

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

**La representación de la violencia de género en el cine ecuatoriano del
siglo XXI**

**Estudio de caso de tres películas: *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala
noche* (2019)**

Claudio Alonso Creamer Guillén

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, Claudio Alonso Creamer Guillén, autor del trabajo intitulado “La representación de la violencia de género en el cine ecuatoriano del siglo XXI. Estudio de caso de tres películas: *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019)”, 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 con mención en Visualidad y Diversidad 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 36 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.

23 de agosto de 2025

Firma: _____

Resumen

La tesis se centra en contestar esta pregunta central: ¿Cómo el cine ecuatoriano del siglo XXI representó a la mujer en diferentes clases, etnias y género en las películas: *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019)?. Para desarrollar su respuesta, dentro de un marco conceptual de teóricos del cine, de la cultura y del feminismo, examina el tipo de mirada del director que constituye a la mujer en cada una de las tres películas. Analiza la enunciación y la mirada para luego presentar los valores de la mirada en temas de género, priorizando el punto de vista y focalización en cada una de las tres películas. Posteriormente, reflexiona sobre la representación de la mujer en diferentes clases, etnias y género en esos tres films. Finalmente, estudia a los principales personajes femeninos de cada película y su interseccionalidad de sus constructos.

La investigación emplea el análisis de discurso cinematográfico (para trabajar la enunciación y mirada) y análisis de personajes con enfoque interseccional (para trabajar la representación de la mujer). Se usó técnicas de revisión bibliográfica, observación, videos y entrevistas a los directores y luego se utilizó un método histórico de interpretación crítica de las fuentes escritas y visuales de las tres películas para identificar las continuidades y rupturas de la representación de la mujer.

Palabras clave: Cine, representación, mirada, interseccionalidad, género

Dedico esta tesis a mi esposa, Silvia Larrea de Creamer, a mi hijo, Andrés Creamer y mi nieto, Sebastián León, por su paciencia, apoyo y comprensión, dado el tiempo y esfuerzo que requirió realizarla.

Agradecimientos

Agradezco a mi tutor, el Doctor Christian León, por su paciencia e invaluable apoyo para la realización de esta tesis previa a la obtención del título de magíster en Comunicación, mención en visualidad y diversidad.

Tabla de contenidos

Abreviaturas	13
Introducción.....	15
Capítulo primero: Marco teórico y su relación con el problema.....	19
1. Representación de la mujer en el lenguaje del cine	19
2. La mirada cinematográfica de la mujer	24
3. Perspectiva del género desde la mirada patriarcal y femenina	27
4. Representaciones de la mujer en base a clases, etnia y género.....	30
5. Estado de la cuestión de la representación de la mujer en el cine ecuatoriano.....	33
6. Conclusiones del capítulo primero	35
Capítulo segundo: Mirada	36
1. Presentación de casos.....	36
1.1. Datos de caso: <i>Rabia</i> (2009)	36
1.2. Datos de caso: <i>La mala noche</i> (2019).....	38
1.3. Datos de caso: <i>Azules turquesas</i> (2019).....	39
2. Perspectiva de la enunciación y la mirada	41
2.1. Análisis de la enunciación y la mirada <i>Rabia</i>	41
2.2. Análisis de la enunciación y mirada de <i>La mala noche</i>	43
2.3. Análisis de la enunciación y mirada <i>Azules turquesas</i>	46
2.4. Comparación	48
3. Valores detrás de la mirada en temas de género	50
3.1. Punto de vista y focalización en <i>Rabia</i>	50
3.2. Punto de vista y focalización en <i>La mala noche</i>	54
3.3. Punto de vista y focalización en <i>Azules turquesas</i>	59
3.4. Comparación	61
4. Conclusiones del capítulo segundo.....	63
Capítulo tercero: Representación de la mujer.....	65
1. Representaciones de género.....	65
1.1. <i>Rabia</i> (2009).....	65
1.2. <i>La mala noche</i> (2019)	68
1.3. <i>Azules turquesas</i> (2019)	70

1.4. Comparaciones	73
2. Representaciones de clase.....	74
2.1. <i>Rabia</i> (2009).....	74
2.2. <i>La mala noche</i> (2019)	76
2.3. <i>Azules turquesas</i> (2019)	78
2.4. Comparaciones	80
3. Representaciones étnicas	81
3.1. <i>Rabia</i> (2009).....	81
3.2. <i>La mala noche</i> (2019)	86
3.3. <i>Azules turquesas</i> (2019)	88
3.4. Comparaciones	90
4. Representaciones interseccional	91
4.1. <i>Rabia</i> (2009).....	91
4.2. <i>La mala noche</i> (2019)	91
4.3. <i>Azules turquesas</i> (2019)	92
5. Conclusiones del capítulo tercero	93
Conclusiones.....	94
Lista de referencias.....	100
Anexos.....	106
Anexo 1: Guión de entrevistas (Entrevistas a Sebastián Cordero, Mónica Mancero y Gabriela Calvache).....	106
Anexo 2: Análisis de enunciación, mirada y focalización.....	131
Anexo 3: Análisis de personajes femeninos y de interseccionalidad	132

Abreviaturas

AT	<i>Azules turquesas</i>
CR	Centro de Rehabilitación de Adicciones
D	Dana
GC	Gabriela Calvache
I	Isabela
MM	Mónica Mancero
MN	<i>La mala noche</i>
R	<i>Rabia</i>
Ro	Rosa
SC	Sebastián Cordero
USFQ	Universidad San Francisco de Quito

Introducción

Las representaciones de la mujer en el cine ecuatoriano del siglo XXI reflejaron sus cambios de acuerdo a una diversidad de clases, etnias y género. Esta investigación se propone analizar esas transformaciones a partir de tres películas emblemáticas que ponen en el centro la representación femenina: *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019).

En esta dirección se planteo como pregunta de investigación: ¿De qué manera se representó a la mujer en diferentes clases, etnias y género en el cine ecuatoriano del siglo XXI en las películas: *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019)?. A partir de esta pregunta, se establecieron dos objetivos específicos: 1) Analizar el tipo de mirada que se construye de la mujer en cada una de las películas objeto de análisis. 2) Identificar el tipo de continuidades y rupturas en las representaciones de la mujer que son verificables en los tres filmes.

En este trabajo, la perspectiva de género dentro de la visualidad y la cinematografía, cuestiona las construcciones sociales de género basadas en estructuras patriarcales e incorpora posibilidades de agencia para las mujeres, aún en las situaciones de máximo dominio masculino sobre ellas, lo que les permite pasar de ser objeto de deseo a ser sujeto responsable de sus decisiones.

La importancia académica de esta investigación responde a la escasez de estudios visuales sobre el tema correspondiente al siglo XXI. Respecto a su importancia social, la tesis aporta al debate necesario para la construcción de enfoques teóricos sobre la representación de la mujer en el cine ecuatoriano del siglo XXI desde un punto de vista crítico y alternativo a la visión patriarcal. Este tipo de debates pueden ser insumos para la formulación de políticas culturales y sociales de la mujer.

El suscrito, como hombre, rechaza la violencia de género a través de toda la tesis, sea esta física, simbólica, psicológica, sexual, socioeconómica, verbal, patrimonial, digital o de cualquier otro tipo de violencia.

La motivación que impulso esta tesis, reside en la necesidad de aportar a crear textos académicos sobre el cine nacional para los estudiantes universitarios del tema en el país, existe un déficit de literatura academica al respecto.

El tipo de fuentes utilizadas se basó en estos tres principales insumos: Los autores principales sobre el tema de investigación y tesis pertinentes en las bibliotecas de la Universidad Andina Simón Bolívar -Sede Ecuador, FLACSO-Ecuador y en fuentes digitales, como google scholar y otras. También se entrevistó a los directores de las tres películas: *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019). Sebastián Cordero, Mónica Mancero y Gabriela Calvache, respectivamente.

El marco conceptual de la mirada, punto de vista y focalización se basó en el teórico del cine Francesco Casetti y Federico Di Chio. Como teóricos seminales que priman en la tesis se citó a Stuart Hall desde los estudios culturales y Teresa de Lauretis, teórica feminista del cine. El enfoque teórico de la colonialidad de género se afirmó en autoras feministas latinoamericanas como María Lugones y Breny Mendoza.

Para cumplir con el primer objetivo específico se empleó el método de análisis de discurso cinematográfico (para trabajar la enunciación y mirada), se aplicó técnicas de revisión bibliográfica, observación, videos y entrevistas. En el segundo objetivo específico se utilizó el método de análisis de personajes con enfoque interseccional (para trabajar la representación de la mujer), también se usó un método histórico de interpretación crítica de las fuentes escritas y visuales para identificar las continuidades y rupturas de la representación de la mujer, las técnicas respectivas se basaron en la investigación cualitativa de interpretación bibliográfica, videos y entrevistas basadas en fuentes primarias y secundarias. Dada la diversidad de tipo de fuentes a recopilar y analizar dentro de un marco interdisciplinario, se requirió una interpretación crítica integral, tratando de complementar sinérgicamente la interpelación a las diferentes fuentes.

El primer capítulo desarrolla el marco teórico-conceptual de la tesis, sobre la representación de la mujer en el lenguaje del cine en perspectiva histórica, el concepto de la mirada cinematográfica de la mujer y el lugar de enunciación, analiza la perspectiva del género desde la mirada patriarcal y femenina, incorpora el concepto de intersección para articular las distintas representaciones de la mujer en base a clases, etnia y género y finalmente resenta el estado de la cuestión de la representación de la mujer en el cine ecuatoriano

El capítulo segundo se centra en el primer objetivo específico al analizar el tipo de mirada del director que constituye a la mujer en cada una de las tres películas. Analiza la enunciación y la mirada para luego presentar los valores de la mirada en temas de género, priorizando el punto de vista y focalización en cada una de las tres películas.

El capítulo tercero, que desarrolló el segundo objetivo específico, reflexiona sobre la representación de la mujer en diferentes clases, etnias y género en esos tres films, analiza los principales personajes femeninos de cada película y su interseccionalidad de sus constructos, lo cual fue un avance final sobre las bases de los dos anteriores capítulos.

En las conclusiones, se realizó una revisión del marco conceptual de la tesis y se infiere que la representación de la mujer en el cine ecuatoriano requiere incluir el pensar y sentir empáticamente desde la alteridad, implica agrandar el concepto de “feminismo descolonial” hacia un “feminismo intercultural” que cuestione y replantee con equidad y emancipación a los colonialismos internos de género, raza, clase que se dan en el Ecuador con raíces históricas profundas.

Capítulo primero

Marco teórico y su relación con el problema

1. Representación de la mujer en el lenguaje del cine

Para comprender la representación de la mujer en el lenguaje del cine, debemos comprender históricamente como se fue construyendo este último concepto pues va vinculado a la historia y la evolución de los teóricos feministas del cine. A partir de la década de los setenta del siglo pasado -con la “segunda ola” feminista y hasta el presente- el desarrollo del feminismo y simultáneamente los estudios fílmicos feministas de la representación de la mujer en el lenguaje del cine han pasado por diferentes etapas que se expondrán a continuación.

En la década de los setentas, se analizaron los mecanismos con los que se elaboraron las representaciones de las mujeres en el cine dominante en situación de subordinación para su denuncia. Con el psicoanálisis se estudiaron “los mecanismos propios del cine, los códigos narrativos y las convenciones por medio de las cuales los sujetos se identifican con los roles que sostienen el sistema patriarcal” (Binimelis 2016, 24). Tal es el caso del ensayo, destacado en la época, *Visual pleasure and Narrative cinema* de Laura Mulvey en la que estudia cómo se reduce la figura de la mujer a objeto en el que se esbozan las fantasías de los hombres en la intradiégesis de la película por medio de determinados códigos y convenciones. Esto produce que los espectadores hombre y mujer incorporen procesos de identificación con el protagonista masculino. La mayor crítica a su ensayo fue la estricta división que planteó entre los roles de la mujer y el hombre. Excluye los deseos homosexuales o bisexuales que tornan más complejos los vínculos entre espectador e imagen. Además es posible que los hombres se identifiquen con los roles pasivos y masoquistas de las protagonistas femeninas (13-5). En esta década se da un aporte fundamental desde la semiótica y el estructuralismo, “las operaciones de las películas se estudiaban como construcciones ideológicas del patriarcado de orden simbólico” (24).

Cabe destacar el aporte semiótico de Roland Barthes a la teoría fílmica, en la década de los setenta, con una perspectiva estructuralista. Lo más importante residía en la deconstrucción del texto fílmico para develar el orden social del patriarcado, que transformaba a la mujer en un mito, en un significante fijo. El reto consistía en descifrar

los significados producidos por las películas, para lo cual era fundamental el análisis de las estructuras textuales por sobre la mirada a los papeles e imágenes mostradas (Laguarda 2006, 147).

Barthes (1999, 108-10) es otro autor teórico seminal a través de su obra *Mitologías*. Nos presenta al habla que no es solo oral ni escrita. El cine también puede ser un sustento en el habla mítica. En la secuencia de la percepción se da el caso de que la imagen y la escritura no necesitan un similar tipo de conciencia. La imagen puede ofrecer abundantes modos de lectura. Según Barthes, la mitología constituye parte importante de la semiología en cuanto ciencia formal, ciencia histórica; como forma, reflexiona sobre las ideas.

El mito, para Barthes, presenta un esquema tridimensional: el significante, el significado y el signo. Se convierte en un sistema particular “por cuanto se edifica, a partir de una cadena semiológica que existe previamente: es un sistema semiológico segundo. Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo” (111). Bajo su enfoque ideológico, Barthes habla del mito a la derecha e incluye los mitos burgueses que configuran “el sueño del mundo burgués contemporáneo” que podría relacionarse con el cine clásico de Hollywood.

Entre sus principales figuras se pueden relacionar con la tesis de Mulvey: la privación de la historia, la identificación donde el pequeño burgués es un hombre limitado para pensar lo otro, una jerarquía inalterable del mundo (133-6), por lo que podemos concluir que Barthes nos ofrece un enfoque teórico más complejo que el de Mulvey. Los mitos son parte de la cultura y este es el nexo con la propuesta de Umberto Eco que formula “la idea de que los signos icónicos no deben su significación a una pretendida “naturalidad”, sino al hecho de que...funcionan en torno a la idea de *convención social*...” (Carmona 1991, 124). Significa que más que objetos las imágenes representan marcas semánticas, como “unidades culturalmente definidas” (124).

En la década de los ochenta del siglo pasado, se da un giro esencial en la teoría fílmica feminista. Se consideró insuficiente el análisis en las operaciones textuales de las películas. El cine requería también investigarse desde el enfoque de su inclusión en los procesos históricos y en los contextos sexuales de la producción y recepción. Los elementos académicos que aportaron a este cambio de perspectiva provienen de los estudios poscoloniales, después de la descolonización que sigue a la segunda guerra mundial, fue cuestionado el modelo eurocentrista de hombre blanco y europeo. Los

llamados estudios culturales provocan el debate alrededor de la cultura popular y a las categorías de género, clase y raza que destacaban la complicación de las relaciones jerárquicas de poder y producen significado (Binimelis 2016, 15).

En esta década de los ochenta, Teresa De Lauretis (1992) es una autora seminal teórica respecto al problema de investigación planteado pues relaciona tres elementos pertinentes que son: el feminismo, la semiótica y el cine. Esta escritora va a aportar crucialmente a los enfoques relativos a las prácticas de poder en su análisis fílmico. Propone que las relaciones de fuerza edificadas históricamente han suscitado que hombres y mujeres desplieguen prácticas sexuales e identitarias diferentes. En consecuencia, su concepto de “género” se convierte en una categoría de múltiples formas y plural en la que la feminidad ya no se la percibe vinculada a la masculinidad. Para ella los espectadores son sujetos con agenda para reinterpretar la producción cultural, pueden ser sujetos conocedores de las estrategias con las que se maneja el poder (Binimelis 2016, 17). En esta década no habrá espectadores hombre o mujer, sino individuos que se diferencian socioculturalmente que interpretan subjetivamente las películas

Sus propuestas de representación de la mujer en el cine, se vinculan especialmente con su tesis sobre la construcción de la subjetividad femenina, lo que permite dialogar con los artículos de Christian León, que tratan sobre la incorporación de la mujer en todas las esferas de la actividad del arte en el Ecuador de los noventa (León 2016), y en la siguiente década presenta el video arte en donde “se construyen feminidades, masculinidades y diversidades sexuales en el contexto contemporáneo” (León 2019).

Las representaciones de la mujer como concepto se basa en De Lauretis (1992, 111) , quien propone “articular las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión, y al hacerlo definir los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo”. Se trata de empoderar a la mujer con agencia propia en su representación cinematográfica, un sujeto social diferente a la mujer objeto dentro del cine hegemónico patriarcal. Por esta concepción se prefiere el enfoque teórico de De Lauretis frente a Mulvey y también por su potencial diálogo con autores del cine nacional como Christian León. Además, favorece a la tesis su enfoque multidisciplinario (el feminismo, la semiótica y el cine) lo que la vuelve más funcional para las tesis que otras autoras como: Butler, Braidotti, Colaizzi y Khun.

La siguiente década de los noventa criticó y marcó diferencias con la política de identidades del período anterior. Los que fueron solo objeto de representación en el cine transitaban a cuestionar las representaciones simbólicas que se realizaron sobre ellos y

fueron participantes activos en el debate. Se produjo un cambio epistemológico que excedió el concepto de identidad al cuestionar las numerosas exclusiones y las carencias en su representación. “En este sentido, la construcción de la subjetividad política se desplaza a categorías transversales, como pueden ser el cuerpo o la sexualidad. De este modo, las identidades son pensadas como categorías abiertas tanto en el momento de representación por parte del espectador” (Binimelis 2016, 30-1).

En esta década se se enriquece la construcción del concepto clave de la representación de la mujer en el cine a través de los estudios culturales con Hall. Stuart Hall (2010, 457-8) es un autor seminal teórico respecto a este concepto que incorpora una aproximación construccionista de la representación por medio del lenguaje, produciendo sentido a través del mismo. El sentido es elaborado por dos sistemas de representación diversos pero vinculados. El primer sistema se refiere a los conceptos que mentalmente clasifican y establecen la realidad en categorías acompañadas de sentido. El segundo sistema es el lenguaje constituido en signos ordenados en algunos enlaces. Entonces se necesita a los códigos producidos por las convenciones sociales, elementos claves para el sentido y la representación, ya que facilitan que se interpreten mutuamente entre conceptos y lenguaje. Estos códigos se convierten en “mapas de sentido” compartidos y van a formar parte de nuestro inconsciente según nos vamos incorporando como miembros de una cultura.

Habría que considerar que, en Hall, el término “lenguaje” es pertinente a la imagen visual de la cual se origina el concepto del lenguaje visual que, aplicado al cine, significa el sentido. Al observar el sentido de las cosas en su contexto histórico, el mismo que puede ser cambiante, este autor determina que se trata de la interpretación. De acuerdo a Iván Rodrigo-Mendizábal (2018, 35-6) , “Hall plantea que la representación, aunque esté implícita en las imágenes, depende del acto de enunciación humana; de ahí que la representación es la producción de sentido que se da cuando entramos en contacto con las imágenes”.

Las representaciones de la mujer como concepto, en Hall, difieren del de Mulvey (2001) que representa a la mujer “como objeto de deseo y angustia” y se basa en el psicoanálisis como marco conceptual para confrontar los códigos hegemónicos del cine y mostrar la manera de cómo el cine clásico seducía a los espectadores por medio de formas de placer focalizadas en la mirada. Para ella, las narrativas de Hollywood vinculaban la masculinidad con la actividad y lo femenino lo relacionaban con la pasividad, pero siempre la mirada del espectador permanecía activa, voyeurística y referida de manera

“masculina”, que concebía al cuerpo de la mujer como una alteridad de pasiva, que permanecía como un objeto a fin de ser deseado y observado (Laguarda, 2006 146-7).

Preferimos el enfoque construccionista de Hall (2010, 480) ante Mulvey, por cuanto su concepto de representación no queda anclado a la mirada voyeurística hacia la mujer por parte del espectador masculino, sino que va más allá al interpretar en su contexto histórico las imágenes apreciadas en la película. Al examinar las dos versiones del construccionismo, por una parte, la semiótica de Saussure y Barthes, y por otra parte a Foucault con su enfoque del discurso y de que las prácticas discursivas elaboran conocimiento, Hall concluye que el desarrollo teórico no es lineal y que ninguno de los dos enfoques superó al otro, por lo que habría que aprender de los dos. Con referencia a la semiótica, se deberá tomar en cuenta el significante/significado, la lengua/habla y el “mito” y la importancia de las oposiciones binarias y la marcación de diferencia para encontrar sentido.

Otra autora importante de esta década es Anette Kuhn que desde el feminismo visibiliza aquello que, intencionalmente o no, se ha eliminado de la historia del cine. Se convirtió en una propuesta de revisión del cine (Binimelis 2016, 11). La representación de la mujer en el cine se constituye “en complemento insustituible a la hora de establecer una historiografía que abarque todos los aspectos de la vida de la mujer, y especialmente el campo de las relaciones interpersonales que establecen las mujeres con su entorno: relaciones vitales (familia, amigos, pareja, maternidad...), relaciones laborales...” (Castejón 2004, 312).

Posteriormente los primeros quince años del siglo XXI muestran diversos debates conceptuales al interior del feminismo que concurren en el eje del debate el tema de la subjetividad de los cuerpos, los cuales son imaginados sea a modo de objetos de dominación o en forma de herramientas de lucha y emancipación. Una importante parte del debate se centra en dimensiones epistemológicas alrededor del concepto de posfeminismo. Desde la semiótica material y el feminismo poshumano se critican los límites del humanismo en la perspectiva de que el antropocentrismo perteneciente al pensamiento moderno es interpelado por la mezcla entre lo humano y la tecnología. Otra corriente más relacionada con las tres películas de esta tesis, como Sayak Valencia es *Capitalismo Gore*, define la violencia a modo de una reciente epistemología del capitalismo y de consolidación del sistema patriarcal que funciona desde el asentamiento de fuertes movimientos de control y explotación sobre los cuerpos (Binimelis 2016, 24-6).

Con este marco histórico, teórico y conceptual de la representación de la mujer en el cine, es pertinente focalizarlo en el cine a través de la mirada cinematográfica de la mujer y el lugar de enunciación.

2. La mirada cinematográfica de la mujer

El *film* es simultáneamente el objeto y el terreno de la comunicación. Nos centramos en este segundo tema concibiendo al *film* como lugar de representación y de principios reguladores: “dentro del *film*”, una suerte de máscara de una procedencia y la de un destino (Casetti y Di Chio 1998, 222-3). Esto incluye los términos de autor implícito, figura que se refiere al “proyecto comunicativo” en el que se sustenta el *film* y el espectador implícito en que se sitúan las “condiciones de lectura” que el *film* plantea idealmente desde el ordenamiento de sus elementos; es decir, la presencia de un destinador y un destinatario.

Tanto el autor implícito como el espectador implícito incorporan “figurativizaciones” dentro del texto del *film*, que definen su rol y su función tanto en emisión como en la recepción. La figura de la emisión es representada por la etiqueta de narrador. Se refiere a la constitución de las imágenes: hay una “primera persona” que nos proporciona los sonidos y las imágenes, las figuras de informadores que cuentan. El autor protagonista, quien realiza el *film*, se coloca a sí mismo en escena mientras lo realiza. A las figuras de la recepción se les llama usualmente narratorio, el cual se refiere a “una figura guía que encarna el estatus y la función que el autor implícito asigna a su interlocutor, el espectador implícito, y que en cierto modo ayuda al espectador real, a través de la identificación, a recuperar ese lugar y ese rol que el texto ha previsto para él” (228-9).

Algunas de las figuras que forman parte del narratorio; por ejemplo, en la película *Ciudadano Kane* de Orson Wells son: los emblemas de la recepción como los prismáticos, las presencias extradiegéticas como los “tú”, las figuras de “observadores” como el detective, el periodista, etc. El llamado “espectador en el estudio” está en la pantalla para observar lo mismo que nosotros los espectadores vemos en la sala de cine (229-30). Estas figuras detectadas en el interior del texto se definieron primero en relación con su función comunicativa (real o vicaria, emisora o receptora) y en segundo lugar respecto al grado de explicitud con que incorporan dicha función (roles implícitos, roles explícitos, roles figurativizados). Al ejercer una función comunicativa se relaciona cercanamente con la

aceptación de un punto de vista, aparte de que el punto de vista coincide con el ojo del emisor, también con el del receptor tiene una naturaleza más abstracta, al interior, “dentro” de la imagen que corresponde a un autor y a un espectador implícitos.

“En este sentido, el punto de vista encarna por un lado la “lógica” según la que se construye la imagen, y por otro la “clave” que hay que poseer para recorrerla” (233). Habría que apuntar tres anotaciones del punto de vista:

1. Sobrepone la formación y la proposición de las imágenes.
2. Hay que diferenciar el punto de vista de la imagen como óptica específica y punto de vista del *film* a modo de orientación global.
3. El punto de vista reconoce principios abstractos.

Ahí nace la diferencia “entre un punto de vista último, el del autor y el espectador implícitos y un punto de vista específico, el de los distintos narradores y narratorios” (234). La triple naturaleza del punto de vista se expresa en tres significados:

El primer caso es el literal (a través de los ojos de alguien), se refiere al ver (a una actividad escópica); el segundo caso es el saber (a una actividad cognitiva); y el tercer caso al creer (a una actividad epistémica, con las axiologías y las ordenaciones que incluye cada creencia). A través de la focalización se identifica una porción de la realidad, se incursiona en ciertas informaciones y no en otras, se nos sitúa en una perspectiva, “retoma el punto de vista destacando la presencia en él de una selección y a la vez de un subrayado de cuanto se encuadra” (245).

En un *film* pueden darse confrontaciones entre diferentes puntos de vista, como la oposición “de fuerzas” entre los puntos de vista del narrador y del narratorio, el desacuerdo entre los puntos de vista del autor implícito y los de las figuras que componen el *film*. Otra oposición se presenta entre la “adecuación” de los puntos de vista expuestos a través del *film* con el punto de vista global que guía el *film* (245-6).

En este punto, es pertinente analizar las “actitudes comunicativas” que se desprenden de las diferentes formas y figuras portadoras del punto de vista expuestas en el texto filmico. Las “actitudes comunicativas” del término “mirada” van a componerse del ver, el saber y el creer. Se detectan cuatro grandes tipos de mirada: la objetiva, la objetiva irreal, la interpelación y la subjetiva. Se originan de las diferentes combinaciones entre los factores comunicativos y los diferentes grados de explicitud que estos contraen.

La mirada objetiva es en la que la imagen presenta una parte de realidad de manera directa y funcional, con autor y espectador implícitos, sin narrador ni narratorio que presenten un punto de vista personal en su interior. El destinador no se muestra

explícitamente y el destinatario se oculta como un testigo, por lo que resulta simultáneamente en un ver “decidido”, un saber “diegético” y un creer “firme”.

En el segundo tipo de mirada objetiva irreal, “la imagen muestra una porción de realidad de modo anómalo o aparentemente injustificado, como signo de una intencionalidad comunicativa que va explícitamente más allá de la simple representación” (247). Hay un autor y un espectador implícitos que se reproducen en un narrador y narratorio algo especiales. A diferencia de la mirada objetiva, el espectador tiene un rol de intérprete con libertad e iniciativa. Se producen actitudes concretas como un ver “total”, un saber “meta discursivo” y un creer “absoluto”.

El tercer tipo de mirada es la interpelación en la que la “imagen presenta un personaje, un objeto o una solución expresiva cuya función principal es la de dirigirse al espectador llamándolo directamente [...] una especie de ‘¡Eh tú!’” (249). Se presenta un autor implícito y un narrador como elemento interpelador que de alguna manera lo representa. También posee un espectador implícito sin narratorio que lo encarna. De ello se deriva un ver “parcial”, un saber “discursivo” y un creer “contingente”.

Por último, el cuarto tipo de mirada es la subjetiva, por la importancia que se da a la “subjetividad” de un personaje, los espectadores tienen que atravesar por las percepciones de este personaje que protagoniza en la pantalla con sus sentimientos, imaginaciones, etc. Se encuentran un autor implícito, un espectador implícito y un narratorio que lo encarna (el personaje en escena). De esto se origina un ver “limitado”, un saber “infradiegético” y un creer “transitorio”.

Para complementar este marco conceptual de cuatro configuraciones (autor y espectador implícitos, narradores y narratorios) así como los cuatro tipos de mirada, se investigó el análisis de los modos en que el cuadro comunicativo se va a constituir y definir. Resulta útil en el plano de la actuación comunicativa identificar cuatro etapas: “mandatos”, “competencias”, “*performances*” y “sanciones”. Al formarse el cuadro comunicativo, el mandato se manifiesta cada vez que alguien es encargado de intervenir en la propia comunicación [...] La competencia es [...] la atribución del rol se relaciona de hecho con el reconocimiento de la idoneidad para representarlo. [...] La *performance* es el momento de la ejecución de las funciones asignadas. [...] La sanción, finalmente, es el momento del juicio sobre lo operado, la aprobación y la condena, y en consecuencia el reequilibrio de las axiologías en juego en la totalidad del cuadro (252-3).

Estas cuatro etapas se ubican en dos planos diferentes: el plano cognitivo (formas de actuación orientadas al plano mental) y el plano pragmático (formas de actuación que

comportan una intervención directa y sensible sobre el mundo). El mandato y la sanción se ubican en el plano cognitivo que también incorpora al autor implícito. La competencia y la *performance* se sitúan en el plano pragmático, en el cual se alternan o comparten los narradores y narratorios. A fin de rescatar una visión de conjunto, hay que resaltar el recorrido a través de tres estadios:

1. Las figuras identificadas por medio de tres elementos implícitos como autores y espectadores implícitos y su posible encarnación en un objeto o personaje puesto en escena (narratorios y narradores), se ha diferenciado a personajes con función de observadores o informadores, por un lado, y personajes “increíbles” que no representan el punto de génesis del *film* o aquel al que se orienta.
2. Las diferentes formas de la mirada sobre el entorno que crea el cine y las diversas actitudes relacionadas con ellas. En esta perspectiva se han identificado diferentes perfiles respecto al espectador: el oculto de la mirada objetiva, el móvil de la mirada objetiva irreal, en los márgenes de la interpelación y el encarnado en la piel de un protagonista de la diégesis en la mirada subjetiva.
3. El estudio final reside en los recorridos de la mirada en fases muy diferentes: mandato, competencia, *performance* y sanción. Al referirse con un margen de libertad a una tipología clásica de las funciones comunicativas, se destacan dos disposiciones fundamentales: La comunicación referencial “es el mostrar el mundo” y, por consiguiente, el “ver el mundo”, sin que este mostrar y este ver se presenten como momentos de mediación. Es el caso de la mirada “objetiva” [...]. La comunicación metalingüística, por el contrario, es la que se dedica a expresar el acto mismo del comunicar [...] retorno de la comunicación sobre sí misma, o por lo menos sobre cada uno de sus elementos constitutivos [...]” (258-9).

Las dos comunicaciones se diferencian en que la primera busca un acto comunicativo neutral y sin intenciones mediadoras; la segunda por contraste busca explicitar el acto comunicativo en forma de mediación y reorganizando los datos. A pesar de su oposición, ambos tipos de comunicación convergen en puntos de unión y superposición en la complejidad de la trama comunicativa.

3. Perspectiva del género desde la mirada patriarcal y femenina

Para analizar la perspectiva de género desde la mirada patriarcal partiremos desde la obra *La dominación masculina* del sociólogo francés Pierre Bourdieu (2000) en la que toma el caso especial de la Cabilia como representativo de la tradición cultural

mediterránea y de la cual participa la entera área cultural europea. Sus estructuras representan una cosmología androcéntrica y la visión “falonarcisista” propia de las sociedades mediterráneas. Presentan una explicación binaria del mundo, lo masculino y lo femenino tienen oposiciones, jerárquica con un patriarcado que se caracteriza por la supremacía de lo masculino sobre lo femenino, por una masculinidad hegemónica.

Respecto a la masculinidad, violencia de género e historicidad, Bourdieu (50). apunta:

No voy a afirmar que las estructuras de la dominación sean ahistóricas, sino que intentaré establecer que son el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción al que contribuyen unos agentes singulares (entre los que están los hombres, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica) y unas instituciones: familia, iglesia, escuela, estado.

Esas armas de violencia simbólica, consecuencia de la sumisión femenina, invisibilizada para las mujeres se realiza principalmente por medio de vías completamente simbólicas de la comunicación y del conocimiento que convierten en un estilo de vida la dominación masculina (11-2). La base de esta violencia simbólica está en las inclinaciones configuradas por las estructuras de dominación que las crearon. Habría que cambiar profundamente las condiciones sociales de producción de estas inclinaciones que significa la ruptura de la relación cómplice que las mujeres dominadas simbólicamente ceden a los hombres dominadores.

Habría que agregar la estructura de un mercado de bienes simbólicos cuya ley principal radica en tratar a las mujeres a manera de objetos que se transmiten de abajo hacia arriba (58). Respecto al arma del hombre de violencia física, se vuelve una carga, una vulnerabilidad para su virilidad no solo concebida como capacidad reproductora, sexual y social sino también como capacidad competitiva para ejercer la violencia y el combate. Esa virilidad tiene que ser bien demostrada ante otros hombres a través de violencia actual o potencial para ser considerado del grupo de los “hombres auténticos”. Tal es el caso de ritos escolares o militares, en los casos de las violaciones colectivas de las bandas de adolescentes; tipos de “valentía” que requieren los ejércitos, los policías, las bandas de delincuentes. Estas “valentías” se sustentan muchas veces en una forma de cobardía para no ser excluido de los hombres “duros” (duros con su sufrimiento y referente al sufrimiento de los demás), se realizan actos violentos como matar, torturar o violar, se prosigue con una actitud de dominación (70).

En este punto cabe incorporar un concepto actual de violencia de género como “un término genérico para cualquier acto perjudicial incurrido en contra de la voluntad de una persona, y que está basado en diferencias socialmente adjudicadas (género) entre mujeres y hombres” (Consejo Nacional para la Igualdad de Género 2017, 119).

Ahora toca analizar la mirada de género desde la mirada femenina desde un libro seminal en la filosofía feminista, *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1947), filósofa existencialista feminista, en la que la existencia antecede a la esencia, el ser humano y por ende la mujer edifican su destino. Planteó un nuevo problema filosófico: ¿qué es la mujer? Históricamente ha estado subordinada al hombre. Hay cierta afinidad con la perspectiva de género de Bourdieu, respecto a la complicidad con el hombre dominador: “Negarse a ser lo otro, rehusar la complicidad con el hombre, sería para ellas renunciar a todas las ventajas que puede procurarles la alianza con la casta superior [...], al lado de la pretensión de todo individuo de afirmarse como sujeto, que es una pretensión ética, también hay en él la tentación de huir de su libertad para constituirse en cosa” (Beauvoir 1999,23).

Esta posición existencial de la mujer subordinada al hombre es nefasta para Beauvoir, pues es un facilismo femenino para evadir la angustia y tensión de una existencia auténtica basada en una elección propia de vida. Respondió a los puntos de vista asumidos por la biología, el psicoanálisis y el materialismo histórico acerca de la mujer. Desde la biología, Beauvoir señala las diferenciaciones sexuales con el hombre y sus consecuencias corporales, clave en la comprensión de la mujer, pero no tiene porqué destinarla a permanecer siempre subordinada al hombre (43). En el psicoanálisis, con la ausencia del falo, la niña se convierte en objeto, el falo se convierte en una soberanía que se proyecta en otros aspectos. Aun así, la mujer puede consolidarse como sujeto, al inventar parecidos al falo, como el ejemplo de la muñeca que crea la posibilidad de un hijo. Existieron sociedades de filiación uterina, donde no lidera el pene, por lo que el psicoanálisis “no podría encontrar su verdad más que en el contexto histórico” (52).

Beauvoir critica el materialismo histórico por su concepción tan economicista del hombre y de la mujer; cuestiona a Engels por “reducir la oposición entre los sexos a un conflicto de clases” (58). Todos estos puntos de vista inducen a concluir que la mujer “es un producto elaborado por la civilización”, una construcción social, y, por lo tanto, es independiente a su esencia. Con estos argumentos declara su célebre frase: “no se nace mujer, se llega a serlo” (Gómez Molina).

Beauvoir (1999, 725) concluye su libro llamando al hombre a incorporar la libertad en el “mundo establecido; para alcanzar esa suprema victoria es necesario, entre otras cosas, que, por encima de sus diferencias naturales, hombres y mujeres afirmen sus equívocos, su fraternidad”. Posteriormente, las teorías de la diferencia sexual se originan desde el posestructuralismo francés, y más particularmente, en su crítica a la visión humanista de la subjetividad. Estas teorías “consideran tanto las diferencias dentro de cada sujeto (entre los procesos conscientes e inconscientes) como las diferencias entre el sujeto y sus otros/otras” (Braidotti 2004, 188).

La posición norteamericana frente a las teorías posestructuralistas de la diferencia resulta en un proceso de debates polémicos. En la década de los ochenta, el debate se centró en el “esencialismo”, las teóricas norteamericanas de “género” plantean que la cultura y los procesos sociales determinan el desarrollo de la masculinidad y feminidad frente a las teóricas de la diferencia sexual que las conciben a manera de procesos inconscientes que representaban la identificación y el deseo. Luego, en la década de los noventa, se reevaluó críticamente el debate bajo la influencia de las teorías poscoloniales, el trabajo de las mujeres negras y de color, de las teorías *queer* y de las lesbianas simultáneamente en Europa, se profundiza la diversidad de posiciones frente a la filosofía de la diferencia sexual (188).

4. Representaciones de la mujer en base a clases, etnia y género

Se ha conceptualizado la trayectoria del pensamiento feminista en forma de “olas”. Después de la Revolución francesa, se da la “primera ola” basada en el movimiento sufragista y ciudadano. Sus referentes protagónicos fueron Olympia de Gouges en Francia y Mary Wollstonecraft en Inglaterra. Lo más importante fue que lograron que las mujeres fueran consideradas ciudadanas, no solo los hombres. Simone de Beauvoir lideró la “segunda ola”, trató de desvirtuar la categoría mujer para concebirla como una categoría social. Para lograr un cambio político se requería redefinir la identidad personal de las mujeres.

En la “tercera ola” feminista, se desvirtuó la relación sexo/género desde la incorporación del giro performativo plantado por J. Butler para reflexionar las relaciones históricas de género. Las investigaciones de género, las teorías de M. Foucault y J. Derrida fueron seminales ya que propiciaron la historicidad del pensamiento binario al criticar las estructuras de la racionalidad moderna sustentada en una noción universalista

del ser humano y una concepción de sujeto de acuerdo con una lógica binaria de la identidad.

En esta tercera ola, se consolida la vinculación entre el feminismo y el pensamiento filosófico posestructuralista (Zambrini 2014, 46). Judith Butler entendió el género a modo de un grupo de relaciones dinámicas, variables, móviles y en cambio continuo que inciden en una vida social “generizada” pues el género va a entrecruzar y a penetrar otras dimensiones políticas y sociales. En esta perspectiva se plantea entender el racismo y el sexismo en forma de fenómenos funcionando a través de dispositivos afines. Estas premisas serán articuladas con el enfoque de la interseccionalidad de los géneros (49).

El origen de la interseccionalidad también se inicia en la década de los setenta en EEUU, con el feminismo negro y chicano que visibilizaron los efectos concurrentes de discriminación que pueden originarse en base a la raza, el género y la clase social. Este análisis feminista presenta el descentramiento del sujeto del feminismo, cuestionó a un feminismo “blanco” o hegemónico que excluyó invisibilizando a las mujeres de color y que no eran de esa clase dominante, lo cual les pueda dejar un “no lugar” para sus demandas reivindicativas políticas.

La jurista Kimberlee Crenshaw acuñó el concepto de interseccionalidad como “la expresión de un sistema complejo de estructuras de opresión que son múltiples y simultáneas, con el fin de mostrar las diversas formas en que la raza y el género interactúan para dar forma a complejas discriminaciones de mujeres negras en Estados Unidos” (Cubillos 2015, 121-2).

Desde estas primeras conceptualizaciones, la teoría feminista de la interseccionalidad influyó en diferentes escenarios sociales en EEUU, Europa y Latinoamérica. Cabe distinguir el trabajo realizado por feministas latinoamericanas sea como teóricas o activistas, que a partir del feminismo decolonial radicalizan su propuesta feminista desde una concepción de “colonialidad de género” que plantea una matriz de dominación intrincada y múltiple.

Se trata de una matriz de opresión que incorpora las categorías “raza”, “clase social”, “género” y “sexualidad” son percibidas a modo de variables co-constitutivas, ya que cada una está inscrita a la otra” (124-5). Con la influencia del feminismo negro, el feminismo decolonial latinoamericano profundiza su propuesta teórica de la interseccionalidad. A partir de 1998, un grupo de intelectuales latinoamericanos se reúnen en varios lugares de reflexión (Caracas, Binghamton, Boston, California, Chapel Hill,

Bogotá, Quito) para mirar críticamente a la colonialidad, lo cual les indujo a constituir el llamado Grupo modernidad/colonialidad (G-M/C). Este grupo se conformó con académicos de diferentes vertientes de pensamiento que incluían al marxismo, al posestructuralismo y a la filosofía de la liberación vinculados a los movimientos indígenas de México, Bolivia y Ecuador, “al Foro Social Mundial, al movimiento chicano, al movimiento feminista y de mujeres de color en los Estados Unidos, así como a los movimientos afros de Norteamérica, Colombia y el Caribe” (Espinosa y otras 2014, 29).

En este grupo se destaca María Lugones (2008), filósofa feminista argentina, que vive en EEUU pues incorpora a la discusión el tema de la colonialidad de género, como un proyecto de “feminismo descolonial”, con una proposición que vincula la interseccionalidad del feminismo negro y de color en los EEUU con la propuesta crítica de la modernidad del (G-M/C) (30). Lugones va a presentar su propuesta de análisis de procesos del sistema de género colonial/moderno con una perspectiva de larga duración en las que se han inscrito insertado en la colonialidad del poder hasta la actualidad. Se requiere comprender la organización social para visibilizar la colaboración con una “violencia de género sistemáticamente racializada”. Critica a feministas blancas que no se han centrado en los temas del colonialismo – contrasta con los enfoques de las teóricas Oyewumi (Nigeria) y Allen (indígena de EEUU):

se ven la construcción del género en términos sociales. Hasta cierto punto entienden el género en un sentido más amplio que Quijano; es por ello que no solo piensan en el control sobre el sexo, sus recursos y productos, sino también sobre el trabajo como racializado y engenerizado simultáneamente. Es decir, reconocen una articulación entre trabajo, el sexo y la colonialidad del poder (99).

Posteriormente Breny Mendoza (2014) apunta a la necesidad de una teoría feminista latinoamericana que se adentre en su historia colonial y poscolonial. Cuestionó que Lugones basó principalmente su investigación en las teorías feministas indígenas, norteamericanas y africanas. Las feministas latinoamericanas deberán elaborar un marco conceptual que incorpore “la colonialidad de género en su concatenación con raza, clase y sexualidad al interior de nuestras sociedades y sus confabulaciones con las ultraderechas del norte” (18).

En el ámbito ecuatoriano se rescata la interseccionalidad con el objetivo de detectar diferencias y similitudes importantes para solucionar las discriminaciones y crear condiciones requeridas a fin de que todas las personas puedan gozar de sus derechos

humanos. El análisis de la discriminación facilita detectar que existen diversas identidades, al articularse crean diferentes formas de discriminación en contra de la mujer al interior de la estructura social (Consejo Nacional para la Igualdad de Género 2017, 69-70).

5. Estado de la cuestión de la representación de la mujer en el cine ecuatoriano

Muy pocos autores locales tratan sobre el tema de la representación de la mujer en el cine ecuatoriano. Cabe destacar varios artículos de Christian León, docente-investigador de la UASB, tres tesis de maestría, dos en la UASB de Lilia Lemos y de Johanna Aguilar y otra de Tannia Mancero en la FLACSO, y un informe de investigación de Euler Estrella de la UASB.

Al contrastar las visiones de las autoras mujeres con la de los autores masculinos, se observan diferencias significativas en sus enfoques. Las investigadoras Lemos y Mancero plantean la reivindicación de la representación de la mujer en el cine ecuatoriano como un sujeto que busca su autonomía vinculada a las corrientes del feminismo contemporáneo.

En el caso de Lemos (2015), enfatiza en la diferencia de mirada desde los hombres y desde las mujeres; considera que no se trata de ver cuál es superior, sino que son necesarias ambas. La mujer, según Lemos, se fija más en detalles poco percibidos por los hombres. “Esa mirada tiende a poner personajes e historias más imperceptibles, a visibilizar sujetos y hechos menos espectaculares pero trascendentales y necesarios para equilibrar las representaciones de la realidad que sigue siendo, aunque en menor medida, representaciones masculinas, masculinizadas y masculinizantes” (78-9).

Lemos analiza seis películas de tres directoras mujeres, sobre niñas, que las muestran como “sujetos de derechos y agente social” desde un enfoque antihegemónico y liberador, parte de pensar en el desarrollo de ser mujer. Las tres directoras van a relacionar sus experiencias personales con los personajes de las niñas y en dos de los principales films las muestran como personajes empoderadas que van a lograr tener agencia en una sociedad patriarcal.

Mancero (2012), por otra parte, nos muestra la tarea de las productoras ecuatorianas en el cine local. no tanto como militantes feministas sino como un canal para incorporar asuntos y temas de su interés. Proponen un “nuevo sujeto de la visión, las mujeres, y con ello, lo que este sujeto está representando” (52). Mancero se aproxima a

un cine hecho por mujeres, feminista en parte de sus casos, porque sus productoras o directoras son sujetos de la mirada e insertan formas de representación críticas de los regímenes hegemónicos de la mirada masculina (2012).

Una tercera tesis de la Maestría en la UASB, tutorada por Christian León, escrita por Johanna Aguilar (2022) analiza la autorrepresentación y prácticas audiovisuales de cuatro mujeres indígenas en la Asociación de Creadores del Cine y Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades de Ecuador (ACAPANA). Se trata de visibilizar y reconocer el trabajo de ellas que cuentan sus historias desde las tecnologías.

Por otra parte, el enfoque de la representación de la mujer en el cine ecuatoriano es tratado en los artículos de Christian León, que tratan sobre la incorporación de la mujer en todas las esferas de la actividad del arte en el Ecuador de los noventa (León 2016), y luego presenta el video arte en donde “se construyen feminidades, masculinidades y diversidades sexuales en el contexto contemporáneo” (León 2019).

Sin embargo, en un artículo anterior, de 2010, nos representa a la mujer fatal colombiana en el cine local, que produce angustia al varón ecuatoriano desbordado por “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” (León 2014, 10). En ese contexto de crisis, la mujer fatal colombiana atrae a este hombre nacional vulnerable.

Como antecedente de este varón nacional con angustia, Christian León (2009), en un artículo anterior, interpreta la película local *Blak Mama* en la que la representación de la mujer “signa el miedo ante la castración, la mujer amenazante e indómita ocupa el lugar agente mutilador pero también el lugar del pene cercenado”. Queda incompleta entonces la potencia y la masculinidad del hombre nacional. Su hipótesis radica en “que para taponar la angustia de la castración, *Blak Mama* despliega todo su universo densamente poblado de imágenes, citas, parodias e intertextos” (2009). Observamos ya no la visión de la mujer como un objeto subalterno y dominada por el hombre patriarcal, sino más cerca de constituirse en un sujeto que amenaza e inspira angustia a la virilidad del macho nacional.

La investigación de Euler Estrella (2016) en la periodización del cine ecuatoriano presenta la tercera etapa: Post Ley de Cinematografía (2007-2014) vinculada a parte de nuestro período de investigación (2009-2019) en la que se anuncia incipientemente una interrupción de la “representación hegemónica de la masculinidad”. Otra línea congruente con este rasgo emergente es la crítica social que en el caso de la representación de la

mujer en el cine ecuatoriano apunta que “hay una ausencia de reflexión de los cineastas por mirar la diversidad, por mirar que el mundo no es binario, que las identidades sólidas tambalean, que las luchas feministas y de género tienen ya un camino recorrido, pero el cine local no lo recoge en su amplitud” (63).

Podríamos concluir que se está produciendo un proceso gradual de ruptura con la representación patriarcal y hegemónica del hombre frente al surgimiento de un cine local que incorpora la representación de la mujer como “sujetos de derechos y agente social” desde un enfoque antihegemónico y liberador, como es el caso de las películas de esta tesis, especialmente *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019), frente a *Rabia* (2009) al inicio de nuestro período de investigación (2009-2019).

6. Conclusiones del capítulo primero

Este primer capítulo presentó el marco teórico-conceptual de la tesis, sobre la representación de la mujer en el lenguaje del cine en perspectiva histórica vinculado a la historia y la evolución de los teóricos feministas del cine como Laura Mulvey, Teresa De Lauretis y teóricos culturales como Stuart Hall y Roger Barthes.

El concepto de la mirada cinematográfica de la mujer se sustentó en el teórico del cine Francesco Casetti y Federico Di Chio ; se analizó la perspectiva del género desde la mirada patriarcal del sociólogo Pierre Bourdieu y femenina de la filósofa Simone de Beauvoir.

Se incorporó el concepto de intersección para articular las distintas representaciones de la mujer en base a clases, etnia y género basado en las teóricas feministas latinoamericanas: María Lugones y Breny Mendoza y finalmente se presentó el estado de la cuestión de la representación de la mujer en el cine ecuatoriano.

En base a este marco teórico-conceptual avanzaremos al capítulo segundo para desarrollar el primer objetivo específico de la tesis que es analizar el tipo de mirada del director que constituye a la mujer en cada una de las tres películas.

Capítulo segundo

Mirada

1. Presentación de casos

1.1. Datos de caso: *Rabia* (2009)

Datos del director

Sebastián Cordero nació en Quito (1972). Estudió cine y guión en la Universidad del Sur de California, Los Ángeles. A su regreso al Ecuador trabajó dirigiendo cortometrajes y videoclips; trabajó en el guión de la que sería su ópera prima *Ratas, ratones y rateros* (1998) como director y editor de un cine social. Se estrenó en el Festival de Venecia, marcó un punto de inflexión en la historia del cine ecuatoriano; tuvo un exitoso recorrido por más de 50 festivales. Obtuvo premios a la mejor película y mejor ópera prima en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste y mejor ópera prima y mejor actor en el Festival de Cine Latinoamericano de Huelva. Escribió y dirigió su segunda película *Crónicas* (2004), coproducción entre Ecuador, México y España, con actores internacionales, con la cual obtuvo el premio a la mejor película iberoamericana y el mejor guión en el Festival de Guadalajara (Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño).

Con su tercer film *Rabia* (2009) ganó Mención Especial del Jurado a Mejor Película, Festival Internacional de Cine de Toronto -TIFF-, Canadá, 2009.

- Biznaga de Oro a la Mejor Película, Festival de Málaga, España, 2010.
- Biznaga de Plata Mejor Cinematografía, Festival de Málaga, España, 2010.
- Biznaga de Plata Mejor Actor de Reparto, Festival de Málaga, España, 2010.
- Mención Especial del Jurado Mejor Actor, Festival de Málaga, España, 2010.
- Mejor Director, Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México, 2010.
- Mejor Fotografía, Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México, 2010.
- Mejor Actor, Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México, 2010.

(Proimágenes Colombia)

Después vendrían sus películas *Pescador* (2012), *Europa Report* (2013) y *Sin muertos no hay carnaval* (2016). Obtiene la nominación a los premios Platino como mejor

dirección de montaje. En el 2023 dirige el documental *Al otro lado de la niebla*, candidata por Ecuador para mejor película internacional de los premios Oscar. Obtuvo premios de la audiencia y mejor sonido en el Festival de Cine Kunturñawi, en Ecuador, y una nominación en el Gran Premio de Cine Brasileño, al igual que en los premios Ariel de México y en los premios Macondo (El Universo 2024).

Datos de producción

Productores: Bertha Navarro, Guillermo del Toro, Álvaro Agustín, Eneko Lizarraga.

Productor: Rodrigo Guerrero

Productores ejecutivos: Guadalupe Balaguer, Elena Manrique, Michel Ruben, Cristian Conti, Andrés Calderón, Andrés Mardones, Jaime Ortiz de Artiñano, Javier Palomo.

Coproductores: Telecinco Cinema, Monfort Producciones, Dynamo Producciones S.A., Tequila Gang, Dynamo.

Jefe de producción: Koldo Zuazua, Eugenio Caballero (diseño de producción)
(Proimágenes Colombia)



Figura 1. *Rabia* (2009), Director: Sebastián Cordero.

Sinopsis

José María es un inmigrante sudamericano que trabaja como albañil en España. Su fuerte personalidad provoca una discusión que termina con la muerte accidental de su jefe. Angustiado ante lo sucedido, José María decide esconderse en la mansión donde está empleada su novia Rosa, también inmigrante, sin que ella se entere. En el desván de la

casa, el joven inicia una vida secreta, mientras espía la triste realidad de los señores españoles y comprueba, impotente, cómo su chica sufre toda clase de maltratos (CINEMANÍA 2010).

Su rabia crece al ser un testigo oculto de la cotidianidad de Rosa y de su violación por parte del hijo de los patrones. José lo mata cuando este personaje está borracho, se entera que Rosa está embarazada. La casa es fumigada y José María es afectado en su salud. En la escena final, Rosa lo descubre agonizando y José María logra conocer a su hijo recién nacido antes de morir (Ver Figura 1).

1.2. Datos de caso: *La mala noche* (2019)

Datos de la directora

Gabriela Calvache nació en Ambato, Ecuador (1977), se graduó en la Universidad San Francisco de Quito con una licenciatura en artes contemporáneas, con especialización en cine (2002). Ha sido productora de películas como *Asier y yo* de Amaia y Aitor Merino, *When clouds clear* de Danielle Bernstein, *Con mi corazón en Yambo* de Fernanda Restrepo, *Alegría de una vez* de Mateo Herrera y en otras más. Fue directora de cuatro cortometrajes, un documental y una ficción.

Su cortometraje *En espera* se estrenó en el Festival de Cine de Rotterdam (2011) y obtuvo premios en festivales en Japón, Francia, Chile, Ecuador, Argentina y Brasil. Su cortometraje *Hay cosas que no se dicen* se estrenó en varios festivales y en el Festival de Mar del Plata de Argentina. *La mala noche* es su ópera prima de ficción (Vive Alumni/USFQ).

La película recibió el premio a mejor película internacional en la edición número 25 del New York Latino Film Festival de HBO, el premio del público en el Festival Latinoamericano de Cine en Quito y el premio a la mejor directora emergente en el Festival Internacional de cine de Minneápolis. Fue seleccionada para competir en los premios Oscar y Goya en 2019.

Datos de producción:

Productores ejecutivos: Gabriela Calvache y Germiniano Pineda.

Productores: Germiniano Pineda y Gabriela Calvache



Figura 2. *La mala noche* (2019), Directora: Gabriela Calvache.

Sinopsis

La historia se centra en Diana, cuyo nombre real es Pilar, una mujer colombiana bella e inteligente, una trabajadora sexual con adicciones y problemas monetarios que queda esclavizada con el jefe de una mafia de trata de personas, al cual debe entregar sus ingresos. La enfermedad de su hija y su adicción a una droga de farmacia no le permiten cumplir con los plazos impuestos. Será agredida. Un cliente médico (Julián) se enamora de ella. Cuando muere la hija de Dana, se sentirá liberada y decide arriesgar su vida para salvar a una niña secuestrada por esta mafia. Apoyada por Julián, el médico, logra liberar a la niña que huye. Dana matará al jefe (Nelson); sin embargo, es asesinada por los guardias de Nelson (Ver Figura 2).

1.3. Datos de caso: *Azules turquesas* (2019)

Datos de la directora

Mónica Mancero nació el 10 de agosto de 1981 en Quito. Realizó estudios de actuación y teatro en Malayerba y Grupo Cine. Desde que tuvo 15 años actuó en cortometrajes y series de televisión como protagonista: *Man jeans*, *Corazón diablo*, *Hotel 13 de mayo*, *Historias personales* (Teleamazonas), *de 9 a 6*, *Secretos y Milagros*

(Ecuavisa). En 2007 fue protagonista en la película *Quijotes negros*, cuyo director fue Sandino Burbano. Ha actuado en papeles secundarios en las películas *La virgen de Coromoto* (Carl West), *No robarás a menos que sea necesario* (Viviana Cordero) y *María llena eres de gracia* (Joshua Marston). Actuó en obras teatrales como *Jack o la sumisión* y *La lección* (Aristides Vargas), *O nos embarcamos o nos varamos*, *Amores.com* (Viviana Cordero), *Doña Bergoña y su Mambembe* (Abel Toledo y Mónica Mancero). Escribió y dirigió obras para niños y niñas.

Fue directora, guionista, productora y actriz principal de su primer largometraje *Azules turquesas* (2019), con el que obtuvo el premio del Ministerio de Cultura por desarrollo de preproducción, mejor film y director en el 8vo Kunturñauri, Festival de cine ecuatoriano (2019), mejor actriz en Premio Colibrí (2020) (Films to Festivals, *Azules turquesas* 2020).

Datos de producción:

Mónica Mancero y Gabriela Miranda.



Figura 3. *Azules turquesas* (2019), Directora: Mónica Mancero.

Sinopsis

Isabela, una joven adicta a las drogas, es internada por su desesperada familia en tres centros de rehabilitación en Quito. En el segundo centro, que dirige Camil, un ex drogadicto, encontrará torturas, abuso y represión. En el tercero, que es un centro atendido por monjas, será medicada con pastillas en exceso que la afectó negativamente como al resto de pacientes. Finalmente, Alicia, su madre muy religiosa y su padre Tomás la sacan de este centro, la llevan a su casa. Isabela tardará en desintoxicarse un año y al final, en

un desenlace de esperanza se reencuentra con Matrio, antiguo compañero y paciente del segundo centro, con el cual tuvo un romance (Ver Figura 3).

2. Perspectiva de la enunciación y la mirada

2.1. Análisis de la enunciación y la mirada *Rabia*

El sujeto enunciator es el director ecuatoriano Sebastián Cordero. Analizaremos los elementos de su identidad, desde donde es el sujeto enunciator. Su situación sociocultural es la de un director que cursó su carrera universitaria en EEUU, de clase alta, de familia originaria de Cuenca, Ecuador. Desarrolló su cine propio de autor de fuerte conexión con la “cultura popular”, reflejó un Ecuador más contemporáneo, propendió hacia un cine social. Marcó un punto de inflexión en la cinematografía nacional con su película *Ratas, ratones y rateros*. En este film, *Rabia* (2009), partió del punto de vista de una historia de amor imposible de dos protagonistas: un hombre y una mujer, migrantes los dos en España (País Vasco).

Respecto a valores, presentó la situación de los migrantes latinoamericanos con una crítica visual de su invisibilidad subalterna, especialmente en el caso de Rosa, trabajando como empleada doméstica para los señores Torres de clase alta española. El maltrato que sufre José María como trabajador de la construcción por parte de su jefe español. A través de Rosa y su situación precaria de migrante resaltó su dignidad frente a situaciones delicadas como su violación por parte de Álvaro, hijo de los señores. Torres. Otro valor es la solidaridad de sus patrones, los señores Torres, hacia el embarazo de Rosa.

En su perspectiva de cine social expone una hegemonía de poder que profesan grupos dominantes privilegiados sobre aquellos que no tienen la posibilidad de expresar una voz propia. Es un cine social que interpela la relación de subalternos migrantes latinoamericanos con sus patrones españoles de clase alta, dentro de una estética de la marginalidad.

Por otra parte, su posicionamiento de género expuso una sociedad patriarcal con personajes femeninos condicionados por un contexto cultural de patriarcado (Cordero 2024, entrevista personal). En *Rabia*, a diferencia de sus anteriores películas, Sebastián Cordero dio mayor importancia al protagonista femenino para que no gire alrededor del protagonista masculino. El protagonismo va a ser compartido por los dos: Rosa y José

María. La historia es narrada desde la perspectiva de los dos dentro de una relación muy tóxica y dañina. Rosa es un personaje que es un objeto del deseo de la mayoría de hombres del film. Se convierte en un personaje femenino súper fuerte que narra la historia.

Desde lo enunciado en la película, cabe analizar a los dos personajes principales Rosa y José María. En su situación social-cultural, Rosa es una mujer migrante latinoamericana, mestiza, muy joven, empleada doméstica de los señores Torres. José María es un hombre joven migrante latinoamericano, mestizo, trabajador de la construcción, cometió un crimen y vive oculto al margen de la ley en la casa de los señores Torres.

El punto de vista de los dos personajes es diferente, Rosa gira su vida en torno a la familia Torres, un personaje invisible que busca sobrevivir. José María, por su ocultamiento, se convirtió en un personaje voyerista que no puede participar en la vida de la casa, excepto cuando mata a Álvaro.

La construcción actoral y dramática de Rosa la lleva a simbolizar el hogar, la estabilidad dentro de una sociedad, con valores de dignidad, docilidad, mucha dulzura hacia afuera y resiliencia ante situaciones críticas, el proceso maternal de su embarazo, rechazó el aborto dentro de los esquemas machistas de la sociedad eligió sobrevivir a su manera.

En el personaje de José María se reflejan valores de inestabilidad, agresión, celos, violencia hasta llegar a la criminalidad, evidencia de problemas emocionales. Desde una perspectiva ideológica son opuestos: Rosa es considerada, acepta su subalternidad frente a sus patrones de clase alta española. A diferencia, José María es rebelde ante su situación de migrante subalterno latinoamericano y ante el maltrato de su jefe español, cuestionó el estatus quo.

Respecto al posicionamiento de género, Rosa se adaptó a una situación patriarcal, trató de ser asertiva frente a actos y miradas del deseo del hijo y nieto de los señores Torres. José María presentó un rol patriarcal, posesivo, celoso con Rosa hasta llegar a la violencia, respetó a Rosa como su mujer de un amor imposible. Y con un sentido personal murió frente a Rosa y su hijo recién nacido (Cordero 2024, entrevista personal).

La película se desarrolló en la España del posfranquismo en la democracia, puede haber correspondido a los gobiernos de José María Aznar del Partido Popular hasta el 2004 y luego del de José Luis Rodríguez Zapatero del Partido Socialista Obrero Español. Los acontecimientos sucedieron en la primera década del siglo XXI dentro del período de

1994 al 2007 cuando España tuvo un fuerte crecimiento económico que requirió de una abundante mano de obra migrante proveniente de Iberoamérica, África, Asia y Europa.

Los sucesos históricos que afectaron la vida de los personajes, en el caso de Ecuador se refirieron a raíz de la crisis económica bancaria en 1999 y su principal destino fue España. El contexto cultural de la película se presentó en el País Vasco en una casa de campo de una familia española de clase alta, en la que de una manera simbólica identitaria se tocó la canción ecuatoriana *Sombras*. La primera vez la cantó el artista ecuatoriano con popularidad latinoamericana Julio Jaramillo y luego la intérprete Chavela Vargas, famosa cantante costarricense en México. Al inicio de la película se observa el entorno barrial y de habitación de migrantes latinoamericanos que vivían un tanto hacinados como José María.

2.2. Análisis de la enunciación y mirada de *La mala noche*

El tipo de discurso que el film *La mala noche* refleja en su enunciación responde uno organizado alrededor del alocutorio, (aquel a quien se dirige el enunciado), adaptado su habla a los espectadores, resultando que el alocutorio implícito se toma independiente del locutor (el que enuncia).

EL sujeto enunciadador es la directora, guionista y productora de la película, Gabriela Calvache. Para analizar su identidad comenzaremos por su situación cultural de origen ambateño de 47 años (1977), clase media intelectual, su primer interés fue la comunicación, con estudios de cine en una universidad privada (USFQ) y posgrado de guión en Cataluña, España. Se inició como documentalista, reconocida con premios de cortometrajes. Su interés reside en los temas sociales, valora a las personas sin voz. Se considera feminista, lo que refleja en este film.

Su punto de vista en *La mala noche* reside en no juzgar, sino mostrar a modo de denuncia. Investigó más de tres años con muchas mujeres que fueron explotadas por proxenetas y con varios hombres que fueron clientes, algunos eran conscientes de la situación de estas mujeres, otros no. En el caso del proxeneta sabe lo que está haciendo.

El personaje femenino de Dana, no la presenta completamente como una víctima sin estar consciente de que es una víctima; atraviesa una situación muy vulnerable respecto a su hija, hace lo que tiene que hacer para sobrevivir dentro de la prostitución en una sociedad patriarcal.

Los valores que incorporó en el film se refieren a la ética del cuidado de Dana para salvar a su hija, lo cual la llevó a esta situación. Resalta su responsabilidad de adulta para liberar a la niña secuestrada por Nelson, el proxeneta; rescatar a la niña era rescatarse a sí misma y a todas las mujeres del mundo por medio de esta niña, sacrificando su vida. También presenta la solidaridad del médico Julián con Dana después de haber sido su cliente y su ética del cuidado con su hija hospitalizada.

El enfoque de Gabriela Calvache mostró un tema social macabro que es la trata de personas, a manera de denuncia de este tipo de esclavitud. Se orientó a concientizar y motivar a la sociedad para que este problema no se perpetúe. Como feminista defendió los derechos de libertad de las prostitutas esclavizadas en la trata de personas.

Desde su posicionamiento de género representó a la mujer y niñas desde la opresión. En contraste, la hija y la esposa del médico Julián son mujeres respetables. Entonces cuestionó que como sociedad se ha aceptado que hay mujeres que se pueden explotar, inmolar, frente a otras que están bajo cuidado y son consideradas respetables. Pasando a lo enunciado en la película cabe analizar a los tres personajes principales: Dana, Nelson y Julián.

Dana es la protagonista, su nombre real es Pilar, mujer colombiana, guapa, blanca, clase media, mayor de 40 años, frágil y luego fuerte. Respecto al punto de vista de este personaje, se cuenta la historia desde la mirada de Dana, vivir lo que ella está viviendo, comprender la historia desde ella misma. Como valores ya citados su ética del cuidado con su hija, responsabilidad y sacrificio para liberar a una niña del proxeneta, de su fragilidad, apatía y aislamiento se fortalece para recuperar su identidad y libertad cuando muere su hija. Ideológicamente se orienta a una sobrevivencia como sea, aun de prostituta esclavizada para salvar a su hija, una vez muerta, se siente sin hipoteca y pasan de la sumisión a la rebeldía para liberar a la niña secuestrada. En su posicionamiento de género es una mujer que, dada su situación tan vulnerable, prefiere perder sus derechos básicos como mujer, aunque luego se libera al liberar a la niña secuestrada.

En el caso del personaje del proxeneta Nelson, su situación socio-cultural presentó a un hombre de mediana edad, apuesto, ecuatoriano, blanco, clase media, proxeneta, líder de esta red asentada en Quito de trata de personas, dentro de una cultura gangsteril. El punto de vista de Nelson es de un proxeneta que sabe lo que está haciendo con plena consciencia. Sus valores son de maldad, violencia, represión, sadismo, abuso sexual, secuestro, un proxeneta a carta cabal, con una cierta empatía con los niños. Ideológicamente maximizó su rentabilidad de un modelo de negocios basado en la trata

de personas que incluyeron a niñas, jóvenes y adultas. Desde su posicionamiento de género, Nelson es un machista, patriarcal que viola los derechos básicos de las niñas y mujeres, utilizó el secuestro, la vida y el miedo para esclavizarlas.

El tercer personaje es el médico Julián, cuya situación socio-cultural es de clase media alta, mestizo blanco, quiteño, trabajo estable, hombre de bien con cierta incoherencia. El punto de vista desde Julián es el de un cliente consciente de la situación de Dana; se enamora de ella, la apoya en su salud y la liberación de la niña secuestrada. Sus valores se caracterizan por solidaridad y empatía con Dana y ética del cuidado con su hija enferma; muestra bondad y cierta incoherencia. Respecto a su posición frente al género, respetó los derechos de la mujer y de la niña, rechazó la trata de personas y cumple con una ética médica. Finalmente, su posicionamiento de género, residió en que no es un machista patriarcal, es un hombre humanitario y comprendió el lado humano de la prostitución de Dana, la apoya en la liberación de la niña.

Gabriela Calvache empezó a escribir el guión de la película en el 2012, se rodó en Quito en el 2017, último año del gobierno de Rafael Correa (2007-2017) y se estrenó en el 2019. El contexto histórico del film se situó durante el período correísta y en buena parte del auge petrolero del Ecuador (2004-2014). El país está dolarizado desde el 2000 y la nueva constitución del 2008 en su artículo 41 reconoce los derechos de asilo y refugio y brindará protección especial, es un artículo con apertura para solicitantes de asilo o refugio, a los que no se les aplicará sanciones penales sea que ingresen o permanezcan en el país en situación de irregularidad.

Para fortalecer el régimen migratorio de Ecuador se creó la nueva ley Orgánica de Movilidad Humana en 2017. Esta nueva situación legal favorable al migrante colombiano sumado al auge petrolero con mayor inversión y gasto público atrajeron las migraciones laborales de Colombia. En el plano laboral, Ecuador fue el tercer destino después de EEUU y Panamá para recibir un acumulado de 125.951 migrantes colombianos entre 2007 y 2015. Inciden factores como la afinidad cultural, facilidad para ingresar y vivir en el país, apoyo de redes sociales de migrantes colombianos, y con una economía dolarizada se tornó rentable enviar remesas a Colombia.

También van a incidir las avanzadas militares frente a las guerrillas y grupos paramilitares a comienzos del siglo XXI que resultaron en el escalamiento del conflicto a lo largo de Colombia. Creció exponencialmente el número de refugiados en Ecuador de 11.526 en 2006 a 264.255 en el 2007, un incremento del 2.192% (Polo, Sebastián y Serrano, Enrique Dispar selección 2019).

Estos sucesos históricos afectaron la vida de Dana y su inserción en la trata de personas en Quito liderada por Nelson. Por otra parte, el contexto cultural del film se desarrolló en Quito, especialmente en hoteles de mediana categoría donde se pudo ejercer la prostitución. Dana residió en un apartamento de clase media. Nelson y sus guardias residieron en una mansión-cárcel, estrictamente protegida en su acceso, en las afueras de Quito con una atmósfera de calabozo, dentro de una cultura carcelaria, en donde se encontraba la niña secuestrada junto con un grupo de jóvenes mujeres.

2.3. Análisis de la enunciación y mirada *Azules turquesas*

El sujeto enunciator de este film es la directora Mónica Mancero, de la cual analizaremos su identidad partiendo de su situación socio-cultural. Antes de dirigir el film, desde los 15 años fue actriz de cortometrajes, series de televisión, películas y obras teatrales. Estudió actuación y teatro, no cine formalmente. Sus padres son guayaquileños residentes en Quito, de clase media alta; su padre fue un político de alto nivel del partido Democracia Popular y su madre muy católica. Su primer largometraje fue *Azules Turquesa*.

El punto de vista de la directora es autobiográfico, se enfocó en contar cómo fue esa época de su vida, en sus sentimientos y vivencias en los tres centros de rehabilitación. Se orientó a realizar una denuncia de la falsedad e irregularidades de estos centros. Los valores que enmarcan a Mónica Mancero son la igualdad de hombres y mujeres, rebeldía ante la represión y abuso, esperanza en la rehabilitación y empatía con los drogadictos. De estos valores se derivó una praxis a manera de activista que denuncia a los centros de rehabilitación en el país que son falsos y cometen abusos, torturas y represión con los pacientes. Es partidaria de hablar abiertamente de adicciones con los pacientes para que abandonen la adicción gradualmente, acompañados de la parte psicológica.

En coherencia con sus valores e ideología, su posicionamiento de género es feminista; denuncia que los hombres y mujeres deberían ser iguales; sin embargo, en la realidad no tienen los mismos derechos; los hombres tienen mejores oportunidades laborales y mayores sueldos realizando los mismos trabajos que las mujeres. Al construir cualquier personaje, intenta que no sea machista en el texto (Mancero 2024, entrevista personal).

Ahora nos trasladamos al enunciado de la película a través del análisis de sus principales personajes. Comenzaríamos por Isabela, protagonista autobiográfica de la

directora. Su situación socio-cultural la presenta como una joven soltera, mestiza blanca, clase media alta quiteña, proviene de una familia conservadora con una madre muy católica, se ha vuelto muy adicta a las drogas.

El punto de vista desde Isabela es representar las experiencias de esa época de la directora, con unos valores de rebeldía, adicción a las drogas y fortaleza al final para rehabilitarse. En su perspectiva de sanación buscó auto liberarse de su adicción al final del film, no es dócil y es asertiva defendiendo sus derechos frente a abusos y torturas, rechazó el machismo patriarcal represivo del segundo centro. En su posicionamiento de género es una mujer que se defiende y no acepta los abusos masculinos.

Otro grupo de personajes está representado por la familia: Tomás (padre), Alicia (madre) y Adriano (hermano). La situación social cultural de la familia la presenta de clase media alta, conservadora, mestizos blancos, Tomás y Adriano son más prácticos, objetivos, asertivos con respecto a los internamientos de Isabela en los tres centros, que Alicia refugiada en la oración. El punto de vista de estos tres personajes es el de una familia desesperada, desorientada, para buscar y confiar en el centro más adecuado para Isabela. Sus valores se caracterizan por la ética del cuidado con su hija; padre y hermano con una actitud protectora hacia Isabela, la madre busca la solución a través de la oración. Ideológicamente son conservadores, madre fuertemente católica, Tomás y Adriano son más críticos, cuestionan a los dos últimos centros, retirando a Isabela. Como posicionamiento de género es un hogar tradicional con cierto sesgo machista, la madre jugó un rol más pasivo, como mujer refugiada en la religión.

Otro personaje importante es Camil, director del segundo centro. Este personaje mostró una situación socio-cultural propia de un ex drogadicto que estuvo en un centro de rehabilitación antes de ser director del segundo centro al que acude Isabela; es blanco, joven, casado con dos hijas, clase media alta. No tiene las credenciales profesionales para manejar un centro de rehabilitación.

Desde el punto de vista de la directora, a este personaje se lo presenta como el mayor represor de Isabela, torturándola y tratando de abusar sexualmente de ella lo cual es coherente con sus valores de sadismo, manipulación a la familia de Isabela, represivo, abusador sexual con las pacientes, autoritario, desvaloriza a los pacientes en lugar de fortalecer su autoestima. De estos valores se produce una actitud represiva de fascista, dictatorial, sin respeto a los derechos de sus pacientes, con doble discurso para engañar a las familias de los pacientes.

En su posicionamiento de género, Camil se caracterizó por un machismo patriarcal al extremo, cometió adulterio, abusó sexualmente de las pacientes como si fueran objetos y las acosó con miedo y tortura (Mancero 2024, entrevista personal).

. En este punto, para pasar al contexto histórico del film, es pertinente reflexionar sobre las palabras de de Lauretis (1992, 293) : “Y ahí es donde hay que buscar la especificidad de toda teoría feminista [...] en la actividad política, teórica, auto-analizadora mediante la cual pueden ser rearticuladas las relaciones del sujeto con la realidad social a partir de la experiencia histórica de las mujeres”.

El contexto histórico ocurrió en 2009 en el gobierno de Correa (2007-2017) con una nueva constitución del 2008 cuyo artículo número 364 enuncia lo siguiente:

Las adicciones son un problema de salud pública. Al estado le corresponderá desarrollar programas coordinados de información, prevención y control del consumo de alcohol, tabaco y sustancias estupefacientes y psicotrópicas, así como ofrecer tratamiento y rehabilitación a los consumidores ocasionales, habituales y problemáticos. En ningún caso se permitirá su criminalización ni se vulnerarán sus derechos constitucionales.

La película es una denuncia pues a pesar de este artículo 364, se permitía que funcionen centros de rehabilitación de adicciones que no estaban bien controlados ni regulados. Varios de estos centros eran dirigidos por ex drogadictos que habían pasado por estos centros y no tenían la formación profesional para dirigirlos. El contexto cultural del film se desarrolla en Quito, Ecuador, donde viven los personajes. En ese año, los adictos a las drogas eran tratados como delincuentes, en esclavitud, y se les daba un tratamiento de golpe y no gradual; a la familia la volvían contra el paciente.

En el país no se hablaba abiertamente hasta dónde la familia podía acompañar a los adictos como seres queridos. Muchos de estos adictos tenían traumas de su vida familiar y amortiguaban su dolor con la droga. Como no trabajaban o estudiaban, algunos caían en el hurto para obtener plata para comprar la droga. En contraste con el maltrato recibido en muchos de los centros de rehabilitación de adicciones, se debía apoyar a que recuperen su autoestima, acompañarles y escucharles, sin juzgarlos.

2.4. Comparación

Desde el sujeto enunciador hay diferencias en la situación socio-cultural: Sebastián (SC) y Gabriela Calvache (GC) tienen formación universitaria en cine, mientras Mónica Mancero (MM) viene de la actuación y el teatro. El punto de vista va a diferir en

los tres films; SC lo elabora desde la historia de amor imposible entre una pareja de migrantes latinoamericanos en España. Por otra parte, GC no juzga, muestra a modo de denuncia la trata de personas y MM es más radical y directamente denuncia la falsedad e irregularidades de los centros de rehabilitación para adictos en el Ecuador por medio de su autobiografía de esa época de su vida. No juzga a los hombres espectadores, los interpela.

Hay un valor de resiliencia de las protagonistas en los tres films. Rosa en *Rabia* sobrevive con dignidad, Dana en *La mala noche* muestra la ética del cuidado por su hija; luego de su muerte, se sacrifica con su vida para liberar a la niña secuestrada; Isabela en *Azules turquesas* se rebela ante los abusos y tiene esperanza para rehabilitarse.

Ideológicamente las tres películas tocan temas sociales críticos como la migración, la trata de personas y los delictivos centros de rehabilitación. En el posicionamiento de género, SC siendo un director masculino da más importancia al protagonista femenino que lo comparte con el personaje masculino. En el caso de GC y MM son directoras mujeres feministas, las dos defienden los derechos humanos de libertad, de igualdad de hombre y mujer. GC cuestiona que la sociedad acepte que hay mujeres que se pueden explotar, inmolar y otras que están bajo cuidado y son consideradas respetables.

La narración de las tres películas transcurre en sociedades patriarcales en España y Ecuador, en las que se llega a violencia de género con diferentes matices. En el caso de Rosa, es violada por el hijo disfuncional de sus patrones, los señores Torres, se calla para sobrevivir en su trabajo como migrante en *Rabia*. En *La mala noche* de GC se observa una violencia de género institucionalizada en la trata de personas que sufre Dana. Isabela es víctima de violencia de género por parte de Camil en el segundo centro de rehabilitación que esconde disfrazada una práctica perversa común en muchos otros “centros” del país.

Los protagonistas en los tres films, se diferencian en su forma de vida; Rosa, vista como objeto del deseo, sobrevive en torno a la familia Torres con una libertad marginal al ser subalterna migrante, invisibilizada ante sus patrones. Dana de *La mala noche* presenta algo en común parcialmente con Isabela de *Azules turquesas*, de sumisa pasa a ser fuerte por autoliberarse y liberar a una niña, Isabela atraviesa un proceso largo y doloroso para liberarse de las drogas.

El desenlace es diferente en las tres películas con finalidades diferentes. En *Rabia* muere José María, pareja de Rosa y padre de su hijo, ella se ha fortalecido como

personaje, va a salir adelante, los señores Torres tratarán a su hijo casi como nieto, logró sobrevivir. Es diferente en *La mala noche*, Dana es asesinada después de liberar a la niña secuestrada, no es un final feliz porque GC piensa que no se puede ser complaciente con esta historia macabra de esclavitud. Su muerte simboliza la perpetuación de la trata de personas mientras la sociedad no se movilice en contra de esta delincuencia. En contraste, Isabela está en un proceso de rehabilitación y el desenlace romántico con Matrio es un símbolo de esperanza para los adictos en *Azules turquesas*.

El contexto histórico de *Rabia* es diferente por transcurrir en la España democrática de la primera década del siglo XXI. Las otras dos películas transcurren en el Ecuador durante el gobierno de Correa (2007-2017) y el auge petrolero (2004-2014). Los contextos culturales son diferentes, Rosa habitó en un barrio de migrantes latinoamericanos del país vasco y trabajó para la familia Torres de clase alta en una casa de campo claustrofóbica en *Rabia*. Dana en *La mala noche* como Isabela están en Quito. Dana vive en un barrio de clase media, concurre a hoteles de mediana categoría para sus servicios de prostituta y reporta a la mansión cárcel de Néstor. Es una cultura de bajo mundo, violenta y esclavizante. Isabelas trató de rehabilitarse en tres centros; en el segundo, de Camil, hay una cultura delictiva de violaciones, torturas y abusos; en el tercer centro, asociado con la religión, es drogada permanentemente hasta intoxicarse. La cultura católica se encuentra también en su madre Alicia.

Las tres películas representan a la mujer ecuatoriana bajo problemáticas críticas sociales con violencia de género en sociedades patriarcales muy arraigadas.

3. Valores detrás de la mirada en temas de género

3.1. Punto de vista y focalización en *Rabia*

El punto de vista se puede observar a manera de elemento que significa la mirada global de la película, en cada imagen en un sentido total. También se puede detectar el punto de vista representado por los personajes, cada uno de ellos denota una perspectiva personal acerca de los acontecimientos (Casetti y Di Chio 1998, 234-5). Desde el punto de vista de Sebastián Cordero como guionista y director, *Rabia* se estructuró como una historia de amor imposible que no permite su desarrollo, narra la historia a partir de una perspectiva de los dos protagonistas; los dos viven conflictos muy duros en paralelo. José María escondido en la casa, migrante invisible, voyerista, imposibilitado de participar

como pareja, obsesionado, desempeñó un rol del hombre de la pareja en un mundo machista, en las sombras se torna un poco en el corazón de la casa. Rosa se caracterizó por conflictos de supervivencia como migrante para mantener su empleo de empleada doméstica (Cordero 2024, entrevista personal). Hemos incluido el punto de vista de los dos protagonistas.

Ahora pasemos a la focalización que se define como “aquel mecanismo que retoma el punto de vista destacando la presencia en él de una selección y a la vez de un subrayado de cuanto se encuadra” (Casetti y Di Chio 1998, 245). Una escena focalizada registra la invisibilidad de Rosa cuando sirve la sopa a la señora Torres y sale su figura cortada sin su cabeza en la imagen (ver Figura 4) de subalterna. Es la invisibilidad de un personaje que por una parte es un objeto para muchos personajes, no miran su interior, es una mirada funcional de deseo por parte del hijo y nieto de los Torres. Por otra parte, Rosa, sin saber que José María se esconde en la casa, mantiene con él una relación a distancia por teléfono como si estuvieran en diferentes países, un contraste irónico y poético porque los dos están bajo el mismo techo.



Figura 4. *Rabia* (2009), Director: Sebastián Cordero.

Otra focalización se refiere a la fumigación de la casa que enfermó a José María junto con una ratona en el ático; es un extremo que contrasta con el momento de libertad que siente Rosa con su bebé en el vientre frente al mar, en su viaje con los Torres mientras

fumigan la casa. Un momento de libertad, de aire dentro de una película claustrofóbica (Cordero 2024, entrevista personal).

En este film predominó una mirada con una focalización objetiva con un punto de vista que incluye un “ver” decidido que observa la realidad y capta lo necesario de los conflictos de ambos personajes: Rosa y José María. Se produjo un “saber diegético” ya que la imagen incorpora todo lo que es objeto de conocimiento como la vida de la familia Torres con su empleada Rosa y José María viviendo escondido.

Desde el “saber diegético”, un aspecto favorable en el film, es la claridad del lugar de la “mirada”, lo cual conduce a las preguntas: ¿Desde dónde se mira? ¿Quién mira? Una de las miradas viene desde el migrante alienado que es José María, quien observa una cotidianidad en un contexto de subalternidad de él, de Rosa y de su hijo recién nacido que queda huérfano al final de la película.

En el film se produjo una contra-visualidad ya que se da una dialéctica inversa pues el sujeto que observa con rabia es José María escondido en la mansión, sin que Rosa lo sepa aún, la mirada viene del sujeto subalterno y observó la alteridad “desde abajo” de la clase hegemónica de los Torres, los patrones. La contravisualidad de José María se nutre de la rabia contenida y luego transformada en violencia, “inherente a la especie humana, está vinculada al poder, al abuso, a la autoridad...pero también, e inevitablemente, a los momentos de transformación de la norma social (Martínez-Colliado 2012, 71) especialmente cuando mata al violador de Rosa, el hijo de los patrones.

La representación del cuerpo violado de Rosa significa para él “un campo de batalla”, ese cuerpo se vuelve “un complejo entramado simbólico de carácter político. El cuerpo representado problematiza su mismo disfuncionamiento frente a las estructuras sociales y la violencia que el sistema ejerce sobre su existir” (74).

Un tercer nivel de punto de vista a un creer “firme” en la evidencia de la imagen que despeja cualquier duda, los conflictos son mostrados en su dura realidad. La realidad se exhibió de una manera directa y funcional (Casetti y Di Chio 1998, 247). Desde el punto de vista del director, el personaje femenino: Rosa, en el desenlace va a salir adelante con el apoyo de los señores Torres que van a adoptar al hijo de Rosa, como si fuera su nieto. Ella se niega a la sugerencia de sus patrones que le bautice con el nombre de Álvaro, su violador, se va a llamar José María como su padre (Ver Figura 5).

Rosa terminó fortalecida como personaje muy dignamente, logra sobrevivir con mucha fuerza en una sociedad machista que maltrata a la gente más débil. Aunque no

tenga suficiente libertad para convertirse en sujeto político, logra sobrevivir con una digna subalternidad.



Figura 5. *Rabia* (2009), Director: Sebastián Cordero.

Según Stuart Hall (1997, 33), el modelo de Foucault de la microfísica del poder aplica primariamente como objeto al cuerpo. Foucault coloca el cuerpo “en el centro de las luchas entre diferentes formaciones del poder/conocimiento”. Según Hall, con el enfoque discursivo de Foucault: “recordarás las formaciones discursivas el poder/conocimiento, la idea de un ‘régimen de verdad’, el modo como el discurso produce también el sujeto y define la posición-sujeto desde la cual se deriva el conocimiento y también el retorno ‘del sujeto’ al campo de la representación” (43).

En el caso de Rosa que, como protagonista femenino dentro de este discurso de poder que la invisibiliza, vuelve como un sujeto sobreviviente subalterno construyendo dignidad a través de una gran resiliencia con el desafío de un hijo a criar. Teresa De Lauretis (1992, 97) refiriéndose al texto seminal de Laura Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*, dice que: “la mujer inscrita en la película como representación/imagen, es a la vez, el soporte del deseo masculino y del código fílmico, la mirada, que define el cine mismo (ella sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino)”.

Este punto de vista del personaje femenino de Rosa se inscribe en la referencia de De Lauretis a Mulvey, como objeto del deseo del hijo y nieto de los Torres y de los piropeadores de su barrio latinoamericano de migrantes.

3.2. Punto de vista y focalización en *La mala noche*

El punto de vista de la directora partió de que la realizó para los hombres, no para que se sientan juzgados, sino interpelados, es diferente. Su punto de vista global, por lo tanto, se narra en un 80% desde Dana en escena, se narró desde su mirada lo que le sucede en la historia, vivir lo que ella experimentó, mirar lo que ella miró, esta dramática historia desde Dana.

Se presenta un fuera de campo muy valioso con una narrativa sutil para no espantar, no se está narrando desde fuera la trata de mujeres, *La mala noche* aparece muy poco. El cine es muy complejo, es multilenguaje, el punto de vista en el cine tiene que vincularse con aprender a codificar para que la audiencia entienda (Calvache 2024, entrevista personal). Al respecto apunta De Lauretis (1992, 97) : “la creación de imágenes en el cine, su compleja iconicidad, la superposición de procesos de codificación visuales, auditivos, lingüísticos, etc., continúa siendo un problema crucial”.

Según De Lauretis (11), el objetivo del cine feminista trata de “constituir otra visión (y otro objeto) y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente [...] articular las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión, y al hacerlo definir los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo”.

Gabriela Calvache, como cineasta feminista, se orientó en esa línea a la interpelación de los hombres; se trataría de la “producción social de la subjetividad” en un hombre interpelado en términos de De Lauretis. Del punto de vista global del film basado en Dana, se derivó un tipo de mirada subjetiva, dada la importancia que presenta la “subjetividad” de esta protagonista. Como espectadores, “debemos pagar por sus ojos, por su mente, por sus opiniones o creencias [...] nos encontramos con un autor implícito, pero sobre todo con un espectador implícito y un narratorio que lo representa” (Casetti y Di Chio 1998, 250). De esta mirada subjetiva se origina un ver “limitado”, enmarcado en la visión de Dana, un saber “infradieético” incorporado por completo en la vivencia de la protagonista Dana en escena y un creer “transitorio” basado en la duración de la credibilidad de Dana, quien está en campo.

En este film, había que construir una historia con la protagonista; tenía una madre que cuidaba a la niña, su hija; no hay presencia del padre, ausente en responsabilidad económica. Dana es más vulnerable en Quito, fuera de su país de origen, Colombia. En la trata de personas un 99% no proceden a traficar a una persona en la misma ciudad de la cual procede. La directora consideró que la caracterización para que una persona encarne un personaje es trabajo de la actriz. La directora le dio directrices, y fueron llegando a acuerdos para alinearse con el film.

Para Gabriela Calvache, el punto de vista en el cine es desde quien se cuenta la historia, desde donde se coloca la cámara, más que lo que se le ocurra al guionista. Los puntos de vista de los otros dos personajes hombres están polarizados, en un extremo Nelson el proxeneta que explota y abusa sexualmente de Dana y en el otro extremo el médico Julián, cliente enamorado de Dana que le da soporte en su cuidado de salud y en la liberación de la niña secuestrada.

La focalización del film se orientó a centrarse en el proceso en que Dana pasó de ser una mujer frágil, esclavizada por Nelson y su mafia, a una mujer fuerte que se auto libero para ayudar a fugarse a la niña secuestrada. Una focalización particular se va a producir en la escena en que Dana rompe un cuadro que enmarca el vestido de su hija, luego de enterarse de que su hija ha muerto; es un punto de inflexión en la película. (Ver Figura 6)

Se acabó la esperanza de poder volver a casa y estar con su hija; se da una ruptura en la subjetividad de Dana; se terminó la única razón para obedecer a Nelson y su mafia, que era salvar a su hija. Se acabó su hipoteca, al sacar todo lo que tenía en su interior, adquirió la fortaleza para matar a Nelson y liberar a la niña secuestrada. Se arriesgó sin la intención de morir, a la final se inmola. Esta niña proyecta a su hija y se proyecta a sí misma, rescató a todas las mujeres del mundo por medio de la liberación de la niña.



Figura 6. *La mala noche* (2019), Directora: Gabriela Calvache.

Martínez-Collado (2012, 83) formula una pregunta pertinente ante la potente imagen de este fotograma: “¿Cómo podemos mirar las imágenes y cómo podemos producirlas desde una perspectiva diferente a aquella que produce y reproduce estereotipos sociales y políticos que constituyen una forma unívoca de comprender y organizar el mundo?”. En este caso, una mujer esclavizada por la trata de personas que se rebela, que rompe el estereotipo de la mujer débil y sumisa frente a un proxeneta como Nelson.

Baudrillard nos dice que hay que pensar la imagen como imagen, evitar “sus pretensiones de completud y solidificación, de realidad, lo que no significa en ningún caso –todo lo contrario- negarle la dialéctica con lo real que le es inherente” (Hernández Sánchez 2012, 89). Significa que ninguna imagen es completa en sí misma, habría que distinguir la apariencia de la esencia que vinculada a lo real. En las apariencias habrá que diferenciar dos cosas: hablamos de formas de las cosas y no de fondo. Partamos de que la imagen perfecta es un mito.

Como dijo Georges Didi-Huberman: “He aquí a lo que hay que renunciar: a que la imagen sea una, o que sea toda” (89). Como sujeto activo hay que incorporar la imaginación y la creación en las imágenes. Se torna clave distinguir entre lo cognitivo y lo sensible que son la base de diferentes epistemologías entre ciencias y humanidades.

Reflexionar desde y sobre las imágenes nos facilita acceder a lo sensible y a propuestas por medio del arte. Preguntas claves de este conocimiento sensible radican en ¿Cómo poder aprender de lo que se nos muestra? ¿Qué es lo que no se aparece?

El método del conocimiento sensible es la intuición, es personalizado, ligado con lo no lógico, con lo incompleto, con los aspectos oscuros de la vida. Hay que conocer a las imágenes como algo más, ir conectando para observar qué es “eso algo más” de las imágenes. Enfoquemos las imágenes no solo para el conocimiento sino también para enfatizar en la potencialidad de las imágenes para la acción (Creamer 2019). En este fotograma es la autoliberación de Dana para proceder a la acción de libertar a la niña secuestrada.

En esta focalización de liberación de la niña se vuelve pertinente aplicar la teoría ética de Emmanuel Kant (1724-1804) que plantea la existencia de “ciertos derechos y obligaciones morales que poseen todos los seres humanos, sin importar los beneficios utilitarios que su ejercicio pueda brindar a los demás” (Velásquez 2012, 98). Kant basó su teoría en un principio moral que denominó “imperativo categórico”, que significa el trato a todas las personas como libres e iguales. La primera formulación del imperativo categórico de Kant se sustenta en el siguiente principio: “una acción es moralmente correcta para una persona en cierta situación si, y solo si, esa persona considera que la razón que tiene para realizar la acción es válida para todos los individuos que se encuentran en una situación similar” (99).

Este principio incluye dos criterios para discernir, diferenciar el mal y el bien moral. Un criterio es la universalidad que implica la pregunta “¿qué sucedería si todos actuaran de esta manera?” y reversibilidad que involucra la pregunta “¿aceptaría que alguien se comportara así con usted?” (99). Dana, al liberar a la niña secuestrada, cumple a cabalidad con este imperativo categórico y sus dos criterios. Trata a la niña secuestrada como le gustaría que los demás la trataran a ella.

Respecto al desenlace del film, Dana mató a Nelson, liberó a la niña (Ver Figura 7) y fue asesinada por los subalternos mafiosos de Nelson. La directora opina que no podía salvar a Dana porque es una historia macabra con la que no podemos ser complacientes, no se puede tener un final feliz, tipo Hollywood, frente a la trata de personas. El lado positivo está en la esperanza de que la sociedad se concientice y movilice contra la trata de personas, hasta tanto la muerte de Dana simboliza la perpetuación de este delito (Calvache 2024, entrevista personal).



Figura 7. *La mala noche* (2019), Directora: Gabriela Calvache.

Hall cita a Foucault (1997, 33) en su concepto de “microfísica del poder” a los muchos circuitos, tácticas, mecanismo y efectos localizados a través de los cuales circula el poder. Estas relaciones de poder “van hasta la profundidad de la sociedad”. Este concepto no se refiere al poder central ni a grandes y globales estrategias de poder. La “microfísica del poder” se aplica primariamente sobre el cuerpo. Foucault coloca al cuerpo “en el centro de las luchas entre diferentes formaciones del poder/conocimiento. [...] Este cuerpo es producido dentro del discurso, de acuerdo con las diferentes formaciones discursivas” (33).

En el caso de la película, se presentó la “microfísica del poder” de una mafia de trata de personas que aplica a explotar y esclavizar los cuerpos de niñas, jóvenes y mujeres como Dana. “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 tienen las ecuatorianas. 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” (León 2014).

3.3. Punto de vista y focalización en *Azules turquesas*

El punto de vista de la directora fue transmitir su vivencia como mujer y encarnar en el personaje de Isabela toda esa fuerza que le permitió transmitir todo lo que sintió y vivió en estos centros de rehabilitación que denunció. De esta forma de punto de vista proviene un tipo de mirada subjetiva a través de Isabela, la protagonista que nos hace vivir la película a través de sus sentimientos, imaginación, mente, etc.

La directora, con su autobiografía de una época de su vida, es un autor implícito que denunció ante un espectador implícito que incorporó una posición activa, narratorio que representa el personaje de Isabela en su turbulenta vivencia. La importancia que tiene la “subjetividad” de la protagonista torna a esta mirada “subjetiva”. Se incorporó un ver “limitado” dentro de la psicología de una drogadicta que se revela y sufre la represión de estos centros. Un saber “infradieético” que va incorporando en la vivencia de Isabela, se conoció y vio lo que ella experimentó. Finalmente, un creer “transitorio” que va acompañando la duración de la rehabilitación accidentada de Isabela, una credibilidad en ella mientras dura este proceso.

Una focalización particular y fundamental se da en la escena en que Camil, director del segundo control la acosa sexualmente (ver Figura 8) revelando la falsedad de estos centros de rehabilitación que, manejados por ex-drogadictos que han pasado por centros parecidos, replican estas prácticas perversas de torturas, abusos y violación. Directores como Camil, denuncia la directora, han adquirido prácticas y conocimientos distorsionados que los aplican con un discurso que dice ser el régimen verdadero, cuando son discursos falsos, con el cual tratan a los pacientes adictos como delincuentes y les aplican un tratamiento de golpe, que es contraproducente para su rehabilitación.



Figura 8. *Azules turquesas* (2019), Directora: Mónica Mancero.

Hall (1997, 31) nos expone el pensamiento de Foucault al respecto:

“El conocimiento vinculado al poder no solo asume la autoridad de la “verdad” sino que tiene el poder de hacerse él mismo verdadero. Todo conocimiento, una vez aplicado en el mundo real, tiene efectos reales, y en ese sentido al menos, se ‘vuelve verdadero’. El conocimiento, una vez usado para regular la conducta de los otros, implica constricciones, regulaciones y prácticas disciplinarias”.

Un conocimiento disciplinario basado en el abuso, la represión, la violación y la tortura es el que practica Camil con un doble discurso que oculta a la familia de los pacientes estas prácticas represivas bajo el disfraz de un conocimiento técnico de la rehabilitación de los adictos. Camil se insertó en la concepción nueva de Foucault de la “microfísica del poder” ya expuesta, con su respectivo régimen de “verdad” y poder sobre los cuerpos de los pacientes para castigarlos y abusarlos cruelmente.

La denuncia de Mónica Mancero apunta a que no solo Camil no respeta los derechos legales y humanos de sus pacientes, sino que incumple los derechos y obligaciones contractuales con las familias de los pacientes. Las partes han acordado la rehabilitación del paciente adicto, no se cumplió, hubo distorsión, intimidación y ocultamiento de las prácticas represivas del centro y nunca hubo acuerdo para estos actos inmorales (Velásquez 2012, 97).

La focalización del desenlace del film dejó un final abierto de esperanza según la directora, para que no fuera todo tan trágico. Cada espectador puede sacar sus propias conclusiones y distintas visiones que la película pudo transmitirle (Mancero 2024, entrevista personal). Es un final en el que Isabela, después de desintoxicarse, se encuentra románticamente con Matrio, su antiguo compañero y enamorado escondido en el centro que dirigió Camil (Ver Figura 9).



Figura 9. *Azules turquesas* (2019), Directora: Mónica Mancero.

3.4. Comparación

En los tres films, marca una diferencia SC en *Rabia* con un tipo de mirada más aproximada a la objetiva, una imagen mostrada de modo más directo y funcional a través de una historia compartida por dos protagonistas. Las otras dos películas se clasifican como mirada subjetiva, “todo cuanto aparece en la pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, aprende, imagina, etc” (Casetti y di Chio 1998, 250). En el caso de Dana en *La mala noche*, GC construyó este personaje luego de una larga investigación sobre la trata de personas. En contraste, MM relató su autobiografía en esa época a través de Isabela en *Azules turquesas*.

Es necesario resaltar “los tres niveles de punto de vista que hacen referencia respectivamente al significado literal del término (acepción “perceptiva”), a su significado figurado (acepción “conceptual”) y a su significado metafórico (acepción del “interés”) (245). Lo que significa analizar el ver, saber y creer en el punto de vista de cada película.

Rabia se va a diferenciar de los otros dos films que de un tipo de mirada objetiva se derivó un ver “decidido” al mostrar la realidad y lo necesario de los conflictos de los dos protagonistas. *La Mala noche* y *Azules turquesas* presentaron por medio de su mirada subjetiva un “ver” limitado en la visión de Dana y de la psiquis adicta de Isabela en sus respectivos films. SC presentó un “saber diegético” con una imagen que incorpora todo lo que es objeto de conocimiento, como la vida de la familia Torres, de manera diferente el “saber infradieético” de las otras dos películas; en el caso de Dana se incorporó por completo su vivencia, GC hace énfasis en que es muy importante el fuera de campo. Isabela presentó el saber de la vivencia autobiográfica de MM. SC exhibió en su film un “creer firme” en la evidencia de sus imágenes si dudar. Las otras dos películas presentaron un “creer transitorio” basado en la duración de la credibilidad de Dana y de la rehabilitación turbulenta de Isabela.

Las focalizaciones globales de cada film difieren según la especificidad de la narración y la orientación de cada director. En *Rabia*, SC se focalizó en la invisibilidad de Rosa como empleada doméstica de los Torres y el ocultamiento por crimen de José María en esa casa. En *La mala noche*, GC focalizó el proceso de Dana que pasó de ser una mujer frágil esclavizada por Nelson a una mujer fuerte auto liberada que libertó a la niña secuestrada. La focalización de MM en *Azules turquesas* se basó en sus vivencias para denunciar a los falsos centro de rehabilitación.

Respecto a los valores detrás de la mirada en temas de género, difieren en los tres films. En *Rabia* se observó la ética de la virtud en la dignidad de Rosa al enfrentar situaciones delicadas y la ética del cuidado de los Señores Torres con el futuro hijo de Rosa. En *La mala noche* se incorporó la teoría ética de Kant con su imperativo categórico del trato de todas las personas como libres e iguales, cuando Dana liberó a la niña. En *Azules turquesas*, a través de Isabela, MM denunció el incumplimiento de los derechos y obligaciones contractuales que no fueron cumplidos por los falsos centros de rehabilitación.

Desde la perspectiva de Hall, el modelo de Foucault nos facilitó analizar la violencia de género en los tres films aplicado a los cuerpos abusados de las tres

protagonistas: Rosa, Dana e Isabela. También se aplicó su concepto de “microfísica del poder” con sus diferentes matices según cada film.

4. Conclusiones del capítulo segundo

En este capítulo segundo se consiguió el primer objetivo específico de la tesis al analizar el tipo de mirada del director que constituye a la mujer en cada una de las tres películas. Se analizó la enunciación y la mirada para luego presentar los valores de la mirada en temas de género, priorizando el punto de vista y focalización en cada una de las tres películas.

Se establecieron las bases para lograr el segundo objetivo específico en el siguiente capítulo tercero, el cual examinará la representación de la mujer en diferentes clases, etnias y género en esos tres films. Se estudiará a los principales personajes femeninos de cada película y la interseccionalidad de sus constructos.

Capítulo tercero

Representación de la mujer

1. Representaciones de género

1.1. *Rabia* (2009)

En su acción Rosa, como protagonista femenino, se desempeña como empleada doméstica de los Torres. Hasta el final ignora que allí está escondido José María. Se observa su proceso de embarazo a través de las cuatro estaciones y su esfuerzo por sobrevivir en este empleo, a pesar de que Álvaro, el hijo de los Torres, la violó. Respecto a un enfoque binario, Rosa y José María presentan la historia imposible de una pareja de migrantes. José María representa un machismo violento, celoso, en contraste con Rosa que encarna una mujer digna, resiliente, sobreviviente en su trabajo, busca la estabilidad laboral a pesar de que es invisibilizada y hasta violada.

Con relación a las relaciones de poder de los dos protagonistas, el de Rosa reside en su resiliencia para sobrevivir laboralmente como migrante subalterno. José María pierde este poder de sobrevivencia al cometer dos crímenes que lo obligan a esconderse en esta mansión. Su poder es mínimo e ilegal, basado en la violencia criminal. Para insertar el tema de género en este contexto de migración, formulamos una pregunta: ¿cuál es la visión política del cuerpo y del género de la mujer migrante?

El final de la película va a romper la tradicional relación “entre un espectador masculino “activo” y una mujer receptora “pasiva” pues José María muere delante de Rosa y su hijo, quedando ella como mujer activa que va a criar al bebé. Para responder a la anterior pregunta se desprende el siguiente interrogante: ¿Qué lugar ocupa la mujer migrante en el contrato social?

Este trágico final parece reproducir la pobreza a través de una madre que queda soltera y poco preparada para criar a este hijo en condición de migrante y trabajadora manual. En esas condiciones, el poder presenta un doble significado: “como subordinación y como producción” (“el proceso de devenir sujeto”) (Martínez-Colliado 2012, 81). Lamentablemente la situación de Rosa tiene un estrecho margen de libertad para convertirse en sujeto político.

Si para comprender la opresión y la resistencia en que Rosa incursiona hay que profundizar en las relaciones entre género, violencia y poder (78) observamos una sinergia negativa de un poder subordinado y de un género alienado vulnerable a la violencia masculina como migrante. En la Figura 10 observamos la mirada de Álvaro, hijo de los Torres, a Rosa como objeto del deseo y ella trata de procesar esta situación delicada para mantener su empleo. Escena previa a la violación de Álvaro a Rosa que ya esta anunciada en su mirada.

El director en esta escena y a través del film no sigue la tesis de Laura Mulvey de la mujer como objeto de placer visual , mas bien se alinea con lo que plantea de De Lauretis (1992, 97) : “El desafío al cine narrativo clásico, el esfuerzo por inventar “un nuevo lenguaje del deseo” en un cine “alternativo”, implica nada menos que la destrucción del placer visual tal como lo conocemos”.



Figura 10. *Rabia* (2009), Director: Sebastián Cordero.

Como cine alternativo nos muestra un drama multicultural bien logrado como sentido de la película y nos hace concientizar que la migración para estas personas subalternas en la Europa actual no es posiblemente la mejor elección, pues como lo expresó José María, siguen sin tener derechos humanos y sociales como en su país de origen.

En este contexto, María Lugones (2011, 105, 9) “planteó el concepto de “la colonialidad del género” como “análisis de la opresión de género racializada y capitalista...la colonialidad del género sigue estando entre nosotros; es lo que yace en la intersección de género/ clase / raza como constructos centrales del sistema de poder del

mundo capitalista”. Planteó el feminismo descolonial como un aprendizaje entre mujeres que plantean oposición a la colonialidad de género fijándose en las historias que resistieron a la diferencia colonial, “construyendo una nueva sujeta de una nueva geopolítica feminista de saber y amar” (115).

Al inicio se ve el parque del barrio y la pensión en la que vive José María, un entorno para migrantes latinoamericanos. “La música extradiegética (un vallenato) con que comienza la escena, pasa a convertirse en música diegética. Todo esto entra en contraste con la casa de los Torres, donde todo es mucho más sobrio y prima el silencio, lugares amplios y vacíos” (Castro 2012, 74).

Luego, la puesta en escena nos muestra una casa con un tono verdoso que va a diferenciarse de las escenas en exteriores. En la fotografía, el director trató de mostrar los cambios de las cuatro estaciones. “Tanto el trabajo del director de arte, Eugenio Caballero, como del director de fotografía, Enrique Chediak, en conjunto por supuesto con la visión del director, Sebastián Cordero, contribuyen a crear un ambiente “denso” (74).

La casa es amplia, elegante, pero es oscura y melancólica. Se crea un ambiente denso, con corredores claustrofóbicos donde transita escondido el protagonista. La temperatura de color se mueve en la zona de los colores fríos. La película en su mayor parte se sitúa en la casa que es una gran mansión, en un punto resulta claustrofóbica. Al decir del director “la casa se convirtió en un personaje más”, especialmente cuando se fumiga con veneno para ratas, que va a matar a José María (73) .

Los planos medios son los que predominan al mostrar a Rosa, excepto cuando cortan su cara para mostrar su invisibilidad social ante sus patrones. La cámara tiende a mostrar un contrapicado cuando enfoca a los patrones frente a Rosa. Un plano secuencia cuando José María, dentro de la casa, llama a Rosa que camina una gran distancia a contestar el teléfono.

El sonido del film es diegético; acompañan a los movimientos de cámara notas musicales graves y sostenidas, propias de las películas de suspenso, ayudan a construir una tensión que va en crescendo. Presente la voz in y el ruido in, la música es un elemento importante que apoya de forma out a las imágenes, como en el caso de la canción *Sombras* de carácter identitario ecuatoriano y también latinoamericano cuando la canta Julio Jaramillo, cantante ecuatoriano con proyección regional, y luego la canta la costarricense radicada en México, Chavela Vargas, por segunda vez al final, con una identidad latinoamericana.

“Sombras” se vinculó al original plano secuencia que atravesó la casa partiendo del segundo piso, en el cual está el cadáver de José María delante de su hijo recién nacido y “Rosa que llora su muerte, hasta sacarnos del lugar para terminar en un potente plano contrapicado de este. Los complicados movimientos de cámara de la puesta en escena ayudan a acentuar siempre la tensión, sin olvidar que la música juega también un papel crucial en este sentido” (56-8).

1.2. *La mala noche* (2019)

Dana: el personaje femenino principal, se dedica a la prostitución para pagar una deuda a su proxeneta Nelson dentro de la trata de personas, sufre de adicciones. Se presentó un contraste de dos relaciones binarias diferentes: por una parte Dana, mujer vulnerable en su relación negativa con Nelson, su proxeneta que la controla, humilla y explota.

Por otra parte la relación binaria de Dana (prostituta) con su cliente que luego se enamora de ella: el médico Julián que la apoyó en su salud y en su liberación de la niña secuestrada. La relación de poder cambia en el film, de la sumisión de Dana frente a Nelson, se transformó cuando Dana perdió a su hija por muerte; se sintió liberada. Incorporó un poder ético al asumir la responsabilidad de liberar a la niña secuestrada, llegando hasta las últimas consecuencias de matar a Nelson y ser asesinada por sus empleados. Con Julián, Dana adquirió un poder afectivo pues el médico se enamoró de ella, y le apoyó significativamente en la liberación de la niña y en su salud.

La trata de personas se vincula con el concepto innovador de Foucault: la microfísica del poder que aplica al cuerpo de Dana y las prostitutas esclavizadas. Hall explica este concepto: “Foucault mueve nuestra atención de las grandiosas y globales estrategias de poder hacia los muchos circuitos, tácticas, mecanismo y efectos localizados a través de los cuales circula el poder –lo que Foucault (1997, 33) llama [...] “la microfísica del poder”.

¿A qué objeto se aplica primariamente, dentro del modelo de Foucault, la microfísica del poder? Sobre el cuerpo”. El entorno material de Dana se desarrolló en tres localizaciones principalmente: en hoteles de mediana categoría donde atendía a sus clientes como prostituta, residió en una amplia casa de clase media y acudía a reportar a la mansión-cárcel de Nelson, estrechamente custodiada por sus guardias, con una atmósfera carcelaria en las afueras de Quito. La directora dijo que trabajó con Gris

Jordana, directora de fotografía, durante cinco meses en el desglose de planos, lo que se reflejó en la película pues no se utilizaron los mismos planos para la misma situación.

En las escenas de violencia, Dana apareció en primer plano; se presentaron gran variedad de planos filmados con mucha cámara en mano al hombro. Hubo que estabilizar esta cámara en movimiento para seguir las acciones de cómo llevan los personajes el movimiento en cada escena. La fotografía fue bien realizada, muchos encuadres sobre Dana que lucieron más que el entorno y los decorados con buen maquillaje. La fotografía no fue cruel, presentó escenas de sexo, trato con los clientes y violencia para que el espectador entienda la trata sexual de las prostitutas esclavizadas. Aun así, fue suave con las escenas. El foco acompañó a la dramaturgia del personaje, a las sensaciones y emociones de las personas, presentó una simbología. Gris Jordana pudo traducir todas las imaginaciones de la directora. Se trató de que la película no fuera tan realista sino un poco más mágica con la atmósfera de los calabozos, por ejemplo.

El sonido fue bien realizado, la música lleva al espectador de acuerdo con las emociones de la historia, con una canción muy pertinente al final. Predominó el sonido diegético, aunque al final hubo sonido fuera de campo cuando se escuchan disparos a lo lejos. El rol de género de Dana fue representado desde la opresión violenta que la esclaviza como prostituta, la escena del Figura 11 presenta a Dana estrangulada y amenazada en su cabeza con una pistola por parte de Nelson, su proxeneta .

Al preguntar sobre esta violencia de género en la escena, la directora contestó: “El uso del cuerpo femenino permanentemente amenazado. ¿Que puede ser usado para el placer, para matarle; o sea, al servicio de los hombres? Es completamente objeto...me recuerda mucho la lectura de Mulvey al extremo, toda la escena en que va el matón, entra y la empuja, le parte la cabeza. ¿Y la humillación con el jefe (Nelson)? (Calvache 2024, entrevista personal).

Christian León (2014), en esta perspectiva, analiza la lectura de Mulvey: “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“.



Figura 11. *La mala noche* (2019), Directora: Gabriela Calvache.

Pierre Bourdieu (2000, 41) se refiere a la necesidad de que estos hombres “duros” como Nelson y su matón de la trata de personas demuestren su “valentía” agrediendo a mujeres vulnerables como Dana para atemorizarlas y explotarlas: “La llamada «valentía» se basa por tanto en muchas ocasiones en una especie de cobardía. Para convencerse de ello, basta con recordar todas las situaciones en las que, para obtener actos tales como matar, torturar o violar, la voluntad de dominación, de explotación o de opresión se ha apoyado en el temor «viril» de excluirse del mundo de los «hombres» fuertes, de los llamados a veces «duros» porque son duros respecto a su propio sufrimiento y sobre todo respecto al sufrimiento de los demás”.

1.3. *Azules turquesas* (2019)

Hay dos relaciones binarias de Isabela que se dan en el segundo centro que estuvo internada, la relación de acoso y abuso de Camil, director y exdrogadicto contrasta con su relación escondida de enamorada de Matrio, su compañero del centro. Isabela casi no tiene poder frente a Camil, quien ostenta un falso poder de profesional directivo de rehabilitación, temporalmente engaña a la familia de Isabela, hasta que su padre y hermano se preocupan de no poder verla y la sacan del centro. Mientras Matrio está en el centro, igual que Diana no tiene ningún poder frente a Camil que castiga a la pareja cuando descubrió su amor escondido. Al final, ya desintoxicados y fuera de los centro se reencontraron como pareja Matrio e Isabela.

El entorno material se desarrolló principalmente en los tres centros de rehabilitación de adicciones donde fue internada Isabela, con una atmósfera represiva el segundo y el tercero con un ambiente de degradante intoxicación. La casa de Isabela con

su familia es el otro entorno material, correspondiendo a una clase media alta. Isabela aparece drogada y luego atraviesa un proceso supuestamente de rehabilitación a través de los tres centros; en el segundo es castigada, acosada, reprimida; en el tercero es intoxicada con medicamentos o pastillas que no soluciona su adicción como aparece en el Figura 12; al final logra salir de este centro y desintoxicarse para reencontrarse con Matrio en un final de esperanza.



Figura 12. *Azules turquesas* (2019), Directora: Mónica Mancero.

Respecto del proceso de Isabela, para desarrollar su capacidad de acción y autonomía la directora indicó un proceso de tres fases, Isabela fue independiente en la primera fase cuando estaba metida en la adicción, como libre en el sentido que tomaba sus decisiones sean buenas o malas, pero las tomaba. En la segunda parte obviamente perdió todos sus derechos y todo lo que podía pensar, sentir, etc. en los tres centros, el simple hecho de que le quiten la libertad de salir, es el mensaje central de la película. En la tercera parte y final nuevamente volvió a ser libre y autónoma, no supo cómo volver a poder tomar sus decisiones, al final no se ven que tan claras son, pero que aún así tuvo la libertad de nuevamente escoger (Mancero 2024, entrevista personal).

Van a prevalecer los planos medios en muchas escenas importantes, como el acoso de Camil a Isabela, los encuentros de la familia con los directivos de los tres centros de rehabilitación, los pacientes en el comedor del segundo centro o los dopados en el tercer centro. También se presentaron los planos de conjunto cuando estaban todos los pacientes

en el segundo centro, en el jardín trabajando o sentados en círculo. Plano general va a presentar a Isabela paseando por el segundo centro, a Camil con una interna a la cual presiona para abortar a su hijo. Según la directora, “lo que quiso es como hacerlo medio documental, como que la cámara seguía a los personajes, fue mucho cámara en mano, de eso me gustaba que sea lo más real posible a pesar de que era ficción” (Mancero 2024, entrevista personal).

Comienza con una fotografía más oscura y nocturna que presenta a Isabela en plena adicción de drogas; por ejemplo, sentada en la acera, drogada, en un barrio, de madrugada. La fotografía es más clara cuando los familiares de Isabela visitan los centros para ingresarla. Ya dentro de los centros hay fotografía más oscura que presenta la violación de una interna, el acoso a Isabela esposada a la cama por parte de Camil.

Las violaciones y abusos sexuales de Camil y sus asistentes parecen relacionados con la afirmación de su virilidad ante mujeres vulnerables, como bien lo enuncia Pierre Bourdieu: “El privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad” (Bourdieu 2000, 39).

La fotografía mostró escenas crueles de abuso; por ejemplo, cuando manguerearon a todos los internos y amarraron a un interno embadurnado de miel a un árbol para que le piquen las abejas. En la colorización se dio un tono aproximado al azul en planos medios. Al principio de la película se vio cuando Isabela está muy maquillada, con ropa más llamativa, está en la adicción, luego cambia; dentro del centro presentó la cara totalmente lavada y demacrada, podríamos decir sin dormir, con ojeras, etc. y surgió una tercera transformación en el personaje, cuando ya fue rehabilitada apareció con el pelo corto. Fueron tres cambios que también quiso reflejar en el paso del tiempo y la transición que se vio en el personaje como va cambiando físicamente, era un proceso clave en el film (Mancero 2024, entrevista personal).

El sonido se basó en la música que al inicio, en una fiesta, tenía un entorno de diversión con consumo de drogas. Al final del film, después de desintoxicarse, termina con la canción de *Azules turquesas* de Lisandro Aristimuño con un significado de esperanza. Respecto a las formas como se han representado las mujeres en el cine ecuatoriano, Mónica Mancero opinó que hay que contar todo lo que ocurre, denunciar estas realidades que vivimos pero no desde el victimismo, sino justamente de qué vamos

a hacer, cómo vamos a transformar lo que está pasando (Mancero 2024, entrevista personal).

El enfoque de la directora, de denuncia y de buscar cómo transformar lo que está pasando, tiene afinidad con propuestas de María Lugones para comenzar un diálogo y “un proyecto de investigación y educación popular colectiva y participativa”, por medio de los cuales pudiéramos iniciar a ver detalladamente “los procesos del sistema de género colonial/moderno en su larga duración, entramados en la colonialidad del poder hasta el presente” (Lugones, 2008, 99). Dentro de estos tipos de cine realizado por mujeres, lo importante es la configuración de un nuevo sujeto de la visión, las mujeres, y con ello, lo que este sujeto está representando.

“Para De Lauretis (1989), re-conocer la existencia de este sujeto implica la comprensión de las mujeres como sujetos históricos y sociales, en lo cual radica la ligazón del cine de mujeres con el feminismo ya que es este último el que concibe a las mujeres como un nuevo sujeto creador y modelador de la cultura y sus proceso” (Mancero 2012, 52).

1.4. Comparaciones

El rol de género varió en cada film. En *Rabia* (R), Rosa (Ro) desempeñó un papel de mujer migrante subalterna resiliente para sobrevivir con su trabajo, a pesar de ser objeto de las miradas de los hombres de la familia Torres y de la violación de Álvaro, dentro de una sociedad patriarcal con personajes femeninos condicionados por un contexto cultural de patriarcado.

En *La mala noche* (MN), Dana (D) fue una mujer oprimida por la trata de personas. Isabela (I), en *Azules turquesas* (AT), fue presentada a través de un proceso de tres etapas: adicción, paciente sin libertad y derechos en los tres CR y finalmente libre para tomar sus decisiones.

Las relaciones binarias contrastaron; en R, Rosa tuvo una relación de amor imposible con José María; la MN exhibió dos relaciones binarias diferentes, de D con Nelson bajo opresión de proxeneta, y de apoyo y amor con Julián. En AT, I fue acosada y abusada por Camil, director del segundo CR, y tuvo una relación de amor con Matrio, compañero del segundo CR, en eso tuvieron algo en común con MN. La violencia de género tiene diferentes grados de duración; en R, Rosa fue violada una vez por el hijo de

sus patrones Torres; en MN fue permanente su duración sobre D por parte de Nelson y sus matones; en AT Isabela era acosada y abusada por Camil en el segundo CR.

Las relaciones de poder fueron diferentes; en R, Rosa tuvo un poder de resiliencia para sobrevivir como migrante subalterno, José María, prófugo de un crimen, estuvo oculto y su poder de violencia era marginal, menor al de Rosa. En MN, el poder de D fue de la sumisión a la autoliberación por la muerte de su hija, que le llevó a asesinar al proxeneta para liberar a la niña secuestrada. En AT, I estuvo sin ningún poder frente a Camil, luego logró dexintoxicarse y recuperar su libertad de toma de decisiones. Los personajes femeninos se representaron con diferencias de planos, fotografía y sonido. En R, los planos tendieron a ser medios sobre Rosa, la fotografía se desarrolló en la Mansión de los Torres principalmente, como otro personaje más, color verdoso, espacios claustrofóbicos, la música fue mucho más importante en R con la canción de “Sombras” de carácter identitario.

En MN predominó el primer plano en las escenas violentas con D, la fotografía trató de crear un ambiente más mágico que en R y sin escenas tan crueles como en AT, con alguna simbología que se aproximó al surrealismo, el sonido fue diegético, más cerca de R. Se desarrolló en tres sitios diferentes, no tan concentrado en un sitio como R. AT tuvo mayor variedad de planos, incluyendo los medios, los de conjunto y general. La fotografía mostró la evolución de la apariencia de I en sus tres fases de adicción, sin libertad en los CR y libre al final, con mayor énfasis que los otros dos films. Tuvo un mayor número de cuatro sitios principales: tres CR y su casa. AT, respecto a la música, presentó una canción: AT al final, con significado, lo cual tuvo algo en común con R.

2. Representaciones de clase

2.1. *Rabia* (2009)

La casa juega un papel fundamental en la historia, la mansión de los Torres, patrones de Rosa, representa a España y, consecuentemente, los Torres a los españoles. Lo irónico es que España es una casa en la película y en la realidad fue el mercado inmobiliario lo que le dio el auge y la caída a la economía española. El argumento nos muestra el drama de la emigración desde lo privado en la Europa contemporánea que discrimina a estos migrantes. También trata sobre la diferencia de poder que sustentan clases privilegiadas europeas sobre migrantes subalternos sin voz propia e invisibilizados

como es el caso de José María en su metafórico escondite. Hay una violencia simbólica en la muerte del protagonista que muere como una rata. La subalternidad la expresa José María al decir que no va a aguantar que lo maltraten en España como en su país de origen sudamericano. Se siente una persona sin derechos en ambos países.

En el Figura 13, se observa a Rosa interrogada por la policía sobre Jose María poco después de su asesinato al capataz de su trabajo; le pide a ella su documentación como migrante. Los señores Torres están presentes, la escena corporalmente nos revela la condición subalterna de empleada doméstica migrante de clase baja que ante el interrogatorio asume una posición sumisa agachando la cabeza con temor. En esta escena, el ángulo de visión desde el cual la imagen es mostrada se aproxima a un contrapicado que lo realiza desde abajo, mostrando el mayor poder que tienen los patrones de Rosa y el policía como clases sociales superiores a Rosa.



Figura 13. *Rabia* (2009), Director: Sebastián Cordero.

El director plantea que “al ser una historia de migrantes en España, el tema del conflicto de clases sociales es algo marcado...la clase trabajadora migrante en España es un grupo social ...presente en trabajo con familias...lo que sea...y está presente en la intimidad de las familias, y sin embargo, al mismo tiempo tiene una invisibilidad constante, no es parte tampoco de las familias” (Cordero 2024, entrevista personal). Observamos un mérito en que el espectador es inducido a una reflexión profunda y de su propia lectura, no solo sobre la migración, sino sobre la soledad humana que es transversal a las clases sociales. Por ejemplo, en los Torres, que son los patrones de clase alta en

decadencia, con dificultades financieras y personales, se observa a la esposa, que es la actriz Concha Velasco, representando a una mujer que se siente sola por el rompimiento de sus relaciones familiares y se refugia en el alcohol.

El matrimonio Torres representa la vieja España. Sus hijos, Marimar (divorciada) y Álvaro (alcohólico) simulan la generación nueva de la España posfranquista comenzando la crisis económica a partir de 2008. Marimar regresa de Inglaterra con sus hijos a vivir a la casa de sus padres y sin empleo. Álvaro viola a Rosa y pide dinero a su padre para emprender un nuevo negocio. De acuerdo con el director Sebastián Cordero, tuvo el gusto de incluir una cierta metáfora acerca de España; los miembros de la familia son de diferentes lugares: el Sr. Torres es vasco, su esposa de Madrid, algunos de los hijos de Barcelona, lo cual significa que esto podría suceder en cualquier lugar de España que tuviera una migración importante (Cordero 2024, entrevista personal).

2.2. *La mala noche* (2019)

Muestra un tema social dramático que es la trata de personas, a modo de denuncia de este tipo de esclavitud. Trata de concientizar y motivar a la sociedad para que este problema no se perpetúe. Como feminista defiende los derechos de liberación de las prostitutas esclavizadas en la trata de personas. En este punto es pertinente apuntar lo que De Lauretis (1992, 89) dice, que a través del espectador “el cine participa de forma efectiva y poderosa en la producción social de la subjetividad”.

Una subjetividad que debe movilizar a la sociedad en apoyo a una clase social subalterna esclavizada que representa Dana. Ella, a pesar de vivir materialmente como clase media en una casa, es más vulnerable que una persona de clase baja que no está sometida a la trata de personas. En el Figura 14, se observa a Dana compartiendo el desayuno con el médico Julián en un entorno material de clase media. Sin embargo, la directora marca una diferencia de clases entre las mujeres respetables y las que no lo son.

Dana representa a la mujer desde la opresión y también a las niñas. La esposa y la hija del médico Julián son mujeres respetables. Cuestiona que la sociedad haya aceptado que hay mujeres que se pueden explotar, inmolar y otras que están bajo cuidado y son consideradas respetables (Calvache 2024, entrevista personal).



Figura 14. *La mala noche* (2019), Directora: Gabriela Calvache.

Incluso desde la fotografía la directora presentó el contraste de colores claros en la escena que presentó a la esposa y la hija del médico Julián, a diferencia de colores más oscuros en que expuso a Dana con Julián (Figura 14). Al respecto, dijo Gabriela Calvache: “Porque tenía que ver con que esto que no ves cuando tienes un personaje de un lado oscuro y del otro claro, siempre hay doble vida. Y en este tema de trata y prostitución hay doble vida, tanto de las mujeres, como de los hombres y de la sociedad. Es un discurso hipócrita. Se captaba totalmente” (Calvache 2024, entrevista personal).

Frente a esta injusta diferencia social femenina, cabe señalar lo que Christian León (2014, 25) enunció frente a tres películas nacionales que incorporaron a la mujer colombiana: “las tres películas parecen estar informadas por los arquetipos judeo-cristianos propios del 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). La novedad aquí radica en que Eva no fue expulsada del paraíso sino del otro lado de la frontera norte” (25). Esta es una diferencia injusta de clases sociales y morales, según la directora, que debe eliminarse. La opresión ha marcado esta diferencia entre la “María” ecuatoriana (esposa e hija del médico Julián) y la “Eva” colombiana (Dana).

Breny Mendoza (2014, 98) apunta como conclusión pertinente para este colonialismo interno de las mafias de trata de personas que aportan a crear una diferencia inmoral de clases sociales: “La colonialidad del poder y [...] de género operan a nivel interno en América Latina también. Como nos dicen los postoccidentalistas, la independencia no significó una descolonización de nuestras sociedades”.

2.3. *Azules turquesas* (2019)

La variedad de personas que existen en el centro, en los psiquiátricos, por ejemplo de clase, me imagino que era una clase de sectores medios para arriba porque para pagar un centro hay que tener recursos, considero que eran personas relativamente educadas de nivel secundario (Mancero 2024, entrevista personal).

En el Figura 15 se observa un grupo de jóvenes internados en el centro de rehabilitación, vestidos de azul, metafóricamente el color corresponde al título del film: *Azules turquesas*, son de extracción de clase media hasta mayores estratos de ingresos. Para los centros de rehabilitación (CR) del film se aplica lo que Foucault apunta: “el hecho de cómo el conocimiento operaba mediante prácticas discursivas en contextos institucionales específicos para regular la conducta de los otros. Enfocó la relación entre conocimiento y poder, y cómo el poder opera dentro de lo que él llamó un aparato institucional y sus tecnologías (técnicas). La concepción de Foucault del aparato de castigo,... El aparato está entonces inscrito en un juego de poder, pero está siempre vinculado a ciertas coordenadas de conocimiento. [...] En esto consiste el aparato: estrategias de relaciones de fuerzas que dan soporte y están soportadas por tipos de conocimiento (Foucault 1980, 194, 196)” (Hall 1997, 30).



Figura 15. *Azules turquesas* (2019), Directora: Mónica Mancero.

Esta aproximación se enfoca en la investigación de las interrelaciones del conocimiento, poder y el cuerpo dentro de la sociedad moderna. Conceptualiza al conocimiento como imbricado en relaciones de poder ya que permanentemente se aplicó regular la conducta social en la praxis y su aplicación a ‘cuerpos’ particulares (30). La falsedad de conocimiento de estos CR de la película se escondía bajo su apariencia de CR profesionales que engañaban a las familias de los adictos, que estaban desesperadas y necesitadas de orientación supuestamente profesional. Aprovechaban la falta de control y regulación estatal para ejercer su falso conocimiento de rehabilitación como poder para abusar, castigar y hasta violar los cuerpos particulares de los internados, especialmente de las mujeres.

Foucault cuestionó la teoría marxista de la ideología en tanto propendía a compendiar la relación entre conocimiento y poder a un reduccionismo económico de poder de clase e intereses de clase, sin negar la existencia de las clases (30). En el film, diferentes clases sociales son explotadas por una perversa relación entre conocimiento y poder, lo que no podría ser explicado bajo el paradigma marxista.

Según Foucault, las formas políticas y sociales de pensamiento, estaban sujetas a la interrelación entre conocimiento y poder, ninguna podía tener la “verdad absoluta”, por lo que su trabajo se opone a la pregunta habitual marxista “¿a favor de qué intereses de clase operan el lenguaje, la representación y el poder?” (31). Foucault, en su cuestionamiento al marxismo aportó con dos propuestas novedosas. Primero, el conocimiento relacionado al poder no sólo incorpora la autoridad de ‘la verdad’ sino que asume el poder de convertirse él mismo en verdadero y utilizarlo para regular la conducta de los otros, involucra constricciones, regulaciones y prácticas disciplinarias (31).

En el film, el segundo CR era dirigido por un ex-adicto que había sido internado en un CR, sin ninguna credencial profesional, lo cual le facilitaba no regular sino reprimir sádicamente la conducta de los otros adictos. Esa falsa “verdad” de conocimiento fue descubierta muy tarde por el padre y hermano en el caso de la protagonista, cuando ya se le había infringido mucho daño. El segundo punto reside en que la microfísica del poder se aplica sobre el cuerpo. “Las técnicas de regulación se aplican al cuerpo. Los diferentes formaciones y aparatos discursivos dividen, clasifican e inscriben el cuerpo de manera diferente en sus respectivos regímenes de poder y de ‘verdad’” (33).

En el segundo CR se llegó a la violencia de género, con un discurso de poder diferente del tercer CR psiquiátrico de las monjas. Según la directora, hubo violaciones, el director del CR Camil le advirtió a Matrio: “agradece que eres hombre y que no te

castigo”, a través de la Biblia enunciaron que la mujer tiene que callar. Cecilia, una de las internadas es abusada sexualmente por Camil y fue obligada a abortar contra su voluntad, ya que el director era casado con dos hijas y quería mantener las apariencias.

En el tercer CR psiquiátrico de las monjas, vemos otra versión de un conocimiento aparentemente psiquiátrico que mantenía a los internados dopados e intoxicados con una sobredosis de pastillas, dentro de una simbología y legitimidad religiosa con las monjas como enfermeras. (Mancero 2024, entrevista personal). En estos CR, los pacientes son ocultados ante el público y aislados de contacto con su familia, como fue el caso del segundo CR, para poder esclavizarlos mejor y que no se den cuenta del retroceso de los pacientes abusados o dopados como en el tercer CR psiquiátrico.

Hall (1997, 33) retrata esta dramática situación en términos de Foucault:

La forma moderna de regulación disciplinaria y de poder, por el contrario, es privada, individualizada; los prisioneros son escondidos del público y con frente unos de otros, aunque continuamente están bajo vigilancia por las autoridades; y el castigo es individualizado. Aquí, el cuerpo ha llegado a ser el sitio de una nueva forma de régimen disciplinario.

En esta película denuncia, más que una representación de clase, se presentan a pacientes adictos que son sometidos y pasan a una disfuncional subalternidad que suprime su libertad y su posibilidad de rehabilitación.

2.4. Comparaciones

En R se observa un conflicto de clase entre Ro con el hijo de los Torres que la violó, José María con su capataz, al cual asesinó involuntariamente por su maltrato verbal y despido, mató a Álvaro por violar a Ro. Los dos son de una clase migrante baja y subalterna, sienten que no tienen derechos ni en España, ni en su país de origen. En MN, D vive materialmente como clase media en una casa amplia; su subalternidad es diferente a la de los otros dos films, pues es una prostituta oprimida por su proxeneta de la trata de personas, sin libertad. Es colombiana migrante en Quito. La directora critica la injusta diferencia de estatus que D tiene frente a la hija y esposa de Julián médico, D es una mujer explotada, no respetable y las otras dos mujeres son protegidas y respetables. Por problemas económicos, D fue vulnerable a la trata de personas.

AT denuncia a los falsos CR donde personas de diferentes clases sociales, especialmente de clase media hacia más altos estratos sociales, son explotadas por una

perversa relación entre conocimiento y poder, lo que no podría ser explicado bajo el paradigma marxista de lucha de clases. No hay un conflicto de clases como en R, ni se da el problema de supervivencia económica de D oprimida por su proxeneta. En AT, más que una representación de clase, se presenta a pacientes adictos que son sometidos y pasan a una disfuncional subalternidad que suprime su libertad y su posibilidad de rehabilitación.

En diferente forma, en las tres películas, a pesar de pertenecer las protagonistas a diferentes clases sociales, son irrespetados sus derechos humanos con violencia de género.

3. Representaciones étnicas

3.1. *Rabia* (2009)

En la perspectiva de las representaciones étnicas formulamos la siguiente pregunta: ¿Qué relación existe entre los “estereotipos de los otros” y la manera en la que se expresa hoy en la inmigración y el racismo en nuestras sociedades globalizadas?

Cuando los grupos se enfrentan a otras culturas, se dan continuamente dos reacciones opuestas. En un caso, se ignora la distancia cultural, al otro se lo ve como el reflejo del yo. En el otro caso, al contrario, se inventa consciente o inconscientemente otra cultura opuesta a la propia. Desgraciadamente, la mayoría de los estereotipos de los otros fueron y son hostiles y despectivos o, en la mejor condición, condescendientes. Posiblemente por ello los estereotipos incorporan usualmente la forma de inversión de la imagen de sí mismo que tiene el espectador.

De esta forma, los estereotipos más crueles pueden partir de que “nosotros” somos civilizados y “ellos” casi animales, se transforman en el “otro”, tan distantes de uno mismo que pueden ser convertidos en razas monstruosas (Burke 2005). En el caso de Ecuador e Hispanoamérica, debido a nuestra historia colonial hispana, estaríamos bajo la influencia de una subcultura visual barroca dentro del régimen escópico moderno, con una planificación barroca más dirigida a los sentidos que a la razón, que mantiene el deseo en sus formas eróticas y metafísicas (Jay 2003, 237).

Dentro del espíritu del Barroco que fue la contrarreforma católica, se produjo el famoso debate de Bartolomé de Las Casas con Ginés de Sepúlveda, el cual acusó a los indígenas de antropófagos. Carlos Jáuregui (2000, 10) nos ofrece un marco conceptual

sobre el canibalismo en perspectiva histórica con la alusión al cuadro “Saturno devorando a un hijo” de Goya, en el que se ve “al caníbal con la melancolía de quien se reconoce al fin y ve a una España devoradora y devorada, una patria caníbal en la experiencia colonial, caníbal en la represión conservadora, y a su vez devorada por otras potencias emergentes”.

En la película se ve a una España devorada por la burbuja inmobiliaria internacional del 2008, y a su vez devorando la mano de obra de la inmigración especialmente suramericana, para popularmente llamar a su alteridad transatlántica: Sudaca. El origen de la visibilización del “caníbal” se dio en las narrativas de la conquista y se va a imbricar dentro del mito de la modernidad, con Europa como centro del desarrollo del capitalismo frente a una periferia primitiva (17).

Según Barthes (1999, 137) : “Los mitos no son otra cosa que una demanda incesante, infatigable, una exigencia insidiosa e inflexible de que todos los hombres se reconozcan en esa imagen eterna y sin embargo situada en el tiempo que se formó de ellos en un momento dado como si debiera perdurar siempre”. Se aplica a esa visibilización del “caníbal” que se va a imbricar dentro del mito de la modernidad eurocéntrica que como mito, de acuerdo a Barthes, no sería más que un uso que el ser humano debe controlar y “transformar”.

Cabe señalar las lecturas críticas con mérito durante la colonia de Las Casas y de Montaigne; sin ser contracoloniales van a cuestionar el imaginario de América como “Tierra bárbara” y la mítica modernidad europea. Las Casas presentó al indio como la materialidad sufriente que es objeto consumido y revierte el rol al caníbal–conquistador, voraz y anticristiano (Jauregui 2000, 29, 31).

Se aplica al caso de José María, inmigrante ilegal suramericano que expresa en el film no tener derechos humanos y sociales ni en España ni en su país de origen. Se convierte en “material sufriente” en clave de Las Casas y es devorado por un capataz caníbal. Por su asesinato involuntario, tendrá que esconderse en la mansión de los Torres y será fagocitado por la casa metafóricamente con el veneno para ratas. Muere como rata dentro del canibalismo de la antigua metrópoli ahora convertida en un país desarrollado en crisis.

El tropo cultural del canibalismo atraviesa el film de manera transversal en las imágenes de violencia psicológica contra José María de parte de su capataz español y de violencia física en la violación de Rosa por parte de Álvaro, hijo de su patrón español. Como dice Jáuregui en el siguiente párrafo, el canibalismo no solo justificó el

imperialismo sino que dejó una memoria histórica contra el imaginario negativo de América que trasciende del “mal salvaje” al “mal inmigrante” en esta sociedad globalizada.

“El tropo cultural del canibalismo, ...justifica el imperialismo, constituye una frontera permeable llena de trampas y de encuentros con imágenes propias, y puede articular –como en efecto ha hecho- discursos contra la invención de América” (Jáuregui 2000, 34). Joaquín Barriandos (2011) va a profundizar este marco teórico del canibalismo con su propuesta del concepto de la colonialidad del ver que forma “un contrapunto táctico entre los otros tres niveles: el epistemológico (saber), el ontológico (ser) y el corpocrático”. Este contrapunto facilitaría “un campo nuevo de análisis de las maquinarias visuales de racialización que han acompañado el desarrollo del capitalismo moderno/colonial”.

Su hipótesis de trabajo plantea que la colonialidad del ver como las otras colonialidades (del poder, del ser y del saber) “es también constitutiva la de la modernidad, y que toda jerarquía epistémica global descansa necesariamente sobre dos tecnologías visuales definidas etnocartográficamente: la invención del Nuevo Mundo y la producción discursiva del canibalismo de Indias” (2011).

Esas dos tecnologías visuales “se corresponden simétricamente con el nacimiento de una nueva economía visual transatlántica y con una realidad global propiamente capitalista” (2011). Se creó un racismo epistémico, con una mirada panóptica colonial del ver que se reflejó en la película en el trato déspota laboral del capataz hacia José María y en cierta invisibilidad de los patrones Torres hacia su empleada doméstica Rosa y el trato salvaje como un objeto a Rosa por parte de Álvaro Torres hasta llegar a violarla.

En el Figura 16, se presenta una fotografía de representación étnica de la pareja de mestizos, Rosa y Jose Maria, que caminan por el barrio de migrantes latinoamericanos; según el director están “dentro del grupo del migrante mestizo latinoamericano” (Cordero 2024, entrevista personal).



Figura 16. *Rabia* (2009), Director: Sebastián Cordero.

La película trata el tema del racismo y de la inmigración que se reflejó en su título que es *Rabia*. José María mostró esa rabia en su trabajo al matar involuntariamente al capataz déspota y luego sintió rabia contra Álvaro, al cual observó violar a su pareja Rosa que ya estaba embarazada de su hijo, tomó venganza y lo asesinó.

José María reaccionó con rabia al sentirse tratado como un caníbal en dos áreas fundamentales de todo ser humano: su trabajo y su nueva familia con Rosa. Es la rabia del caníbal racialmente excluido y como inmigrante humillado que se inserta en el análisis de Joaquín Barriendos (2011) : “en tanto que imagen-archivo, el canibalismo de Indias convive -reactualizado y sublimado- en la economía cultural trasatlántica de nuestros días. Los procesos migratorios de sujetos fuertemente racializados (sujetos raciales del imperio, como los llama Ramón Grosfoguel), los flujos de remesas desde Europa hacia América Latina, la interdependencia y la gestión de la inversión extranjera directa, la construcción de espacios regionales del conocimiento, la nueva división internacional del trabajo, etcétera, serían pues, algunas de las instancias en las que reaparece, metamorfoseada, esta forma de racismo epistémico inaugurada con el canibalismo de Indias. En éstas persiste la dialéctica entre el sujeto que observa y aquella alteridad que queda sujeta bajo su mirada”.

La película tiene el mérito de plantear una contra-visualidad desde José María, que sugiere una mirada descolonizadora de los actuales imaginarios globales. De alguna manera visibiliza un paradigma escópico diferente y hasta contestario a la colonialidad del ver. Está en la línea que recomienda Joaquín Barriendos para los Estudios Visuales

en Latinoamérica, dentro de un avance “en el cuestionamiento de la colonialidad del ver” (2011).

Desde “la espectralización de los actuales inmigrantes llamados sujetos que habitan las “zonas del no-ser” (Barriendos 2018) pasamos a la dieta metafísica de los caníbales en la Amazonía que Maranhão (2006, 527) les llama Amerindios para los que comerse al otro es una forma de tratar con la cuestión de la alteridad, la cual sucesivamente es una manera de tratar con la cuestión de mismidad. Se trata de una dieta que trata con la diferencia entre uno mismo y el otro.

Ahora trataríamos la dieta metafísica de los filósofos Heidegger y Levinas, en un debate entre los más importantes de la filosofía continental. Se da una completa división entre las filosofías ontológicas, centradas en la mismidad y las filosofías de ética como primera filosofía enfocadas en la alteridad. Para Heidegger, Dasein está en el mundo junto con otros seres, se disuelve en el promedio o normalidad de “ellos”, con una alteridad indiferenciada, y con uno de sus rasgos más pronunciados: ansiedad, preocupación (528).

Dasein es vulnerable al canibalismo típico predominante de la condición humana como un estado de indefinición. La alteridad toma aquello que pertenece a la mismidad. Para Emmanuel Levinas uno mismo no necesita al otro para satisfacer su misión ontológica. En su pensamiento no hay dilema entre uno mismo y el otro, o entre el ser y el otro, como en Heidegger o en las prácticas y creencias de los Amerindios. Para Levinas no hay la ontología del ser, sino la ética de mi obligación por el otro, que no son todos los otros, más bien está identificado con un rostro o persona concreta. El ser no tiene derechos sino obligaciones, toda la carne va al otro. En última instancia, como seres humanos, todos somos perseguidos (530-2).

Aplicando las lecturas de Maranhão al film, se observa desde Heidegger que el Dasein de José María y Rosa no se disuelve en la normalidad del mundo de sus patrones, sí hay una alteridad diferenciada en tanto son inmigrantes y fuertemente racializados (sujetos del imperio), y lo que sí muestran es una ansiedad de su condición subalterna al sentirse fagocitados dentro del capitalismo que conlleva la memoria histórica de las escenas caníbales en la modernidad temprana.

Solo al comienzo del film se observa el Dasein de la pareja que sí se disuelve en el promedio en su barrio de inmigrantes latinos, no hay una alteridad diferenciada pues están entre subalternos; José María sí mostró ansiedad para defender a Rosa frente al acoso sexual de otro inmigrante al cual agrede. En el caso de José María en su Dasein, tanto para los indígenas como para Heidegger, es parecido al más voraz de los caníbales

(dos asesinatos) que le espera la muerte por el veneno de ratas y por la cual está ansioso. Desde el punto de vista de Levinas, José María siente la obligación de cuidar y proteger a Rosa y su futuro hijo, tanto que mata a Álvaro no solo por venganza sino por precautelar la seguridad de Rosa frente a este violador. Su frustración es que muere en los brazos de Rosa y conoce a su hijo sin poder completar su misión de proteger y mantener una familia con Rosa.

Las dos filosofías de Heidegger y Levinas son complementarias en la película con una ontología trágica para la pareja de inmigrantes y con una ética de obligación por el otro (Rosa e hijo) que se trunca con la muerte de José María después de un proceso de escenas caníbales (asesinatos, violación, maltrato laboral, etc.) de la modernidad temprana reactualizadas y sublimadas en la actual sociedad globalizada. Se relaciona esta situación con lo que dice Jáuregui (2008, 17) del canibalismo como “una metáfora modélica para pensar la relación de Latinoamérica con centros culturales y económicos como Europa y Estados Unidos”.

Desde el cine, la película de Sebastián Cordero consideró que responde a lo requerido por José Luis Brea (2005, 11) con su compilación de ensayos: “...en el campo de la visualidad cultural toma conciencia de que su actuación participa activamente en el juego de fuerzas -la batalla de los imaginarios culturales- en que interviene. Es un arma efectiva en ese escenario y ha de hacerse críticamente autoconsciente por tanto de que sus propias intervenciones se constituyen como políticamente activas en las evoluciones, transformaciones históricas y desarrollos del registro de la visualidad y los imaginarios circulantes”.

Ante el tema de la película basada en la inmigración y racismo, cabe preguntarnos si ¿no estamos en el presente ante un complejo de visualidad (conjunción de operaciones de clasificar, separar y estetizar) (Mirzoeff 2016, 34) basada en la inmigración con figuras simbólicas de gobiernos receptores y reguladores desde 1999 en el caso ecuatoriano, desde 2015 en el caso venezolano, segunda década de este siglo en el caso salvadoreño, hondureño, guatemalteco y mexicano desde la segunda guerra mundial, en la región?

3.2. *La mala noche* (2019)

Dana es una mujer blanca, con más de 40 años, colombiana, no es la belleza típica latinoamericana, se muestra frágil, al ser prostituta colombiana en Quito es más dependiente de su proxeneta dentro de la trata de personas. Es elegante y guapísima,

pertenece originalmente a una clase media. En el aspecto étnico, la directora Gabriela Calvache señaló: “Yo intenté que las mujeres representadas como dentro de estos burdeles y demás, fuesen mujeres extranjeras, que es mucho como sucede. Luego, ...yo me di cuenta de que el tipo de burdel que está representando *La Mala noche*, es de clase alta, busca mujeres blancas... que sean guapas.

“Blancas”, que sean guapas, te lo pongo entre comillas, desde una estética que es como más masificada de lo que es ser una mujer bonita. Y también decirte que yo entendí que ser guapa, en ciertas circunstancias, te vulnera”. (Calvache 2024, entrevista personal). Hay que ubicar en un contexto histórico qué significó ser prostituta blanca, colombiana y guapa en la segunda década del siglo XXI, como Dana en Quito.

Respecto al cuerpo de Dana en perspectiva histórica, sería pertinente lo que acota Hall (1997, 33) : “Este cuerpo es producido dentro del discurso, de acuerdo con las diferentes formaciones discursivas... Esta es una concepción radicalmente historizada del cuerpo, una suerte de superficie sobre la cual los diferentes regímenes de poder/conocimiento escriben sus sentidos y efectos. Ella piensa el cuerpo como ‘totalmente impreso por la historia y los procesos de desconstrucción del cuerpo en la historia’ (Foucault 1977, 63)”. Quito, en la primera mitad del siglo XX, tuvo un proceso de mestizaje por medio de dos variantes presentes: la cholificación y blanqueamiento que resultó en “la reconfiguración de la jerarquía social, en la medida en que el criterio socioeconómico se convirtió en el principal referente de diferenciación social” (Espinosa 2003, 83).

Sin embargo, en esta sociedad quiteña, mayoritariamente mestiza, una prostituta blanca y guapa como Dana fue atractiva por prevalecer aún ciertos criterios de belleza femenina eurocentrista, más aún para clientes de clase alta que asistieron al burdel en el que ella se presentó protagónicamente junto con otras prostitutas blancas. En el fotograma a Dana se la ve de cuerpo entero (Ver Figura 17).

Como mujeres extranjeras colombianas, es pertinente examinar que en las tres películas analizadas por Christian León (2014) representaron “el desarraigo, el mal, la inestabilidad, la aventura, la traición y la independencia” características en su mayoría del personaje de Dana.

Los clientes del burdel en que trabajó Dana era frecuentado muy posiblemente por mestizos blancos de clase media alta y alta que tienden a valorar en mayor grado a la prostituta colombiana blanca que a la ecuatoriana mestiza.



Figura 17. *La mala noche* (2019), Directora: Gabriela Calvache.

El entorno social en el cual se inserta Dana como prostituta colombiana en el Ecuador, lo expone Christian León (2014): “Las 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 las instituciones familiares, 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”.

3.3. *Azules turquesas* (2019)

De acuerdo con la directora, no había una especificidad étnica, habían algunos mestizos blancos como se mostró en el Figura 15 del segundo CR; en el Figura 18 se observa a pacientes mestizos más morenos en el tercer CR. No habría una tendencia étnica en los pacientes, tomando en cuenta que el Ecuador es un país multiétnico y que en algún grado se reflejó en la composición étnica en los tres CR.



Figura 18. *Azules turquesas* (2019), Directora: Mónica Mancero.

Hall (1997, 38) , en un marco de análisis de Foucault nos indica que “Todos los discursos, por tanto, construyen posiciones-sujeto, desde los cuales sólo ellos hacen sentido. Los individuos pueden diferir en cuanto a su clase social, género, ‘raza’, y características étnicas (entre otros factores), pero no serán capaces de dar sentido hasta que se hayan identificado con esas posiciones que el discurso construye, sujetándose ellos mismos a sus reglas, y por tanto, volviéndose los sujetos de su poder/conocimiento”.

Podríamos interpretar que los discursos de estos CR producen posiciones- sujeto que son los pacientes sometidos, sea por represión en el segundo CR, o por exceso de pastillas que los intoxican en el tercer CR. No se detecta diferencias étnicas en estas posiciones-sujeto que los discursos de estos CR construyen, se los considera a todos pacientes sin exclusiones étnicas.

A diferencia de la colonización, la colonialidad del género continúa permaneciendo entre nosotros; es lo que yace en la intersección de género/clase/raza como constructos centrales del sistema de poder del mundo capitalista (Lugones 2011, 109). En este film no se da una intersección acentuada de género/clase/raza, aunque sí de género como constructo central del sistema de poder dentro de estos tres CR; se presentó una colonialidad de género frente a las pacientes mujeres. Además, la intersección con raza no aparece como constructo central de los tres CR.

En Lugones (2003, 109) introdujo “el concepto de “subjetividad activa” para captar el sentido mínimo de agencia de aquel que se resiste a múltiples opresiones y cuya

subjetividad múltiple se reduce por medio de comprensiones hegemónicas/comprensiones coloniales/comprensiones racistas-generizadas, hasta llegar a que no haya agencia en absoluto”.

Isabela luchó por lograr una “subjetividad activa”, tuvo el necesario sentido de agencia para que su familia la saque de los tres CR y poder dexintocarse, más relacionado con el concepto de género que de raza, lo que demuestra que raza no aparece como constructo en la intersección de género/clase/raza.

3.4. Comparaciones

En esta primera década del siglo XXI va a estar presente el tema de la interculturalidad en directores como Cuarón, González Iñárritu y Guillermo del Toro. Se hace presente el tema de la “multiculturalidad” en filmes relacionados con el exilio y la emigración en otros directores latinoamericanos como Luis Vera, De Solás Marco Vechis y otros. Es en esta corriente en la que se incorpora *Rabia* de Cordero.

La película presenta el tema del racismo y de la inmigración que se reflejó en su título que es *Rabia*. José María expresó esa rabia en su trabajo al asesinar involuntariamente al capataz déspota y después se llenó de rabia contra Álvaro, al cual observó violar a su pareja Rosa que ya estaba embarazada de su hijo, tomó venganza al asesinarlo. José María reaccionó con rabia al sentirse tratado como un caníbal en dos áreas fundamentales de todo ser humano: su trabajo y su nueva familia con Rosa. Es la rabia del caníbal racialmente excluido con una forma de racismo epistémico inaugurada con el canibalismo de Indias. y como inmigrante humillado que se siente casi sin derechos como en su país de origen.

Hay una diferencia con los otros dos films; en MN, D es la prostituta blanca, elegante, bella, que satisface los gustos eurocentristas de la estética femenina de sus clientes provenientes de la clase alta, dentro de una sociedad mayoritariamente mestiza como la de Quito. D no es excluida racialmente, todo lo contrario, es objeto del deseo dentro del enfoque de Mulvey por su belleza blanca y distinguida, cae dentro del imaginario ecuatoriano de la mujer colombiana sensual. Su condición racial y belleza la vuelven vulnerable para ser oprimida y explotada por su proxeneta.

En AT, no se da una intersección de género/clase/raza, aunque sí de género como constructo central del sistema de poder dentro de estos tres CR; se mostró una colonialidad de género frente a las pacientes mujeres. Además, la intersección con raza no

aparece como constructo central de intersección en los tres CR. Los CR tenían pacientes multiétnicos como es la composición étnica del Ecuador. La ausencia de un racismo excluyente o tendencial la diferencian de los otros dos films.

4. Representaciones interseccional

4.1. *Rabia* (2009)

Cubillos (2015, 132-3) explicó el concepto de interseccionalidad: se “ha dado importancia a la noción de colonialidad del género (Lugones, 2008, 2010, 2012), propuesta por el feminismo decolonial [...] Esta contribución evidencia cómo la matriz de pensamiento hegemónico, que opera a nivel global, articula los sistemas de dominación en torno a la idea de “raza”, “clase social”, “género” y “sexualidad”, donde cada uno está inscrito en los otros”. El director Sebastián Cordero que enunció esta interseccionalidad en *Rabia* es de clase alta de Cuenca, Ecuador, educado en Francia y con sus estudios universitarios en cine en EEUU. Étnicamente es blanco, y con esta película comienza a darle importancia al personaje femenino dentro de su cine social.

Por otra parte, en el enunciado, la protagonista femenina es Rosa, empleada doméstica de los Torres, que vive todo el proceso de su embarazo del hijo de José María. Proviene de una clase baja de Colombia, migra al País Vasco en España, mestiza hermosa, muy joven y se presenta con un enfoque de género que es dignificada como mujer migrante subalterna, resiliente, sobrevive y es dulce. Muestra una interseccionalidad de mestiza/clase baja migrante/ mujer.

4.2. *La mala noche* (2019)

Cubillos planteó que “la teoría feminista de la interseccionalidad propone entender las relaciones sociales de dominación a partir de una matriz donde se articulan y construyen -de manera dinámica y contradictoria- diferentes sistemas de poder” (132). En el caso de esta película se trata de la interseccionalidad en la trata de personas. Gabriela Calvache, como directora que enunció este tipo de interseccionalidad, es mestiza blanca, clase media intelectual de Ambato, con estudios universitarios de cine en la Universidad San Francisco de Quito. Es feminista y en sus películas de ficción siempre incluyó personajes femeninos que han sido de alguna forma periféricos.

En el enunciado de esta interseccionalidad, Dana, el principal personaje femenino, es una mujer blanca, mayor de 40 años, colombiana, no es la belleza típica latinoamericana, se muestra frágil, al ser prostituta colombiana en Quito es más dependiente de su proxeneta dentro de la trata de personas. Es elegante y guapísima, pertenece a una clase media por su nivel de vida. Su rol de género está representado desde la opresión hasta que muere su hija y se libera de su su misión de prostituta para liberar a la niña secuestrada y matar a Nelson, Presenta una interseccionalidad de blanca/clase media/ mujer prostituta esclavizada.

4.3. *Azules turquesas* (2019)

Mónica Mancero es la directora que enuncia en este film la intersección para los pacientes mujeres en falsos centros de rehabilitación de adicciones. Es de clase media alta, mestiza blanca, realizó estudios de actuación y teatro en Malayerba y Grupo Cine. Desde el feminismo defiende sus derechos y en este film denunció sus vivencias en dos falsos centros de rehabilitación de adicciones.

Dentro del enunciado, el personaje de Isabela corresponde autobiográficamente a Mónica Mancero, quien transmite sus traumáticas vivencias en los tres centros de rehabilitación. Es una mujer joven, parece de unos 36 años, mestiza blanca, de clase media alta, con una madre muy católica y conservadora; su padre y hermano son más objetivos y apoyan a Isabela, buscando el mejor centro posible para ella. Su rol de género se refleja en su proceso de rehabilitación de su adicción a las drogas, en el cual tendrá que defenderse de abusos, acoso y represión. En otro centro se desintoxicará y luego vendrá un proceso fuera de este centro de desintoxicación, logrando un final de esperanza para los drogadictos. Isabela es representada por Mónica Mancero quien también es directora, actriz, guionista y productora de esta película.

Cubillos (133) “plantea la necesidad de indagar previamente en cómo se articulan los sistemas de dominación en el contexto particular a estudiar y poner luces en ejes de exclusión que quizás han sido menos trabajados (p.e la edad, la religión, entre otros)”. La opinión de Cubillos es pertinente para esta película que trató la intersección para los pacientes mujeres en falsos centros de rehabilitación de adicciones, un tema poco trabajado en el cine ecuatoriano. En ese contexto del film, Isabela exhibió una interseccionalidad de mestiza blanca/clase media alta/ mujer adicta a las drogas esclavizada sin derechos y libertad en los CR.

5. Conclusiones del capítulo tercero

El segundo objetivo específico de la tesis se cumplió en este capítulo al reflexionar sobre la representación de la mujer en diferentes clases, etnias y género en esos tres films. Se analizó a los principales personajes femeninos de cada película y la interseccionalidad de sus constructos, lo cual fue un avance final sobre las bases de los dos anteriores capítulos.

En este capítulo se detectó el rol de género de Rosa en *Rabia* como una mujer condicionada por una sociedad patriarcal, sobrevivió con resiliencia en su trabajo de empleada doméstica para dar un futuro a su hijo recién nacido, cuyo embarazo se desarrolló durante el film. Migrante de clase baja, racializada étnicamente. De las tres películas, solo en Rosa se incorporaron los tres componentes que se articularon en la intersección de género/clase/raza como constructos centrales del sistema de poder del mundo capitalista.

En *La mala noche*, Dana expuso una interseccionalidad de blanca/clase media/ mujer prostituta esclavizada en el que destacó su género como prostituta oprimida que condicionó la dependencia de los otros dos constructos de clase y etnia. *Azules turquesas* incorporó a Isabela, quien exhibió una interseccionalidad de mestiza blanca/clase media alta/ mujer adicta a las drogas esclavizada sin derechos y libertad en los falsos Centros de Rehabilitación que estuvo internada.

Se avanzó en analizar a los tres personajes femeninos de estas películas de cómo estuvieron representadas en los planos, fotografía y sonido en cada film, en los objetos de su entorno material, en la acción que desempeñaron, en que binarismos se insertaron y cuáles fueron sus relaciones de poder en estos binarismos.

Conclusiones

En esta tesis, especialmente en el capítulo tercero, se desarrolló la respuesta a la pregunta central de esta tesis: ¿De qué manera se representó a la mujer en diferentes clases, etnias y género en el cine ecuatoriano del siglo XXI en las películas: *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019)?

En la respuesta expuesta, el objetivo general de la tesis se logró al explicar cómo el cine ecuatoriano del siglo XXI representó a la mujer en diferentes clases, etnias y género en las tres películas analizadas, del cual se originaron dos objetivos específicos para desarrollar la pregunta central:

El primer objetivo consistió en analizar el tipo de mirada de la mujer que se construye en cada una de las películas: *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019), en el cine ecuatoriano del siglo XXI en las diferentes clases, etnias y género. Como resultados de la investigación se incorporan a continuación las conclusiones del capítulo 2.

Rabia se va a diferenciar de los otros dos films que de un tipo de mirada objetiva se derivó un ver “decidido” al mostrar la realidad y lo necesario de los conflictos de los dos protagonistas. *La Mala noche* y *Azules turquesas* presentaron por medio de su mirada subjetiva un “ver” limitado en la visión de Dana y de la psiquis adicta de Isabela en sus respectivos films. SC presentó un “saber diegético” con una imagen que incorpora todo lo que es objeto de conocimiento, como la vida de la familia Torres, de manera diferente el “saber infradieético” de las otras dos películas; en el caso de Dana se incorporó por completo su vivencia, GC hace énfasis en que es muy importante el fuera de campo. Isabela presentó el saber de la vivencia autobiográfica de MM. SC exhibió en su film un “creer firme” en la evidencia de sus imágenes si dudar. Las otras dos películas presentaron un “creer transitorio” basado en la duración de la credibilidad de Dana y de la rehabilitación turbulenta de Isabela.

Las focalizaciones globales de cada film difieren según la especificidad de la narración y la orientación de cada director. En *Rabia*, SC se focalizó en la invisibilidad de Rosa como empleada doméstica de los Torres y el ocultamiento por crimen de José María en esa casa. En *La mala noche*, GC focalizó el proceso de Dana que pasó de ser una mujer frágil esclavizada por Nelson a una mujer fuerte auto liberada que libertó a la

niña secuestrada. La focalización de MM en *Azules turquesas* se basó en sus vivencias para denunciar a los falsos centro de rehabilitación.

Con respecto a los valores detrás de la mirada en temas de género, difieren en los tres films. En *Rabia* se observó la ética de la virtud en la dignidad de Rosa al enfrentar situaciones delicadas y la ética del cuidado de los Señores Torres con el futuro hijo de Rosa. En *La mala noche* se incorporó la teoría ética de Kant con su imperativo categórico del trato de todas las personas como libres e iguales, cuando Dana liberó a la niña. En *Azules turquesas*, a través de Isabela, MM denunció el incumplimiento de los derechos y obligaciones contractuales que no fueron cumplidos por los falsos centros de rehabilitación.

El segundo objetivo se centró en identificar el tipo de continuidades y rupturas en las representaciones de la mujer, que contienen las películas: *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019) en el cine ecuatoriano del siglo XXI, en las diferentes clases, etnias y género. Para presentar los resultados frente a este objetivo, se presentan las conclusiones pertinentes del capítulo 3.

En este capítulo se detectó el rol de género de Rosa en *Rabia* como una mujer condicionada por una sociedad patriarcal, sobrevivió con resiliencia en su trabajo de empleada doméstica para dar un futuro a su hijo recién nacido, cuyo embarazo se desarrolló durante el film. Migrante de clase baja, racializada étnicamente. De las tres películas, solo en Rosa se incorporaron los tres componentes que se articularon en la intersección de género/clase/raza como constructos centrales del sistema de poder del mundo capitalista.

En *La mala noche*, Dana expuso una interseccionalidad de blanca/clase media/ mujer prostituta esclavizada en el que destacó su género como prostituta oprimida que condicionó la dependencia de los otros dos constructos de clase y etnia. *Azules turquesas* incorporó a Isabela, quien exhibió una interseccionalidad de mestiza blanca/clase media alta/ mujer adicta a las drogas esclavizada sin derechos y libertad en los falsos Centros de Rehabilitación que estuvo internada.

Las relaciones de poder fueron diferentes; en R, Rosa tuvo un poder de resiliencia para sobrevivir como migrante subalterno, José María, prófugo de un crimen, estuvo oculto y su poder de violencia era marginal, menor al de Rosa. En MN, el poder de D fue de la sumisión a la autoliberación por la muerte de su hija, que le llevó a asesinar al proxeneta para liberar a la niña secuestrada. En AT, I estuvo sin ningún poder frente a Camil.

En el capítulo segundo se analizó cómo los directores, en su rol de sujetos enunciadores, en cada una de las tres películas, trasladaron el enunciado de su film a través de sus personajes principalmente femeninos en el contexto histórico y cultural dentro del que se desarrolló la película. Con el marco conceptual de Casetti y Di Chio, se examinaron las “actitudes comunicativas” que se desprendieron de las diferentes formas y figuras portadoras del punto de vista expuestas en el texto fílmico de cada una de las tres películas.

Estas “actitudes comunicativas” del término “mirada” van a componerse del ver, el saber y el creer. Se detectaron cuatro grandes tipos de mirada: la objetiva, la objetiva irreal, la interpelación y la subjetiva, las cuales se originaron de las diferentes combinaciones entre los factores comunicativos y los diferentes grados de explicitud que estos contraen. Cada película fue analizada en torno a los valores de la mirada en temas de género relacionando el punto de vista (ver, saber o creer) con la focalización que puede partir desde uno de los cuatro tipos de mirada.

Se entendió que “el punto de vista encarna por un lado la “lógica” según la que se construye la imagen, y por otro la “clave” que hay que poseer para recorrerla” (Casetti y Di Chio 1998, 233). Y la focalización se la definió como “aquel mecanismo que retoma el punto de vista destacando la presencia en él de una selección y a la vez de un subrayado de cuanto se encuadra” (245).

Dentro del marco teórico se incluyó a Laura Mulvey, que desde el psicoanálisis estudió cómo se reduce la figura de la mujer a objeto en el que se esbozan las fantasías de los hombres, en la intradiégesis de la película por medio de determinados códigos y convenciones. Anteriormente, Barthes fue otro autor teórico seminal que se examinó a través de su obra *Mitologías*. Nos presentó al habla que no es solo oral ni escrita. El cine también puede ser un sustento en el habla mítica. En la secuencia de la percepción se da el caso de que la imagen y la escritura no necesitan un similar tipo de conciencia. La imagen puede ofrecer abundantes modos de lectura.

Para esta tesis, Teresa De Lauretis va a aportar a los enfoques relativos a las prácticas de poder en su análisis fílmico. Propuso que las relaciones de fuerza edificadas históricamente han suscitado que hombres y mujeres desplieguen prácticas sexuales e identitarias diferentes. Por lo que su concepto de “género” se convierte en una categoría de múltiples formas y pluralidad en la que la feminidad ya no se la percibe vinculada a la masculinidad (Binimelis 2016, 16). También se incorporó en este trabajo, la construcción del concepto clave de la representación de la mujer en el cine a través de los estudios

culturales con Stuart Hall, autor seminal teórico respecto a este concepto que incorpora una aproximación construccionista de la representación por medio del lenguaje, produciendo sentido a través del mismo. Su versión construccionista de Foucault con el enfoque discursivo del retorno del sujeto al campo de la representación se aplicó en este trabajo,

Para analizar la perspectiva de género desde la mirada patriarcal, partimos desde la obra *La dominación masculina* (2000) del sociólogo francés Pierre Bourdieu en la que presentó una explicación binaria del mundo, basado en el caso mediterráneo de la Cabília donde lo masculino y lo femenino tienen oposiciones jerárquicas con un patriarcado que se caracteriza por la supremacía de lo masculino sobre lo femenino, por una masculinidad hegemónica.

En contraste se incorporó la perspectiva de género desde la mirada femenina basada en la obra *El segundo sexo* (1947) de Simone de Beauvoir. De su análisis de la mujer desde la biología, el psicoanálisis y el materialismo histórico, le indujeron a concluir que la mujer “es un producto elaborado por la civilización”, una construcción social, y, por lo tanto, es independiente a su esencia. Con estos argumentos declara su célebre frase: “no se nace mujer, se llega a serlo” (Gómez Molina).

De los tres directores entrevistados, cabe señalar que uno solo es hombre: Sebastián Cordero, quien dijo que a partir de su film *Rabia*: “le dio una importancia de primera prioridad al personaje femenino, porque también eso pedía la historia” (Cordero 2024, entrevista personal).

Las otras dos directoras: Gabriela Calvache y Mónica Mancero son feministas, siempre dieron protagonismo a sus personajes femeninos; en el caso de Mónica Mancero su personaje Isabela es autobiográfico y su película fue su “opera prima”. Para equilibrar las diferentes miradas de los directores en su representación de la mujer en el cine, sean hombres o mujeres, se torna pertinente el comentario de Lemos (2015, 78-9) :

“La mirada de las mujeres es distinta a la mirada de los hombres, no mejor ni peor, solo distinta y por ello necesaria”. En la saturación actual de imágenes parecen decirlo todo frente a un sujeto callado que no interroga, ahí se dan “las imágenes sin imaginación”. Para Sartre la carencia de imaginario “supondría el aplastamiento del hombre [...] corre el peligro de convertirse en cosa” (Hernández Sánchez 2012, 87-8).

Por ello, esta tesis interroga sobre un tema medular que es la representación de la mujer, justamente para evitar la cosificación de la mujer en el cine e historializarla con valores detrás de la mirada y representarla en términos de género, clase, étnico e

intersección de los tres constructos anteriores. En esta perspectiva, las directoras mujeres feministas y también directores masculinos feministas tienen el desafío de desarrollar un pensamiento postoccidental que diagnostique y difunda la colonialidad presente en las interseccionalidades de las mujeres representadas en el cine nacional.

Al respecto, Breny Mendoza (2014, 100) se pronuncia: “[s]i el pensamiento postoccidentalista ha de tomar en serio la inclusión de las voces de las mujeres necesita establecer además un diálogo con las feministas latinoamericanas. [...] Las feministas latinoamericanas, por su lado, deben a su vez elaborar un pensamiento postoccidental que articule y revele la forma en que la colonialidad de género, raza, clase y sexualidad continúan determinando nuestras sociedades y nuestro pensamiento, incluso el feminista”.

Anteriormente, María Lugones (2011, 115) planteó un concepto original sobre el feminismo descolonial como un aprendizaje entre mujeres que presentan oposición a la colonialidad de género fijándose en las historias que resistieron a la diferencia colonial, “construyendo una nueva sujeta de una nueva geopolítica feminista de saber y amar”.

Este concepto de “feminismo descolonial” de María Lugones deberá ampliarse y profundizarse para conectar con el nuevo escenario complejo, turbulento, que afecta a las mujeres desde subalternismos diferentes como los mostrados en las tres películas: Rosa migrante, Dana prostituta e Isabela drogadicta. Escenario con presencia del crimen organizado que trafica migrantes en muchos casos como Rosa, esclaviza a prostitutas como Dana y produce e incentiva a consumir drogas adictivamente a jóvenes con carencias afectivas como Isabela.

Finalmente, es necesario pensar y sentir empáticamente desde la alteridad para producir y observar imágenes, entonces habrá menos posibilidades de reproducir “los estereotipos de los otros”, especialmente como caníbales y malos migrantes, prostitutas oprimidas por la trata de personas y drogadictos ocultos sin libertad y derechos en falsos CR.

Pensar y sentir empáticamente desde la alteridad, implica ampliar el concepto de “feminismo descolonial” hacia un “feminismo intercultural” que procese con equidad y emancipación de los colonialismos internos de género, raza, clase que se dan en el Ecuador con raíces históricas profundas.

La ampliación de dicho concepto es pertinente para profundizar el análisis de las tres películas que representan a la mujer ecuatoriana, bajo problemáticas críticas sociales con violencia de género, en sociedades patriarcales muy arraigadas.

Lista de referencias

- Aguilar Terán, Johanna Vanessa. 2000. "Auto-representación y prácticas audiovisuales de las mujeres indígenas en ACAPANA". Tesis Maestría en Género y Comunicación, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <chromeextension://efaidnbmninnibpcapjpcglclefindmkaj/https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/9180/1/T4014-MC-Aguilar-Auto-representacion.pdf>
- Azules Turquesa. *Films to Festivals*, 02/03/2020. <http://old-blog.filmstofestivals.com/azules-turquesa-4784/>
- Barriandos, Joaquín. 2018. "Black Spectres: the Coloniality of Seen and Phantasmagoria in the Art of Jeanette Ehlers". En *Knowledges Born in the Struggles: Constructing Epistemologies of the South*, editado por Boaventura de Sousa Santos. Londres, Routledge.
- . 2011. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual inter-epistémico". *Nómaditas*, núm. 35, octubre.
- Barthes, Roland. 1999. *Mitologías*. México: 12ª edición en español, Siglo XXI Editores, S.A.d. c.v..
- Beauvoir, Simone. 1999. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- Binimelis, Mar . Noviembre, 2016. "Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica / Theoretical Perspectives on Women's Cinema Representations: A Brief Historical Approximation". *Secuencias*, (42). <https://doi.org/10.1536>
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Braidotti, Rosi. 2004. *Feminismo, Diferencia Sexual y Subjetividad Nómada*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A..
- Brea, José Luis. 2005. "Los estudios visuales: por una epistemología de la visualidad". En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea. Madrid, Akal.

- Burke, Peter. 2005. *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Primera edición, Paidós.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio Federico. 1998. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A. / Editorial Paidós, SAICF.
- Castejón, María. 2004. "Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres". *Berceo* 147: 303-327, Logroño.
- Castro, Carlos. 2012. "La mirada en el cine de Sebastián Cordero: De Ratones y rateros (1999) a Pescador (2012)". Tesis Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Comunicación. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. [chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3325/1/T1244-MEC-Castro-La%20mirada.pdf](https://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3325/1/T1244-MEC-Castro-La%20mirada.pdf)
- CINEMANÍA. 2010. "Rabia". 20 minutos. <https://www.20minutos.es/cine/cartelera/pelicula/30720/rabia-2009/>
- Cubillos, Javiera. otoño 2015. "La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista". *OXÍMORA REVISTA INTERNACIONAL DE ÉTICA Y POLÍTICA*. Núm. 7: 119-137.
- Consejo Nacional para la Igualdad de Género. 2017. *Glosario Feminista para la Igualdad de Género*. Quito, Consejo Nacional para la Igualdad de Género / Centro de Publicaciones de la Universidad Católica del Ecuador.
- Creamer, Claudio. *Apuntes de clase de Hernán Reyes*. CO2501 -Epistemología de la Comunicación. Quito, Maestría en Comunicación. Mención en visualidad y diversidad. UASB-Sede Ecuador, I Trimestre, 2019-2020.
- De Lauretis, Teresa. 1992. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A..
- Ecuador. *Constitución de la República del Ecuador*. 2008. https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/02/Constitucion-de-la-Republica-del-Ecuador_act_ene-2021.pdf
- El Universo. 13 de septiembre de 2024. "Documental ecuatoriano 'Al otro lado de la niebla' entra a la preselección de los Óscar 2025". <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/cine/documental->

ecuatoriano-al-otro-lado-de-la-niebla-entra-a-la-preseleccion-de-los-
oscar-2025-nota/

- Espinosa Apolo, Manuel . diciembre 2003. *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito primera mitad del siglo XX*. Serie Magister Volumen 49 Quito: Primera edición, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/ Ediciones Abya-Yala /Corporación Editora Nacional.
- Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz. ed. 2014. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Estrella Silva, Euler Santiago. 2016. *Representaciones de masculinidad en el cine ecuatoriano de ficción (1981-2015)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Gómez Molina, Claudia. “Simone de Beauvoir: quién fue y sus aportes al feminismo”. *Cultura Genial*. <https://www.culturagenial.com/es/simone-de-beauvoir/>
- Hall, Stuart. 1997. “El trabajo de la representación”. Traducido por Elías Sevilla Casas. En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*, editado por Stuart Hall, Cap. 1, pp. 13-74, London, Sage Publications.
- Hernández Sánchez.” Imágenes sin imaginación” en García Varas, ed. 2012. *Filosofía e(n) imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.
- Jáuregui, Carlos. 2000. ”Saturno Caníbal. Fronteras, reflejos y paradojas en la narrativa sobre el antropófago”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Núm.51.
- . 2008. “Del canibalismo al consumo: textura y deslindes”, En *Canibalia, Canibalismo, calibanismo, Antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Carlos Jáuregui. Vervuert: Iberoamericana Editorial.
- Jay, Marti. 2003. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires: Paidós.
- Kuhn, Annette. 1991. *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A..
- Laguarda, Paula. diciembre 2006. “Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico”. *La Aljaba* 10: 141-146.

- Lemos Játiva, Lilia. 2015. “La niña en el cine Ecuador 2008 a 2015. *En el nombre de la hija* de Tania Hermida; *En espera* de Gabriela Calvache; *Domingo Violeta, Ánima, Nuca y Alba* de Ana Cristina Barragán”. Tesis Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Comunicación. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <chromeextension://efaidnbnmnibpcajpcglcl efindmkaj/https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4733/1/T1751-MEC-Lemos-La%20ni%c3%b1a.pdf>
- León, Christian. primavera 2009. “Blak Mama. Castración, barroquismo y cultura popular”. *Revista La Fuga*, Santiago de Chile, primavera 2009. <http://lafuga.cl/blak-mama-megusta-pero-me-asusta/269>
- . 2014. “El peligroso objeto del deseo. Representaciones de la colombiana en el cine ecuatoriano reciente”. *Boletín Informativo Spondylus*. 2014.
- . 2015. “Regímenes de poder y tecnologías de la imagen. Foucault y los estudios visuales”. *Pos(t)*, N° 1: 32-57.
- . julio-diciembre de 2016. “Cuerpo, género y representación en el videoarte ecuatoriano (1998-2012)” . *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 11, N° 2/.
- . 2019. “La mirada de medusa, arte, género y poder en el Ecuador de los años 90”. *LA VENTANA*, N° 50.
- Lugones, María. 2008. “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, No. 9 (Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca): 73-101.
- . julio-diciembre de 2011. “Hacia un feminismo descolonial”. *La manzana de la discordia*, Vol. 6, N° 2: 105-119.
- Mancero, T. P.. 2012. “Mujeres cineastas en Quito : experiencias de producción y prácticas narrativas”. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo, FLACSO, Sede Ecuador,
- Maranhao, Tullio. 2006.”The Metaphysical diets of Cannibals and Philosophers”. En *Latinoamérica: hibridez y globalización*, editado por Alfonso de Toro. Madrid, Vervuert.
- Martínez-Collado, Ana. 2012. “Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder”. En *Filosofía e(n) imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, editado por García Varas. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.

- Mendoza, Breny. 2014. “La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano”. En *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, editado por Yuderkis Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa , 91-103. En Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. “*Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*”. Barcelona: Paidós.
- Mulvey, Laura. 2001. “Placer Visual y cine narrativo”, En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Wallis, Brian. Akal.
- Polo Alvis, S. y E. Serrano López. 2019 . “La diáspora silenciosa: estudios sobre la tercera ola de migraciones colombianas al exterior (2005-2015)”. *Desafíos*, 31(1):311-346. Doi: <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/desafios/a.6129>
- Proimagenes Colombia. *RABIA*.
https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1899
- Rodrigo-Mendizábal, Iván. 2018. *Imágenes de nómadas trasnacionales. Análisis crítico del discurso del cine ecuatoriano*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/ Ediciones Abya Yala.
- USFQ Alumni. “*La mala noche*, el filme de Gabriela Calvache (USFQ Alumni), llega a las salas de cine del Ecuador”. VIVEALUMNI/USFQ
<https://vivealumni.usfq.edu.ec/2019/08/la-mala-noche-el-filme-de-gabriela.html?m=0>
- Velásquez, Manuel. 2012. *Ética en los negocios: Conceptos y casos*. Ciudad de México: Pearson.
- Yuderkis Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz. ed. 2014. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Zambrini, Laura. diciembre de 2014. “Diálogos entre el feminismo postestructuralista y la teoría de la interseccionalidad de los géneros”. *Revista Punto Género* N° 4.

Filmografía:

Calvache, Gabriela, 2019. *La mala noche*. Ecuador, México.

Cordero, Sebastián. 2009. *Rabia*. México, España y Colombia: Guillermo del Toro y otros. DVD.

Mancero, Mónica. 2019. *Azules turquesas*. Ecuador.

Anexos

Anexo 1: Guion de entrevistas (Entrevistas a Sebastián Cordero, Mónica Mancero y Gabriela Calvache)

Entrevistas:

Calvache, Gabriela. Entrevistada por el autor por zoom el 11 de octubre del 2024.

Cordero, Sebastián . Entrevistado por el autor por zoom el 16 de octubre del 2024.

Mancero, Monica. Entrevistada por el autor por zoom el 14 de octubre del 2024.

Cuestionario de las entrevistas.

A) Mirada sobre la mujer

1. ¿Desde su punto de vista como guionista y director(a), que aspectos se deben tomar en cuenta para construir los personajes femeninos en el cine?
2. ¿Cuál es el lugar que ocupa la mujer en su cine?
3. ¿Cuál es el punto de vista como guionista y director(a) que usted adopto en la película [...] para crear a los personajes masculinos y femeninos?
4. ¿Cómo fue la construcción dramática y actoral del personaje central del filme[...]?
5. ¿Qué elementos tomo en cuenta para caracterizar a la protagonista femenina en sus formas de comportamiento, pensamiento y valores?
6. ¿Pensando en la narración del filme, cómo funciona el punto de vista y la focalización respecto de la protagonista femenina?

7. Considerando la escena ...qué justificativo narrativo, cinematográfico y ético está detrás de esta puesta en escena?
8. Qué interpretación se puede dar al desenlace de la película respecto del destino del personaje protagonista femenina.

B) Representación de la mujer

1. En tu película[...], ¿Cómo están representadas las mujeres?
2. Qué aspectos de clase, culturales, étnicos y de género se tomaron en cuenta en la representación de las mujeres en la película[...]?
 3. En la película, qué aspectos narrativos, actorales y de puesta en escena se consideraron para representar al personaje femenino central?
4. ¿Qué referencias narrativas, visuales y audiovisuales influyeron en la representación de la protagonista femenina?
5. ¿Qué capacidad de acción y autonomía tiene el personaje... en el universo narrativo del filme?
6. ¿Cómo está concebida la violencia de género en la película?
7. ¿Cuál es tu opinión sobre las formas como se han representado a las mujeres en el cine ecuatoriano?

Entrevistas:

Sebastián Cordero. Entrevistado por el autor por zoom el 16 de octubre de 2024.

a) Mirada sobre la mujer

1. Desde su punto de vista como guionista y director (a), ¿qué aspectos se deben tomar en cuenta para construir los personajes femeninos en el cine?

Me encantaría decir, en un mundo hipotético, que uno se basa en lo que necesita el personaje y en lo que necesita la historia, y que no debería importar si el personaje es hombre o mujer. Sin embargo, en la realidad vivimos en un mundo en el que creo que sí es importante tener en mente el elemento, justamente dentro de la identidad del personaje y del mundo en el que vive el personaje, cómo afecta el hecho de ser hombre o mujer. Y creo que eso es algo de lo que yo he ido tomando conciencia poco a poco.

Creo que en mis primeras películas no era un elemento que yo tenía muy en cuenta; sin embargo, creo que a partir de *Rabia* sí le di una importancia de primera prioridad al personaje femenino, porque también eso pedía la historia. No sé, yo sí siento que hay un tema de observación, mirando hacia atrás, en mi cine han habido cosas que tal vez puedan haber sido gratuitas en la presencia de un personaje femenino en una película y pienso que no debería ser así. Es importante tener conciencia de lo que hace cada personaje y de la realidad en la que vive. Entonces, siento que ahora sí tomo un poco más en consideración eso.

2. ¿Cuál es el lugar que la mujer ocupa en su cine?

Justamente ahí sí expando un poco más lo que empecé a mencionar en la pregunta uno. Hay este famoso test Del Bechdel desarrollado por Allison Bechdel, ilustradora zweitausendein norteamericana, increíble, donde se habla acerca de analizar las películas que uno hace para ver si una película tiene en cuenta a la mujer, si una película tiene un aspecto feminista, que es importante analizar si es que la mujer o los personajes femeninos están ahí por razones propias de la historia; y en relación a los personajes masculinos, ya como quien dice la amiga del protagonista o la pareja o el interés romántico del protagonista. Y la verdad es que, por ejemplo, si yo veo mis dos primeras películas, *Ratas*, *ratones y rateros* y *Crónicas*, los personajes femeninos sí giran alrededor de los protagonistas. Mayra, la amiga de Salvador en *Ratas*, o Carolina, su prima, que igual tienen importancia en la trama, pero sí, sí parten de una necesidad dramática del protagonista.

Igual que en *Crónicas*, también con Marisa, la reportera, trabaja como colaboradora de Manolo, y creo que ahí, en cambio, ella tiene un papel más importante al ser como un lado de la conciencia de Manolo, pero nuevamente en relación a él. Ahora, ojo, una película uno sí empieza por un protagonista, un o una protagonista, y en base a lo que desarrolla la historia, los personajes, su función en la historia giran alrededor de los protagonistas, sean hombres o mujeres. Pero sí, sí siento que al principio, por lo menos de mi parte, había menos conciencia sobre el tema.

En *Rabia* pasa algo interesante y es que el protagonismo es compartido entre José María y Rosa. Nosotros contamos la historia desde la perspectiva de los dos. Es una historia de amor imposible. Entonces hay muchos elementos, muchos conflictos que vienen de parte de que se centran en la situación de Rosa. Y si bien José María es el personaje más activo porque toma la decisión de esconderse y Rosa termina siendo una víctima, la historia que se está contando gira alrededor de esa decisión. Finalmente es una historia que habla de una relación amorosa muy tóxica y muy dañina, aunque haya todo el lado romántico y bonito; atrás de bonito, digo entre comillas, atrás de esa relación hay una toxicidad muy fuerte, que se está explorando. En esta historia, de alguna forma creo que eso hace que justifique un poco más cómo está retratada Rosa, que finalmente es un personaje objeto

del deseo de casi todos los hombres de la película, pero con conciencia por parte mía como narrador de que eso está sucediendo así y, de hecho, con la idea de exponer lo que se plantea más adelante con mi película *Pescador*, por ejemplo. Lorna, el fuerte personaje femenino, tiene también su propio conflicto, pese a que la historia gira alrededor de Blanquito.

Igual, siempre me cuestiono sobre el tema. Rosa es realmente quien lleva la historia y quien la narra, y ahí funciona muy bien. Es un personaje femenino súper potente, súper fuerte. Isabel Dávalos, la productora de mi film *Ratas, ratones y rateros* siempre me cuestionaba, me decía que un poco la debilidad en mi cine eran los personajes femeninos. Y sí, cuando yo miro para atrás digo bueno, sí es algo en lo que tengo que seguir trabajando.

3.¿Cuál es el punto de vista como guionista y director(a) que usted adoptó en la película *Rabia* para crear a los personajes masculinos y femeninos?

Rabia, concretamente, como mencionaba en la respuesta anterior, está estructurada como una historia de amor imposible, de amor que no permite desarrollarse, y se cuenta la historia desde la perspectiva de los dos protagonistas: José María, quien decide esconderse, y Rosa, que está viviendo una vida muy dura, una vida de migrante invisible, de alguna forma, en España, mientras José María literalmente se vuelve invisible al esconderse en la casa. Los conflictos que viven los dos son conflictos muy fuertes que se viven en paralelo. El uno es el conflicto de un voyeur, de alguien que está mirando, de alguien que está observando y que no puede participar y parte de su conflicto tiene que ver con su imposibilidad de participar, mientras que los conflictos de Rosa son conflictos de supervivencia en una vida a la que poco a poco se ha acomodado, pero donde ella es básicamente primero, como dentro de su oficio, una empleada doméstica interna cuya vida gira alrededor de otra gente y eso creo que es importante. Para mí era super importante inclusive plantear cómo ella gira alrededor de otros personajes. Inclusive en la propuesta visual, en muchos momentos es un personaje invisible, tienes escenas en las que intencionalmente ella está atrás, en las sombras o está cortada; por ejemplo, hay una escena donde están cenando los señores, están hablando de Rosa y del novio de Rosa y a Rosa se la ve cortada la cabeza porque de alguna forma, dentro del lenguaje visual, ella está afuera de la historia, ella no existe para los señores, y creo que era muy importante resaltar y que exista una conciencia por parte del espectador que se está haciendo eso.

Me acuerdo que con Enrique Chediak hablamos mucho. Teníamos una referencia, una foto bellísima de Martín Chambi, el fotógrafo peruano, que se llama *La Novia*; la foto de una novia de una familia adinerada en el Cuzco, en la escalera de la casa muy señorial y en la sombra; abajo de la grada está la nana de la novia. Si estás viendo la foto, te puedes demorar un minuto en verla a ella, pero una vez que te das cuenta de que está ahí, se vuelve el alma de la foto, se vuelve esencial, y es la novia quien pidió que su nana la acompañe en la foto y Martín Chambi la puso en ese lugar de una manera muy estratégica, pero a la vez muy decidora ya que ella está súper presente ahí y es un poco lo que nosotros tratamos de hacer, algo parecido, con la presencia de Rosa y también con la presencia de José María en la casa; este personaje que está presente en la casa, que se vuelve el corazón de la casa, pero que no puede ser visible y no puede participar, se esconde siempre en las sombras.

Todo eso para decir que dentro de la construcción de *Rabia* sí había una conciencia muy importante acerca de los personajes masculinos y femeninos; de hecho, los personajes femeninos tienen elementos que les ha condicionado la sociedad; la señora de la casa, igual es una señora, una madre que sí es un poco una persona que está en control de su vida pero dentro de un mundo machista, dentro de un patriarcado, pero que igual le perdona a su hijo, a su familia, de cosas muy cuestionables. Los hombres y la otra persona aparte de Rosa, que es Marimar, la hija de la familia, que en cambio es una mujer muy de mundo, una mujer feminista que hace lo que le da la gana; ella acaba de separarse de su marido y como que está rehaciendo su vida y no se deja intimidar por nadie, pero igual entra dentro de este esquema familiar. Los hombres de la familia ven como objeto a Rosa. Álvaro, el hijo, quien eventualmente viola a Rosa; el nieto, quien también se obsesiona con Rosa desde otra perspectiva, una perspectiva más adolescente pero nuevamente es objetista, convertir a Rosa en un personaje objeto. En la película, la historia está totalmente consciente y la estructura misma de cómo funcionan los personajes en sí, se basa en sus roles dentro de lo que la sociedad conservadora plantea, de lo que es una mujer y un hombre.

José María, el novio, adora a Rosa; está escondido en la casa pero finalmente es un tipo obsesionado y que estaría dispuesto a cometer un crimen pasional, y es alguien con problemas mentales, emocionales, psicológicos y mucho de esto tiene que ver con su función de un rol dentro de un mundo machista donde él es el hombre de la pareja y creo que ahí hay una construcción importante.

4.¿Cómo fue la construcción dramática y actoral del personaje central del filme *Rabia*?

La construcción dramática y actoral del personaje central, Rosa, alrededor de quien gira la historia, Rosa sí es el eje central. Si bien uno podría argumentar que José María es el protagonista, Rosa es quien conoce a todos, Rosa de hecho es el vínculo entre José María y la familia, sin Rosa no existiría ese vínculo, y Rosa es un personaje muy dócil, es un personaje fuerte por dentro, pero que ha aprendido a convivir en una sociedad donde ella es un personaje servil, es un personaje que ha armado su vida trabajando para esta familia, y para poder trabajar con ellos, se rige a las reglas de esta sociedad, a las reglas de esta familia, y al mismo tiempo ella, de alguna forma, le permite a José María tener el comportamiento que él tiene, que es un comportamiento celoso. Si bien él esconde esos celos de ella, sí hay de parte de ella un esquema que refuerza una pareja tradicional más machista.

En la película se juega con mostrar lo que sería una fantasía de tener una vida juntos, en un momento en que la relación de ellos está complicándose, porque él cometió un crimen y todavía nadie lo sabe; él igual juega a la pareja, a la familia con Rosa, están viendo televisión, hacen una cena juntos, y es Rosa quien le prepara la cena, es Rosa quien está proporcionando ese entorno de hogar. De alguna forma Rosa significa el hogar, significa la casa, significa la estabilidad dentro de una sociedad, dentro de un mundo en el que José María, en cambio, es quien sale a trabajar, quien sale a moverse, quien va a conseguir dinero, aunque en el fondo él tiene mucho menos estabilidad que Rosa, pero de alguna forma hay estos roles preestablecidos, pero con el personaje de Rosa sí hay este planteamiento.

A nivel actoral, con Martina García trabajamos mucho en esa docilidad. Rosa es un personaje que se guarda mucho, que tiene mucha dulzura hacia afuera, y finalmente mucha fuerza para aguantar todo ese maltrato, esa manipulación, pero siempre planteamos que eso sea muy interno. La otra cosa importante es la estructura de la película que gira alrededor del embarazo de Rosa. Empieza cuando ella queda embarazada y termina cuando ella da a luz y José María conoce al bebé, y creo que el hablar de este proceso justamente de embarazo, de una maternidad en camino, también le pone a Rosa en un proceso en donde se ve un aspecto de mujer, femenino, que se ve reflejado, o que de alguna forma se muestra en contraste con lo que son las otras madres en la película. La señora Torres, que es una madre más traicionada; Marimar, una madre más irreverente, más dada de feminista; o la amiga de Rosa, que en cambio es alguien que rehúsa ese rol al decir, bueno, la solución para lo que está pasando es que ella aborte; sin embargo, Rosa es un personaje que vive dentro de este esquema, de esta sociedad, y a ella le costaría mucho abortar, aunque todo esté en su contra, pero finalmente ella elige pertenecer a esta sociedad a su manera, pertenecer a los esquemas machistas de la sociedad y lograr sobrevivir de otras formas, sacar su fortaleza de otras formas.

5. ¿Qué elementos tomó en cuenta para caracterizar a la protagonista femenina en sus formas de comportamiento, pensamiento y valores?

Creo que hay muchos detalles, muchas cosas, Rosa finalmente es una superviviente, es una migrante que ha hecho su vida en España, integrándose a una sociedad en la que buscan a alguien que no sea una amenaza, que haga los trabajos que ya la gente allá no quiere hacer.

Esto pasó mucho con el movimiento migratorio de Latinoamérica hacia España, varios países europeos y los Estados Unidos. En España se veía que las mujeres ecuatorianas, en ese entonces, eran muy buscadas para trabajos domésticos, para trabajos de cuidar a niños y ancianos, porque de alguna forma había una cierta docilidad, había una cierta facilidad de trabajar con ellas, y eso hizo que muchas mujeres dejen sus países en búsqueda de una mejor vida, entre comillas.

Yo creo que Rosa entra dentro de ese esquema. Cuando empieza la película, Rosa es alguien que tiene un trabajo estable, que ha cumplido con la meta que se propuso al ir a trabajar a España; mientras que José María es alguien que llegó hace poco y que más bien es súper inestable, que no se adapta, que no responde, que es agresivo ante este sistema. Pero claro, Rosa siempre era el personaje dócil, el personaje que no cuestionaba, que podía tener sus pequeños cuestionamientos, pero siempre dentro de su lugar, como empleada doméstica que tiene que enfrentar situaciones muy delicadas. En un momento dado, ella es violada por Álvaro, el hijo de los señores, y eso es algo que ella tiene que guardárselo; es una situación que ella podría denunciar, eventualmente ya le enfrenta a Álvaro, y eso es algo muy difícil de hacer para ella, porque cree que puede perder su trabajo. Si bien es muy querida, es una persona que siempre está midiendo, dosificando, y que sabe que vive en las sombras, que es invisible.

Al mismo tiempo que es muy querida y recibe el apoyo de la familia, es consciente de que ella ha trabajado y lo ha construido. Entonces, sí es un personaje bueno como empleada doméstica y como futura madre. Había muchos elementos a tener en cuenta, como la idea de que toda la película suceda en una casa, pero la casa no es la casa propia, la casa es la casa donde ella trabaja, es una casa donde ella tiene que cuidar, dar

mantenimiento al espacio, al lugar, pero no es el espacio que ella construiría, que hubiera construido, aunque tenga la fantasía de algún día poder vivir así. Pero bueno, son todos estos elementos que yo creo que entran en juego.

6. Pensando en la narración del filme, ¿cómo funciona el punto de vista y la focalización respecto de la protagonista femenina?

El punto de vista de la narración, en relación al personaje femenino, la protagonista, en *Rabia* es interesante; es lo que mencionaba en las fuentes anteriores, el protagonismo está compartido entre José María y Rosa; sin embargo, si estamos más en los zapatos de José María, de hecho en la introducción de la película, en los primeros diez, quince minutos, nosotros vemos las cosas desde la perspectiva de él y hay cosas que Rosa no sabe.

Hay momentos en los que nos vamos con Rosa, por ejemplo cuando José María desaparece, ella le va a buscar y descubre un apartamento lleno, hacinado de emigrantes, en donde vivía José María y al cual él no ha regresado, y estamos en los zapatos de ella y sí hay muchos momentos en los que estamos en su punto de vista, pero vamos y venimos. De hecho, yo siento que *Rabia* es un poco un ejercicio también en perspectivas y cuando hace unos años hice la adaptación teatral, me centré mucho más en esto, en que la obra se construía alrededor de una historia que se podía entender o percibir desde distintas perspectivas, donde el punto de vista era muy importante, donde qué escuchas y qué no escuchas era fundamental. Aquí hay muchos momentos que vive José María a solas, pero también hay muchos momentos que vive Rosa a solas, y finalmente son dos personajes solitarios compartiendo un mismo espacio.

Es una historia de amor. A mí me encantó cuando leí la novela por primera vez porque sentí que permitía contar una historia de amor a la distancia, casi como una historia de relación a larga distancia, en donde, irónicamente, los personajes sí comparten el espacio, solo que se comunican a través de llamadas telefónicas, como sucede en una relación a la distancia, como fuera si ellos estuvieran en distintos países, pero con la diferencia irónica y muy poética de que los dos están bajo el mismo techo. Pero claro, cada uno tiene su momento en el que vemos su perspectiva de las cosas; por ejemplo, cuando Rosa se va de la casa, en el momento de la fumigación, nosotros sí estamos con ella, sentimos que ella siente algo de la presencia de José María, y cuando se va con los señores a la playa, mientras esperan que pasen los efectos de la fumigación, hay un momento muy bonito de ella, además, con su bebé todavía en la panza, conectando con el bebé, con el mar, con la libertad; es decir, dentro de una película muy claustrofóbica es un momento en el que de repente hay libertad, hay viento, hay aire; estamos afuera, menos José María, quien está encerrado en la casa, compartiendo el tiempo con la ratita que está en el ático, y enfermo, cada vez empeorando, entonces sí hay los dos extremos, pero muchos momentos en que estamos en los zapatos de ella, sí son fundamentales, y ese protagonismo compartido me gusta mucho.

7. Considerando la escena en que Rosa aparece sirviendo la sopa a la Señora Torres y no aparece su cabeza ¿qué justificativo narrativo, cinematográfico y ético existe detrás de la puesta en escena?

El tema a nivel de puesta en escena con Rosa, sí tiene que ver mucho con la perspectiva y con la invisibilidad de un personaje que, por un lado, es un objeto para muchos

personajes y entonces al ser un objeto pues sí es visible, pero de alguna forma la gente no mira lo que está adentro, no conecta o la utiliza en su momento para algo muy funcional y queda ahí, sin más, y creo que en todo el planteamiento visual y estético de la película se trata de resaltar esto, su invisibilidad, sus momentos en la sombra.

Ella está en la mitad de una tensión dramática, de personajes que la desean, cuando, por ejemplo, la señora Torres en la cena navideña pone el disco de Chabela Vargas, ves a los personajes masculinos, Álvaro y Esteban, al nieto de la señora Torres, acercándose a Rosa como depredadores, y ella es como su presa. Es una situación muy incómoda porque todos están pendientes de ella, si bien ella no es un personaje de la familia, ahora en todas las escenas de la familia hablan mucho de Rosa, hablan del novio criminal, de lo que pasó. Cada quien tiene su interés en ella, aunque en teoría ella no sea parte de sus vidas reales, pero sí está ahí en el día a día y eso creo que es importante y eso sí visualmente se lo resalta, está presente esa idea de los personajes rodeando a Rosa, de ella volviéndose invisible, de que se olviden de que ella está ahí presente. Al mismo tiempo también otro elemento importante ahí, no lo había mencionado antes, hay momentos en los que sí hay conexión entre Rosa y otros personajes, sobre todo con José María, aunque están separados; por ejemplo, la escena de la primera llamada telefónica tiene un plano secuencia que va del un teléfono al otro, que es el primer momento en que los dos personajes conectan y se ve la distancia gigantesca que hay en la casa, a través de la cámara que va flotando, viajando por la casa hasta encontrarle a Rosa, quien contesta el teléfono, es la llamada de José María. Esos planos secuencias ayudan a resaltar esta unión que hay entre los dos personajes, aunque estén tan lejos y tan separados dentro de este espacio claustrofóbico.

8.¿Qué interpretación se puede dar al desenlace de la película respecto del destino del personaje protagonista femenina?

El desenlace de la película en relación al personaje femenino, a Rosa, pienso que es coherente con lo que se ha planteado dentro de la película, en el sentido de que Rosa sobrevive, Rosa continúa adelante, tiene a su hijo y va a salir adelante, aunque su vida tal vez se joda, aunque haya muchos problemas que uno puede intuir. Si bien hay un cierre al finalizar la película, cuando José María muere, podemos intuir que el rato que llegue la policía, que se den cuenta de que estuvo escondido ahí, que todo esto tuvo que ver con Rosa, va a tener problemas, pero ella ya está aceptada en este mundo, en esta familia. Los señores Torres le quieren, de alguna forma van a casi adoptar al hijo de Rosa como que fuera su propio nieto, lo cual se ve implícito el rato que ellos quieren que Rosa le bautice, que le ponga el mismo nombre que su propio hijo Álvaro, algo que Rosa se rehúsa a hacer. Las pequeñas rebeldías de Rosa tienen que ver con reafirmarse, decir no, se va a llamar José María como el padre, no Álvaro como el hijo de la familia, que además fue su violador; ya hay un cierre y Rosa se ha fortalecido como personaje, pero sigue viviendo en una sociedad con los mismos problemas, en una sociedad que maltrata a la gente más débil, una sociedad machista, y ese cambio nunca va a suceder, pero como personaje ella sí ha crecido y es un personaje con mucha dignidad, con mucha fuerza al final de la película, que finalmente con sus pequeñas rebeldías ella logra salir adelante creo yo, y no sé, creo que eso es muy potente en ella.

B) Representación de la mujer

1. En tu película *Rabia* ¿cómo están representadas las mujeres?

La película se trata de una historia de amor entre un hombre y una mujer, que comparten el protagonismo. Esta mujer trabaja como empleada doméstica interna para una familia en España, una familia que entra dentro de una sociedad tradicionalmente machista en la que hay varias mujeres. En el caso de la señora Torres, se integra a esta sociedad machista, simplemente hace sus cosas a su manera, logra cumplir sus objetivos, sabe la manera de convencerle a su esposo para tomar ciertas decisiones; en el caso de la hija de ella, se trata de una mujer independiente, dentro de una sociedad machista se le consideraría como bastante rebelde, que hace lo que ella quiere dentro de un esquema que sí tiene que ver con una sociedad machista.

Definitivamente la relación de pareja que tiene la protagonista, Rosa, con su novio José María, es una relación de pareja bastante tóxica. Es uno de los conflictos de la historia, la relación hombre-mujer dentro de una sociedad tóxica. De igual forma, el personaje de Rosa dentro de la familia para la que trabaja, debe tolerar distintos niveles de acoso o de maltrato; inclusive, en el caso de la historia del hijo de la familia, Álvaro, directamente hay una violación, y entonces nuevamente es un personaje que desde su condición de mujer, más aún siendo una empleada de esta familia, se ve sujeta a mucho abuso y a ser objetizada también.

2. ¿Qué aspectos de clase, culturales, étnicos y de género, se tomaron en cuenta en la representación de las mujeres en la película *Rabia*?

Definitivamente, al ser una historia de migrantes en España, el tema del conflicto de clases sociales es algo marcado. El hecho de que además toda la clase trabajadora migrante en España es un grupo social que se ha vuelto bastante invisible, está siempre presente en trabajo con familias, en trabajo doméstico, en trabajo de cuidado a enfermos, a niños, lo que sea, súper presente en la intimidad de las familias, y sin embargo, al mismo tiempo, tiene una invisibilidad constante, no es parte de las familias, y en el caso de Rosa y de su dinámica con la familia para la que trabaja, se marca mucho a través de una propuesta visual, que te lo mencionaba en las otras preguntas, en la que se plantea que hay varios momentos en los que, por ejemplo, el plano está construido alrededor de los señores de la casa, y Rosa solo entra como de fondo, a veces inclusive se le corta la cabeza, como que no fuera el personaje principal; sin embargo, se está hablando de ella, como si no estuviese ahí presente, entonces se juega con eso para marcar esa, de alguna forma, desigualdad social que está presente.

¿Y la parte étnica, y de género? Bueno, también continuando un poco con el tema de los migrantes, tú tienes en España, en Europa, grupos migratorios de muchos lugares del mundo. En este caso, yo me concentré en latinoamericanos, nunca llego a plantear realmente de dónde es José María; de hecho, el actor que lo interpreta es mexicano, pero yo neutralicé un poco su acento, pero tampoco se dice que sea ecuatoriano. Rosa sí es de origen colombiano, por el tema del acento, y con la familia yo me di el gusto de hacer una cierta metáfora de varios lugares de España; los distintos miembros de la familia son de diversos lugares: tienes la pareja de los señores, ella es madrileña, él es vasco; algunos de los hijos son de Barcelona, hay una mezcla interesante, y se desarrolla en el País Vasco, y yo creo que si habría alguien muy purista de parte de España, dirían: bueno, pero esa familia finalmente qué es, pero a mí me gustaba un poco jugar con esta metáfora, sí, de

varios lugares, como para decir que esto sucede, podría suceder en cualquier lugar en España, o en cualquier lugar donde ha habido este fenómeno migratorio importante.

Finalmente, tanto José María como Rosa son mestizos. Dentro de la historia no se llega a mencionar su etnia. De alguna forma ellos se integran, pero siempre dentro del grupo migrante de mestizos latinoamericanos. Aunque el tema permanente en la película es la canción ecuatoriana Sombras, que es un llamado a la identidad ecuatoriana, hay una referencia ahí que me parece súper interesante, la idea de que les une la música latinoamericana, y Julio Jaramillo me encanta porque, además, si bien es alguien de Ecuador, cada país latinoamericano se lo atribuye. Tú preguntas a un colombiano, a un venezolano, a un mexicano, y todos piensan que Julio Jaramillo es de su país. Entonces, me gustaba usar nuestra música, pero al mismo tiempo hay mucha ignorancia acerca de dónde viene por parte de la gente, sobre todo de la gente en España. Me gustaba mucho hacer el juego de poner la versión de Chabela Vargas de esa misma canción, ya que Chabela Vargas es latinoamericana, centroamericana, y ella tuvo un despunte muy importante en España a raíz del cine de Almodóvar; es muy conocida.

3. ¿Qué aspectos narrativos, actorales y de puesta en escena se consideraron para representar el personaje femenino central que es Rosa?

Por un lado, tenemos a nivel narrativo, en el caso de Rosa, pues la estructura de Rabia está armada alrededor de un embarazo.

La historia empieza básicamente en el momento de la concepción del bebé de Rosa y José María y cierra cuando ya José María conoce a su bebé recién nacido, tendrá una semana, tendrá pocos días y José María muere con su bebé en brazos. De alguna forma, estos nueve meses me permitían hacer un trabajo de estructura, digamos, narrativa, dramática, donde poco a poco se va viendo la progresión de lo que está pasando durante el embarazo de Rosa. Eso es un elemento fundamental de la historia.

Entonces, por un lado, eso ya fijaba un cierto tiempo. Y se juega entonces con elipsis. Rabia es mi primera película en la que realizo saltos de tiempo. En Ratas y en Crónicas, mis anteriores películas, todo sucede en muy pocos días, en un tiempo muy reducido. Sí, hay como elipsis, básicamente son cuatro estaciones que están marcadas a nivel visual.

Si bien en el lugar donde filmamos, por ejemplo, no tienes elementos como nieve o algo así en el invierno, pero sí hay un planteamiento visual muy marcado, distinto, para sugerir las cuatro estaciones en cuanto a iluminación. Por ejemplo, cuando estamos en el verano, dentro de la casa tú nunca ves una luz prendida, cálida. No te das cuenta, pero es una decisión que tomamos.

Cuando llegamos al festejo navideño y al invierno y la visita a la familia, en cambio, inclusive de día, tienes lámparas adentro, tienes una combinación de luz cálida con luz fría que te hace sentir que estás en el invierno. Cuando llegamos a la primavera, que es la estación del renacer, donde se empieza nuevamente el ciclo, coincide con el nacimiento del bebé de Rosa, coincide con un ciclo que se ha cumplido. Entonces, había ese esquema del ciclo del tiempo del año y del embarazo en sí.

Cuando están en las playas del verano, y ahí se ve que le quieren a Rosa, que le apoyan, tampoco es una playa veraniega, no es el calor así del verano. Las personas están tapadas

cuando están tomando café afuera porque todavía no se ha calentado tanto el clima. Pero sí hay esta onda, el mar sí sirve como un contraste de libertad y de respiro frente a lo que está viviendo José María en el encierro de la casa. Entonces, planteo estas cuatro estaciones y en cada estación hay por lo menos un encuentro, que generalmente le llamo encuentro, pero en realidad son las llamadas telefónicas entre Rosa y José María.

La estructura de la película está armada alrededor de varias llamadas en las que se reafirma la relación de pareja, pero al mismo tiempo se marca la distancia que existe entre los dos. Amor a distancia, como lo mencioné antes, y es importante que de alguna forma eso le da una estructura de que va pasando el tiempo, las conversaciones son casi idénticas.

No sé si te fijaste, pero los diálogos, las conversaciones son muy similares de una a otra, pero cambia la actitud de cada uno de los dos. A veces un texto extraño puede ser dicho con mucha pasión o puede ser ya con frustración o puede ser con despecho. Es como un contenido parecido de palabras, pero va cambiando el tono por el paso del tiempo.

Entonces eso también es un elemento estructural. Y obviamente es interesante, están ahí, bajo el mismo techo, pero a distancia. Es simbólico, la distancia de la estabilidad de ella en el mundo claro, legal y él en el mundo ilegal. Exacto, totalmente.

La otra cosa que es súper importante para marcar de alguna forma el mundo y la narrativa de los dos, es lo que ya mencioné acerca de la invisibilidad del migrante, pero que se marca de dos maneras distintas en Rosa y en José María. José María es alguien que se vuelve invisible porque estaba escondiéndose y básicamente él se esconde en las sombras de esta casa. Así, el hecho de la canción, de Sombras y del juego con la penumbra y el hecho de que él puede meterse en un corredor y prácticamente mimetizarse con la casa.

En algún momento, en algún artículo que un crítico escribió, cuando recién se estrenó la película, comparaba la película con una historia de fantasmas, pero sin fantasmas. Es como que hubiera un fantasma en la casa sin ser un fantasma, siendo una persona de verdad ahí escondida. Me pareció muy válida esa metáfora, esa comparación, porque es alguien que desaparece ahí en la penumbra, que lo hace original como la novela de Sergio Bizzio.

4. ¿Qué referencias narrativas, visuales y audiovisuales influyeron en la representación de Rosa, que es la protagonista femenina?

Es interesante porque las referencias que utilizamos, algunas tienen que ver más con José María y otras con Rosa.

Con Rosa, la principal, que fue la referencia que me dio Enrique Chediak, ya te mencioné en otra pregunta, es la foto de Martín Chambi, La Novia. Si la puedes buscar en el internet, es una joya de fotografía. Es una foto peruana, es una novia en el Cuzco, en donde se ve a esta novia en esta gran escalera de una casa en el centro de Cuzco y se ve a la empleada, su nana, a un lado, en la sombra. Y eso para mí era como muy representativo de la invisibilidad de la clase trabajadora, de alguien que está muy cercana, pero que igual no está visible. Esa fue tal vez la mayor referencia en cuanto a Rosa.

En cuanto a José María, hay en realidad varias referencias importantes y que tienen que ver, yo sé que ahí me desvíó un poquito, pero finalmente los dos comparten espacios. Y entonces sí hay algo que tiene mucho que ver, que es una referencia que hace el mismo Sergio Bizzio en la novela, que le compara a José María con Travis Bickle, el protagonista de Taxi Driver. Él lo compara con ese personaje, muy posesivo, que se obsesiona con alguien. Hay muchas referencias ahí. Entonces Bickle, el personaje de Taxi Driver, fue una referencia, sobre todo al reflejar el personaje, pero también la idealización de ella.

En Taxi Driver, él se obsesiona con una mujer que trabaja para un político. Toda esta obsesión que es idealizarle a esta mujer que se marca visualmente, pues son elementos que sí jugaron un poco. También es un juego el cine de Roman Polanski, sobre todo El arrendatario quimérico, El bebé de Rosemary y Repulsión, películas que son parte de una trilogía, en las que de alguna forma el juego con el espacio en el que están, ayuda a reflejar lo que está pasando interiormente con los personajes. Eso funcionaba mucho para los tres. Excelente.

5. ¿Qué capacidad de acción y autonomía tiene el personaje Rosa, en el universo narrativo del filme?

¿Qué tanta agencia tiene Rosa? es justamente alguien que vive dentro de un trabajo del cual no se puede desviar, que ha encontrado estabilidad en su vida. Finalmente ya está atada a lo que le demanda ese trabajo y su estabilidad como migrante en España.

Entonces ella, si bien quisiera, y en su momento fantasea con la idea de lo que sería una relación con José María, eso es algo muy poco probable. Finalmente, ella es alguien que ha encontrado la manera de vivir su vida dentro de un esquema, dentro de una sociedad que la tiene de alguna forma encadenada a un esquema muy particular, ella sigue simplemente el condicionamiento de esa sociedad patriarcal. Ahora, obviamente Rosa quiere tener fuerza, ella sí es una influencia positiva sobre José María, sí es una influencia positiva en la casa donde trabaja, pero siempre manteniéndose dentro de un esquema, ella no podría salirse de ese esquema. Ella quiere sobrevivir por su hijo; se trata de un personaje de mucha dignidad, con mucha resiliencia.

Si en algún momento tiene la intención de abortar y su amiga le va a ayudar, toma la decisión de no hacerlo; es una decisión que en el fondo es muy digna, porque la vida sí se le complica un montón al tener este bebé. Y también asume su amor. Hay varias cosas que entran en juego, pero finalmente uno podría argumentar que Rosa es un personaje muy sumiso sin que eso signifique que no haya una perspectiva, más bien, de hecho, al ser un personaje sumiso la perspectiva de género es súper importante.

6. ¿Cómo está concebida la violencia de género en la película?

Que es obvio, eso es uno de los elementos más importantes y más fuertes dentro de la historia, y es que esa violencia de género se da de muchas maneras. Primero, de una relación tóxica con su propio novio, José María, celos, tratar de controlarle a Rosa, reclamos, manipulación, todos los elementos por los cuales yo creo que la mujer debería huir de la relación. Catalizó la agresión de él con el mecánico. Finalmente él ataca a otra persona a raíz de los celos que siente por ella. Por cualquier cosa que le atañe a ella, él se lanza en contra de quien sea.

Luego, se genera una tensión dramática en la película porque vamos viendo que dentro de la casa en la que trabaja Rosa hay mucha agresión de género hacia ella. Desde el chico adolescente, que ya es un poco mayor, quien ha tenido su fantasía con Rosa por mucho tiempo y que le está buscando de una manera más, entre comillas, inocente, pero igual de una manera agresiva y desagradable para ella. Objeto, ¿no? Sí, totalmente.

Por otro lado, tienes el caso más extremo que es Álvaro, el hijo de la familia que él sí, primero empieza con coqueteos, con juegos con ella, hasta que eventualmente todo termina con una violación. Todo esto dentro de un mundo en el que está claramente sugerido que por lo menos la mamá sí sospecha y nadie hace nada al respecto. Entonces nuevamente es algo que está latente pero ignorado. Es como una complicidad..

Sí, hay un acuerdo tácito de no dañarle la vida al hijo a través de causarle daño a alguien más. Ahora, cuando José María asesina al hijo, lo asfixió. Para la policía, ¿ahí no hay sospechas de Rosa, o qué pasó? Porque en la película se ve que la policía considera como algo tan inverosímil que alguien se haya metido a la casa, que realmente no se le pasa eso por la cabeza, hasta mucho después.

En ese momento ella todavía no sabe, no tiene la información que tenemos nosotros como público. Me refiero a sus papás, a los señores Torres que, claro, dicen ¿de dónde salió esto?, que le asfixian en la casa al hijo. Claro, sí, pero al mismo tiempo es tan difícil imaginarse que alguien podría estar ahí metido y que sería esa la situación. Podría ser un asaltante.

Por último, al mismo tiempo tú te das cuenta de que es una familia que vive siempre con miedo de lo que le pueda pasar a su hijo. En las familias, cuando alguien tiene una adicción, siempre hay ese miedo. Hay el miedo de que le pueda pasar algo, en qué momento tiene una sobredosis, en qué momento le pasa cualquier cosa. Ahí, en este caso, se atoró con su comida, estaba muy borracho, estaba ya mal.

7. ¿Cuál es tu opinión sobre las formas en que se ha representado a las mujeres en el cine ecuatoriano?

Para mí, dentro del cine ecuatoriano, igual que en el cine del resto de Latinoamérica o en el cine a nivel mundial, a través de cada década en la historia del cine, se ve distintos niveles de machismo o niveles de un pobre reflejo de la mujer. Te mencionaba esta prueba que se llama la prueba Bechdel, con la cual se hace el análisis en una película. Es un test que se puso de moda hace unos diez años, algo así, como para ver de qué manera los personajes femeninos están contruidos alrededor de personajes masculinos o si es que son independientes.

Dentro del cine ecuatoriano, yo sí creo que hay bastantes películas en las que, justamente utilizando esto como referencia, te das cuenta de que los personajes femeninos sí giran alrededor de los personajes masculinos. Yo mismo me incluyo dentro de eso. Me pasó algo hace unos años que volví a ver *Crónicas* que no había visto hace tiempos. De repente, al ver la película, me di cuenta de que hay elementos que tienen que ver justamente con machismo y feminismo. Eso yo lo haría distinto ahora, siento que sí ha habido un cambio de conciencia. Por ejemplo, la relación sentimental que tiene la productora de mi película *Crónicas* con el reportero estrella, John Leguísamo y Leonor Watling, es una relación que creo que hoy por hoy yo no necesitaría marcarla de esa forma. Si tú te fijas en el cine de

los años ochenta y noventa, siempre la protagonista tenía alguna relación amorosa con el protagonista, eso era de cajón.

Ahora eso ya no es así, de hecho, sería muy mal visto. Algo que antes lo teníamos asumido, entonces sí hay un cambio en la sociedad en cuanto a percepción de eso, entonces yo siento que en el cine ecuatoriano, como en cualquiera de los otros cines, hay la misma situación, hay muchas películas en las que las mujeres giran alrededor de los hombres y creo que eso es un tema que hay que analizarlo, y más con la situación actual.

También hay varias películas, sobre todo de parte de cineastas mujeres, que se han centrado en protagonistas mujeres, como es lógico. El cine de Ana Cristina Barragán, de Tania Hermida, de Ana Cristina Franco, de mi hermana Viviana, de Gabriela Calvache mismo. Entonces, ahora me parece interesante empezar a ver el paso siguiente, un cine, tal vez también de mujeres, donde también estén presentes hombres con otra fuerza, y también un cine de directores hombres en donde exista ese lado femenino. Estamos en un momento en el que perfectamente puede coexistir, puede construir todo eso. Está en boga la teoría feminística del cine.

Gabriela Calvache . Entrevistada por el autor por zoom el 11 de octubre del 2024.

a) Mirada sobre la mujer

1. Desde su punto de vista como guionista y director (a), ¿qué aspectos se deben tomar en cuenta para construir los personajes femeninos en el cine?

Yo creo que cada película tiene su propia lógica, y por lo tanto dependerá mucho de qué estás contando y por qué lo estás haciendo para entender qué personaje buscas. Hablando del cine en general, me parece a mí que antes no se planteaban ciertas cosas que ahora se están planteando y que me parecen súper necesarias como, por ejemplo, pensar qué tipo de mujeres están siendo representadas en el cine y desde qué lugar se representan; entonces, si en la actualidad pudiese incluirse la representación de mujeres desde varios lugares, creo que es importante. Por ejemplo, la edad, si es que pueden ser mujeres que tengan más de 40 años; si es que pueden ser mujeres que desempeñan diferentes roles, que tal vez no han sido tan presentes en el cine, como ser presidentes, líderes o mujeres que no sólo son víctimas sino que toman acción, siento que esa es una necesidad.

Como artista, también te digo que a mí me da un poco de miedo cuando algo se vuelve una obligación; es decir, yo soy feminista y como feminista siento que es súper importante que esto suceda, pero como artista siento que el arte también tiene una cierta libertad, donde hay cosas que son explicables y otras no tanto.

2. ¿Cuál es el lugar que la mujer ocupa en su cine?

Depende de cada proyecto, pero yo soy productora y editora, puedo hablar desde dos lugares distintos; también hago fotografía, entonces siento que las películas de ficción que yo he hecho siempre han incluido personajes femeninos y estos personajes han sido de alguna manera periféricos. Después de la universidad empecé haciendo un corto de unas chicas que eran lesbianas y que tenían esta relación oculta, esto te hablo en el año 2000 cuando nadie realmente estaba hablando de estos temas. Después hice un corto en

las comunidades indígenas de Tungurahua que se llama Espera y ese corto habla sobre una niña que tiene que dejar el campo para ir a trabajar de empleada doméstica en una casa en la ciudad, también era una mujer de la periferia, una mujer que no tenía voz y que de alguna manera encarna esta historia colonial que seguimos viviendo en el Ecuador.

3. ¿Cuál es el punto de vista como guionista y director(a) que usted adoptó en la película *La Mala Noche* para crear a los personajes masculinos y femeninos?

En *La Mala Noche* yo tuve mucha investigación, estuve trabajando, tal vez demasiado, alrededor de tres años y meses. Tuve la oportunidad de conocer tantas mujeres en esta situación, también hombres; aunque nunca conocí un proxeneta, sí conocí varios hombres que me contaron sus experiencias como clientes.

Decidí no mostrar los personajes femeninos completamente como víctimas o como personas que habían caído en una situación porque no lo pensaron bien, sino como algo que realmente puede suceder o tú puedes estar viviendo, sin estar consciente de que eres una víctima, como es el caso de Dana. Las circunstancias de la vida pueden hacer que estés en una situación muy vulnerable, tan completamente consciente de que eres una víctima, porque ya para que haya la palabra víctima hay un montón de otras aristas, digamos, la vida se vive más allá de lo que te puedan decir la academia o las ciencias. Intentar estar con Dana, intentar estar muy con ella.

Para crear el personaje de Dana hablé mucho con una mujer trabajadora sexual de Colombia, que se llama Marcela Loaiza, y también con Joana, que habían vivido esta situación y que lo vivían desde esa realidad, desde esa verdad, desde ese hacer, haz lo que tienes que hacer para sobrevivir, que es lo que hace Dana. Tratar de rescatar lo que pudiesen en el camino. Y luego a los hombres, que es la otra pregunta que tú me hacías, intenté escuchar lo menos posible, también porque yo sé que el patriarcado y la sociedad en la que vivimos la vivimos todos, no es un tema de, unos viven una cosa y otros viven otra, es que la vivimos todos, nos afecta a todos y desde ese lugar siento que yo intenté mostrar al cliente tal y como es. Son personas que son conscientes o no de lo que está pasando con las mujeres que están en situación de prostitución. Intenté irme desde el lado humano en realidad.

En el caso del proxeneta sí, pues, lo que es; son personas que saben que están haciendo lo que están haciendo, pero no sé, tal vez como cineasta mi lugar no es juzgar tanto sino mostrar. Denunciar quizás, modo denuncia. Sí, al final, al mostrar denuncia, pero yo creo que se queda corto.

4. ¿Cómo fue la construcción dramática y actoral del personaje central del filme *La Mala Noche*?

Esa es una pregunta técnica, de dirección de cine como tal. Hay muchas formas de dirigir cine desde lo actoral, la que yo he adoptado es la de yo ser la directora de actores; es decir, no contrato personas que hagan ese trabajo, ni vienen del teatro, ni nada, sino que yo me encargo de la dirección de lo que los actores van a interpretar. Eso es una responsabilidad muy grande, porque en las películas es mucho más fácil, a mi juicio, lograr una buena fotografía y un buen sonido que una buena actuación.

Es así, porque la herramienta es la verdad, es el cuerpo, es la mirada, es vivir la escena. Entonces, para yo poder dirigir a Dana, lo que hice fue tomar muchos talleres de formación de actores durante un par de años, hice muchos cursos de técnicas para dirigir a Dana y para que el elenco fuese redondo y no sientas un actor acá y el otro actor allá.

Cómo dirigirles. Resulta que los actores, casi en su mayoría, vienen de ciertas líneas de formación. Escuelas diferentes.

Un actor que trabajó el método Meissner no es lo mismo que el que trabaja con memoria emotiva. Y tú como directora, exacto, tienes que saber cuál es la técnica. Entonces, lo que hice fue tomarme un montón de cursos y crear un propio método que estuvo basado en el método de Judith Weston, que es una formadora de directores que me gusta un montón. Ella ha formado directores muy conocidos y excelentes en cuanto a la dirección de actores, como Iñárritu, por ejemplo, pero muchos otros. Para mí fue maravilloso encontrarme con esta mujer que tenía todas las herramientas que uno podía necesitar para poder afrontar un actor. Sobre todo actores también tan buenos como Noelle Schomburg, que es una tremenda actriz.

Entonces, lo que hice fue crear el método que fue el siguiente: un guión es un texto. Un texto que tiene tres elementos, mirándolo desde el cine. El uno es el texto en sí y el texto en sí es todo lo que dice la película sobre lo que va a suceder. Otra cosa que tiene ese texto se llama subtexto, que es lo que el personaje quiere decir, pero no lo está diciendo de manera explícita, verbal; lo puede estar diciendo de manera corporal, lo puede estar diciendo de manera irónica. Un subtexto es algo que quiere decir pero no lo dice verbalmente. Y el otro elemento de un guión es el contexto, todo aquello a lo que el guión se refiere que ha pasado en el pasado, pero que no está en una escena de la película.

Entonces lo que yo hice fue generar ensayos de subtexto, ensayos de contexto, para generar una memoria emotiva que fuese del personaje y no de la persona. Y esto más el método actoral de Judith Weston, que es utilización de verbos de acción ejecutables, imágenes, y poner en ensayo investigación.

5. ¿Qué elementos tomó en cuenta para caracterizar a la protagonista femenina en sus formas de comportamiento, pensamiento y valores?

La caracterización es algo del actor, no del director, de ella como actriz; sin embargo, yo iba sugiriendo ciertas cosas para caracterizar a este personaje. En mi caso, lo creé, más bien va de la escritura, que es lo que yo buscaba desde el guión. Es muy importante esto.

Lo que hice fue escribir algo en base a una investigación. Entonces, entendí que las mujeres que caen en situación de trata, mayoritariamente, no siempre son mujeres que vienen de historias vulnerables, que ya han sido vulneradas por sus familias, por sus parejas, o por la vida, o por sus estados, antes de poder caer en esta situación.

Me di cuenta de que la mayoría de mujeres que están en situación de trata, son mujeres que han tenido que convertirse en responsables económicas de sus familias, y que son madres solteras, que no han tenido acceso al aborto, por ejemplo, y si han tenido, los estados les han fallado, porque evidentemente no son mujeres que pueden hacerse cargo de hijos, pero se hacen cargo. Entonces, esta era una historia que había que construir con

Noelle, sobre quién es ella, qué pasaba con su hija, por qué no había un padre que la estuviese sosteniendo.

Este personaje, Dana, tenía una mamá que se estaba haciendo cargo de la niña, pero no había padres; los hombres estaban ausentes, por así decirlo. Personas responsables económicamente eran ausentes. Además es una persona de otro país, porque la trata, en un 99%, no va a traficar personas de la misma ciudad. Todas estas cosas que yo había notado en la investigación, las metí en el guión, pero ya la caracterización como tal, que una persona asuma un personaje y cómo lo crea, eso es un trabajo de la actriz. Qué hizo en base a esto, lo que yo le decía, pero también lo que ella decidía. Creamos una biografía, por ejemplo. Tú le empoderas para que ella misma encarne ese personaje y yo le dirijo.

Entonces yo le decía a Noelle. Dime tú, ¿dónde nació Dana? ¿Quiénes eran sus padres? ¿Fue o no fue a la escuela? ¿Fue o no al colegio? ¿En qué momento este personaje empezó a tener relaciones sexuales? ¿Cómo fue que se embarazó? ¿Cómo fue que conoció a su proxeneta? O sea, toda esta historia que le lleva al punto en el que inicia la película.

Eso tiene que preparar la actriz. Y luego tienes otro actor que viene y me cuenta otra biografía. ¿Cómo hago yo que coincidan esos dos? Esas dos historias. Entonces yo voy dando directrices. Quiero que haga esto y voy tomando apuntes de lo que este personaje me va dando y le voy guiando, porque a veces los actores también pueden irse por las ramas que no tienen nada que ver con la película. Como directora, tú vas guiando y después vas haciendo acuerdos. Acuerdos que en el set tú se los recuerdas. Es muy frágil el momento de la actuación. Es muy frágil en el cine. Es un trabajo muy sesudo. Y el tema, el tema es muy complejo, pero lo logré.

6. Pensando en la narración del filme, ¿cómo funciona el punto de vista y la focalización respecto de la protagonista femenina?

Es otra pregunta técnica. ¿Qué es el punto de vista? Quizás yo vengo de un campo teórico. Vengo de estudios visuales. El punto de vista en el cine es desde quién se cuenta la historia. Y desde quién se cuenta no solo tiene que ver con lo que a un guionista se le ocurre, sino desde dónde pones la cámara. Por ejemplo, tú ves una película, el guionista y el director te dicen: esta es la historia de Pepe, pero la cámara no muestra a Pepe como el dueño de esta historia. Necesita haber un lenguaje que tú tienes que aprender el momento en que vas a hablar de audiovisual. Es un lenguaje como la lengua, como aprendes a, b, c, d, e, y estas letras unidas forman una palabra, y estas palabras unidas pueden formar una oración, o pueden formar un poema. Es necesario entender ese lenguaje, para construir esos elementos que posibiliten que ese lenguaje sea comprensible para el resto. El cine es exactamente lo mismo. Es aprender un lenguaje que no es palabra, que no es un guión, sino que es palabra, imagen, silencio, sonido, color, una combinación de cosas. Entonces, es muy complejo. Es multilinguaje, en el que además tienes gente que sabe que son lectores, la audiencia es lectora, la audiencia sabe cómo leer ese mensaje, pero es analfabeta para el hacer. Puede decodificar, pero no codificar.

No sé si me explico. Tú ves el cine y tú dices, ah, esta peli me gustó, yo no me creí este actor, uy, el arte, no sé qué. Tú entiendes como audiencia.

Ahora, yo te digo ven, párate acá y construye tú como director esa escena, y que te funcione. El 99% de personas no van a poder, porque eso sería codificar. Entonces, es un lenguaje donde sabemos leer, pero no sabemos describir.

El punto de vista en el cine tiene que ver con aprender a codificar para que la audiencia y todos, no solo la audiencia, el crew entienda, los actores entiendan a través de quién contamos esta peli. En el caso de Dana, es absolutamente Dana en el caso de mi película.

Hay películas que no, que son más difíciles en ese sentido, por ejemplo, una película coral. Una película coral requiere un gran director, una gran directora. Es bien osado hacer como primera película una película coral. Y cuando tú vas al primer director de película coral, normalmente vas a ver algo malo porque requiere que tú domines el lenguaje.

En el caso de Dana, en el caso de La Mala Noche, ahí sí hubo decisiones súper conscientes desde dónde contamos esta película. Esta película está contada en un 80 por ciento con la protagonista en escena, contando desde su mirada lo que está pasando en la historia. Está viendo este lugar, pero no estamos contando desde fuera la trata. Muy poco. Es como fuera de campo, y por eso no es tan denuncia, porque cuando el cine suele ser como más denuncia, cuando más sale y más cuenta y más dice está mal. Pero cuando estás en el personaje y estás viviendo desde ese punto, hay una sutileza, ese fuera de campo es muy valioso.

Está contado con sutileza porque no queríamos espantar. Me di cuenta, hablando con todos estos clientes, que esta película yo la hice para los hombres, yo no la hice para las mujeres. Yo quería que la miren y que no se sientan juzgados, sino interpelados, que es distinto. El punto de vista sí que está con ella. Seguirle a ella todo el tiempo, vivir lo que ella está viviendo, mirar lo que ella está mirando y entender la historia desde ella misma, sin darte pista después. Ese es el punto de vista global.

7. Considerando la escena cuando ella rompe el cuadro que está con el vestido de su hija, ¿qué justificativo narrativo, cinematográfico y ético existe detrás de la puesta en escena?

Qué difícil tu pregunta. Considerando la escena de la ruptura del cuadro, ¿cómo le justificas narrativamente, cinematográficamente y éticamente detrás de esta puesta en escena? Esa ruptura del cuadro es un punto de inflexión. En realidad ahí lo que está pasando es que ella guardaba ese recuerdo, poder volver a su casa, poder volver a estar con su hija. Se llevó el vestido de su hija y eso ya no iba a suceder. Entonces, hay una ruptura en ella, pero es una ruptura que además se ve físicamente. Es decir, algo se rompió. Ella va a dejar de obedecer porque la única razón para obedecer a esta mafia era salvar a su hija. El momento en que la hija sale de juego, sabes que su hija murió, ella puede sacar todo lo que en realidad tenía adentro, que era enfrentar a este hombre y ayudar a esta niña, que antes se lo impedía la amenaza sobre la hija viva. Se liberó de esa hipoteca que tenía sobre ella, pero también creo que se pone en riesgo sin la intención de morir. Ella quiere liberar a la niña y vivir, pero se inmola. ¿No será una ética del cuidado? Es el cuidado hacia esa niña. Hacia esa niña que proyecta a su hija. Ella proyecta a su hija y se proyecta a sí misma, porque ella también cayó. Entonces está salvando a las mujeres en un sentido figurado, por así decirlo. Ahora, también podía huir y hubiese sido justificable,

porque en los cuidados de las mujeres siempre hemos estado y más bien nos ha faltado cuidarnos a nosotras mismas. Siento que hay un tema muy distinto, que es cuando hay niños y hay adultos. La responsabilidad del adulto sobre niño. Esto es demasiado importante.

Entonces, rescatar a la niña es rescatarse a ella también, a su niño interior; rescatar a la niña físicamente, rescatar a la infancia femenina. Hay una simbología. Rescatar a todas las mujeres del mundo a través de una niña. Me recordaba el final de la película *La lista de Schindler*, cuando Schindler se quejaba llorando: Podría haber salvado a más judíos. El judío sobreviviente del campo de concentración le dice: Quien salva una vida, salva al mundo. Entonces parecía que ella salvaba a millones de mujeres con esta niña.

8. ¿Qué interpretación se puede dar al desenlace de la película respecto del destino del personaje protagonista femenina?

Para mí la interpretación le pertenece a los espectadores, porque yo siento que una persona que hace cine tiene que hacer un ejercicio de desprendimiento. Tú haces la película y la lanzas al mundo y el mundo tiene el derecho de asumirla y gustarle o no, y reinterpretar y mirar hacia dónde va.

Para mí, la película termina con algo que te lo digo desde mí, pero no quiere decir que la película sea eso también. Tú tienes el derecho de pensar lo que es, por supuesto. Yo siento que no podía salvar a Dana. porque salvarla hubiese sido ser complaciente con una historia con la que no podemos ser complacientes. A mi juicio, frente a la trata de personas no podemos tener un final feliz, tipo Hollywood o resiliente que muchas veces incluso los festivales de cine te piden. O dónde está el lado positivo, dónde está la esperanza. Frente a la trata de personas yo siento que debe haber esperanzas, en base a una realidad macabra que es la esclavitud. Siento que para mí la muerte de Dana significa la perpetuación, y mientras que como sociedad no nos movamos, eso va a seguir siendo así.

B) Representación de la mujer

1. En tu película *La Mala Noche* ¿cómo están representadas las mujeres?

En mi película *La Mala Noche*, las mujeres están representadas desde la opresión. No todas, pero muchas. Hay una opresión con Dana, hay una opresión con la niña que está esclava con las mujeres que viven en la casa. Estas mujeres, en general, están representadas desde la opresión, pero también tienes a la esposa y la hija del médico. Y ahí yo creo que hay algo que era muy consciente para mí: que las sociedades hemos aceptado buenas mujeres y malas mujeres. Mujeres que se pueden explotar y mujeres que son respetables. Yo quería mostrar cómo hemos aceptado, como sociedad, que hay mujeres que se tienen que inmolarse, mientras otras permanecen en cuidado.

2. ¿Qué aspecto de clase, culturales, étnicos y de género se tomaron en cuenta en la representación de las mujeres en tu película *La Mala Noche*?

Yo intenté que las mujeres representadas dentro de estos burdeles y demás, fuesen mujeres extranjeras, que es mucho como sucede. Luego, es muy loco esto, pero yo me di cuenta de que el tipo de burdel que está representando *La Mala Noche*, que es un burdel

de clase alta, busca mujeres blancas que sean guapas. “Blancas”, que sean guapas, te lo pongo entre comillas, desde una estética que es como más masificada de lo que es ser una mujer bonita. Y también decirte que yo entendí que ser guapa, en ciertas circunstancias, te vulnera. Así es, te puede vulnerar. Es por eso que también escogí la mujer, la esposa, una mujer con una nariz grande, una mujer morena, distinta, una mujer como cualquier otra, como somos las mujeres de verdad en lo cotidiano.

3. En la película, ¿qué aspectos narrativos, actorales y de puesta en escena se consideraron para representar al personaje femenino central?

Los aspectos narrativos, actorales y de puesta en escena tienen que ver básicamente con la fotografía. Tiene que ver con cómo íbamos a combinar la edición, eso es lo narrativo, y la construcción misma del personaje a nivel visual. Entonces, en el caso de Dana, yo tuve que transformarle a Noelle, la actriz. Noelle no es Dana, es una mujer que más bien no se arregla tanto. Es una mujer que no es el prototipo de mujer que ande conquistando, como la mujer fatal. Había que construir esta mujer fatal que puede ser muy criticado incluso desde el feminismo, pero para mí, yo estaba haciendo una película para los hombres. Emulando el cine noir, al cine negro de los 40.

Era crear esta elegancia. Yo quería que haya mucha elegancia, que haya una cosa fina en la cámara. Una cosa muy estética, donde todo es bonito, pero en imagen, pero nada es bonito en la realidad. Ese contraste. ¿Y creo que mucho el movimiento de cámara iba desde ese lugar, no? Empezar como cuando no entendemos la vida de Dana, son planos más fijos, son momentos más calmados. ¿Y a medida que vamos entendiendo la vorágine de su vida, la cámara pasa a ser una cámara en mano que se mueve más, que nos cuenta más sobre ella, no? Había una presencia grande de primer plano de ella, de verla a ella como con la cámara acá, en su mirada, en su cuerpo. ¿Mostrarla sola, por ejemplo? Mostrarla y bastante. Está sola y sus clientes son sus amigos, se lo pongo entre comillas. Pero una mujer que está lidiando con su propia psiquis y con un encierro en libertad, porque es libre, pero no es libre. Los esclavos del presente son esclavos sin cadenas en muchos casos.

4. ¿Qué referencias narrativas, visuales y audiovisuales influyeron en la representación de la protagonista femenina?

A mí me gusta mucho una directora inglesa que se llama Andrea Arnold. Todo el tiempo veía su película *Fish Tank* y otra película de ella que se llama *American Honey* como referencias del tipo de personaje que quería mostrar. Creo que vimos muchas fotografías. Mucho de la fotografía que no tenga el atípico plano contraplano. tratar de que la cámara tuviese una búsqueda desde el punto de vista y pudiera seguir y combinar el movimiento del personaje usando el claroscuro, todo lo que era el cine noir. Un cine más antiguo, elegante, que tuviese claro, Humphrey Bogart, porque tenía que ver con que esto que no ves cuando tienes un personaje de un lado oscuro y del otro claro, siempre hay doble vida. Y en este tema de trata y prostitución hay doble vida, tanto de las mujeres como de los hombres, de la sociedad. Es un discurso hipócrita. Se captaba. Se captaba totalmente.

5. ¿Qué capacidad de acción y autonomía tiene Dana, el personaje principal en el universo narrativo del film?

Tiene una autonomía y acción aparente. Tú empiezas pensando que es un personaje que decide ser prostituta voluntariamente y terminas entendiendo que no, que está coercionada. Y el momento en que tiene libertad, porque muere su hija, ella va y asesina al malvado, pero enseguida llega el pupilo de este malvado y el sistema sigue. Tiene una capacidad de acción, un rango de acción pequeño, como tenemos todos los seres humanos. Digamos, al final le da agencia.

6. ¿Cómo está concebida la violencia de género en la película?

Es súper evidente. El uso del cuerpo femenino permanentemente, totalmente amenazado. Que puede ser usado para el placer, para matarle, para conversar; es decir, al servicio de los hombres. Es completamente objeto. Me recuerda mucho la lectura de Mulvey al extremo, toda la escena en que va el matón, entra, la empuja y le parte la cabeza, la humilla.

7. ¿Cuál es tu opinión sobre las formas como se ha representado a las mujeres en el cine ecuatoriano?

Creo que hay una gran diferencia en la representación de las mujeres en el cine ecuatoriano si hablamos de las directoras mujeres, que de los directores hombres. Creo que esto es inconsciente, por supuesto, de parte de mis compañeros directores, pero es evidente, es evidente la diferencia. Creo que los hombres, sin darse cuenta, por uso y costumbre, a veces crean estos personajes un poco sublevados hacia el hombre, pero que no se redimen; en donde, a veces, no hay una crítica realmente del rol que están representando estas mujeres. Y creo que en el caso de las mujeres, de las directoras, ha habido otras búsquedas, desde hablar de la menstruación, hablar de las disidencias sexuales. Es otra mirada. Eso te podría decir como algo que noto, pero que sé que no. Yo separo mucho el individuo de la sociedad y siento que, como nosotros actuamos a veces como sociedad. Somos machistas, yo lo soy, por supuesto, uno hace el intento de no serlo, pero estamos hablando de miles de años versus 100 años de feminismo; entonces, obviamente, eso hace que los que crecimos en esa sociedad, seamos machistas; respiro eso, me equivoco muchas veces, lo reconozco, pero sé que hago un montón de esfuerzos por salirme de ahí y eso y el salirte de ahí a veces también te vulnera y a veces también te resulta difícil. Siento que hay como un limbo de género, a veces un vacío.

Este tema del género no es algo tú y yo, es nosotros, y en ese nosotros hay cosas que no están funcionando tan equitativamente. Te diría que la mirada masculina y la femenina son completamente distintas en el cine ecuatoriano, y creo que de esas miradas femeninas hay unas que son más conscientes y otras que son menos conscientes; por ejemplo, yo misma sé que mi película es una película que tiene mucho eco en ciertos sectores y en otros menos. ¿Por qué? Porque escojo mujeres guapas, porque escojo mujeres que muestran su cuerpo, porque dentro de los mismos feminismos puede ser que mi película no sea tan escogida. Yo me alegro porque creo en el humanismo sobre todo, y en la diversidad, porque también siento que está bien que uno pueda opinar sobre el cine, que uno pueda decir esto no me gustó, esto sí. Que uno pueda pensar que el cine te invita a pensar, a dialogar. Es parte del arte.

Casi todos los protagonistas son jóvenes. Hay muchos adolescentes en el cine. Siento que las mujeres más adultas casi no están presentes como protagonistas en el cine ecuatoriano.

Creo que es interesante que las mujeres, más o menos, como que van intentando hacer una diferencia, porque también son sus propios cuestionamientos. También siento que es interesante la presencia de mujeres en el cine ecuatoriano como directoras. Hay muchas mujeres directoras; sin embargo, seguimos siendo una minoría. Y seguimos siendo una minoría representada en el mundo, pero que llama la atención.

Monica Mancero. Entrevistada por el autor por zoom el 14 de octubre del 2024.

a) Mirada sobre la mujer

1. Desde su punto de vista como guionista y director (a), ¿qué aspectos se deben tomar en cuenta para construir los personajes femeninos en el cine?

Para construir un personaje, no pienso si es hombre o mujer, para mí no hay diferencia, Lo que sí te puedo decir es que para construir cualquier personaje intento que el texto no sea machista. Si es que me llaman para alguna película, para mí eso es muy importante, que el guión no sea machista y que tenga obviamente algún sentido profundo para poder transmitir algo. Podríamos decir que hay un proceso interno de ir construyendo, romper con esa dependencia a la que le sometían estos centros. A a mí me ha ayudado muchísimo en mi vida personal el feminismo, el entender lo que es realmente el feminismo. Creo que eso me ha ayudado en muchas situaciones de mi vida para saber justamente cuáles son mis derechos y que no sean pisoteados.

El feminismo también me ha ayudado mucho para construir otros personajes, que denuncian, que no son superficiales, que van más allá, como un personaje que fue todo el tiempo luchando, luchando, hasta poder realmente liberarse. Creo que si hubiera sido otra época y no hubiera conocido bien todos mis derechos y todas esas cosas, hubiera terminado, quién sabe, encerrada ahí muchos años, aceptando que tal vez eso es lo que me merecía. Hay un proceso introspectivo.

2. ¿Cuál es el lugar que la mujer ocupa en su cine?

Como te decía, para mí no hay diferencia. Creo que hombres y mujeres somos iguales. Obviamente no tenemos los mismos derechos, eso sí te puedo decir. Todavía sigue existiendo un trato diferente. Siento que hay muchos hombres que tienen más oportunidades, tienen mejores sueldos, haciendo los mismos trabajos que las mujeres, pero de ahí tenemos igual importancia que los hombres.

3. ¿Cuál es el punto de vista como guionista y director(a) que usted adoptó en la película *Azules Turquesas* para crear a los personajes masculinos y femeninos?

No hago diferencia entre hombre y mujer cuando creo un contenido; eacribo el guión, intento que pueda ser algo bueno, primero que a mí me guste y segundo que a mí me mueva y me motive, pero jamás escribiría un guión machista o clasista, eso más que enfocarme en el hombre o la mujer. Hago lo mismo, digamos, con hombres y mujeres, no es como que separo para nada.

4. ¿Cómo fue la construcción dramática y actoral del personaje central del filme *Azules Turquesas*?

Con la actuación tenemos varias técnicas entonces es todo un proceso que tú haces. Primero analizar el personaje, de qué época es, cómo se llaman su papá y su mamá, le haces toda una historia al personaje. En este caso, para mí fue más fácil porque se trataba mi vida; obviamente tenía mucho más claro mis emociones, quién soy, de dónde vengo, etcétera; entonces, en ese sentido, lo que hice fue construir mi personaje a partir de esa época en la que yo estuve metida en estos lugares, qué sentía en esa época, cómo era mi familia, cómo era mi relación con mi familia, así pude construir el personaje.

5. ¿Qué elementos tomó en cuenta para caracterizar a la protagonista femenina en sus formas de comportamiento, pensamiento y valores?

Bueno, en mi película la protagonista soy yo, entonces está basada en mi historia, en hechos reales. Para escribir el guión básicamente me basé en lo que viví en esa época; y el personaje lo construí en base a cómo era yo en esa época, cuando estaba en consumo, cuando estuve interna, etc. Para mí es muy importante como siempre saber cómo vivir, cómo vamos a vivir, cómo vivimos las mujeres en una situación de adicción, que pienso que es mucho más vulnerable porque está en la calle, está en un bar, entonces esos elementos creo que sí fue importante resalta.

6. Pensando en la narración del filme, ¿cómo funciona el punto de vista y la focalización respecto de la protagonista femenina?

Me enfoqué únicamente en lo que fue en esa época mi vida. Obviamente, como yo era la protagonista, le daba toda la motivación, la fuerza y todo; me basaba en cómo fue en esa época vivir lo que viví siendo mujer y le di al personaje toda esa fuerza para que pueda transmitir todo lo que sentí y todo lo que viví en esa época.

7. Considerando la escena en la que el Director, en la segunda clínica, te coquetea, tú te rebelas contra él pero él trata de acosarte para tener relaciones sexuales contigo, ¿qué justificativo narrativo, cinematográfico y ético existe detrás de la puesta en escena?

La verdad, yo no estudié cine, estudié actuación, esa es mi profesión y es la primera película que he hecho. Te puedo decir que yo solo seguí mi intuición.

8. ¿Qué interpretación se puede dar al desenlace de la película respecto del destino del personaje protagonista femenina?

Para mí la interpretación siempre es libre, el final y lo que uno quiera ver en la escena. Eso es lo chévere del cine y de los espectadores: que cada uno pueda tener distintas visiones o distintas cosas que le pudo transmitir la película. Justamente hice un final abierto para que cada uno pueda sacar sus conclusiones y sentir lo que quiera, digamos así, lo que le pueda transmitir la película. Y eso es lo bonito para mí, que cada uno pueda tener distintas sensaciones, visiones. No lo hice pensando en algo en específico, sino simplemente conté como una etapa de mi vida, como te decía, pero sí quise dejar un final

abierto para que no sea, digamos, tan trágico todo y también poder crear algo de esperanza.

Te cuento, la escena final de la película la cambié. Esa no era la escena final de la película. Yo tenía un guión en el que Matrio y yo nos casábamos, salíamos del centro y él luego tenía una recaída, y la escena se terminaba con él en el hospital, con una sobredosis y que me preguntaban si es que le internaba o no en un centro. Este final no lo hice. ¿Y por qué lo hice así? Porque la película fue muy dura. Entonces me dije, no le puedo dar ese final porque ya sería demasiado. Y hay un final de esperanza y de autoliberación.

B) Representación de la mujer

1. En tu película *Azules Turquesas*, ¿cómo están representadas las mujeres?

Los personajes femeninos que utilizo en la película, como te decía, siempre fueron basados en hechos reales, entonces contaba sus historias, lo que vivían las mujeres. Los personajes en la película son personajes que existieron, que vivieron eso.. Hay mujeres que sufrieron muchísimo, hay mujeres muy fuertes, muy duras, como Mónica, que es la dueña del centro de rehabilitación. Creo que utilicé de todo un poco. También mujeres que están muy metidas con la religión, mujeres que han sido muy calladas cuando están dentro del centro, mujeres que han sido abusadas sexualmente. Entonces, creo que utilizo todo lo que lamentablemente ocurre en las vidas diarias de las mujeres.

2. ¿Qué aspectos de clase, culturales, étnicos y de género se tomaron en cuenta en la representación de las mujeres en *Azules Turquesas*?

Fue retratar lo que yo viví en esa época, con la gente que yo me encontré, entonces no es como que me basé y dije bueno esto quiero que sea de esta clase social o de esta otra clase social, sino contar tal cual lo que yo viví con las personas que conocí. Ahora, claro, se habla de varias clases sociales. En el centro de adicciones, en los psiquiátricos, por ejemplo, me imagino que era una clase de sectores medios para arriba porque para pagar un servicio costoso hay que tener dinero. Imagino que eran personas relativamente educadas, de nivel secundario, mestizos blancos y de género variado.

3. En la película, ¿qué aspectos narrativos, actorales y de puesta en escena se consideraron para representar al personaje femenino central?

Lo que quise es hacerlo como documental, que la cámara siga a los personajes, mucho uso de cámara en mano, para que sea lo más real posible, a pesar de que era ficción., para darle un aire importante.

4. ¿Qué referencias narrativas, visuales y audiovisuales influyeron en la representación de la protagonista femenina?

Estéticamente, quería que todos los planos sean medios y cercanos. Usé los colores azul y blanco, como eran los uniformes en los centros de rehabilitación. Al tratar de no usar siempre azules iguales en la colorización, se dio un tonito medio azul. Es importante al

principio, cuando Isabela está muy maquillada, con ropa más llamativa, cuando está en la adicción. Luego tiene un cambio cuando está dentro del centro que es totalmente la cara lavada, como demacrada podríamos decir, así, sin dormir, con ojeras, etcétera; y tiene un tercer cambio el personaje cuando ya está rehabilitada, tiene el pelo corto. Con esos tres cambios quise reflejar el paso del tiempo y también la transición que se ve en el personaje, cómo va cambiando físicamente es importantísimo.

5. ¿Qué capacidad de acción y autonomía tiene el personaje de Isabela en el universo narrativo del filme?

Como lo verías, en tres fases: el primero creo que era independiente en la primera fase, cuando estaba metida en la adicción, digamos como libre en el sentido de que tomaba mis decisiones, sean buenas o malas pero las tomaba. En la segunda parte obviamente perdí todos mis derechos, no estaba totalmente anulada mis derechos y todo lo que podía pensar, sentir, etcétera, fue en la clínica de las monjas, en realidad en todas las clínicas me quitaron los derechos. El simple hecho de que te quiten la libertad de salir ya es el mensaje central de la película. La tercera parte, final, nuevamente vuelvo a ser libre y autónoma, no sé cómo voy a poder tomar mis decisiones que no se ven que tan claras, porque es medio confuso qué va a pasar en el futuro pero que aún así tengo la libertad de tomar decisiones nuevamente.

6. ¿Cómo está concebida la violencia de género en la película?

Hay violencia de género, hay violaciones. Al principio, por ejemplo, en el centro de rehabilitación existe un texto de la Biblia que es leído con voz en off, en donde dice que la mujer tiene que callar. En algún momento, Camil le dice a Matrio: agradece que eres hombre y que no te castigo. Cecilia es abusada por el dueño del centro y es obligada a abortar contra su voluntad. En el centro de las monjas también vemos abusos, especialmente cuando te dan una pastilla para mantenerte drogada, semi dormida. Hay muchas formas de violencia de género.

7. ¿Cuál es tu opinión sobre las formas como se han representado las mujeres en el cine ecuatoriano?

En el cine ecuatoriano pienso que han sido positivas; por ejemplo, Gabriela Calvache, en *La Mala Noche*, habla de la trata de personas, creo es importante, como también lo es contar todo lo que ocurre desde dónde poder denunciar estas realidades que vivimos, pero no desde el victimismo sino justamente de qué vamos a hacer, cómo vamos a transformar lo que está pasando. Pienso que la mujer ha sido siempre sexualizada, ha sido utilizada como un objeto

Anexo 2: Análisis de enunciación, mirada y focalización

Tabla 1
Análisis de enunciación

Sujeto enunciador (Director)	Enunciado (Película)	
	NARRACIÓN	PERSONAJES
Identidad Situación socio-cultural Punto de vista Valores Ideología Posicionamiento de género		Situación socio-cultural Punto de vista Valores Ideología Posicionamiento de género
Tiempo Contexto histórico	Época en que suceden los acontecimientos	Sucesos históricos que afectan la vida del personaje
Lugar Contexto cultural	Lugar en el que suceden los hechos	País y ciudad en la que los personajes viven

Fuente: Christian León (2024)

Tabla 2
Análisis de la mirada y focalización

La rabia (2009) de Sebastian Cordero		Punto de vista		
		Ver	Saber	Creer
Focalización	Objetiva			
	Objetiva irrea			
	Interpelación			
	Subjetiva			

Fuente: Christian León (2024)

Anexo 3: Análisis de personajes femeninos y de interseccionalidad

Tabla 3
Análisis de personajes femeninos

La mala noche			
PERSONAJES	Como está representado	Binarismos	Relaciones de poder
	Planos, fotografía, sonido		
	Objetos		
	Acción		
	Planos, fotografía, sonido		
	Objetos		
	Acción		

Fuente: Christian León (2024)

Tabla 4
Análisis de interseccionalidad

Intersecciones	ENUNCIACIÓN (Director)	ENUNCIADO (Personaje protagonista)
Clase:		
Etnia:		
Edad:		
Género:		

Fuente: Christian León (2024)