y sexuales.

Dentro de la teoría fílmica, ha corrido mucha tinta sobre las formas de articulación de la narrativa fílmica, la tecnología cinematográfica, el discurso social y la mirada patriarcal; el feminismo se ha encargado de demostrar la forma de operación del cine en tanto un dispositivo semiótico, tecnológico y social que tiende a naturalizar los roles de género en función del placer y la dominación masculina⁷. Por otro lado, existe una preocupación

lo cual nos habla de un posicionamiento discursivo de la relación norte-sur sobre la relación sur-sur que en la actualidad empieza a visibilizarse con la presencia personajes migrantes de países vecinos.

⁴ Viviel, Adriana, *Las representaciones en prensa de los/as inmigrantes colombianos/as en Ecuador (2000 – 2004)*, Tesis de Maestría, Programa de Estudios Políticos FLACSO, Quito, 2006.

⁵ Ospina, Claudia, *Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo*, Tesis doctoral, University of Kentucky, Lexington, 2010.

⁶ En otros filmes como *Sin otoño, sin primavera* (2012) de Iván Mora también encontramos personajes femeninos de nacionalidad colombiana, sin embargo aquí son secundarios y no tienen la importancia de las tres películas mencionadas.

⁷ Para un evaluación general de los aportes del feminismo en la teoría fílmica ver Stam, Robert, *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2001, pp. 201-210. Para un desarrollo de los procedimientos críticos del análisis feminista del hecho cinematográfico consultar: Colaizzi, Giulia, *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007; Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*,

contemporánea por explicar el papel que cumple el discurso y la industria cinematográfica en la construcción y reconstrucción de los discursos sobre lo nacional⁸. La figura de la colombiana en nuestro cine reciente necesita ser inscrita en estas dos líneas de investigación. Partiendo de la idea de que todo filme es un discurso social regido por determinados modos producción y regímenes de enunciación, nos proponemos indagar la significación de estas imágenes en donde se cruza los estigmas de nación y de género.

Alina, Greta y Lorna

Las tres películas mencionadas se inscriben en un contexto de crecimiento e institucionalización del cine ecuatoriano caracterizado por la búsqueda de nuevas temáticas asociadas crisis de las representaciones de identidades individuales y colectivas. Es así que estos filmes introducen representaciones de una sociedad convulsionada caracterizada por masculinidades en crisis y feminidades fuera de control amenazantes.

Cuándo me toque a mí, segundo largometraje de Víctor Arregui, es un filme que reflexiona sobre la muerte a través de la historia de un personaje a la derriba y con el telón de fondo de una sociedad en descomposición. Siguiendo la novela *De que nada se sabe* de Alfredo Noriega, la película relata la crisis interior de Arturo Fernández, un médico legista que paulatinamente se ha sumiendo en el alcoholismo y la crisis personal. El personaje, un hombre solitario y frío, labora diariamente en la morgue de un hospital diseccionando cadáveres con la finalidad de signar las razones de su muerte. Lo cuerpos sin vida, el ambiente gélido y el constante sonido de los sistemas de refrigeración que rodean al personaje constituyen un correlato de su vida carente de afectos y calor humano.

La historia de este personaje sufre una brusca inflexión por la presencia de Alina, una joven laboratorista de origen colombiano que encuentra en Ecuador un refugio a la violencia que se vive en su país. Esta joven profesional logra sensibilizar a Fernández generando en él un deseo amoroso. En el climax del filme, el médico accede a invitarla a su casa, luego de un ansioso beso, la mujer toma la mano de Fernández y la guía hacia sus senos, el médico sobresaltado súbitamente retira su mano. Alina abandona la habitación, mientras Fernández llora sin entender la razón de sus actos. En la escena final del filme, el medico yace solitario y borracho en la camilla de disecciones. En la película la colombiana es retratada como una mujer robusta pero tractiva de mediana edad que es profesional e independiente

Cátedra, Madrid, 1991; De Laurentis, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Cátedra, Madrid, 1992.

⁸ Para la relación general entre cine y construcciones de lo nacional ver Hjort, Mette y MacKenzie, Scott (ed.) *Cinema and Nation*, London, Routledge, 2001. Dentro del contexto latinoamericano Martín-Barbero ha establecido las líneas básicas para el análisis de las industrias cinematográficas en la construcción de las identidades nacional-populares. Ver Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2003, p. 180.

mismo tiempo que cálida y coqueta. En este sentido, este personaje se aleja del estereotipo de la colombiana esbelta y sensual de bajo mundo que usa su belleza para subsistir⁹.

Por su parte, *A tus espaldas*, opera prima de Tito Jara, narra la historia de Jorge Chicaiza Cisneros, un empleado bancario, soltero, en busca de ascenso social y gratificación sexual. El personaje, una especie de Chulla Romero y Flores contemporáneo, avergonzado de su origen social y su apellido indígena, busca simular el éxito económico y varonil representado en su jefe, un empresario joven, blanco y de buena familia. La vida de Chicaiza adquiere un giro inesperado cuando Greta, un bellísima colombiana que ejerce la prostitución entre gerentes y hombres de negocios, termina instalándose en su casa. Ante los ojos incrédulos de sus amigos, el joven simulador se las da de novio Greta, mientras ella aprovecha de su bondad y cobijo para juntar dinero. Finalmente, usando sus dotes de seducción, Greta convence a Jorge de que le ayude a matar y robar a un potentado notario. De las tres películas analizadas, esta es la que más apuntala el estereotipo social construido sobre la colombiana. Greta es una mujer joven y delgada, no tiene donde vivir, trabaja como prostituta, su situación de inestabilidad económica hace perder todos los escrúpulos y la lleva a la delincuencia.

Por último, la figura de la colombiana, vuelve a parecer en *Pescador*, cuarta película de Sebastián Cordero. El filme narra la historia de Blanquito, un joven ingenuo y provinciano que por azar se ve involucrado en una historia de narcotráfico y amor no correspondido. Blanquito, el hijo no reconocido de un influyente político, siente una enorme necesidad de conocer a su padre y abandonar el pequeño pueblo de pescadores donde creció. El hallazgo de un cargamento de cocaína, así como el encuentro con una joven, elegante y desenvuelta, llamada Lorna, darán impulso a sus anhelos. Lorna es una colombiana que ha migrado para trabajar en Ecuador y enviar dinero a su hija. Despedida de su empleo es mantenida por un hombre mayor de buena posición económica. Lorna y Blanquito se encuentran y deciden asociarse para vender los ladrillos de cocaína. Tras un largo viaje y varios engaños, Blanquito rompe con ella y con el corazón roto decide empezar una nueva vida en la ciudad. En este caso, la mujer colombiana aunque no está directamente ligada a la prostitución si lo está al imaginario de la descomposición social y el narcotráfico. Lorna es una mujer de mediana edad, atractiva y atrevida, que está dispuesta a usar su belleza para conquistar su independencia económica.

Angustia y deseo masculino

⁹ En *Cunado me toque a mi* existe un juego interesante con los estereotipos sobre el migrante colombiano que en cierto sentido son contestados. A la mesa de disecciones de Fernández llega el cuerpo sin vida de una joven violada y asesinada, de entrada todos asumen los culpables son una banda de colombianos, en el transcurso del filme se devela que los culpables son ecuatorianos.

A pesar de las diferencias entre los tres personajes existen marcadas similitudes dentro de la economía de la representación en la cual funcionan. En las tres películas se puede advertir una perspectiva de enunciación masculina a partir de la cual se estructura la narración y se asigna sentido a los personajes. La mirada desde la cual se estructura el mundo y se narra la historia está totalmente sexuada desde el deseo varonil, como sucede en la gran mayoría de filmes clásicos. Estas marcas de enunciación son rastreables tanto a nivel de la orientación del deseo, la mirada, los valores predominantes en la narración así como en la puesta en escena y en la articulación de un tono trágico para referir la crisis de masculinidad por la que atraviesan los personajes. En las tres historias los protagonistas masculinos son hombres de mediana edad, solteros, solitarios, con problemas para relacionarse con el sexo femenino. Estos personajes se han integrado a la sociedad adulta a partir del ritual del trabajo pero que sin embargo no han completado el imperativo heterosexual de la pareja, ni el ritual matrimonial. Estos tres antihéroes, protagonistas de los filmes, revelan un proceso conflictivo en lo que Gil Calvo ha denominado como “la construcción social de la masculinidad”¹⁰.

Siguiendo el análisis de Laura Mulvey sobre la división heterosexual del trabajo activo/pasivo presente en la narrativa fílmica, podemos decir la mirada está asociada a un sujeto deseante masculino, mientras que la mujer es representada como objeto de deseo y angustia. Mulvey explica estas representaciones fetichizadas de la feminidad a partir del narcisismo masculino para el cual el otro femenino representa una amenaza que ha sido explicada en términos psicoanalíticos como angustia de castración¹¹. Llevadas estas ideas al plano social podemos entenderlas como mecanismos masculinos de conjurar el miedo al empoderamiento de la mujer.

A través de una serie de planos provocadores y el lugar que ocupan en el argumento fílmico, Alina, Greta y Lorna son construidas como objetos de deleite y deseo para la mirada masculina, sin embargo esta construcción inmediatamente se encuentra con su reverso que es la angustia. Las tres tienen algunos rasgos en común que las vuelven una fantasía amenazante: en primer lugar, no tiene familia, no están bajo la tutela de una autoridad masculina, sea esta de un padre o un marido. En segundo lugar, frente a la imagen de la mujer romántica que encuentra su razón de ser en el afecto hacia el hombre, son personajes que controlan sus sentimientos y actúan estratégicamente frente al varón. Finalmente, no son el objeto pasivo del deseo del varón sino que al contrario se presentan como sujetos deseantes capaces de aceptar o no el juego amoroso. En virtud de estos rasgos, las tres mujeres se transforman en un detonante para la aventura pero también para la caída final del protagonista ya que están inmersas en una estructura narrativa edípica que relaciona lo masculino con el héroe y lo femenino con el obstáculo, como lo describe De

¹⁰ Gil Calvo, Gil, *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 43.

¹¹ Mulvey, Laura, “Placer visual y cine narrativo” en Wallis, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, 2001, pp. 365 y ss.

Laurentis¹². Su función es detonar el desarrollo de la acción masculina así como justificar la tragedia final que embarga y compromete la virilidad de los protagonistas. Por esta razón, son representadas bajo el signo del deseo y la angustia, el impulso y trampa, la seducción y el peligro.

A lo largo de la historia del cine se han ido construyendo distintos estereotipos femeninos que designan los miedos y las angustias masculinas frente a la mujer. La *femme fatale* de propia del cine negro de los años 40, *la mujer profesional independiente* que se posiciona a través de dramas sociales de oficina de los años 70 y 80, *la psicópata femenina* propia del thriller psicológico de los años 90 son algunos de ellos¹³. En el caso de las películas analizadas quizá podremos establecer una correspondencia entre Alina con las fobias masculinas asociadas al estereotipo de *la profesional independiente*, y Greta y Lorna con los imaginarios de la mujer devoradora de hombres presente en la figura de la *femme fatale*. Sin embargo, como nos los recuerda Lema Trillo, “el estereotipo de la mujer independiente es una nueva y reciente versión de la mujer fatal, la diferencia estriba en que la amenaza que puede suponer la mujer independiente se produce en el terreno laboral y profesional”¹⁴. De ahí que los tres personajes puedan pensarse bajo de la figura ampliada de la mujer fatal que como nos lo recuerda Slavoj Žižek designa “un fantasma masculino que encarna la corrupción del universo y la caída del hombre”¹⁵.

En el contexto del discurso masculino del cine ecuatoriano, estos personajes femeninos independientes, actuantes y deseantes están asociados al desorden social y a la crisis de la subjetividad masculina, señalan a una descomposición de los valores socialmente establecidos y el orden sexual tradicional que planteaba roles fijos y jerárquicos para el hombre y la mujer¹⁶. La figura mujer fatal, encarnada en la colombiana, alude a una situación en la cual el hombre parece haber perdido su lugar seguro en el mundo. La representaciones fóbicas y fetichistas de la mujer colombiana son el síntoma de un mundo cambiante marcado por la crisis de la autoridad patriarcal, la inserción laboral de la mujer, las transformaciones de la instituciones familiar, la inestabilidad de las relaciones de pareja, la relativización de los valores tradicionales, las migraciones internas y externas, en una sociedad caracterizada por la incertidumbre y el riesgo.

¹² De Laurentis op. cit., p. 192.

¹³ Ver Lema Trillo, Eva, *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990 – 2000*, Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003, pp. 104-116.

¹⁴ Lema Trillo, op. cit., p. 107.

¹⁵ Žižek, Slavoj, *¿Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.

¹⁶ Un filme ecuatoriano que tematiza directamente los miedos y angustias masculinas frente la independencia femenina es *Blak Mama* (2008) de Miguel Alvear y Patricio Andrade. Para una análisis de las construcciones de género en dicha película consultar León, Christian, “Blak Mama. Castración, barroquismo y cultura popular” en Revista La Fuga, Santiago de Chile, primavera 2009, disponible en <http://lafuga.cl/blak-mama-me-gusta-pero-me-asusta/269>

Colombianización de la mujer fatal

Admitiendo que en las tres películas la figura de la mujer funciona bajo los esquemas generales de la fantasmática social masculina, queda aún por pensar la particularidad para social y cultural que entrañan estos personajes. Cada sociedad y cada momento histórico forja sus fetiches de acuerdo a necesidades significantes específicas. No es gratuito que estas representaciones de la mujer fatal estén colombianizadas.

A inicios de la década del 2000, se producen varios que pueden explicar la presencia de estos personajes colombianos en la imaginación cinematográfica ecuatoriana. Ecuador empieza a vivir una relativa estabilidad económica post-crisis fomentada por la dolarización, mientras que en Colombia se desata la crisis económica y social, al mismo tiempo que se da un recrudecimiento de del conflicto armado. Este contexto genera una inmensa población desplazada que migra de forma forzada a Venezuela, Panamá y Ecuador. Se estima que alrededor de 400 mil colombianos ingresaron al país de forma legal e ilegal como efecto del estallido de la violencia desatada a partir de la aplicación del Plan Colombia¹⁷. Esta inmensa masa poblacional de desplazados tiene un estatus social y cultural distinto al de las oleadas anteriores de migrantes colombianos. La migración forzosa hace que una gran mayoría de colombianos lleguen al Ecuador en condiciones precarias agravadas por el desarraigo social. Por esta razón, la presencia de esta población genera un impacto casi inmediato en el imaginario social ecuatoriano que la percibe como un problema de magnitudes colectivas. Se afianza la idea de que el traspaso de la frontera por parte de estos migrantes implica la exportación del conflicto colombiano asociado a la violencia y el narcotráfico. Surge entonces la imagen del colombiano como una amenaza para la sociedad bajo la idea de que este es portador de cambios negativos que ponen en peligro el imaginario del Ecuador como isla de paz. Estimulado por los medios masivos de comunicación, se posiciona el estereotipo del colombiano asociado a la violencia, la inseguridad, la delincuencia, el narcotráfico¹⁸. Los estigmas de otredad antes asociados a otras poblaciones se desplazan a la figura de los nuevos migrantes¹⁹.

¹⁷ Según ACNUR desde el año 2000 existen unos 250 mil colombianos y colombinas ha ingresado al Ecuador huyendo de la violencia en su país, ver Ochoa, Alexandra, *Poéticas del desplazamiento. Dimensiones culturales de la reinención de la vida en mujeres colombianas desplazadas*, Tesis de Maestría, Departamento de Antropología FLACSO, Quito, 2009, p. 35. Por su parte, el Ministerio de relaciones exteriores sostiene que entre 2000 y 2004, más de 400 mil colombianos se han quedado en el Ecuador, ver Viviel, Adriana, *Las representaciones en prensa de los/as inmigrantes colombianos/as en Ecuador (2000 – 2004)*, Tesis de Maestría, Programa de Estudios Políticos FLACSO, Quito, 2006, p. 49.

¹⁸ Ver Viviel, Adriana, op. cit., p. 22. Para un análisis del papel de los medios en la construcción del imaginario nacional colombiano asociado a la violencia ver Rincón, Omar, “La nación como una happening mediático” en *La Nación de los medios*, Universidad de los Andes, Bogotá, 2008, pp. 11-21.

¹⁹ Comparten el estatus de los colombianos, las poblaciones de migrantes centroamericanos y africanos que han tenido un crecimiento acelerado en la última década.

Frente al imaginario masculinizado del colombiano, se levanta su versión femenina que comparte sus características pero trae algunas particularidades asociadas a la representación de género. No quedan claras las causas de distribución sexual de los estigmas de otredad frente a las poblaciones de migrantes colombianos que seguramente tienen profundas raíces en la geografía sexual colonial y republicana. Sin embargo, algunos hechos recientes explican la activación contemporánea de determinados estigmas de alteridad asociados al género y nación. Por un lado, los medios masivos de comunicación masificaron la figura de la *colombian femme fatale* recurrido a situaciones, ambientes y personajes reales que se encuentran en el imaginario popular. La industria literaria, cinematográfica y televisiva posicionaron la imagen de una mujer colombiana que tienen la belleza de una modelo de pasarela y que sin embargo ejerce la prostitución, el sicarito y el narcotráfico²⁰. Según Schlenker, “el hombre que mata debe ser feo, la mujer asesina debe ser hermosa y sensual, como la muerte”²¹. Por otro lado, la migración masiva de población colombiana en condiciones precarias, incremento de la inserción de trabajadoras sexuales colombianas a la industria del sexo en las principales ciudades del Ecuador. Las trabajadoras sexuales colombianas son altamente cotizadas en el mercado sexual nacional al ser percibidas por sus clientes como mujeres exuberantes y hermosas, cálidas y agradables al trato poseedoras de una sabiduría especial sobre el placer masculino que no tiene las ecuatorianas²². Sobre esta construcción imaginaria, se va cimentando el estereotipo de la colombiana como la prostituta perfecta que tiene todo lo que el hombre quiere y sabe cómo complacerlo. En el contexto del auge reciente de la migración y bajo el estímulo de una serie de imágenes mass mediáticas, se construye una poderosa metonimia social por medio de la cual este imaginario va a ser trasladado a toda la población femenina colombiana. Surge una poderosa imagen fetiche que asocia descomposición social, delincuencia y pobreza con belleza y seducción. De ahí que uno de los grandes estigmas contra los que tienen que luchar las mujeres colombianas migrantes es con el imaginario de prostituta²³.

Si bien en las películas analizadas solamente en una encontramos un personaje dedicado al trabajo sexual, en todos los casos la mujer colombiana está sujeta a mecanismos de sanción

²⁰ Para citar los ejemplos más emblemáticos mencionamos la novela *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco que tuvo su versión cinematográfica en el 2005 y televisiva en 2010. La película homónima bajo la dirección de Emilio Maillé llegó a convirtiéndose en la película más vista del cine colombiano. Cosa parecida sucede con la novela *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar que originó varias secuelas televisivas de gran éxito en Colombia y España. En un contexto más reciente encontramos, filmes como *Colombiana* (2010) de Olivier Megaton y teleseries como *El cartel* (2009) y *Las muñecas de la mafia* (2009). Para un análisis las formas literarias y cinematográficas de representación de la violencia en Colombia consultar: Ospina, Claudia, op. cit.

²¹ Ver Schlenker, Alex, *Se busca. Indagaciones sobre la figura del sicario*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2012, p. 90.

²² Villacres, Grace, *La industria del sexo de la ciudad de Quito y las representaciones sobre las trabajadoras sexuales colombianas*, Tesis de Maestría, Programa de Género y desarrollo FLACSO, 2009, p. 74.

²³ Retis, Jéssica, “Hijos de la Madre Patria. Latinoamericanos en la prensa española, entre la compasión y el miedo” en Larios, Manuel (comp.), *Medios de comunicación e inmigración*, Convivir sin Racismo, Murcia, 2006, pp. 161.

narrativa y moral por el hecho de comportarse como un sujeto independiente, actuante y deseante. En este sentido, si bien no todas son prostitutas si son tratadas y retratadas como “putas” en el sentido que Itziar Ziga da a esta palabra en cuanto estigma patriarcal para referirse a las mujeres autónomas que se apartan de la norma establecida²⁴. Greta, Lorna y en menor medida Alina son mujeres que rompen con el lugar establecido para la mujer como un agente pasivo subordinado al deseo masculino, por eso son narradas bajo la figura de la puta y asociadas a el estereotipo de la colombiana.

Las tres películas analizadas construyen una imagen femenina fracturada y binaria que se encuentra resemantizada por la pertenencia nacional. De un lado encontramos a mujeres de familia generalmente representadas por las madres de los protagonistas, estas mujeres aun cuando estén separadas de sus maridos son representadas en su vínculo afectivo con el protagonista como el lugar del origen, del bien, la estabilidad, la familia, la fidelidad, el sometimiento. Del otro, se encuentran las extranjeras que representan el desarraigo, el mal, la inestabilidad, la aventura, la traición y la independencia. Por su puesto, la figura de la madre que ofrece afecto incondicional cae del lado ecuatoriano, mientras que la figura de la mujer deseada y peligrosa cae del lado colombiano. Si bien estoy haciendo una lectura bastante esquemática ya que en el caso de *A sus espaldas*, la madre del protagonista se despide del hijo cuando niño para ir a trabajar en España, mientras que en *Pescador* se menciona que Lorna tiene un hijo que ha dejado en Colombia, efectivamente parece existir una frontera que separa a la figura bondadosa de la madre ecuatoriana, de la mujer fatal representada en la colombiana. En este sentido las tres películas parecen estar informadas por los arquetipos judeo-cristianos propios cine clásico que establecen una separación entre la “mujer natural” representada por María (virgen-esposa-madre) y “la mujer artificial” representada por Eva (puta-amante-desnaturalizada)²⁵. La novedad aquí radica en que Eva no fue expulsada del paraíso sino del otro lado de la frontera norte.

El imaginario évico de la colombiana en las películas analizadas alude a una construcción fantasmática androcéntrica asociada a una serie de ansiedades y miedos del varón ecuatoriano. La figura de la colombiana encubre un peligroso objeto de deseo que articula de forma ambivalente la atracción y repulsión que sentimos frente a otro colombiano. Tras ella se advierte las complejas operaciones de catexis social que oscilan entre la fantasmática masculina y los estigmas xenófobos propios de la sociedad ecuatoriana. La angustia del varón ecuatoriano frente a la descomposición social, la corrupción moral, la desmembración familiar, el empoderamiento de la mujer, la pérdida de la autoridad masculina, así como la angustia frente a la pérdida del imaginario de unidad y paz nacional están conjuradas en aquellas fatales colombianas.

²⁴ “El estigma de puta constituye un instrumento al alcance de cualquiera para realizar un ataque contra las mujeres a las que se considera demasiado autónomas” en Ziga, Itziar, *Devenir perra*, 2010, Editorial Melusina, Barcelona, p. 97.

²⁵ Ver Lema Trillo, Eva, op. cit., p. 104.

Cuando me toque a mí, A sus espaldas y Pescador nos permite ver las complejas maneras de trabajo de la imaginación cinematográfica en donde confluyen representaciones nacionales y de género para generar identidades y otredades. A través de la figura de la mujer fatal colombiana, las tres películas constituyen una poderosa alegoría sobre la crisis de las masculinidades en momentos de cambio cultural y transformación social que nos permiten vislumbrar los deseos y angustias del ecuatoriano.

Bibliografía

Colaizzi, Giulia, *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

Gil Calvo, Gil, *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, Anagrama, Barcelona, 2006.

Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Cátedra, Madrid, 1991.

Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2003.

Hjort, Mette y MacKenzie, Scott (ed.) *Cinema and Nation*, London, Routledge, 2001.

Lema Trillo, Eva, *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*, Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.

León, Christian, “Ecuador”, en *Diccionario de Cine Iberoamericano. España. Portugal y América*, SGAE, Madrid, 2011

León, Christian, “Blak Mama. Castración, barroquismo y cultura popular” en *Revista La Fuga*, Santiago de Chile, primavera 2009, disponible en <http://lafuga.cl/blak-mama-me-gusta-pero-me-asusta/269>

Mulvey, Laura, “Placer visual y cine narrativo” en Wallis, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, 2001.

De Laurentis, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Cátedra, Madrid, 1992.

Ochoa, Alexandra, *Poéticas del desplazamiento. Dimensiones culturales de la reinención de la vida en mujeres colombianas desplazadas*, Tesis de Maestría, Departamento de Antropología FLACSO, Quito, 2009.

Ospina, Claudia, *Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo*, Tesis doctoral, University of Kentucky, Lexington, 2010.

Retis, Jéssica, “Hijos de la Madre Patria. Latinoamericanos en la prensa española, entre la compasión y el miedo” en Larios, Manuel (comp.), *Medios de comunicación e inmigración*, Convivir sin Racismo, Murcia, 2006, pp. 161.

Rincón, Omar, “La nación como una happening mediático” en *La Nación de los medios*, Universidad de los Andes, Bogotá, 2008, pp. 11-21.

Schlenker Alex, *Se busca. Indagaciones sobre la figura del sicario*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2012.

Stam, Robert, *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2001.

Villacres, Grace, *La industria del sexo de la ciudad de Quito y las representaciones sobre las trabajadoras sexuales colombianas*, Tesis de Maestría, Programa de Género y desarrollo FLACSO, 2009.

Viviél, Adriana, *Las representaciones en prensa de los/as inmigrantes colombianos/as en Ecuador (2000 – 2004)*, Tesis de Maestría, Programa de Estudios Políticos FLACSO, Quito, 2006.

Zizek, Slavoj, *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.

Filmografía

Cuando me toque a mí.

Año: 2008. **Guión y dirección:** Víctor Arregui. **Producción:** Paúl Venegas e Isabella Parra. **Fotografía:** Daniel Andrade. **Montaje:** Alex Zito. **Sonido:** Juan José Luzuriaga. **Intérpretes:** Manuel Calisto Sánchez, Ramiro Logroño, Randi Kraup, José Alvear, David Nieto, Lalo Santi, Catalina Cárdenas, Ana Miranda. **Duración:** 90 min

A tus espaldas.

Año: 2011. **Guión y dirección:** Tito Jara. **Producción:** Roberto Aguirre. **Fotografía:** Álvaro Duran. **Montaje:** Julián Coraggio. **Sonido:** Pablo Aguinaga. **Intérpretes:** Gabino Torres, Jenny Navas, Lili Alejandra, Nicolás Hogan. **Duración:** 72 min

***Pescador*. Año:** 2012. **Dirección:** Sebastián Cordero. **Guión:** Juan Fernando Andrade y Sebastián Cordero. **Producción:** Ramiro Almeida, Alejo Arango y Lisandra Rivera. **Fotografía:** Daniel Andrade. **Montaje:** Sebastián Cordero. **Sonido:** José Hernán Valenzuela. **Intérpretes:** Andrés Crespo, María Cecilia Sánchez, Carlos Valencia, Marcelo Aguirre, Antonio Santos. **Duración:** 96 min