

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

**Representación de la experiencia de la migración y la identidad en la
diáspora en los documentales de Mónica Vásquez**

Ariel Alexander Tamayo Barzola

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, Ariel Alexander Tamayo Barzola, autor del trabajo intitulado “Representación de la experiencia de la migración y la identidad en la diáspora en los documentales de Mónica Vásquez”, 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 Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

6 de noviembre de 2025

Firma: _____



Resumen

Esta investigación analiza la representación de la experiencia migratoria y la construcción de la identidad en la diáspora en los documentales *Éxodo sin ausencia* (1985), *Tiempo de mujeres* (1987) y *De trabajos y nostalgias* (1991) de la cineasta Mónica Vásquez. Partiendo de la premisa de que su obra ha sido marginada en las exploraciones académicas de la cinematografía nacional, el estudio se pregunta ¿Cómo se representa la experiencia de la migración y la construcción de la identidad en la diáspora en los documentales de Mónica Vásquez? Mediante un enfoque cualitativo y el análisis filmico de las películas —aplicando como base las fases de descomposición y recomposición de Casetti y Di Chio—, se examinan los recursos narrativos, estéticos y simbólicos que articulan el relato, considerando además elementos del contexto de producción como el camino hasta su realización o la mediación de organizaciones de cooperación.

Los hallazgos revelan que Vásquez construye una mirada singular que privilegia lo íntimo y lo afectivo, representando la migración desde una perspectiva autoral femenina donde la espera y la nostalgia operan como ejes centrales. Asimismo, se identifica que la identidad diaspórica se configura como un proceso de resistencia y recomposición cultural, donde prácticas como la música, los rituales comunitarios y la organización colectiva actúan como anclajes simbólicos que permiten reconstruir el sentido de pertenencia en contextos de desarraigo. El análisis evidencia cómo la directora negoció su autonomía creativa dentro de marcos externos, logrando en estas tres películas una voz personal que trasciende el encargo institucional mediante una aproximación sensible y próxima a sus protagonistas. El estudio concluye que la obra de Vásquez no solo documenta un fenómeno social, sino que elabora un discurso visual profundamente humano que interroga y resignifica la experiencia de la diáspora ecuatoriana.

Palabras clave: cine documental, migración, representación, identidad, diáspora, Mónica Vásquez

Agradecimientos

A mi familia, translocal, por acompañarme siempre y hasta este momento: a mi madre, Pacita del Rosario; a mi padre, Fausto; y a mis hermanas, Fernanda, Diana, Carolina. Principalmente a ellas, quienes han sido, en mi vida, ese ‘tiempo de mujeres’ que retrató Santa Rosa.

A con quienes hemos compartido este camino desde la fase virtual hasta la presencialidad, por las salidas, los viajes y la compañía en el proceso de la tesis; primero compañerxs, ahora amigxs: Valeria, Sabina, Mayro, Santiago y Alba Yaneth.

A Christian León, mi tutor, por el entusiasmo y confianza depositadas en este proyecto desde el primer momento, y por su guía constante durante todo el proceso de estudios.

A Mónica Vásquez, por la apertura y el cálido apoyo en la realización de este trabajo, y por contagiarme esos afectos que impregna en cada investigadorx con quien comparte, generosamente, hasta el más mínimo detalle.

A la UASB, por la oportunidad de estudio y por todo lo bueno que me ha dejado.

Tabla de contenidos

Figuras	11
Introducción.....	13
Capítulo primero: La imagen como frontera	15
1. El marco del problema: Ecuador migrante y cine documental emergente	15
1.1. Hacer cine: una comunidad de practicantes	17
1.2. Una directora en el panorama	21
2. Perspectivas teóricas: identidad, diáspora y representación en el documental.....	24
2.1. Sobre el cine documental, representación y enunciación	31
3. Caminos recorridos: estados de la cuestión sobre cine y migración	40
4. Entre método y mirada: aproximaciones metodológicas.....	42
Capítulo segundo: Narrar la experiencia del éxodo.....	47
1. La mirada de la directora	47
1.1. Sobre los documentales	50
2. Lenguaje visual y narraciones de la migración	54
2.1. Éxodo sin ausencia	54
2.2. Tiempo de mujeres	57
2.3. De trabajos y nostalgias.....	61
3. La representación en los documentales	64
Capítulo tercero: Cartografías de la identidad en diáspora.....	75
1. Las voces	77
1.1. Testimonios	77
1.2. Voz en <i>off</i>	83
1.3. Cantos y versos.....	86
2. Los personajes	88
3. Elementos simbólicos	92
Conclusiones.....	95
Obras citadas.....	99
Anexos.....	103
Anexo 1: Fichas técnicas de los documentales.....	103
Anexo 2: Modelo de ficha de análisis para la descomposición del filme.....	105

Figuras

Figura 1. Fotograma de Éxodo sin ausencia.....	55
Figura 2. Fotograma de Tiempo de mujeres.....	60
Figura 3. Fotograma de De trabajos y nostalgias	63
Figura 4. Fotogramas de la fiesta de Puesetús en Éxodo sin ausencia y del radio en Tiempo de mujeres.....	93

Introducción

En un mundo marcado por los movimientos migratorios constantes, las representaciones culturales y sociales del fenómeno han adquirido una marcada importancia para comprender cómo se configura la identidad en contextos transnacionales. El cine documental como vehículo de expresión artística y política, se convierte en una herramienta esencial para explorar las complejidades de estas experiencias humanas. Fue en este marco donde, en 2022, descubrí *Tiempo de mujeres* y con eso, el nombre de una cineasta ecuatoriana hasta entonces desconocida para mí: Mónica Vásquez. La mirada particular de lo que estaba representado en la pantalla fue lo que despertó en mí una inevitable curiosidad, una necesidad de saber más y que terminaría conduciéndome hasta este punto de dedicar la investigación a su cine. Esta inquietud personal, sin embargo, pronto reveló tener bases históricas sólidas. Ya el 20 de junio de 1985, con el estreno de *Éxodo sin ausencia* durante el Festival de Cine Ecuatoriano organizado por la Asociación de Cineastas del Ecuador (ASOCINE), quedaba marcado un hito crucial tanto en la carrera de la directora como en el panorama cinematográfico nacional, confirmando la temprana relevancia de su obra.

La migración no implica solo el desplazamiento geográfico, sino también la transformación de quienes la experimentan. En este proceso, las identidades individuales y colectivas se reformulan en un diálogo constante entre la memoria, la cultura y el lugar. En los documentales *Éxodo sin ausencia* (1985), *Tiempo de mujeres* (1987) y *De trabajos y nostalgias* (1991), Vásquez aborda estas tensiones mediante narrativas que combinan imágenes, voces y símbolos, creando representaciones que interpelan a los espectadores. Sin embargo, existe una limitada atención académica hacia el análisis detallado de cómo estos recursos cinematográficos contribuyen a visibilizar y reinterpretar la experiencia migratoria desde una perspectiva discursiva y cultural.

El corpus elegido resulta pertinente y único en el panorama ecuatoriano, ya que entre los realizadores que abordaron estas dinámicas destaca Mónica Vásquez, cuya obra ofrece una mirada particular sobre la experiencia migratoria desde un punto de vista autoral marcado, estableciendo un puente entre las experiencias y las representaciones visuales. La directora realiza estos tres trabajos documentales sobre la migración que pueden ser entendidos como una cronología desde distintos contextos y momentos

históricos: la migración del campo a la ciudad, la migración internacional desde la perspectiva de quienes se quedan y de quienes se fueron.

La investigación es relevante a nivel académico y social tomando en cuenta que aborda la limitada visibilidad de la obra de Mónica Vásquez y su figura como directora en el contexto ecuatoriano. Aunque se han desarrollado varios trabajos en tema relacionados con cine y migración, especialmente tras el éxodo posterior al año 2000, persiste un vacío en torno al trabajo documental realizado en los años ochenta, al documental realizado por mujeres y, además, de la construcción de identidades y las diásporas desde los estudios visuales. Este trabajo busca contribuir al reconocimiento de estas narrativas, reflexionando críticamente sobre las dinámicas de representación e identidad en torno a las transformaciones culturales y de la memoria colectiva en contextos migratorios, y abrir nuevas perspectivas para estudiar las películas de la directora.

En este contexto, nos hacemos la pregunta: ¿Cómo se representa la experiencia de la migración y la construcción de la identidad en la diáspora en los documentales de Mónica Vásquez? Esta duda es la que nos mueve a llenar ese vacío, aportando un análisis sistemático profundo que permita comprender el papel de estas producciones audiovisuales en la representación de fenómenos sociales contemporáneos. En coherencia con eso, nos hemos planteado los siguientes objetivos específicos: 1) examinar los recursos narrativos y estéticos utilizados en los documentales de Mónica Vásquez para representar la experiencia de la migración; y 2) analizar cómo las voces, personajes y elementos simbólicos presentes en las películas contribuyen a la construcción de la identidad en la diáspora.

Para responder a esta interrogante, la investigación adopta un enfoque cualitativo y se centra en el análisis filmico de los tres documentales elegidos. El estudio se organiza en tres capítulos: el primero establece el marco contextual y teórico acorde a las categorías de representación e identidad en la diáspora dentro del cine documental, así como el estado del arte y la propuesta metodológica; el segundo junta un apartado descriptivo con el analítico, en el que se examina los recursos narrativos y estéticos que configuran la representación de la experiencia migratoria; y el tercero analiza cómo las voces, los personajes y elementos simbólicos construyen cartografías de la identidad en la diáspora. Esta estructura permite una aproximación progresiva que vincula el contexto de producción con el análisis textual y la interpretación de significados.

Capítulo primero

La imagen como frontera

1. El marco del problema: Ecuador migrante y el cine documental emergente

La migración, en sus múltiples formas, desde la interna hasta la transnacional, ha sido una fuerza constante en la historia ecuatoriana, un fenómeno de larga duración que se remonta mucho antes de los grandes flujos transnacionales de finales del siglo XX. Durante las décadas de 1960 a 1980, los estudios sociales prestaron especial atención al éxodo interno del campo a la ciudad, íntimamente ligado a los cambios en la estructura agraria (Herrera y Ramírez 2008, 12), el cual provocó que miles de campesinos, empujados por la precariedad de la agricultura de subsistencia, problemas de minifundización y la falta de oportunidades (Ramírez 2021, 34), encontraran en Guayaquil y Quito destinos que, aunque desbordados por el crecimiento, ofrecían la esperanza de otro horizonte laboral frente a la desesperanza del campo. En muchos casos, las poblaciones rurales, incluyendo comunidades indígenas y campesinas enteras, se trasladaron a las ciudades, ocupando segmentos del mercado informal urbano y se establecieron, de manera fundacional, en barrios periféricos (Ramírez y Ramírez 2005, 181) que aún hoy marcan la geografía social de estas áreas metropolitanas.

Esta dinámica de movilidad interna fue crucial, ya que sentó las bases y consolidó los vínculos que posteriormente serían el eslabón inicial de una cadena más amplia. Un sinfín de experiencias acumuladas en las zafras de la costa o en las haciendas de producción bananera, crearon una memoria de movilidad y formación de redes que serían reactivadas en momentos de crisis posteriores. Así, la migración en Ecuador, siguiendo a Jacques Ramírez (2021, 15), puede entenderse como un *continuum migratorio*, un movimiento constante, aunque intermitente, que se ha reactivado ante diversas crisis y que muestra cómo el fluir de estas trayectorias internas y las primeras experiencias de movilidad dentro del territorio nacional fueron tejiendo el escenario para los futuros flujos transnacionales, ampliando dichas trayectorias a cruzar las fronteras nacionales. De manera que, cuando las crisis económicas y sociales de los ochenta golpearon con fuerza, las redes y memorias de movilidad que mencionamos sirvieron como punto de partida para el capítulo subsecuente: la migración internacional.

En los años ochenta, Ecuador vivió una de las olas migratorias más significativas de su historia, impulsada por una crisis económica que obligó a miles de personas, desde el centro y el Austro del país en particular, a buscar oportunidades en el extranjero. Esta parece ser la tónica en la que el contexto social y político del país se ha desarrollado década tras década, especialmente desde que las transformaciones y consecuencias que el proceso de modernización y posterior globalización (modelo transnacional) impactaron determinantemente en las dinámicas sociales de desplazamiento entre las zonas rurales y urbanas. Al paso de las décadas de los sesenta y ochenta, la migración internacional hacia los Estados Unidos se intensificó, en primera instancia, por la caída del mercado del *Panama Hat* (Gratton 2005), sombrero que es producido de manera particular en las provincias de Cañar y Azuay, además del declive económico que hacía más difícil el logro de objetivos e ingresos.

Es así como se empiezan a identificar señales comunes del fenómeno. Siguiendo lo que dice Gratton (2005, 33): “Los emigrantes proceden de zonas rurales y ciudades pequeñas, tienen poca educación y limitadas habilidades ocupacionales. Muestra una pronunciada orientación hacia destinos particulares, siguen cadenas establecidas por los emigrantes pioneros de su región”. En ese escenario, el éxodo ecuatoriano, mayoritariamente de población indígena y campesina, despuntó rápidamente durante los años ochenta, donde los ecuatorianos “pasaron del anonimato a convertirse en una de las comunidades inmigrantes más numerosas en el área metropolitana de Nueva York en una sola generación” (Jokisch y Kyle 2005, 57).

En aquel momento, el fenómeno migratorio atravesaba una transición: de la fase de migración campo-ciudad, que se vinculaba de forma causal con los procesos nacionales de modernización industrial a nivel macrosocial, hacia una fase de intensificación de la migración internacional, caracterizada por una dimensión multicausal heterogénea que abarcaba diversas clases sociales. Es en ese punto donde se empieza a indagar en los imaginarios desde la perspectiva de quienes se quedaron en su lugar de origen, principalmente madre, hijas e hijos, tal como indica María Mercedes Eguiguren (2017). Además, desde la perspectiva de quienes se movilaron a otros destinos, se empiezan a vincular aspectos que habían sido relegados dentro de la múltiple experiencia de la migración: identidad cultural, representaciones y relaciones sociales que construyeron los migrantes, dando espacio de significación a las diásporas que confrontan caminos de dispersión y fragmentación (Hall 1990).

La migración trascendió las transformaciones meramente económicas y sociales en Ecuador para convertirse en un fenómeno cultural multifacético, dejando huellas profundas en la música, la literatura y, con una potencia especial, en el cine. En la línea de Ramírez (2021), los desplazamientos, tanto internos como internacionales, han forjado una reconocible cultura de la movilidad que se ha integrado en la identidad colectiva del país (88). Esta dinámica se manifiesta vívidamente en los imaginarios nacionales y en los relatos íntimos de familia, hallando eco en diversas expresiones artística y comunicativas.

En la literatura se exploraron tempranamente los sueños y frustraciones de quienes partían hacia otros destinos. La música popular integró en sus letras el dolor y la esperanza del viaje; las fotografías, atravesadas por una sombra de ausencia según Barthes (2020), se convirtieron en un puente afectivo entre quienes se iban y quienes se quedaban; y hasta las video-cartas funcionaron como dispositivos culturales (Herrera y Ramírez 2008, 18) que documentaban la vida a distancia y reforzaban la pertenencia a una comunidad dispersa. Así, la experiencia de partida y retorno, de ausencia y espera, ha esculpido nuevas sensibilidades que encuentran en la cultura un cauce para procesar el desgarro.

1.1. Hacer cine: una comunidad de practicantes

Habiéndonos situado en ese contexto, debemos referirnos a la práctica cinematográfica, tomando en cuenta que mientras avanzaban los años, en el país también se iba conformando en paralelo —y lentamente— un cine documental independiente, bastante atrincherado en los espacios académicos y mediáticos, que fue una especie de distanciamiento y paso al frente de los filmes propagandísticos estatales y noticiosos conocidos para los públicos. Entrando en los años ochenta es que, el cine documental empieza constituirse desde una visión más enfocada en lo antropológico y artístico que busca rescatar el patrimonio nacional, como afirma Christian León (2022, 141). Esta misma generación de cineastas, según el autor, “realizó obras de carácter social influenciadas por el giro a la izquierda [...] adoptando una postura nacionalista. Su preocupación por la historia fue el pasado ancestral y la evocación de la historia colonial y republicana.” (166)

A lo largo del siglo XX, el cine ecuatoriano fue una especie de espejismo intermitente. Aparecía y desaparecía como un destello en medio de la precariedad. Esta inestabilidad productiva marcó a las generaciones de realizadores y condicionó las formas de hacer cine, como dice Wilma Granda (1995, 9) al afirmar que “el signo del cine ecuatoriano ha sido su intermitencia”. Dada su existencia lejos de los modelos

industriales, las películas fueron posibles, en gran número, por el esfuerzo casi heroico de directores que también eran productores, gestores, técnicos y, en ocasiones, hasta sus propios distribuidores. Este modo artesanal, sin estructuras consolidadas ni una industria que ampare, configuró una escena frágil, pero también profundamente determinada por la pasión y el compromiso político de sus actores.

En ese horizonte accidentado, los años sesenta y setenta inauguraron un giro que trascendía lo técnico para abrazar lo ideológico. En la sociedad ecuatoriana, que era testigo del gobierno militar de orden dictatorial, de la irrupción del *boom* petrolero y de una modernización a costas, emergieron movimientos culturales que vieron en el cine un artefacto para la transformación (León 2024, 281). La fundación del Cine Club Universitario en la Universidad Central del Ecuador (UCE) en 1966 marcó un punto de inflexión, dado que no solo dinamizó la circulación de películas desde varios cines, sino que articuló un campo de pensamiento, cinefilia e intervención política desde el audiovisual (De la Vega 2016, 70). De manera que, bajo la dirección de Ulises Estrella, este espacio propicio el encuentro de una generación de jóvenes que verían en el cine una posibilidad intelectual y crítica. Este espacio fue donde Mónica Vásquez comenzó su andadura, inmersa en un ambiente de cineclubismo, discusión estética e impulso a un cine de fuerte raigambre latinoamericanista.

Con ese telón de fondo, la llamada Generación de los 80, no nace particularmente de un vacío, sino como heredera y continuadora de procesos culturales más amplios. Como señala José Luis Serrano (2011, 272), esta agrupación de cineastas compartía una sensibilidad común: una estética influenciada por el Nuevo Cine Latinoamericano, una conciencia política de izquierda y una vocación por representar, con los recursos disponibles, los encuadres del paisaje social de la realidad ecuatoriana. Esta generación emergió en un contexto paradójico: por un lado, se beneficiaron de un impulso cultural derivado del auge petrolero, que permitió cierta inversión estatal en proyectos culturales y el crecimiento del mercado audiovisual, llevados a cabo principalmente por el Banco Central del Ecuador (BCE), la Unión Nacional de Periodistas (UNP) y la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE); por el otro, según León (2024, 285), buscaron narrar las discontinuidades, las tensiones y las ausencias que cruzaban el proyecto nacional. En medio del crecimiento de la clase media y del mercado de consumo, muchos de estos realizadores encontraron en el documental un lenguaje afín a sus preocupaciones sociales, éticas y estéticas. Aunque, cabe recalcar, la orfandad institucional seguía latente al

momento de sostener la práctica de los realizadores, además del diálogo con una industria apenas incipiente y sin una tradición cinematográfica robusta a la cual anclarse.

Frente a esta orfandad, la producción cinematográfica encontró un sustento material en un entramado de organizaciones de cooperación internacional, cuya intervención definió en buena medida el paisaje productivo del documental social ecuatoriano de la época¹. La implicación por medio de financiamientos de agencias como la USAID, USIS (hoy UCIS, Servicio de Ciudadanía e Inmigración de los Estados Unidos), la UNESCO; coproducciones con empresas como la mexicana Pelimex o con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC); y el apoyo técnico y diplomático de embajadas como la de la República Federal Alemana –que canalizaba fondos de instituciones como, por ejemplo, el Servicio de Desarrollo de la Iglesia Evangélica Alemana (EKD²) permitieron que proyectos de corte social, etnográfico o pedagógico vieran la luz. Esta dependencia de fondos externos, si bien posibilitó la realización, introdujo una tensión inherente entre los objetivos de desarrollo impuestos por las agendas cooperantes y la vocación autoral de los cineastas, quienes a menudo negociaron –en algunos casos resistieron– los marcos temáticos y discursivos esperados para preservar su mirada crítica sobre la realidad nacional.

A pesar de estas contradicciones, abrazaron el ideario de modernización, desde la parte cultural, promovido por el Estado, particularmente el que emergió tras el reformismo militar de 1972, que impulsó un concepto unitario de nación y fortalecimiento de una identidad nacional desde el aparato cultural (De la Vega 2016, 9). En ese marco, se fomentó la creación de obras que no solo narraran la historia, sino que también recuperaran el patrimonio cultural, simbólico y etnológico de país. Este horizonte compartido implicó una variedad de temáticas y distintos desarrollos estéticos en la realización, ya que las obras de la Generación de los 80 dialogaban con el relato clásico, pero incorporaban también estrategias visuales y discursivas del cine moderno, generando esa característica híbrida de representación que oscilaba entre lo testimonial, lo etnográfico y lo histórico (León 2022, 166).

¹En el contexto ecuatoriano, esto se recoge cronológicamente en el trabajo de investigación *Cronología de la cultura cinematográfica (1849-1986)*, realizado por Teresa Vásquez, Mercedes Serrano, Wilma Granda y Patricia Gudiño; publicado en la serie Historia del Cine del Ecuador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1986.

²*Kirlicher Entwicklungsdienst der Evangelische Kirche in Deutschland*, en alemán, se refiere al conjunto de programas de ayuda internacional y cooperación al desarrollo que organiza la Iglesia Evangélica Alemana con el fin de apoyar a comunidades vulnerables por medio de la lucha contra la pobreza, promoviendo la justicia y los derechos humanos desde una perspectiva de fe cristiana y solidaridad global.

El género documental fue el vehículo preferente para estas inquietudes. A diferencia del cine institucional de los años setenta, utilizado por el Estado como medio de propaganda, el documental en esta nueva etapa comenzó a desligarse de su función oficialista para convertirse en un espacio de exploración estética, política y cultural. Tomando como referencia la línea de tiempo que construye Christian León (2024), directores como Teodoro Gómez de la Torre, con *Arte Quiteño* (1970), y Édgar Cevallos, con *Quito, balcón de los andes* (1975), marcaron un temprano interés por documentar los valores culturales y urbanos del país. Rodrigo Granizo hizo lo propio con *Guayasamín* (1978), con un retrato íntimo sobre el célebre pintor quiteño. Ya en la década de los ochenta, el cine documental se consolidó como una forma de interrogar lo nacional desde múltiples perspectivas. Jaime Cuesta, con *Caminos de piedra* (1982), y José Corral Tagle, con *Sinfonía* (1983), profundizaron en la visualidad paisajística y cultural, mientras que la propia Mónica Vásquez, con *Camilo Egas, pintor de nuestro tiempo* (1983), introdujo una mirada cuidadosa sobre el arte y el pensamiento en clave de archivo y memoria.

Otros filmes de esta época, como *Cartas al Ecuador* (1980), de Ulises Estrella, y *Don Eloy* (1981), de Camilo Luzuriaga, retornaron sobre figuras históricas cuya obra y pensamiento formaban parte de la base estructural simbólica de la nación. En una línea más ligada a lo popular, *Camari* (1979), de Gustavo Corral, César Álvarez, consuelo Bustamante y Alejandro Santillán, así como *Raíces* (1982), de Jaime Cuesta, exploraron las tradiciones mestizas y populares desde una perspectiva antropológica. Por su parte, películas como *La Minga* (1971), de Ramiro Bustamante; *Entre el sol y la serpiente* (1976), de José Corral Tagle; *Guangaje, día de los muertos* (1971) y *Los hieleros del Chimborazo* (1980), de Gustavo e Igor Guayasamín, abordaron la cultura indígena desde una mirada más mitificada y a veces idealizada, reflejando el intento por rescatar aquello que se percibía como esencia cultural del país.

Uno de estos temas de preocupación que más influyó en cineastas y productores fue la migración, fenómeno que había ya transgredido el tejido social, tanto en zonas rurales como de las ciudades, y que dio paso a lo que se puede entender como *cine migratorio*³. María Teresa Galarza (2018, 174) designa a este género —el cual se iría constituyendo en el contexto cinematográfico del país— como “el corpus de películas que desde Latinoamérica reflexionan acerca de los fenómenos migratorios —sobre todo de aquellos dirigidos del sur al norte global—, explorando sus características e

³ El término que propone Galarza será utilizado en adelante para referirnos al conjunto de películas en el que se enmarca el corpus documental de Mónica Vásquez sobre migración.

implicaciones”. El creciente cuerpo de obras cinematográficas influyó en la subjetivación del fenómeno y, además, logró posicionarlo como un tema de relevancia política, social y cultural en el imaginario colectivo. En ese contexto, el cine se convierte en un medio poderoso para visibilizar las experiencias migratorias y dar voz a quienes viven estas realidades, explorando cómo estos desplazamientos afectan a las identidades individuales y colectivas.

Entre los realizadores que abordaron estas dinámicas destacan, por ejemplo, Raúl Khalifé, con su película *Simiatug: en la boca del lobo* (1981); y Mónica Vásquez, con el corpus que nos ocupa en esta investigación. Su obra ofrece una mirada particular sobre la experiencia migratoria, desde una perspectiva femenina, estableciendo un puente entre las experiencias y representaciones visuales de migrantes y la diáspora. Vásquez realiza tres documentales sobre la migración que se podrían entender como una cronología —o trilogía— desde distintos contextos y momentos históricos.

1.2. Una directora en el panorama

Dentro del amplio paisaje de búsquedas colectivas y esfuerzos solitarios que fue el cine ecuatoriano de las décadas del setenta y ochenta, se abre un camino más íntimo y menos visible: el de Mónica Vásquez, una figura tan crucial como silenciosamente relegada dentro de la historia del cine nacional. Adentrarse en su contexto de producción no solo permite comprender las condiciones materiales y simbólicas que atravesaron su obra, sino también los modos en que su mirada se fue forjando entre la precariedad, el aprendizaje autodidacta y una práctica militante de la imagen. Siguiendo las pistas trazadas por Paola de la Vega (2020), no se puede hablar de los inicios de Vásquez sin mencionar su vínculo con Ulises Estrella, referente en la época del cineclubismo y director del Departamento de Cine de la Universidad del Ecuador.

Si bien compartieron una relación personal y profesional, Estrella dirigió una sola película y dedicó la mayor parte de su trayectoria a la gestión cinematográfica. Esto permite pensar que no obstaculizó el impulso de Vásquez por abrirse camino desde la práctica, muchas veces sin contar con credenciales formales ni remuneración. En sus recuerdos, Estrella permanece como un soporte fundamental para su carrera cinematográfica: “Mi compañero era Ulises Estrella por diez años, diez años vivimos juntos, y fue una relación muy positiva, muy enriquecedora para mí. Él también me ayudaba, por ejemplo, orientándome qué libros leer, qué películas ver y me traía cosas que encontraba por ahí” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). Ella misma,

recuerda ese tiempo como militancia: proyectar películas para comunidades rurales, campesinas, indígenas, sindicatos y organizaciones sociales, acompañarlas de diálogos críticos, cultivando tanto públicos como vínculos, afectos y conciencias (De la Vega 2020, 19).

Esa labor de difusión –voluntaria, insistente, pedagógica— fue mucho más que una etapa previa a su trabajo como realizadora, fue su escuela. Mónica Vásquez logró abrirse paso como pudo en un país sin escuelas de cine, sin políticas claras de fomento y con una cultura audiovisual que se había concentrado en lo masculino y en el conocimiento técnico (De la Vega 2020, 17). Su aproximación al cine se fue tejiendo en varias aristas, pasando por la crítica y la reflexión, y luego por la práctica concreta: asistiendo en la dirección, en el guion y labores de producción en proyectos con directores como Jorge Sanjinés o Camilo Luzuriaga. La única experiencia en la que es contratada como asistente de dirección fue en la película *En la mitad del mundo* (1990). De manera que, la directora eligió esas grietas del panorama como rutas de aprendizaje, como un modo de desmontar la idea arraigada de que las mujeres no podían dirigir por presunta falta de técnica. La precariedad no fue únicamente una limitante laboral, sino una frontera simbólica que se disputó desde adentro, entre la tenacidad y contradicciones del contexto. Ella misma recuerda ese momento decisivo y el apoyo de Ulises Estrella:

Así fui aprendiendo también un poco de qué lenguaje usar para mis películas, que en ese tiempo yo solo soñaba, ¿no? ¿Otra cosa? Ni me atrevía a decir a nadie porque otra cosa era ponerme a hacer. Hasta que vino esa coyuntura de Camilo Egas, cuando Ulises, que era siempre un luchador para todas las cosas, me dijo: ‘bueno, no te puedes quedar la vida soñando, ¿Quieres hacer cine? Ahora es tu oportunidad [...] entonces, ahora o nunca te lanzas’. Y sí, fue una lanzada, me lancé por esa añoranza. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

Además, el machismo de la estructura patriarcal no se manifestaba solo en el mundo del cine, sino que era una presencia constante, desde un entorno familiar hasta los pasillos de las instituciones y gremios culturales. Las tareas asignadas a las mujeres en la industria –cuando se las dejaba entrar—eran rutinarias, administrativas, funcionales al trabajo creativo y de autoría de los hombres (De la Vega 2020, 17). Vásquez cargó con ese peso y también con la sospecha de una generación que no perdonaba su conocimiento empírico sobre técnicas cinematográficas, cuestionando la calidad de la obra. Según la directora, ese cuestionamiento se profundizaba porque mucho colegas veían su trabajo como meramente institucional, ligado a agendas de organizaciones cooperantes y por tanto lo descalificaban como arte legítimo: “Para ellos, si venían de un proyecto con una

ONG o alguna de estas organizaciones extranjeras de cooperación, ya no era cine, era propaganda institucional. Quizá, también era porque yo solo era ‘la amiga de Ulises’” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). Pero si algo distingue su tránsito es que no esperó legitimaciones externas. En lugar de eso, se autoformó mientras hacía, y hacer para ella significaba implicarse emocionalmente, dejarse afectar por lo que filmaba, encontrar en lo afectivo un lugar de lectura del mundo. Sosteniendo así, un deseo propio en medio de jerarquías que rara vez le daban lugar, y defender, incluso con terquedad, su derecho a estar detrás de una cámara.

En 1980, un breve respiro institucional —el decreto 104 que exoneraba de impuestos a los espectáculos públicos— abrió una nueva ventana para la práctica cinematográfica según De la Vega (2016, 143). Entonces, la directora, con gestión de recursos propios y el apoyo de su círculo cercano, logra producir su primer cortometraje, *Camilo Egas, pintor de nuestro tiempo* (1983). Esa primera película le permitió hacer su entrada a la dirección y, además, la conectó sensiblemente con el mundo indígena que Egas había plasmado con orgullo en su pintura (De la Vega 2020, 23). Desde entonces, su mirada se ancló a ese territorio afectivo, por lo que no es casual que su trabajo posterior no aborde necesariamente una complejidad artística y no insista en grandes estructuras ni en gestos autorales grandilocuentes. Coincidiendo con Teresa Vásquez (2025, 98), lo que sostiene su cine es otra cosa: una forma de vincularse con el mundo desde lo íntimo, lo relacional y lo emocional. Incluso en los encargos institucionales, hay una capa de ternura, una escucha atenta, una intuición que permite que sus documentales hablen, no tanto por lo que muestran, sino por cómo se acercan a lo que muestran. Así lo recuerda la directora:

Yo les preguntaba, ¿por qué le dicen ‘la mamita’, la mamá, a la tierra? Y así íbamos entrando en ese tipo de relación, en el camino de la relación afectiva con la tierra. Ahí iba conociéndolos, porque yo soy de un origen totalmente urbano. Yo no tenía nada que ver con la tierra, nada, ni de lejos. Esos acercamientos a ellos me hacían conocerlos [...] Sí, me encantaban, me gustaba, me sentía muy bien, me llegaban. Y bueno, entonces, fueron las dos cosas unidas: esta experiencia de hacer esos debates —porque hacíamos conversación con la gente después de la exhibición de las películas—, oyéndoles lo que les impresionaba, lo que no, lo que para mí era increíble y para ellos no, y por qué. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

Habiendo hecho este recorrido en torno a la figura de Mónica, podemos dar cuenta de que, en este escenario, el cine documental emerge como una herramienta potente para visibilizar y narrar las complejidades de la migración. Los filmes de Mónica Vásquez, realizados en los años 80, representan un *corpus* único que recoge problemáticas vitales

desde una mirada sensible y profundamente humana. A pesar de ello, su obra ha sido marginada del panorama cinematográfico ecuatoriano, dando como resultado una notable ausencia de estudios que analicen su contribución al entendimiento de las representaciones de la experiencia migratoria y de la identidad en la diáspora. Por lo tanto, este análisis busca llenar ese vacío, destacando la importancia del cine de Vásquez no solo como un registro artístico, sino también como un medio para comprender los procesos de representación y construcción de la identidad en contextos de desplazamiento.

En ese sentido, la migración internacional ha sido un fenómeno clave en la configuración de las identidades culturales y sociales, especialmente para comunidades que enfrentan desafíos únicos al desplazarse hacia nuevos entornos. En el caso de la diáspora ecuatoriana, los procesos de migración han transformado las dinámicas económicas y sociales, además de las percepciones sobre la identidad y la pertenencia cultural. Sin embargo, a pesar de su relevancia, los estudios sobre estas representaciones en el cine documental, y desde el enfoque de las visualidades, han resultado también escasos en el ámbito académico, donde se hace visible una mayor atención al cine migratorio de ficción como objeto de estudio. Así, al enfocarnos en tres de sus películas, este trabajo contribuirá al reconocimiento de su legado y al debate académico sobre las representaciones culturales de la migración.

De esta manera, los documentales de Mónica Vásquez pueden ser vistos como artefactos culturales que generan discursos sobre migración ecuatoriana y están atravesados por relaciones de poder, ideología y subjetividad –incluidas aquellas derivadas de las instituciones de cooperación internacional que coprodujeron y financiaron sus películas. A través de elementos narrativos y visuales, estos dispositivos no solo capturan experiencias humanas, sino que también producen significados que influyen en la construcción de la identidad en la diáspora. Por ello, estudiar cómo *Éxodo sin ausencia* (1985), *Tiempo de Mujeres* (1987) y *De trabajos y nostalgias* (1991a) articulan dichas representaciones permitirá comprender –dentro de un marco conceptual que sustenta esta investigación— de qué se configuran nuevas formas de identidad en la diáspora a partir una visión autoral femenina y culturalmente situada.

2. Perspectivas teóricas: identidad, diáspora y representación en el documental

Esta investigación se construye a partir de un marco teórico-conceptual con base en dos ejes principales: representación e identidad en la diáspora, los cuales, más que

categorías fijas, serán tratados como conceptos dinámicos e interrelacionados en beneficio del trabajo de interpretación y análisis crítico. El trabajo se abordará desde un enfoque interdisciplinario, característico de los estudios de la comunicación y la visualidad, integrando aportes de los estudios culturales, el análisis del cine documental como práctica de representación social y la sociología, posibilitando un diálogo conceptual que articulen las formas en que la imagen y la narrativa configuran significados e identidades. Para ello, en las siguientes páginas se teje una red conceptual –cuyos hilos provienen de distintas autorías y disciplinas— que servirá de lente analítico para sustentar el análisis posterior de los documentales.

Pensar en la representación, desde el enfoque de las visualidades, es de gran relevancia para el estudio, tomando en cuenta que nos confronta a tres lógicas relacionadas con la imagen: “el proceso de ver el mundo; el proceso de hacer representaciones visuales del mundo, y el proceso de imaginar o de crear imágenes mentales del mundo” (Mitchell 2005, 39 citado en Bericat 2011, 137). Estas lógicas reflejan cómo las imágenes median entre la percepción, la representación y la imaginación, configurando significados que trascienden lo visible. Como señala Iván Rodrigo-Mendizábal (2018, 34): “la visión desde la perspectiva fisiológica es una, otra es la visión operada mediante dispositivos tecnológicos, sean estas cámaras de fotografía, cine o vídeo; además habría una visión interna, mental y quizá espiritual de las cosas”. Es así como, partiendo de esa acción operativa de la visión a través de dispositivos de registro a fin de representar una realidad del mundo por medio de imágenes, entendemos al cine –documental o de no ficción, en este caso— como una tecnología de representación que no solo captura, sino que también construye y reinterpreta significados como práctica hermenéutica en relación con el contexto cultural y social en el que se produce.

De esta manera, abordar el aporte teórico realizado por Stuart Hall sobre la representación resulta importante para comprender cómo las imágenes participan activamente en los procesos que las conectan con el lenguaje y el significado. Según Hall (2010b, 447) la representación es “la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes a través del lenguaje”. Así, la representación no implica solo un acto de transmisión, sino que se configura como un proceso cultural complejo donde las imágenes, los signos y los sistemas simbólicos operan dentro de estructuras compartidas de significado. Estas estructuras, o mapas de sentido dice Hall, se forman y transforman a través de las prácticas culturales, reflejando las diversas formas en que las sociedades perciben y comprenden el mundo. En esta línea, Homi K. Bhabha (1994, 58) sugiere que

la representación cultural siempre produce un tercer espacio de enunciación, un espacio liminal de hibridación donde el sentido y los símbolos de la cultura no se fijan, sino que se negocian y se reconfiguran en medio de tensiones y encuentros de identidades. Además, Hall (1988)⁴ citado por Bhabha (1994, 42), advierte que el imaginario o representación cumple también la función de una *intervención ideológica* en la práctica política, la cual podemos asociar a la práctica cinematográfica por su hacer discursivo y visual.

El cine, particularmente en su dimensión documental, se inserta como una tecnología de representación que organiza y produce sentido a partir de signos visuales y sonoros, entendidos como parte de un sistema cultural de significación, a partir de lo que señala Hall (2010, 449): “cualquier sonido, palabra, imagen u objeto que funcione como signo, es organizado con otros signos dentro de un sistema dentro del cual halla su sentido”. Entendiendo que ese sistema más amplio se encuentra en el plano de lo discursivo, decimos que esto implica un lenguaje visual, el cual permite que una película pueda registrar una realidad, construirla y reinterpretarla, articulando significados que pueden variar según los contextos culturales e históricos de sus espectadores. En este punto, Jacques Rancière (2010) sugiere que el cine distribuye lo sensible, mostrando y ocultando, organizando lo que puede ser visto y dicho, y con ello reconfigura la experiencia común de la representación. “El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante” (Rancière 2010, 19-20).

Dentro de este proceso, el lenguaje visual del cine no se limita a representar lo visible, sino que también evoca sentidos más amplios relacionados con lo escópico, vinculando lo especular y discursivo (Brea 2005). En el caso de los documentales de Mónica Vásquez, esta capacidad del cine para representar se entrelaza con la temática de la migración, configurando narrativas que exploran, además del desarraigo y los desplazamientos físicos, las formas en que las comunidades construyen negocian y mantienen sus identidades. Para esto, hay que tener en cuenta también que las formas de representación y sentido de la migración varían en el tiempo, donde la tarea de interpretación es mirar el sentido de estas representaciones en su contexto histórico, el

⁴ Ver Stuart Hall. 1988. *The hard road to renewal*. Londres: Verso. (páginas 10-1)

cual puede y tiene variaciones al igual que los significados (Rodrigo-Mendizábal 2018, 35).

Seguidamente, adentrándonos en la noción de identidad, intrínsecamente relacionada al concepto de representación, Manuel Castells (1997a, 28) argumenta que la identidad es “la fuente y organizadora del sentido y además es la fuente de experiencia de la gente”. Es decir, identidad y sentido están estrechamente articulados tanto en el plano personal como en el colectivo, por lo que la construcción del sentido es construcción de la identidad. Siguiendo al autor, con relación a los actores sociales, entiende a la identidad como “el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido” (28). De manera que, la identidad emerge como un proceso dinámico que organiza y jerarquiza los significados culturales, reflejando relaciones de poder y las interacciones sociales en contextos situados. El mismo Hall (1990, 351) argumenta que “las identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historia. Pero, como todo lo que es histórico, están sometidas a constantes transformaciones”. En este sentido, atendiendo a los postulados previos, la identidad no es un ente fijo, sino un fenómeno en constante cambio, moldeado por contextos históricos, sociales y culturales. Las migraciones, en particular, constituyen escenarios de transformación donde las personas enfrentan desafíos de desarraigo y reconfiguración identitaria, creando nuevas formas de pertenencia en un entorno que no siempre les resulta familiar.

Ahondando en el concepto, la construcción de la identidad se considera un proceso dinámico que se articula a partir de los materiales simbólicos y culturales disponibles en el contexto social en que se vive, con el propósito fundamental de otorgar sentido a las acciones y experiencias de los actores sociales. Según Castells (1997b, 29), este sentido se define como “la identificación simbólica que realiza un actor social del objetivo de su acción”. Este proceso implica etapas de individualización, donde los individuos internalizan, apropian y somatizan los materiales culturales provenientes de elementos como la historia, la memoria colectiva, las instituciones y las estructuras sociales. Siguiendo al autor: “individuos, grupos sociales y sociedades procesan todos estos materiales [...] y los reordenan en su sentido, según las determinaciones sociales y los proyectos culturales implantados en su estructura social y en su marco espacio/temporal” (Castells 1997b, 29). En este sentido, el contexto social no es solo factor de influencia, sino que resulta esencial para entender cómo las identidades son construidas y cómo estas configuran fuentes de sentido tanto a nivel individual como colectivo.

Para el autor, la construcción de la identidad está atravesada por relaciones de poder y puede manifestarse de tres maneras principales: como identidad legitimadora, de resistencia o como identidad proyecto (Castells 1997a, 30). En el último caso, la identidad proyecto tiene el potencial de transformar las estructuras sociales al generar nuevas condiciones para su vivencia y práctica. A pesar de eso, en el contexto creado por la *sociedad-red*, donde se restringen los espacios para la construcción de la identidad, emergen formas de identidad de resistencia que se articulan principalmente desde lo local (Castells 1997a, 32). En contextos de crisis o discontinuidad, como los vividos en procesos migratorios, las identidades de resistencia suelen surgir desde posiciones subordinadas, articulándose en torno a valores opuestos a los de las estructuras dominantes.

Frente a eso, la búsqueda de sentido tiene lugar en la reconstrucción de estas identidades *defensivas* en torno a principios comunales, culturales o étnicas, aislándose de los flujos globales que las desvinculan o subordinan (Castells 1997a, 33). Como explica el autor: “la construcción de la identidad es un proyecto de una vida diferente, quizás basado en una identidad oprimida, pero que se expande hacia la transformación de la sociedad como la prolongación de este proyecto de identidad” (Castells 1997a, 32). Sin embargo, en un mundo donde las sociedades civiles se desarticulan como mediadoras entre las personas y las estructuras de poder, las identidades locales enfrentan desafíos significativos al intentar resistir y dotar de sentido a un entorno global que a menudo permanece desconectado de sus realidades específicas.

En consonancia con los conceptos previos, se suma el de *diáspora*⁵, el cual será tratado en términos prácticos sin abordar su carácter etimológico e histórico. Según Jacques Ramírez (2017, 217, *trad. propia*) la diáspora se refiere a “la dispersión o movimiento de personas fuera de su lugar de origen, que mantienen vínculos con ese espacio –sea real o imaginario—y crean una consciencia de identidad de grupo, apelando a la memoria colectiva de un pasado en común que las diferencie de las personas del lugar donde residen”. Una vez que el concepto tuvo mayor problematización dentro de las ciencias sociales contemporáneas, ha sido utilizado para explicar varios movimientos migratorios o para referirse a grupos específicos, así también para diferenciar ciertos rasgos o características. De forma particular, podemos referirnos a dos:

⁵ Cabe aclarar que, desde la perspectiva de este trabajo de investigación, consideramos pertinente el uso de este concepto, tomando en cuenta que los procesos de migraciones y desplazamientos en el contexto del país se pueden enmarcar en términos de una diáspora ecuatoriana.

1. Vínculo: relación con la tierra natal entendida como un lazo profundo de identificación. Esta conexión puede expresarse en retornos periódicos, en vínculos virtuales o institucionales, o bien en imaginarios que idealizan el lugar de origen, su gente y su historia, a menudo desde una mirada victimizada.
2. Identidad diaspórica: se construye a partir del origen, el vínculo y la memoria compartida. Busca mantener vivas ciertas costumbres, recreando un pasado común a través de la memoria, el mito y el deseo –también mítico— de retorno. Funciona a la vez como anclaje al pasado y como forma de diferenciarse en el nuevo contexto, produciendo una sobre-conciencia entre el lugar de origen y el de residencia. (Ramírez 2017, 218).

Complementando este enfoque, Appadurai (2001) sostiene que las diásporas no pueden ser entendidas como entidades fijas ni relaciones homogéneas. Al contrario, se trata de construcciones moldeadas por factores históricos, políticos y lingüísticos que varían según las perspectivas de los actores implicados. En el contexto ecuatoriano, estas dinámicas se manifiestan en las relaciones complejas entre las comunidades migrantes y aquellas que permanecen en su lugar de origen, donde las percepciones y actitudes hacia quienes migran son heterogéneas y, a menudo, contradictorias. Ante esto, el autor afirma que el conjunto de dimensiones de los flujos culturales globales –como el paisaje étnico, donde se ubican las diásporas:

No se trata de relaciones construidas objetivamente, que se mantienen fijas con independencia del ángulo desde donde se las mire. Por el contrario, intentan llamar la atención sobre el hecho de ser, fundamentalmente, constructos resultado de una perspectiva y que, por tanto, han de expresar las inflexiones provocadas por la situación histórica, lingüística y política de las distintas clases de actores involucrados: Estados-nación, corporaciones multinacionales, comunidades en diáspora. (Appadurai 2001, 47)

La categoría de migraciones es en sí misma dinámica y cambiante debido a la rapidez con la que evolucionan los flujos migratorios, las realidades de los migrantes y los contextos legales, políticos y sociales (Loudor 2016, 31). Además, en la era de la globalización, marcada por la interdependencia sociopolítica, económica y cultural, las migraciones adquieren una complejidad que las convierte en un fenómeno multifactorial y una herramienta clave para comprender las transformaciones sociales. En ese sentido, cabe hacer mención a las condiciones de desarraigo en contexto de movilidad, a lo que Loudor (2016, 31) se refiere así:

El desarraigo, muy vinculado a las migraciones principalmente forzadas, nombra la realidad variopinta y las vivencias de un gran plexo de sujetos, individuales y colectivos,

que se encuentran en un complejo transitar entre aquí y allá, entre el antes y ahora, entre el origen perdido y el destino imposible, y que experimentan sentimientos encontrados: tristeza y alegría, deseo de tener nuevas aventuras y nostalgias del hogar, etc.

Ante esto, las migraciones contemporáneas se inscriben en un profundo horizonte de desarraigo con una duración histórica considerable y un calado estructural hondo en la región que habitamos. Millones de individuos han transitado en busca de un lugar, un arraigo y un sentido de pertenencia, enfrentando dramas humanos mientras intentan negar o superar su propio desarraigo. Los factores que propician este fenómeno son variados y se entrelazan con la historia y la configuración misma de América Latina. Como subraya Louidor (2016, 18): “El desarraigo es un complejo proceso que no se puede fijar e inmovilizar como pieza de museo en un momento o un hecho puntual. Es un fenómeno histórico y estructural”. Esta perspectiva resalta que la movilidad humana, especialmente forzada o influenciada por factores materiales del entorno, no es un evento aislado al contexto, sino una manifestación de procesos fundacionales que continúan moldeando la región y las experiencias de sus habitantes.

La vivencia del desarraigo, descrita por Louidor (2016) como un “complejo transitar” (206), resalta la profunda complejidad de la realidad social del migrante contemporáneo. Esta realidad, donde la vida social se despliega simultáneamente en diversas redes sociales transfronterizas, exige una perspectiva analítica que trasciende el mero enfoque de red. Ante esto, Rubén Gielis (2009) ve la necesidad de incorporar el lugar *–place lens–* al instrumental metodológico para estudiar el transnacionalismo migrante, argumentando que el enfoque en redes es “menos efectivo para estudiar la complejidad externa” (Gielis 2009, 272), es decir, la forma en que las diversas redes se interrelacionan en la vida diaria de los transmigrantes. Para lograr la distancia analítica requerida que elude el sesgo inherente a los análisis asados en una sola red social, el autor concibe la migración transnacional en tanto translocalidad como un fenómeno de complejidad intrínseca, donde los sujetos habitan simultáneamente múltiples vínculos. Según el autor, esto “apunta a una habilidad de un individuo no solo de experimentar las relaciones sociales que se localizan en el lugar en el que está corporalmente presente, sino también de experimentar las relaciones sociales que se localizan en otros lugares” (275, *trad. propia*).

En este entramado conceptual, el cine documental emerge como un terreno fértil para explorar los cruces entre identidad, diáspora, migración y desarraigo, especialmente cuando estos se abordan desde la representación de la experiencia vívida de quienes

transitan por contextos de pérdida, ruptura o recomposición. A diferencia de la ficción, cuya lógica suele apoyarse en mundos diegéticos autónomos, el documental trabaja con fragmentos del mundo social y con sujetos que existen más allá del encuadre, lo que lo sitúa en una relación directa, aunque no transparente, con la realidad histórica.

El dispositivo documental, en ese sentido, no se limita a recoger y dar un testimonio, sino que pone en funcionamiento una serie de operaciones –visuales, sonoras, discursivas—que organizan lo real y lo cargan de sentido, muchas veces desde el espacio íntimo de la memoria o desde la tensión que produce el desarraigo. Al darnos la posibilidad de registrar cuerpos, voces y espacios, el documental permite pensar la migración como un fenómeno que se despliega en la imagen y a través de ella, revelando aquello que en ocasiones no puede decirse con palabras. De manera que, en estas representaciones, lo personal y lo colectivo se entretajan, y las narrativas construidas en la pantalla devienen formas de inscripción simbólica de lo social, así como modos de comprender, habitar y re-imaginar los procesos que marcan la vida de las comunidades atravesadas por el fenómeno migratorio.

2.1. Sobre el cine documental, representación y enunciación

Pensar el cine documental es también pensar en la relación entre el tiempo, la mirada y la memoria. No se trata únicamente de una forma cinematográfica anclada a lo real, sino de una práctica que interroga ese *real*, lo recorta, lo encuadra y lo reorganiza en un intento por dotarlo de sentido. Tal como sugería André Bazin (1990) en su célebre defensa del cine como huella del mundo, la imagen cinematográfica nace del deseo de duplicar la realidad, de conservar lo efímero, de fijar aquello que, de otro modo, estaría condenado a desaparecer. Este impulso conecta con lo que Michael Renov (1993) identifica como la función de registro y preservación del documental: una necesidad de carácter profundamente humano por vencer al olvido, al tiempo y a la muerte, dando forma un archivo sensible que prolonga el mundo vivido. Desde esta perspectiva, el cine documental permite la materialización de ese deseo de permanencia, de memoria y narración. Al mismo tiempo, siguiendo a Carl Plantinga (2014), ese registro no tiene un papel de total neutralidad, dado que la organización narrativa y estética del documental implica siempre una postura frente a lo que se muestra, una forma de interpretar e intervenir en la realidad y en el espectador.

En esta investigación, el cine documental –donde ubicamos al que nos ocupa: cine migratorio—, será abordado como una tecnología de representación profundamente

atravesada por decisiones éticas, políticas y formales, donde se articulan miradas íntimas, testimonios arraigados en experiencias concretas y prácticas de enunciación que interpelan al discurso y lenguaje cinematográfico. A partir de esta concepción, se desarrollarán los aportes de autores como Bill Nichols, Aida Vallejo, François Niney, Julia Lesage, Christian Metz y Teresa de Lauretis, cuyas perspectivas ofrecen herramientas clave para reflexionar sobre la representación, la autoría femenina y la subjetividad en el marco del cine documental de Mónica Vásquez.

Dentro de ese marco, el cine documental se convierte en un medio privilegiado para explorar procesos identitarios en contextos de migración, ya que combina elementos visuales y narrativos que construyen discursos sociales complejos. Según Nichols (2013), el documental no es una simple ventana a la realidad, sino una construcción narrativa que interpreta y organiza el mundo a través de elecciones estéticas y políticas. Esta capacidad para representar lo *real* permite que el cine documental funcione como un espacio discursivo donde se articulan memorias, historias y experiencias, en este caso, de comunidades desplazadas. Es a través de sus estrategias visuales y testimoniales que se generan relatos que trascienden lo individual para convertirse en representaciones colectivas cargadas de significado cultural y político. “El documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva” (Nichols 1997, 40).

Profundizando en esta naturaleza construida de la representación, Aida Vallejo Vallejo (2007) establece que la estética realista del documental es distinta a la de la ficción, a pesar de compartir un lenguaje cinematográfico similar. La clave, dice Vallejo (2007, 85), reside en el pacto de veracidad, una negociación de lectura que se produce entre el espectador y el texto filmico, mediada por la categorización que la industria le asigna al filme como *documental*. Este pacto conduce al espectador a una lectura *documentalizante*, donde se asigna un valor de realidad a lo que se ve y se busca un referente real a través de la indización de la imagen, confrontando los códigos cinematográficos con su experiencia de lo real. A diferencia de la ficción, donde el espectador participa en un pacto de verosimilitud y finge creer el mundo diegético, el documental invita a una interpretación activa de *lo real*. Sin embargo, según Vallejo (2007, 90) la *historia* que se cuenta en un documental no es la realidad completa o el mundo histórico, sino un mundo proyectado; es decir, una selección y reorganización de fragmentos de lo real, filtrada por la mirada y las decisiones de los realizadores. Esta inherente subjetividad y la mediación del propio dispositivo filmico conducen a lo que la

autora define como *paradoja del realismo documental*, donde la representación de la realidad, irónicamente, tiende a irrealizar la historia que se narra, ya sea al ocultar la presencia del equipo de rodaje o al evidenciarla (101).

Una de las cualidades fundamentales del documental, según Nichols (1997), es su referencialidad con el mundo histórico, lo que lo distingue de la ficción al trabajar con personas reales, con algo que ocurrió e historias que ocurren en contextos concretos. Esta cercanía con lo real ubica al documental dentro de los denominados discursos de sobriedad, aquellos que ejercen poder y conciencia sobre la experiencia colectiva y que operan como formas de conocimiento sobre el mundo (León 2022, 69). Desde esta perspectiva, Nichols (1997, 42) analiza el documental a partir de tres dimensiones: la del realizador, la del texto y la del espectador. En primer lugar, el documentalista tiene un control limitado sobre el desarrollo de las situaciones filmadas, ya que los personajes y eventos representados no son creaciones ficcionales sino sujetos con agencia propia; además, su práctica está mediada por instituciones que legitiman la producción y circulación del discurso documental. En segundo lugar, según Nichols (1997, 50), el texto se organiza a través de un montaje probatorio, en el que las imágenes y testimonios buscan construir un argumento sobre el mundo social. Y finalmente, el espectador interpreta el documental asumiendo que lo que observa proviene del mundo real, estableciendo inferencias que articulan lo emocional y lo racional en función de una experiencia compartida con los sujetos representados (Nichols 1997, 62).

Dentro de esta construcción narrativa, las modalidades propuestas por Nichols (2013, 184) permiten identificar los enfoques predominantes en el cine documental y cómo estos moldean la interacción entre el espectador, el texto y los sujetos representados. Destacan por sus particularidades discursivas modalidades como la *expositiva*, centrada en transmitir un argumento claro mediante narración y evidencia visual; la *observativa*, que privilegia un estilo más neutral y no intervencionista; y la *participativa*, donde el realizador y los sujetos filmados interactúan de manera directa. Asimismo, las modalidades *reflexiva* y *poética* subrayan dimensiones más abstractas y autorreferenciales del documental, cuestionando la representación misma o priorizando lo simbólico sobre lo narrativo. Estas modalidades, lejos de ser rígidas, describen una forma particular de uso de los recursos cinematográficos y permiten al cineasta adaptarlas o combinarlas según las demandas del tema abordado, configurando un discurso que interpreta tanto las experiencias individuales como los fenómenos colectivos.

En contraste con los conceptos ofrecidos por Nichols y Vallejo, que abordan el documental como una práctica discursiva anclada en la referencialidad y en el pacto de veracidad con el espectador, François Niney introduce una perspectiva que tensiona aún más la noción de realidad en el cine documental. Para este autor, lo real no es un objeto plenamente accesible ni representable, sino ‘el horizonte del devenir’ (León 2022, 81), es decir, una dimensión cambiante y, de cierta manera, escurridiza que siempre excede su representación. Por ello, Niney (2009, 37) dice que el desafío documental “no consistiría pues, de hecho, en reproducir el mundo –imposible objetivo—sino en interrogarlo realmente, en buscar en él los ángulos visuales reveladores y un montaje significativo”. Desde esta óptica, el cine documental deviene en una forma de indagación permanente, un modo de cuestionar lo real antes que afirmarlo, articulando un discurso que construye sentido sin cerrar el círculo del sentido mismo. La representación, entonces, no busca transparencia, sino la posibilidad de generar una reflexión con y a través del mundo, reconociendo que toda imagen implica una operación simbólica y una toma de posición.

Niney (2015, 37) profundiza esta concepción mediante tres niveles de construcción: “lo profilmico, el encuadre y el montaje”, elementos que reconfiguran activamente lo real y no se limitan solo a su registro. Lo profilmico, como todo aquello que se sitúa ante la cámara, está ya condicionado por su presencia; el encuadre, al delimitar y segmentar, produce una desrealización de la experiencia; y el montaje permite recomponer espacial y temporalmente lo filmado, generando un efecto psicosocial que transforma la percepción del espectador (León 2022, 82). Estas operaciones, que también están presentes en los enfoques de Nichols, en Niney adquieren un matiz más radical, ya que no se trata de representar el mundo sino de ponerlo en duda, de desestabilizar lo dado. Esta mirada crítica se completa con los seis giros documentales que propone Niney (2015, 39), de los cuales destacamos tres: el *instantáneo* se refiere a la captura de la realidad tal cual es, la vida en el instante, intentando intervenir lo menos posible; la *interferencia*, donde el cineasta interviene y altera lo filmado y nos deja ante la paradoja de ficciones que surgen de la improvisación y del azar en el rodaje, pero que a la vez dependen de personajes diseñados con una serie de poses ya pautadas; y la *pose*, donde se representa personajes o situaciones que asumen conscientemente un gesto teatral o simbólico frente a la cámara, conteniendo una dimensión escenificada. Esto da como resultado un conjunto de formas que revelan distintas intensidades de intervención entre lo real y su representación. Así, Niney cuestiona tanto la aspiración ingenua de capturar lo real sin mediaciones como la idea de renunciar totalmente a su existencia, posicionando al

documental en un campo de tensiones entre azar, puesta en escena y construcción narrativa, donde toda la representación es siempre un acto que implica decisiones, límites y posibilidades.

Dentro de la lógica narrativa del cine, Casetti y Di Chio (1991) señalan que los personajes son uno de los elementos esenciales de la narración, en tanto los acontecimientos se definen siempre por lo que “le sucede a alguien o alguien hace que suceda” (172). Los autores los conciben también como *existentes* en relación simbiótica con los ambientes, pero diferenciados por distintos criterios, de los cuales ponemos atención a dos: el de relevancia, referido al peso que asumen en la narración; y el de focalización, que concentra sobre ellos la atención y los convierte en el centro de equilibrio de la historia (Casetti y Di Chio 1991, 175). Así, un personaje en el documental no necesariamente es individual ni humano; puede ser colectivo, un lugar, o incluso un factor ambiental, siempre que articule la trama y cargue con una parte significativa del relato.

En sintonía con esta perspectiva, Aida Vallejo (2008, 75) propone hablar de *actores sociales* —concepto propuesto por Nichols—, para subrayar que no se trata de personajes ficticios, sino de construcciones textuales que transforman a personas reales en protagonistas del relato documental. Este proceso responde, según Colleyn (1993)⁶ citado por Vallejo (2008, 74), a elecciones conscientes del dispositivo fílmico: quiénes son seleccionados por su “representatividad, conocimiento o cinegenia⁷”; qué roles o arquetipos se les asignan, qué gestos o espacios se destacan. A través de estos mecanismos, el documental convierte lo individual en representativo, posibilitando la identificación del espectador y modelando la representación social. En última instancia, la construcción de personajes o actores sociales está atravesada por ideologías, prejuicios y estrategias narrativas que condicionan tanto la recepción como el significado de la obra. En este proceso, según Vallejo (2008, 77), la relación entre quien filma y quien es filmado también implica una relación de poder, donde él o la realizadora conserva la capacidad de configurar el sentido del relato y de atribuir al otro el lugar de protagonista, inscribiendo inevitablemente su propia mirada y juicio en la representación.

⁶ Ver Jean Paul Colleyn. 1993. *Le regard documentaire*. Paris: Editions du centre Pompidou. (página 103).

⁷ El término cinegenia se usa en estudios de cine para señalar la aptitud de una persona, objeto o lugar para *funcionar bien* frente a la cámara. Es decir, cómo ciertos rasgos físicos, expresiones, gestos o incluso cualidades del espacio resultan expresivos o atractivos cuando son registrados cinematográficamente.

Tomando en cuenta las tipologías propuestas por Vallejo (2008, 76-9), tanto en la ficción como en el documental, la figura del héroe o protagonista cumple una función estructural y afectiva que orienta la identificación del espectador. A través de su mirada el público accede a la historia y comparte sus inquietudes, fracasos o esperanzas, configurando así un vínculo empático que sostiene la narración. La elección del héroe implica siempre una posición ideológica del discurso, ya que sus valores, comportamientos e identidad —ya sean individuales o colectivos— remiten a las normas sociales y culturales en las que se inscribe. Sin embargo, el relato puede desplegarse también desde una multiplicidad de puntos de vista, alternando la focalización o diluyéndola en una colectividad. En ese sentido, el documental puede construir héroes colectivos, donde la identidad individual se funde con la del grupo y se resalta la dimensión social. Existen también casos donde el protagonista es una figura ausente, cuya presencia se construye a través del testimonio y la memoria; allí el relato se sostiene sobre un discurso de segundo nivel que nos permite imaginar a quien ya no está— por último, la aparición del antihéroe o antagonista introduce una tensión necesaria en el relato, pues su identidad o comportamiento se sitúan en conflicto con los valores del espectador, ampliando las posibilidades de interpretación ética e ideológica. En todos los casos, la figura del héroe —presente, colectivo, ausente, invertido— opera como eje simbólico desde el cual se articula el sentido del relato documental.

Al centrar nuestros objetivos en la obra de Mónica Vásquez, consideramos importante resaltar la realización del cine documental desde una perspectiva autoral femenina, la enunciación y subjetividad. De manera que, partiendo del análisis de Julia Lesage (1978) —vinculado estrechamente a un enfoque feminista⁸—, se plantea que el cine documental hecho por mujeres introduce estrategias narrativas y estéticas que trascienden la objetividad tradicional. Este tipo de cine privilegia una aproximación emocional y subjetiva, articulando relatos desde contextos específicos que buscan generar una conexión ética y política con el espectador.

En ese sentido, como señala Lesage (1978, 507), muchas mujeres cineastas se acercaron al documental como una forma de intervenir en lo público desde sus propias

⁸Al emplear enfoques vinculados a los estudios feministas —como los aportes de Julia Lesage sobre el cine documental realizado por mujeres—, se hace desde una elección teórico-analítica del investigador, no como una atribución de identidad o adhesión militante de la directora. Mónica Vásquez no se ha identificado públicamente como feminista ni su obra se inscribe necesariamente bajo la bandera del movimiento. Sin embargo, la pertinencia de estos conceptos radica en que permiten analizar dimensiones específicas de su cine que dialogan con preocupaciones propias de la crítica feminista sin que ello implique atribuirle una agenda o posicionamiento que no ha declarado.

experiencias, conocimientos y urgencias. Algunas provenían del activismo, otras de trayectorias no comprometidas políticamente, pero muchas encontraron en el cine una herramienta para hacerse escuchar, para abrirse paso en un entorno históricamente masculino y para conectar con otras mujeres desde lo cotidiano, lo doméstico, lo emocional. Las películas solían adoptar estructuras sencillas, con formatos accesibles, centrados en detalles concretos de la vida femenina: trabajos invisibilizados, vínculos de cuidado, conflictos con instituciones, pero también momentos de fuerza, agencia y colectividad (Lesage 1978, 508). Lo relevante no era únicamente lo que se mostraba, sino desde dónde se mostraba y con qué intención. El realismo documental, en ese sentido, es más que una simple fórmula estética, es una forma de afirmar que esas vidas merecían estar en pantalla, con la misma dignidad que cualquier otro relato.

Así, muchas de estas realizadoras tienen un impulso similar: registrar lo que ha sido marginado, hablar desde la experiencia situada y buscar una interlocución ética con quienes miran. Como afirma Lesage (1978):

Si las realizadoras feministas usaron deliberadamente una estructura tradicional del documental *realista*, es porque vieron la realización de estos filmes como un asunto público urgente y quisieron entrar al circuito de los 16mm de las películas educativas, especialmente a través de bibliotecas, escuelas, iglesias, sindicatos, para llevar el análisis feminista a tantas mujeres que de otra manera nunca conocerían. (508, trad. propia)

Esa misma urgencia por dejar huella, por preservar, por vincularse con otros y otras a través de la imagen, también resuena —aunque con otros nombres y en otro contexto— en el gesto documental de Mónica Vásquez. Complementando este enfoque, Marta Selva y Anna Solá (2002, 19) plantean que “la dirección es el espacio donde se inscribe gran parte del criterio de autoría”. Con el propósito de reivindicar el papel de las mujeres en el cine, se sostiene que su participación —desde el guion hasta la dirección y la distribución— ha sido esencial en la conformación del cine mismo y no un aporte complementario.

Refiriéndonos a otro de los conceptos, según Christian Metz (2001), la enunciación en el cine no se limita a un narrador explícito, como ocurre en la literatura, sino que opera de manera implícita a través de los dispositivos cinematográficos que configuran una posición específica para el espectador. Metz (2001, 168) argumenta que el cine construye una experiencia donde el espectador se convierte en un sujeto del discurso, interactuando con lo que ve y escucha en pantalla. Por su parte, Teresa de Lauretis (1992), amplía esta noción al vincular la enunciación con las dinámicas de

género, analizando cómo las estructuras narrativas y visuales del cine contribuyen a la construcción de identidades y subjetividades. De Lauretis (1992, 63-4) sostiene que el cine, como tecnología social y actividad significativa, funciona tal que una máquina de creación de imágenes que no solo produce representaciones, sino que también produce efectos de significación y percepción, además de posiciones subjetivas para los implicados, tanto realizadores como receptores. La enunciación cinematográfica se refiere fundamentalmente a cómo el cine asocia significados y afectos a las imágenes, y cómo proyecta una visión social sobre la subjetividad del espectador. A través de sus códigos cinematográficos, el cine crea una mirada, un mundo y un objeto, definiendo las *cosas visibles* y las modalidades de la visión (De Lauretis 1992, 110).

Esta creación de imágenes y significados interpela al espectador como sujeto, situándolo en determinadas posiciones de sentido y fijando su identificación. La narratividad, o el funcionamiento de la narración, es central en este proceso, ya que su lógica y sus esquemas de repetición y diferencia afectan cómo se ordena la información sensible y cómo se perciben las imágenes. Por tanto, la enunciación en el cine es el proceso que se mantiene dinámico, por el cual la película construye y guía la experiencia del espectador, implicando su subjetividad en la producción de significado y en la forma en que se relaciona con la realidad social representada.

En ese marco, la conceptualización de la voz en el cine de no ficción, un mecanismo discursivo crucial, articula la perspectiva y la actitud de la obra hacia un mundo proyectado. Según Plantinga (2014, 140), esta voz documental opera como un patrón intangible y abstracto que emerge de la interacción única de los códigos fílmicos, transmitiendo el sentido de la postura social del texto y relacionándose directamente con el punto de vista y la focalización. Dado que el discurso de toda la película de no ficción es una construcción humana con funciones comunicativas, siempre manifiesta una voz o perspectiva implícita, independientemente de la presencia de una narración en voz en *off*, constituyendo uno de los medios principales (junto con la selección, el orden y el énfasis) mediante el cual el discurso modela la realidad y elabora su representación. (Plantinga 2014, 23)

De manera concreta, el testimonio constituye una de las formas de enunciación más significativas dentro del cine documental, no solo por su frecuencia, sino porque organiza gran parte del relato y articula la relación entre lo individual y lo colectivo. Siguiendo a Nichols (1997, 85), los testimonios trascienden un carácter simple de fragmentos de la realidad traspuestos a la pantalla y se convierten en intervenciones que

articulan perspectivas individuales y la memoria en relación con un marco histórico y social más amplio. El testimonio funciona como puente entre lo íntimo y lo público, dotando de legitimidad y veracidad al discurso documental. Como señala el autor:

Cuando la película interactiva adopta la forma de historias orales encadenadas para reconstruir un suceso o acontecimiento histórico, la reconstrucción es a todas luces el resultado de la ensambladura de estos testimonios independientes [...] y la sensación de que otros que han sido históricamente situados e implantados nos habla directamente a nosotros o a nuestro suplente, el realizador/entrevistador, lleva este texto más cerca del discurso que de la historia. (Nichols 1997, 92)

Ahora bien, tomando en cuenta lo que propone Stella Bruzzi (2006, 125), el testimonio no debe pensarse como una verdad pura que el documental captura, sino como un acto performativo —dentro de un todo performativo— en el que el sujeto representa su propia realidad ante la cámara, una performance de la subjetividad y de la experiencia en el mismo gesto de narrarla. El contraste entre ambos enfoques resulta productivo: mientras que Nichols enfatiza su función en tanto evidencia principal en el entramado narrativo, Bruzzi recuerda que ese acto de hablar está más cercano y mediado por la puesta en escena y, por tanto, es también una construcción que oscila entre la vivencia y la representación.

Junto al testimonio, el documental se apoya en otros modos de enunciación que también molden la experiencia del espectador. Nichols (1997, 84) menciona que “el documental se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en *off* de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales”. Esta voz externa, al situarse fuera de la diégesis, funciona como marco explicativo, aportando un horizonte colectivo que dialoga con los relatos personales⁹. A diferencia del testimonio, su autoridad proviene de una distancia que organiza, selecciona y da sentido global a lo narrado. Por otro lado, la voz poética en el documental, siguiendo la poética documental de Renov (1993), se entiende como aquella que se despliega desde la función expresiva del género, donde la subjetividad, la emoción y la evocación adquieren un papel central. No se trata de una voz que explica o argumenta, sino de una enunciación que se manifiesta a través de ritmos, metáforas y musicalidades que conmueven al espectador (Renov 1993, 2). En este marco, los cantos y versos pueden ser reconocidos como formas de voz poética, siendo

⁹ Se emplea *voz en off* como término general que incluye tanto las voces diegéticas como el *voice-over* o voz extradiegética.

fragmentos que condensan emotividad y expresividad, y que permiten articular la experiencia migratoria en un registro sensible.

3. Caminos recorridos: estados de la cuestión sobre cine y migración

Dentro del contexto descrito hasta este punto, han sido varias las autoras y autores que han tratado los temas de cine y migración, desde distintos enfoques investigativos, destacando aspectos como la representación, la construcción de la identidad, la memoria, la alteridad y las dinámicas socioculturales que surgen en contexto de movilidad humana. Estas investigaciones no solo han explorado la narrativa visual en torno a los desplazamientos, sino también las formas en que el cine funciona como una práctica social que refleja y resignifica experiencias migratorias.

Del lado de los estudios visuales, los trabajos sobre cine que han dado un punto de acercamiento a la relación con la migración son bastante relevantes dentro del ámbito académico en Ecuador, donde se han hecho acercamientos a temas asociados a las representaciones y la discursividad en el cine documental y de ficción, tanto en Ecuador, como en Latinoamérica y España (Galarza 2010, 2018; Romero 2010; Rodrigo-Mendizábal 2018; León 2010, 2022; León y Burneo 2015; De la Guerra 2020; Torres-Grijalva 2021; De Lara 2019; Calvo De Castro 2019; García y Petrich 2012; Martínez-2005; Díaz 2014)). Por otro lado, en relación con Mónica Vásquez y su obra, los trabajos de investigación ligados al estricto análisis de las películas son casi inexistentes, más allá del reconocimiento que ha revivido en los últimos años. Sin embargo, podemos resaltar el trabajo de Paola de la Vega al rescatar la figura de la directora desde la gestión cultural, tanto en el artículo *Mónica Vásquez: atreverse a dirigir es un acto de desobediencia* (De la Vega 2020) como en su texto fundamental sobre los procesos de gestión cinematográfica en Ecuador (De la Vega 2016), donde eleva la voz de la directora. Así mismo, tenemos el reciente trabajo biográfico e histórico realizado por Teresa Vásquez (2025), en *La persistencia de la visión: mujer, cine y memoria en la obra de Mónica Vásquez*.

En su trabajo, De la Vega lleva a cabo un ejercicio etnográfico con el fin de analizar cómo se han ido construyendo los modos de producción cinematográfica en Ecuador. El texto se articula en dos ejes principales: el primero aborda la feminización de la gestión cinematográfica, explorando cómo los roles asignados a la mujer dentro de la industria local reflejan actividades tradicionalmente asociadas a su género, como labores de cuidado, gestión administrativa y otros quehaceres de menor jerarquía. Por otro lado,

el segundo se enfoca más de la transición de Vásquez como gestora cultural a directora y productora de sus propias películas, dando como resultado una ruptura que desafió la división sexual del trabajo, a la configuración patriarcal de las estructuras gremiales y a un Estado siempre ausente (De la Vega 2020). Además, se destaca el paralelismo que existe entre sus experiencias de vida como mujer, gestora y militante, y las narrativas construidas en sus filmes surgidas de una interpelación y deseo personal de hacer cine.

Por su parte, Teresa Vásquez (2025) hace un recorrido histórico y biográfico de la vida y obra de Mónica Vásquez. En este texto, la investigadora recoge la historia de la directora desde sus orígenes, familia, militancia hasta cómo llega a hacer cine. Para esto, resalta el trabajo ecléctico de Mónica en las tensiones que engloban el guion, la dirección, la producción y la gestión. Se hace también un recorrido general sobre cómo se hizo cada una de sus obras, los retos que enfrentó la directora en cada una de ellas y resalta particularmente el reconocimiento, sea por premios simbólicos o económicos, que las películas lograron a nivel internacional. Algo particular del texto es que la autora enmarca la obra de 'la directora como cine de transición, dado el momento histórico y su ubicación como puente entre un cine militante o indigenista de los años setenta y ochenta con el cine que se realizaría en los años noventa. De esta manera, resulta un texto importante, tanto para lo que puede aportar a esta investigación como para, en palabras de la autora, “quienes creen en el poder del arte como testimonio” (Vásquez Baquero 2025).

En cuanto al estudio de cine y migración, un texto base, tanto en el aporte teórico como en el metodológico, es *Imágenes de nómadas transnacionales. Análisis crítico del discurso del cine ecuatoriano* (2018) de Iván Rodrigo-Mendizábal. En este trabajo, por ejemplo, se articula el concepto de la *ekphrasis*, entendida como “la representación verbal de una representación visual” (Rodrigo-Mendizábal 2018, 17) para analizar cómo se establecen figuras de otredad y diferencia en el cine. Además, aborda de manera innovadora el concepto de *espectador crítico* y las mediaciones socioculturales, destacando la importancia de deshacer los procesos que convierten al espectador en un mero consumidor de imágenes. En este marco, analiza las representaciones de la migración como prácticas sociales vinculadas a la visualidad, poniendo énfasis en cómo contribuye a la construcción visual de lo social.

También, María Teresa Galarza (2010) hace un análisis de las imágenes y representaciones de la migración internacional en el cine ecuatoriano producido entre 2000 y 2010, enfocándose en la relación de ésta con la familia y la delincuencia. A través del estudio de cuatro largometrajes de ficción explora cómo la migración influye en la

dinámica familiar, con énfasis en la desigualdad de cargas atribuidas a hombres y mujeres y las representaciones de los migrantes como transgresores o víctimas de prejuicios. Su investigación propone la existencia de un *cine migratorio* ecuatoriano y destaca la conexión entre los procesos migratorios y el imaginario social en un contexto marcado por crisis económicas. El trabajo enfatiza la perspectiva de género y su relación con estructuras familiares, lo que contrasta con nuestro enfoque en el cine documental de los años 80 y las representaciones desde lo cultural.

En otro trabajo de la autora (Galarza 2018), explora el cine migratorio de ficción como un mecanismo configurador de discursos y archivos de memoria social, centrándose en los procesos migratorios Ecuador-Europa representados en dos películas de ficción: *Paella con ají* (2007) y *Prometeo Deportado* (2010). Se analiza cómo estas obras abordan la migración desde un marco de encuentros y desencuentros culturales, destacando tensiones entre ciudadanía y extranjería, así como las dinámicas de integración, exclusión y reconfiguración identitaria. Además, subraya la construcción de la alteridad en el cine, donde los migrantes son representados como la *otredad* frente a las nociones de ciudadanía y normalidad que configuran los discursos dominantes.

En síntesis, si bien el estudio del cine y la migración ha generado un cuerpo considerable de investigaciones que abordan la representación, la identidad y las dinámicas socioculturales de la movilidad humana a través de diversas narrativas visuales, la obra cinematográfica de Mónica Vásquez, dentro de este marco, ha recibido una atención académica limitada en cuanto a su análisis fílmico. No obstante, el rescate de su figura y legado, particularmente a través de los trabajos de Teresa Vásquez y Paola de la Vega, son cruciales en el panorama del cine ecuatoriano, destacando su rol pionero que desafía estructuras patriarcales y articula visiones íntimas sobre la migración desde una subjetividad femenina. Este contraste subraya la necesidad de futuras exploraciones que conecten más profundamente la relevancia de su trabajo con los amplios debates sobre el cine migratorio y la autoría de mujeres en la cinematografía latinoamericana.

4. Entre método y mirada: aproximaciones metodológicas

La presente investigación se centra en el análisis de tres documentales de Mónica Vásquez sobre la migración en el contexto ecuatoriano, los cuáles han sido elegidos por su pertinencia como objeto o corpus de estudio dentro del campo de los estudios visuales: *Éxodo sin Ausencia* (1985), *Tiempo de Mujeres* (1987) y *De Trabajos y Nostalgias* (1991).

En este sentido, el trabajo adopta un enfoque cualitativo, orientado a comprender las formas en que los documentales de Vásquez representan la experiencia de la migración y la construcción de la identidad en la diáspora. Este enfoque es pertinente, ya que se centra en analizar significados culturales, simbólicos y discursivos que emergen en las narrativas audiovisuales. El propósito no es cuantificar elementos, sino interpretar cómo se configuran en los discursos visuales y narrativos en relación con las categorías teóricas de *identidad en la diáspora y representación*.

El análisis de los documentales se fundamenta en la propuesta metodológica de Casetti y Di Chio (1991), particularmente en las fases de *descomposición y recomposición* del filme. Sin embargo, tal como sugieren los autores, estos no son procedimientos estrictos e invariables (53), sino una orientación general que permite identificar los recursos y elementos más significativos para comprender cómo, en su articulación, configuran un discurso visual sobre la migración, la identidad y sus representaciones.

En esta investigación, el estudio se organiza en dos niveles complementarios: el segundo capítulo aborda los recursos narrativos y estéticos que estructuran la representación de la experiencia migratoria, considerando tanto los modos de construcción del relato documental como las decisiones visuales y sonoras que lo acompañan. En el tercer capítulo, el énfasis se traslada a las formas de recomposición del discurso, a través del análisis de voces, personajes y elementos simbólicos: las distintas formas de enunciación, los personajes que encarnan la experiencia migratoria y los objetos, prácticas y espacios que adquieren valor representativo en la diáspora.

De este modo, la propuesta metodológica trasciende el mero desglose técnico y se orienta a interpretar cómo los documentales producen significados sobre la migración y la identidad, articulando lo narrativo y lo estético, lo enunciativo y lo simbólico dentro de un discurso visual complejo. Esta metodología se adopta por su capacidad para revelar la dinámicas socioculturales y estéticas que estructuran las películas, así como por su pertinencia en los estudios visuales sobre cine documental.

En coherencia con lo anterior, con el fin de alcanzar los objetivos de esta investigación, se inicia con el proceso de descomposición de las películas en secuencias, con el propósito de identificar y examinar en detalle los recursos estéticos y narrativos utilizados para representar la experiencia migratoria. Este procedimiento se apoya en una ficha de análisis diseñada para registrar los recursos más relevantes (ver Anexo 2). Posteriormente, se desarrolló un modelo de recomposición, que organiza el análisis del espesor de los filmes en las tres dimensiones propuestas: voces, personajes, elementos

simbólicos (ver Tabla 1), con el fin de precisar el papel que cada una desempeña en la construcción de la identidad en la diáspora.

Además, se emplea la técnica de videoelicitación, una extensión del método de elicitación fotográfica de Gilliam Rose (2019), que consiste en seleccionar escenas clave de los documentales para analizarlas junto con la directora. Esta técnica permite profundizar en las decisiones creativas y discursivas que estructuran las películas. La participación de la realizadora aporta una perspectiva valiosa al establecer un puente entre las interpretaciones y los procesos creativos, generando un diálogo crítico sobre los significados que configuran sus obras. Finalmente, los hallazgos son sistematizados e interpretados a la luz del marco teórico, de modo que el análisis trascienda el primer bloque descriptivo y contribuya a comprender cómo el cine documental construye sentidos sobre la migración y la identidad.

La combinación de estas metodologías y técnicas responde directamente a los objetivos de la investigación, al abordar de manera integral los recursos narrativos y estéticos utilizados, así como los elementos que intervienen en la construcción de la identidad en la diáspora. Este enfoque permite una comprensión más matizada del corpus de estudio y aporta tanto al análisis de los documentales de Mónica Vásquez como a los debates más amplios sobre representación, migración y cine realizado por mujeres. De esta manera, la investigación busca ofrecer un aporte crítico a los estudios visuales y de la comunicación en el contexto ecuatoriano.

Tabla 1
Modelo de análisis de la recomposición

Dimensión	Criterios de análisis
Voces	<p>Modo de enunciación: qué se dice, desde qué lugar:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Testimonio: subjetividad, intimidad, legitimidad. 2. Voz en <i>off</i>: dimensión colectiva, marco explicativo. 3. Cantos y versos: recursos y expresiones poéticas <p>¿Cómo estas voces construyen identidad en la diáspora?</p>
Personajes	<p>Personajes no ficcionales contruidos narrativamente:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Personajes principales: individuales, colectivos, espaciales 2. Tipo de héroe: individual, colectivo, anónimo, antihéroe. 3. Tipologías simbólicas: roles sociales y colectivos representativos. <p>¿Cómo se convierten en portadores de identidad colectiva?</p>
Elementos simbólicos	<p>Lo cultural y simbólico:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Objetos 2. Espacios 3. Prácticas/rituales <p>¿Cómo estos elementos operan como anclaje de identidad en la diáspora?</p> <p>¿Permiten sostener vínculos con el origen, reconstruir comunidad y resignificar la ausencia?</p>

Fuente y elaboración: Adaptada a partir de los datos de Casetti y Di Chio (1991), Vallejo (2008), Plantinga (2014) y Nichols (1997)

Capítulo segundo

Narrar la experiencia del éxodo

1. La mirada de la directora

El cine documental ha sido, desde sus orígenes, un espacio privilegiado para interrogar el vínculo entre lo real y su representación. En el terreno de la migración, este cruce adquiere un espesor particular en el que las imágenes no solo asumen el registro visual de desplazamientos geográficos, sino también fracturas identitarias, memorias compartidas y deseos que atraviesan fronteras invisibles. Cada documental se convierte así en una forma de traducción simbólica donde la experiencia migratoria deviene relato y testimonio, pero también campo de disputa estética y política sobre quién habla, quién mira y quién permanece en el anonimato. En esta encrucijada se sitúa la obra de Mónica Vásquez, quien encuentra en el cine un lenguaje sensible para dar cuenta de los gestos íntimos y colectivos de quienes habitan el tránsito y el desarraigo.

Acercarse a la filmografía de Vásquez implica reconocer el lugar que ocupa dentro del cine ecuatoriano de los años ochenta y principios de los noventa, un contexto en el que las búsquedas estéticas se cruzaban con la necesidad de narrar las transformaciones sociales del país. Sus documentales se insertan en este horizonte con una mirada que, sin pretender grandes gestos de innovación formal, se caracteriza por la cercanía con los sujetos retratados y por la voluntad de registrar —muy desde los afectos— una experiencia colectiva que no siempre encontraba representación en los espacios públicos.

Para comprender estas formas de representación y el alcance de su obra resulta necesario presentar el corpus¹⁰ que guía este estudio: *Éxodo sin ausencia* (1985), *Tiempo de Mujeres* (1987) y *De trabajos y nostalgias* (1992). Así, en este capítulo se revisará brevemente las condiciones de producción en las que surgieron y, partiendo del proceso de descomposición y posterior recomposición de los documentales, nos ubicaremos en el análisis conjunto de los recursos narrativos y estéticos, los cuales no funcionan de manera aislada, sino que se integran para representar la experiencia migratoria.

Estos elementos permiten delinear un mapa de referencias y situar la singularidad de una propuesta documental que dialoga tanto con las tensiones propias del contexto cinematográfico como con los imaginarios sobre la migración. En este sentido,

¹⁰ Para consultar las fichas técnicas de los documentales, ver Anexo 1.

detenernos en la figura de Mónica Vásquez y en las películas que conforman este corpus se traduce tanto en un ejercicio de reconstrucción/retribución histórica como en la posibilidad de reconocer las formas en que, desde un lugar marcado por limitaciones materiales y simbólicas, una directora abrió un camino particular para pensar la migración a través de las imágenes. Esto enmarca la lucha estética a la que se refiere Teresa Vásquez (2025, 35) respecto al camino de experimentación que la directora recorrió, la autocrítica y enfrentar las críticas de quienes observaban su trabajo de lejos.

El camino que llevó a la realización de estas películas estuvo marcado por su no linealidad ni por inmediatez, sino que estuvo atravesado por encuentros, aprendizajes y decisiones que poco a poco fueron convergiendo en el corpus que aquí se estudia. Tras haber dirigido *Camilo Egas, pintor de nuestro tiempo* (1981), Vásquez adquiere un primer reconocimiento como directora y cineasta lo que le permitió abrir nuevas puertas y contactos. A través de su trabajo de difusión de cine en distintos espacios del país — sindicatos, reuniones estudiantiles, organizaciones sociales y, más adelante, comunidades campesinas e indígenas— la directora empezó a tejer vínculos con los públicos que asistían a las proyecciones. Este trabajo no consistió en un efímero acto de exhibición de películas, sino de un ejercicio de acercamiento y escucha de las voces de quienes asistían, sus percepciones, preocupaciones y experiencias. De manera que, ese diálogo inicial sería decisivo para orientar el rumbo de su obra.

En ese contexto llegaron proyectos, como *Madre Tierra* (1983, 22 min., 16mm), impulsado y financiado en parte por la Embajada de la República Federal de Alemania, cuyo objetivo era transmitir el mensaje de un proyecto sobre el cuidado de suelos y las tierras de cultivo. La directora recuerda que el encargo surgió tras el interés del agregado cultural de la embajada en su primer trabajo, *Camilo Egas, pintor de nuestro tiempo*: “Me llamó por teléfono a decirme que ellos tienen un proyecto de agroforestería [...] y que quieren hacer una filmación” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). La intención original del producto era más informativa que artística, tomando en cuenta que detrás estaban equipos técnicos enviados por dicho órgano diplomático y por el Ministerio de Agricultura y Ganadería de la época para asesorar la realización desde su campo técnico, para quienes los datos y la comunicación directa eran lo fundamental. Sin embargo, Vásquez ya se había dejado interpelar por los afectos y por la cercanía con las personas y comunidades a las que llegaba. Frente a esta idea de un producto casi de uso meramente didáctico, la directora se propuso ir más allá y contar una historia que conserve la parte

humana y no caiga en una perspectiva de la tierra solo como recurso, sino del ecosistema íntegro que en ella se entrelaza.

Esta postura provocó resistencias desde las miradas más técnicas, que veían a la película más como un reportaje. A pesar de eso, Vásquez defendió una mirada más personal y artística, capaz de conservar la humanidad de las historias y de poner en primer plano lo que la gente tenía para decir, dando como resultado una negociación temprana con quienes financiarían sus proyectos. En sus propias palabras: “Yo le dije que no quiero hacer una película técnica, [...] poniendo datos, poniendo cuadros [...] a mí me parece que eso es un poco aburrido y yo preferiría hacer una película que sea para todo público, que todos la sientan” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). Esto significó un punto de inflexión para su trayectoria y definiría, además del tono de *Madre Tierra*, la ética que su cine posterior tendría como eje: una forma de ver y hacernos ver a las personas y sus espacios desde la cercanía y la sensibilidad. Sobre ese debate, la directora reflexiona:

Entonces yo lograba hacer un cine financiado por instituciones, pero a mi manera. Sí, de eso hablábamos. Sí, a las emociones, a mis emociones, a mi sensibilidad, ¿no? Porque yo decía, yo no me quiero convertir en un objeto que firma cosas como propaganda, como se ve en la televisión algunas veces, ¿no? Meramente informativo.

No, yo quiero hacer documentales, es decir, yo quiero, a través de esos temas, expresarme también, que me dejen mostrar cómo yo lo siento, cómo me acerco al tema y cómo desarrollo ideas alrededor de. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

De la misma manera, el acceso a estos fondos no fue casual, sino resultado de una larga gestión en redes de cooperación cultural que Vásquez y su entorno supieron activar. Tal como ella recuerda, “Ulises tenía muchos contactos internacionales porque él iba a los festivales de cine [...] a través de las embajadas, a través de instituciones y lograba traer y exhibir películas” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). A través de estos canales —proyectos de investigación, proyecciones, envío de propuestas, premios en festivales— que instituciones como el Centro de Investigaciones y Estudios Socioeconómicos (CIESE), el ICAIC y el EKD se convirtieron en coproductores¹¹ claves

¹¹ Estas son las organizaciones que tuvieron participación en las películas que conforman el corpus de estudio de este trabajo. Las dos primeras —el CIESE a través del académico Simón Pachano, y el ICAIC, gracias a su cercanía con el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano— brindaron apoyo técnico y financiero para la realización del documental, complementando los recursos propios que la directora invirtió en el proyecto. Mientras que el vínculo con el EKD, según la directora, no surgió de una búsqueda dirigida, sino como resultado del envío múltiple de propuestas a diversos fondos de cooperación. Fue esta entidad la que respondió afirmativamente, proporcionando apoyo financiero que se extendería a varias de sus producciones documentales.

Para mayor profundidad respecto a la gestión y financiación, ver Vásquez Baquero, Teresa. 2025. *La persistencia de la visión. Mujer, cine y memoria en la obra de Mónica Vásquez*. Quito: Alección y De la Vega, Paola. 2016. *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*. Quito Gescultura / CNCINE

de su cine migratorio, mientras la embajada alemana facilitaba también la circulación nacional e internacional. Además, la dificultad para conseguir fondos en el país era constante y la obligaba a obtenerlos en el extranjero. Esta dependencia de financiamiento externo, sin embargo, no anuló su voz. Por el contrario, reforzó la necesidad de una negociación constante entre los marcos impuestos por las agencias cooperantes –cuyo interés a menudo eran técnicos, pedagógicos o incluso propagandísticos— y la insistencia autoral de la directora en una mirada íntima y humanizante. Así, cada película se convirtió en un campo de tensión donde lo personal, lo económico y lo institucional, se encontraban detrás de cámara, en una constante sanción y legitimación de la práctica documental según Nichols (1997)

Dentro de ese marco, un punto muy importante a mencionar es por qué la directora se empezó a interesar por la migración. Mónica Vásquez lo atribuye al contacto directo con la gente durante su recorrido de difusión cinematográfica en distintas comunidades campesinas e indígenas. En esas experiencias, donde proyectaba películas en sábanas improvisadas como pantalla, Vásquez aprovechaba siempre para conversar antes y después con quienes asistían, característica que ya hemos descrito previamente. De esos diálogos comprendió que la migración atravesaba la vida cotidiana de manera profunda, como una fractura en la forma misma de organizar la vida. “La emigración hace que los que se van se alejen de todo ese contexto y lo que se quedan, se quedan también con una nostalgia grande porque siempre está ahí presente el ausente” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). Esta constatación, tanto de la ruptura estructural de familias como del peso emocional del problema, la marco con fuerza. Desde entonces, el tema de la migración se volvió una obsesión creativa y una línea vital en su cine, que encontró en este fenómeno una de las claves para narrar las transformaciones sociales desde su mirada, la cual buscaba mostrar obras en contra de esta problemática.

1.1. Sobre los documentales

Adentrándonos directamente en el corpus, damos cuenta de que un recorrido similar al de *Madre Tierra* (1983) se daría para la gestación de *Éxodo sin Ausencia* (1985, 18 min., 16mm). En este caso, fueron miembros del CIESE quienes la acercaron a la realidad migratoria de la comunidad de Pusetús, cerca de Riobamba, en la provincia de Chimborazo, por medio de un trabajo sociológico que venían realizando en relación con el fenómeno al que nos referimos. A partir de ese primer contacto, la directora emprendió su propio trabajo preparatorio, casi antropológico y etnográfico, que consistió en entrar

en la comunidad, conocer a su gente, escuchar sus tradiciones, problemas y relato sobre las causas, motivaciones y consecuencia de la migración, tanto en el pueblo de origen como en el destino: Quito. Esta etapa le permitió dar forma a la producción y al guion, definir personajes, testimonios, y sobre todo organizar los tiempos de rodaje, que serían limitados debido a las condiciones de trabajo de un equipo reducido. Así, la película se fue construyendo desde la precisión y la planificación, pero sin perder la sensibilidad hacia aquello que aparecería en pantalla: la experiencia migratoria vivida por la comunidad. En su conjunto, el documental narra el tránsito del campo a la ciudad y la manera en que la migración reconfigura la cotidianidad, los vínculos familiares y colectivos. Sobre la película, el crítico Fernando Tinajero (1985) escribe: “Pudo pasar al problema de las migraciones campesina, más allá del dato estadístico, para situarlo en una dimensión humana: el vínculo del hombre con la tierra, que no puede romperse ni siquiera en la ciudad hostil que recibe al campesino sin asimilarlo.”

El trabajo de fotografía fue una de las mayores complicaciones en esta película, dada la insatisfacción con la labor del camarógrafo y los problemas con el revelado debido a imágenes sobre o subexpuestas, no darían un resultado esperado por la directora al punto de que rechazaría por un momento avanzar con el proyecto. La situación se solucionó gracias al apoyo del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica (ICAIC), quienes intervienen para rescatar el material hasta obtener un mejor resultado. El ICAIC sería incluido en el apartado de producción, junto al propio CIESE, que fungía como productor principal y cofinancista. La película se estrenó el 20 de junio de 1985¹², durante la celebración del Festival Ecuatoriano, organizado por ASOCINE (Vásquez Baquero 2025, 64), y se mantuvo como una de las obras más solicitadas en la Cinemateca Nacional del Ecuador por comunidades indígenas y campesinas.

Hablar de *Tiempo de Mujeres* (1987, 19 min., 16mm), es remontarse a un encuentro circunstancial, en cierto modo, transcendental para Mónica Vásquez, pues de allí surgiría la que quizá es su película más lograda y la que mayor repercusión alcanzó. Durante uno de sus viajes de difusión como parte un proyecto del Banco Central del Ecuador, justamente a la parroquia Santa Rosa, en la provincia del Azuay, se realizó una

¹² *Éxodo sin ausencia* fue rodada en 16mm, formato que dominaba la producción documental independiente de la época. La elección técnica implicaba trabajar con rollos de corta duración sin posibilidad de revisión inmediata, y con un costo de revelado que muchas veces dependía de laboratorios en el extranjero. Estas limitaciones materiales, sin embargo, contribuyeron a definir una estética de la precisión narrativa, donde cada plano debía estar justificado y cada secuencia premeditada. *Tiempo de mujeres* y *De trabajo y nostalgias* también serían rodadas en este formato filmico.

proyección de *Madre Tierra*, destinada a la comunidad. La asistencia al evento fue mayoritariamente femenina, además de algunas y algunos niños y de unos pocos hombres mayores y ancianos. Vásquez, pensó entonces que los hombres no se habían acercado por el título de la película, el cual podía considerarse femenino y, por tanto, estos habían sido disuadidos de asistir como si de tratará de una proyección solo para mujeres. Sin embargo, al consultar con las presentes, éstas le dieron una respuesta clara: casi todos se habían ido. ¿A dónde? Habían emigrado a Estados Unidos, algunos solos, otros llevando a su familia, y muchos permaneciendo lejos desde hacía varios años.

Entonces, empezamos a conversar sobre el asunto. Y para mí era una película. Yo decía: pero es extraordinario esto, esto tiene que ser una película. Después yo me iba sola a Cuenca, luego en bus a Santa Rosa, y les iba buscando a las personas, a las señoras. Poco a poco iba conversando con una, con la otra, y me quedaba ahí trabajando la película. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

Este descubrimiento impactó profundamente a la directora, dado que, en esos diálogos, pudo percibir los problemas que estas mujeres afrontaban cotidianamente en ausencia de esposos, hijos y padres, situación que afectaba casi a todas y, al mismo tiempo, conocer de cerca la capacidad de organización que la comunidad tenía frente a la realidad que se les presentaba. Ante esto, la directora identificó una historia urgente que debía ser contada y que podía narrarse desde su práctica documental. De esta manera, realizó un trabajo similar al que describimos previamente: adentrarse en la comunidad, convivir en el día a día, escuchar relatos y ganarse la confianza de las mujeres que serían el centro de la película. Con el tiempo, ese acercamiento se transformó en vínculos que se estrecharían por los afectos que la experiencia documental fue generando entre directora y protagonistas.

El resultado es una película que retrata un pueblo atravesado por la migración, donde las ausencias masculinas se materializan en casas abandonadas y los espacios vacíos se sienten como presencias aún más fuertes. “Incursiona en el microcosmos de esta comunidad y el resultado es la disección, sin concesiones de uno de los problemas más dolorosos” (Proaño 1987). No obstante, el documental no se limita a mostrar la soledad y el abandono, sino que resalta la capacidad de agencia, fortaleza y resiliencia de las mujeres, quienes sostienen la vida familiar y comunal en los cimientos de su trabajo, su esfuerzo y su organización colectivo. La película fue coproducida y financiada por el EKD y tuvo su *estreno mundial* el 25 de abril de 1987 en la misma comunidad de Santa

Rosa, como un gesto de devolución simbólica hacia quienes hicieron posible la película y cuya historia se proyectaba ahora en imágenes.

Pasados los años de práctica documental, llegamos hasta la realización de *De Trabajos y Nostalgias* (1991, 25 min., 16mm), también coproducida y financiada por el EKD. Para esta película, la directora precisó la necesidad de contar también la historia de quienes se habían ido, en este caso, los hombres de Santa Rosa. Los vínculos que había se habían construido de su anterior película fueron clave para lograr establecer los contactos. Respecto a la película, la directora escribe en una nota editorial: “Retoma la problemática (de la migración), pero centrada del otro lado: cómo viven, sienten, piensan los ecuatorianos que migraron a Nueva York. Los protagonistas son parientes directos de las mujeres de Santa Rosa” (Vásquez 1991b). Debido a las facilidades que ofrecía, además de personas conocidas y de quienes serían los protagonistas, la ciudad de Nueva York fue el destino elegido para narrar esta historia. En esta ocasión, Vásquez permaneció en la ciudad en los meses previos a la grabación de la película, repitiendo su característico ejercicio de establecer contacto con los implicados y adentrarse en sus entornos para conocer sus experiencias u luego trasladarlas a la pantalla.

El filme se centra en la vida de los migrantes que llegan a un entorno del cual poco saben, salvo que allí hay trabajo, como dice el narrador en un punto de la película. A través de la documentación de sus testimonios, se retratan las duras condiciones que atraviesan en jornadas laborales extenuantes, rutinas absorbentes y la sensación de que la única alternativa es trabajar sin descanso. La película también revela los otros costos que tiene la migración, por ejemplo, el desarraigo, el anonimato y el aislamiento de quienes habitan un mundo extraño que no los mira, donde la identidad se vuelve más frágil y la nostalgia por la tierra se intensifica. Tras cada historia aparece una dimensión humana que narra la cotidianidad, la reconstrucción de redes y la necesidad de reunión con lo conocido. El relato también conecta con las mujeres de Santa Rosa, pues en esta película aparecen como protagonistas sus parientes y ellas mismas hacen apariciones significativas, dejando en evidencia el puente entre las dos películas.

De igual manera, la película se estrenó primero en Santa Rosa, junto a las mujeres quienes serían las primeras en ver a sus familiares, sus situaciones y sus sentires a través de las imágenes. Fue una experiencia profundamente significativa para la época, cuando el contacto era casi exclusivo por medio de llamadas telefónicas esporádicas. Posteriormente, se presentó en el Teatro Cueva Tamariz, en Cuenca, donde hubo tal rumor sobre la película que terminó generando un lleno total, con gente esperando fuera

de la sala para poder verla. Como señala Teresa Vázquez (2025, 83): “Así fue que, luego de Santa Rosa, la película se proyectó en Cuenca, no en Quito, como normalmente sucede con la producción nacional. Queda claro que a la directora no le interesaba este tipo de trascendencia”.

2. Lenguaje visual y narraciones de la migración

Para comprender cómo se articula la representación de la experiencia migratoria, este apartado descompone el relato de cada documental en sus secuencias más significativas. El análisis que sigue permite observar con detalle la interacción de los recursos estéticos y narrativos —el encuadre, el montaje, la banda sonora, los testimonios— en la construcción de narrativas sobre el fenómeno. A través de este recorrido por *Éxodo sin ausencia*, *Tiempo de mujeres* y *De trabajos y nostalgias* se da atención a los detalles del lenguaje cinematográfico utilizado por la directora.

2.1. Éxodo sin ausencia

El documental abre con un montaje de fotografías en blanco y negro, acompañadas por los acordes de un sanjuanito que introducen desde el inicio una atmósfera cargada de memoria. La elección de la fotografía como una especie de archivo visual no es un hecho casual, dado que su inserción funciona como un dispositivo de anclaje temporal, situando al espectador en un contexto rural e indígena que constituye el punto de partida de la experiencia migratoria. Los encuadres cerrados y planos detalle permiten detenerse en rostros, gestos y cuerpos, mientras los movimientos de cámara —desplazamientos verticales, horizontales y variaciones de zoom— otorgan dinamismo a lo que de otro modo serían imágenes estáticas. La música, por su parte, cumple un papel crucial: el sanjuanito, reconocible y entrañable, articula un vínculo afectivo inmediato con la identidad indígena y anuncia que las raíces culturales serán determinantes en el relato. Esta primera secuencia no se limita a evocar un pasado perdido, sino que abre un horizonte narrativo en el que la migración aparece como un fenómeno que se entreteje con las memorias, proyectando la tensión entre la permanencia y el desplazamiento.

La segunda secuencia introduce con mayor claridad el contraste entre el campo y la ciudad, desplegado mediante un montaje alternado que hace visible la fractura que provoca la migración. Vemos escenas de la vida rural, de las familias unidas, contrapuestas con la imagen de la ciudad y su ritmo vertiginoso. Un hombre relata en primera persona su experiencia como vendedor de frutas en Quito, describiendo la dureza

de la vida urbana, los ingresos insuficientes y la inestabilidad cotidiana. Este testimonio, íntimo y frágil, se entrelaza con el *voice-over* del narrador, quien amplifica el relato individual y lo inserta en una problemática estructural: ruptura familiar, cultural y las tensiones entre la tradición modernidad. El contraste visual es explícito a través de encuadres cerrados en el campo que transmiten intimidad y cohesión, frente a planos abiertos en la ciudad que muestran dispersión y anonimato. La ausencia de música y la irrupción del ruido urbano —autos, voces, pasos— enfatizan la hostilidad del entorno cotidiano. Aquí, la migración se configura como un tránsito físico que trae consigo un desarraigo cultural y el retorno al origen aparece como un deseo insistente.



Figura 1. Fotograma de *Éxodo sin ausencia*
Fuente: Vásquez (1985, 05:05)

De vuelta al campo, la tercera secuencia nos transporta a la comunidad de Pusetús, donde se muestra la vida cotidiana de quienes permanecen. A través de planos generales y semiabiertos observamos mujeres lavando ropa en la vertiente, niños junto a sus madres, hombres y ancianos arreando animales, campesinos caminando por senderos con cosechas a la espalda. Estas imágenes funcionan como contrapunto al mundo urbano mostrado previamente donde dominaba la dispersión y aquí persiste la continuidad de la vida campesina. La escena se concentra después en una familia reunida bajo un zaguán (ver Figura 1): hombres, mujeres, niños y un anciano comparten la tarea de pelar granos. La disposición visual de los cuerpos, encuadrados en una composición casi pictórica, evoca la unidad y el sentido de pertenencia que otorga la comunidad. Un joven toma la palabra y anuncia su decisión de migrar a Quito y se refiere a quienes migran y transforman su identidad, hasta el punto de renegar del origen. Los planos detalle de las

manos pelando granos, gestos en los rostros y hasta de los perros apostados junto a la familia acentúan la intimidad de la escena. La ausencia de música y el predominio del sonido ambiente refuerzan la proximidad con la cotidianidad del campo.

La cuarta secuencia cumple un papel de transición y de enunciación discursiva. El narrador insiste en la necesidad de preservar la identidad cultural y las tradiciones comunitarias, pero al mismo tiempo anticipa que los migrantes buscan reproducir espacios en la ciudad. En términos narrativos, esta parte funciona como bisagra y prepara el paso de la representación del campo hacia la representación urbana, sugiriendo que el desplazamiento lleva un intento de continuidad en nuevas condiciones más que una ruptura total. Visualmente, esta idea se traduce en la transición de planos que primero muestran la ida rural y, poco a poco, se abren a la zona urbana donde se han ubicado —el Panecillo—, como si los dos mundos estuvieran unidos por un hilo invisible. La voz del narrador actúa como un garante de esa conexión.

La quinta secuencia materializa ese deseo de reconstrucción en la ciudad. La cámara muestra a los migrantes reunidos alrededor de una cancha improvisada de ecuavóley, en asambleas comunales y en fiestas compartidas. Un joven líder explica cómo se organizaron formalmente para recrear un espacio colectivo que mantuviera vivos los lazos comunitarios y culturales. Los planos generales capturan la magnitud de la reunión, mientras los planos cerrados se concentran en rostros, gestos y detalles de la vestimenta tradicional e instrumentos musicales. La música se centra en el sanjuanito interpretado en vivo por la banda de la comunidad. Ahora, con un matiz contestatario, la letra habla de desigualdad, intentando afirmarse en el espacio urbano. El cierre abrupto en corte a negro tras la canción intensifica el impacto, dejando en el espectador la impresión de que estas prácticas culturales son estrategias de resistencia para afirmar que la comunidad continua.

El foco cambia drásticamente en la sexta secuencia, cuando la cámara ingresa a una curtiembre donde trabajan los migrantes. En plano medio, el testimonio de un hombre cuenta que ahora trabaja en esta fábrica luego de años de explotación en haciendas de la costa. Los planos generales muestran el espacio colectivo de trabajo, mientras los primeros planos y planos cerrados se concentran en la materialidad de las labores —manos curtidas, pieles tratadas. La luz opaca y los tonos grises de la imagen refuerzan el clima hostil y agotador. La voz sincera y directa del trabajador se convierte en testimonio vivo de cómo la migración no garantiza el progreso, sino que, en muchos casos, perpetúa las lógicas de explotación, destronando la promesa de una vida mejor.

La séptima secuencia nos devuelve al pueblo en un contrapunto festivo. La voz de un hombre anuncia la proximidad de las fiestas de Pusetús y con ello la necesidad de regresar al lugar de origen. Sus palabras señalan que la tierra natal reclama la presencia de sus hijos, aunque las mejores tierras ya no les pertenezcan. Las imágenes muestran a mujeres faenando animales, preparando la comida y a la comunidad entera entregada a los preparativos. Después, la fiesta misma se hace protagonista en la pantalla, todos se concentran para bailar, tocar música y compartir comida y bebida. Los planos detalle de los instrumentos, de los trajes representativos y de los gestos de alegría construyen un mosaico vibrante de la vida comunitaria. La música vuelve a ser el sanjuanito, esta vez en clave de celebración, que acompaña la transición del día a la noche y da a la secuencia un carácter ritual. Este momento puede leerse como el clímax narrativo del documental, donde la fiesta condensa el sentido del retorno, de comunión y de pertenencia, donde la migración, por más dolorosa que sea, no logra borrar la fuerza del encuentro colectivo.

Finalmente, el cierre de la película nos devuelve al desgarró del adiós. Vemos a las personas abandonar el pueblo después de la fiesta, algunas caminando, otras en el cajón de un camión, mientras resuena un sanjuanito cantando por una mujer en kichwa. La imagen se funde a negro mientras la música continúa, acompañando los créditos finales. Este desenlace deja en claro que la migración permanece como un proceso abierto, que no se clausura, y permanece como un ir y venir constante entre el desarraigo y el deseo de retorno.

2.2. Tiempo de mujeres

La película hace su apertura en una introducción con los créditos iniciales que se funden en una canción que, desde los primeros acordes, ubica el tono de nostalgia que acompañará todo el documental. Por otro lado, mientras la canción acompaña, la cámara ingresa a una casa vacía y deteriorada para marcar el eje del relato: la ausencia. Las puertas y ventanas abiertas dejan entrar apenas un hilo de luz sobre los objetos abandonados —platos, ropas, zapatos— que parecen convertirse en testigos silenciosos de esta ausencia. La voz en *off* de la mujer que recorre la casa refuerza este clima al afirmar que el humo de las personas conserva la casa”, recurso que condensa con fuerza poética el impacto material y emocional de la migración. Enseguida, la cámara se ha desplazado para mostrar los exteriores del lugar: otras casas abandonadas, cerradas con candado en puertas y ventanas. Los espacios se sienten vacíos, haciendo que los planos transmitan un silencio aún más elocuente y una presencia fantasmal. Desde su inicio, la película

establece así que la experiencia migratoria será contada, sobre todo, desde la mirada de quienes se quedan, de aquellas que enfrentan el vacío cotidiano y el dolor de las ausencias que marcan sus hogares y su comunidad.

El segundo momento refuerza la dimensión afectiva de esa ausencia. Una madre, capturada en primer plano, relata con voz quebrada el sacrificio económico y el dolor emocional que implicó la partida de sus hijos hacia Estados Unidos. La cámara se queda con ella. Su rostro se convierte en el espacio donde se inscribe el duelo migratorio. Las lágrimas y la fragilidad de su voz contrastan con la superposición de fotografías familiares que muestran una combinación de imágenes que refuerza la tensión entre presencia y ausencia, entre lo que estuvo y lo que ya no está. La experiencia migratoria aparece aquí como desgarró íntimo, como fractura emocional que atraviesa la vida familiar más allá de cualquier aspecto material.

En la tercera secuencia, la cámara desplaza la mirada hacia los campos de Santa Rosa para mostrar el trabajo diario de las mujeres. El narrador denuncia la carga laboral que ahora recae sobre ellas, al tiempo que un hombre —retornado temporalmente de Estados Unidos— ofrece un testimonio negativo sobre el campo. Mientras él verbaliza el desencanto, las imágenes muestran a las mujeres arando, sembrando, sosteniendo el ciclo agrícola. Esta oposición entre palabra e imagen es llamativa, ya que retrata el desencanto masculino frente la resiliencia femenina que afirma la continuidad. El sonido ambiente y la guitarra que acompañan refuerzan la melancolía, pero también la dignidad de quienes permanecen, en un contexto donde los roles de género se reconfiguran.

El documental introduce luego un quiebre visual y sonoro con una canción pop electrónica que irrumpe en el entorno rural; el primer plano de una radio se abre hasta un plano entero de dos jóvenes que junto a la radio se mueven al ritmo de una música completamente ajena al espacio. La escena se yuxtapone con la imagen de una mujer anciana tejiendo un sombrero de paja en un gesto de tradición y permanencia. El montaje de planos instala una tensión cultural en la que los jóvenes son permeados por influencias globales, mientras que la anciana encarna la resistencia a través de las prácticas heredadas.

Ese dilema se profundiza en la quinta secuencia, cuando se introduce el testimonio de una mujer que retornó a Ecuador y se asentó nuevamente en la comunidad por razones familiares. Su relato se centra en la vida que deben adoptar los migrantes en el norte, marcada por el sacrificio en el trabajo y la nostalgia constante por la tierra. Entre sus palabras, subraya el valor de lo que produce la tierra cuando se lo hace para la comunidad,

trabajo que ahora es sostenido por la voluntad de las mujeres, palabras que contrastan totalmente con lo que el hombre expresaba antes.

La cámara acompaña estas palabras con un inicio cargado de intimidad en un primer plano de dos perros recostados junto a las mujeres, que abre paso a un movimiento lateral que encuadra a la entrevistada y a otra mujer, ambas tejiendo sombreros de paja. A partir de ahí, el testimonio se entrelaza con planos cerrados de su rostro, que contrastan con los planos detalle de las manos en la labor del tejido. Observamos la distinción entre la vestimenta moderna de la una y tradicional de la otra, creando otro contrapunto visual entre modernidad y tradición. Esta alternancia entre planos de su rostro y las manos que trabajan —como si el discurso verbal y el gesto corporal se sostuvieran mutuamente— genera una sensación de intimidad y autenticidad.

De forma breve pero significativa, la película se detiene en una clase de inglés. La profesora y los estudiantes —adolescentes— intercambian preguntas y respuestas en ese idioma. En planos medios se muestra a la maestra frente al pizarrón y a los estudiantes repitiendo frases simples, pero que engloban mucho sentido alrededor de la idea de que aprender inglés es signo cultural de aspiración, requisito de movilidad. Posiblemente prepara quienes se alistan para presuntamente integrarse a un mundo ajeno.

El hilo narrativo en la siguiente secuencia muestra mujeres cocinando, tejiendo, cuidando animales, arando la tierra. El *voice-over* del narrador entra para reforzar el rol femenino como sostén de la comunidad frente a la migración, y la canción inicial reaparece a modo de leitmotiv. Esta repetición de la música tiene un fin vinculante de la idea de ausencia con la de continuidad, como si cada plano de trabajo fuera también un gesto de resistencia contra el vacío de la migración. Las imágenes transmiten movimiento, cuidado y como las mujeres cargan el peso de la tierra y de la identidad de la comunidad.

En la octava secuencia, la mujer dueña de la tienda abre una ventana distinta dentro del mosaico de *Tiempo de Mujeres*, al colocar en primer plano una experiencia que no se centra en la vida agrícola, sino en un espacio más íntimo y privado. La mujer desarrolla su cotidianidad entre las dinámicas de la tienda y el cuidado de sus hijos pequeños. En su testimonio, la mujer relata la ausencia de su esposo migrante pero cuyo retorno permanece en suspenso. Su discurso está atravesado por su fidelidad al compromiso, a pesar del contraste con la incertidumbre de una vida marcada por la espera.



Figura 2. Fotograma de *Tiempo de mujeres*
Fuente: Vásquez (1987, 13:27)

Visualmente, la cámara opta por encuadres cerrados y primeros planos que destacan su rostro tanto cuando habla como en los momentos de silencio, cuando está en la tienda o acompañando a sus hijos. La intimidad del encuadre resalta la dimensión emocional de su relato y la densidad de un espacio doméstico cargado de ausencia. Al mismo tiempo, se alternan planos enteros de escenas cotidianas en su rol de madre y sostén: los niños jugando, haciendo tareas o sentados junto a su madre mientras ella teje (Ver Figura 2).

Hacia el final del documental se muestra un giro colectivo. En la comunidad de El Tablón las mujeres organizan una asamblea, liderada por la presidenta de la comuna, quien rinde cuentas de las obras realizadas y llama a la unidad. La cámara alterna planos generales de la reunión con primeros planos de la presidenta, resaltando su carácter y liderazgo. Esta secuencia marca un punto de inflexión, donde la adversidad de la migración se convierte en motor de agencia política. Las mujeres, protagonistas del cuidado cotidiano, se afirman también como protagonistas de la acción colectiva, transformando la ausencia masculina en oportunidad de liderazgo. Emerge la organización frente a la fractura.

Al final, retornamos a la intimidad con la mujer del primer testimonio, quien sostiene un diálogo telefónico con su hijo migrante. La cámara se acerca lentamente a su rostro mientras escuchamos la eterna pregunta de cuándo volverá. La canción inicial reaparece y se funde con la voz de la madre, cerrando el círculo narrativo del documental. El documental concluye en un tono nostálgico, pero también firme, como un espacio

donde la migración es ausencia, dolor y espera, pero también es resistencia y agencia en un tiempo de las mujeres.

2.3. De trabajos y nostalgias

La película abre la primera secuencia con un gesto distinto a las películas anteriores. Los créditos iniciales esta vez no se limitan a los nombres del equipo, sino que incluyen una breve sinopsis que enmarca de inmediato la magnitud del fenómeno migratorio. Allí, se menciona que Nueva York se ha convertido en un destino recurrente para miles de ecuatoriano, en su mayoría provenientes del Azuay. Esta elección narrativa cumple una doble función: situar al espectador en un espectro de datos duros que contextualizan el relato y abrir la puerta para que esa abstracción se humanice en adelante.

Acompañando esta introducción aparece una canción con versos alusivos al trabajo y la nostalgia que establece desde el inicio el tono emocional de la película. La instrumentación —guitarras y vientos andinos— conecta lo local con lo distante, funcionando como un puente sonoro. El corte de la secuencia introduce un recurso expresivo potente por medio de un sonido de viento que enlaza los créditos con la primera imagen, un plano panorámico lateral de Nueva York tomado desde un punto elevado. Este contraste entre la evocación musical y la visualidad urbana confronta el tránsito del espectador hacia un nuevo espacio, en la ciudad extranjera como escenario principal de la vida migrante.

La segunda secuencia introduce a un migrante de Santa Rosa, el primer protagonista, dueño de una textilería. Escuchamos su testimonio en el que enfatiza el sacrificio cotidiano y la disciplina laboral que ha marcado su vida en Nueva York. En plano medio corto, frente a la cámara, relata cómo comenzó en condiciones precarias, para luego, con mucho esfuerzo, abrir su propia empresa. El documental intercala este relato con imágenes de su jornada: llegar temprano a la fábrica, organizar la producción, supervisar el trabajo y finalmente salir en su auto para la distribución. La alternancia de planos medios, cortos y primero planos introduce un ritmo marcado por la repetición, como si el montaje quisiera transmitir la rutina sin descanso que define esta existencia. Por un momento, mientras el hombre menciona su lugar de origen y entran imágenes de Santa Rosa. El contraste entre la fábrica y las escenas del pueblo funciona como un recordatorio de las raíces que persisten, aunque no necesariamente como un factor nostálgico, sino como trasfondo de la identidad. En esta secuencia se condensa una representación central de la experiencia migratoria: la vida en el destino se reduce al

sacrificio constante, donde la supervivencia y la dignidad parecen medirse en capacidad de trabajo, más que en afectos o proyectos personales.

Tras el testimonio individual, la película abre el foco y nos muestra una serie de planos generales y de conjunto que retratan el ritmo incesante de Nueva York en transeúntes apresurados, comercios informales en las calles, rostros variopintos —chinos, afros, latinos, caucásicos— que conviven en un mismo espacio urbano. Sobre estas imágenes, ingresa la voz del narrador y coloca una reflexión que trae a cuenta el costo humano de la migración al entregar la fuerza de trabajo y el sacrificio personal.

En medio de este collage visual, la ciudad aparece entonces como un espacio ajeno, ancho y despersonalizado, en el que los migrantes deben insertarse para sobrevivir. El sonido ambiente —el bullicio de la calle, los autos, los murmullos— amplifica la sensación de saturación y anonimato. La secuencia sitúa al migrante en un entorno urbano amplio y desbordante, donde su experiencia se define casi exclusivamente por la exigencia laboral.

La porción de cuarta secuencia es la más extensa del documental y quizá la más representativa en su intención, ya que por medio un montaje de testimonios, se recopilan múltiples voces de hombres de Santa Rosa que narran experiencias diversas, unidas por el denominador común del desarraigo. De los que resalta, primero, un hombre que recuerda el choque cultural al llegar, sus primeros trabajos como albañil y su paso a camarero. Las imágenes alternan su voz con escenas de la ciudad y del restaurante, componiendo un retrato de movilidad social dentro de un contexto siempre marcado por la precariedad. También, otro testimonio muestra a un hombre mayor que tiene a parte de su familia en Estados Unidos y otra en Ecuador, fragmentando su vida entre dos lugares. El montaje refuerza esta división al intercalar imágenes de Nueva York y Santa Rosa, uniéndolo en un mismo flujo la dispersión geográfica y emocional de la familia migrante.

La secuencia incluye muestras musicales, como una banda desfilando con liras, un grupo asiático tocando tambores, hasta que finalmente un migrante ecuatoriano entra en la pantalla interpretando un sanjuanito en guitarra. Este gesto musical enlaza la memoria cultural con la vida del migrante, reforzando el puente simbólico de la nostalgia. Finalmente, vemos a un grupo de hombres compartiendo un departamento, jugando cartas, cocinando, planchando ropa. Escenas íntimas de supervivencia colectiva que muestran la condición de anonimato y la nostalgia de quienes extrañan profundamente su tierra y a su gente. Esta secuencia, por su carácter coral, articula un mosaico de la experiencia migratoria masculina que tensiona el sacrificio laboral, familias divididas y

las condiciones precarias. Sin embargo, la convivencia y ciertos elementos como la música o el juego recogen un sentido de comunidad que resiste al anonimato urbano.

La película ofrece un contrapunto en el que regresamos brevemente a Santa Rosa. Allí, tres mujeres —protagonistas de *Tiempo de Mujeres*— conversan en un patio sobre sus hijos ausentes, recordando con dolor la ruptura que la migración les ha dejado. Este retorno al origen funciona como recordatorio de que la migración no se reduce a lo que sucede en el destino, sino que se extiende a los espacios vacíos que quedan atrás. La narrativa vuelve enseguida a Nueva York, mientras el narrador comenta que los migrantes, para evitar el aislamiento, tienden a agruparse con los suyos. La cámara acompaña estas palabras con un montaje de imágenes de diversos espacios de comunidades étnicas —chinos, italianos, latinos— que han conformado sus propios enclaves de diásporas en la ciudad. Ingresamos una música de piano, tensa y melancólica, intensificando el suspenso de esa reclusión comunitaria, donde lo familiar se convierte en refugio frente a la inmensidad de la ciudad ajena.

La sexta secuencia aborda de manera directa el intento de mantener el vínculo con el origen a través de prácticas culturales y familiares. Se inicia con imágenes de la bandera y el escudo en una tienda de envíos a Ecuador, símbolos que preservan la pertenencia. Posteriormente, un concierto de música ecuatoriana (ver Figura 3) en un parque concentra rostros de migrantes cargados de nostalgia, donde la diégesis conecta al espectador con el momento.



Figura 3. Fotograma de *De trabajos y nostalgias*

Fuente: Vásquez (1991a, 20:07)

El montaje introduce de nuevo al hombre del primer testimonio, sentado frente a un televisor y el sonido de una campana hace que la imagen se corte a Santa Rosa, mientras su voz expresa abiertamente la nostalgia por el pueblo, la familia y el terruño. Sin embargo, la secuencia no se detiene en el lamento y lo vemos haciendo deporte con otros migrantes en un parque, signo de que la vida se reconstruye en ese entorno. Más adelante, nos adentramos en un espacio doméstico y familiar durante el festejo de un cumpleaños en el que aparecen por primera vez mujeres también migrantes. La música diegética —una cumbia reconocible— enmarca un momento de alegría compartida entre el baile y el festejo. Aquí, la migración se muestra en su paradoja, donde la nostalgia por lo que falta convive con nuevos núcleos, mientras se da continuidad a prácticas que sostienen el vínculo con el origen y el sentido de pertenencia.

La secuencia final busca cerrar el ciclo narrativo reafirmando el vínculo con el pueblo a pesar de la fractura. El hombre mayor que había testimoniado antes declara que siempre envía dinero para las fiestas patronales de la Virgen en Santa Rosa. Inmediatamente, vemos imágenes de la procesión en el pueblo. Este momento se narra como un retorno simbólico, como la forma de volver mediada por el dinero y los rituales, más que por la presencia física. El montaje regresa a las tres mujeres en el patio, quienes, con rostros pensativos, nos colocan en una contraposición contundente, ya que mientras ellas cargan con el vacío, los hombres en el exterior encuentran en el envío económico una forma de saldar la ausencia. La última palabra la tiene el hombre del primer testimonio, quien en primer plano afirma no tener planes de volver pronto, dejando todo en manos del tiempo. La película cierra con un fundido a negro acompañado del sonido de los vientos de la canción inicial, a modo de un eco sonoro que subraya esa incertidumbre. El documental concluye en la paradoja central de la experiencia migratoria, la cual sitúa a sus protagonistas en una vida partida entre el deseo de volver y la necesidad de permanecer, entre la memoria del origen y la crudeza del destino.

3. La representación en los documentales

La película *Éxodo sin ausencia* de Mónica Vásquez es un potente primer dispositivo de representación del fenómeno migratorio, articulando significados complejos sobre la experiencia de la migración y el desarraigo a través de sus recursos narrativos y estéticos. Como señala Rodrigo-Mendizábal (2018) al referirse a la visión operada mediante dispositivos tecnológicos, y siguiendo los argumentos de Stuart Hall (1997), los cuales nos permiten entender al cine —documental— como una tecnología de

representación que construye y reinterpreta significados, decimos que el filme establece un anclaje temporal y un vínculo afectivo inmediato con el origen indígena. La propia directora explica que la introducción, con las fotografías tomadas en el pueblo y el acompañamiento del sanjuanito, buscaba “presentar a los protagonistas, el ambiente donde sucede el documental y la música, pero también el ambiente campesino, indígena” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). Estos elementos operan como signos dentro de un sistema cultural de significación, produciendo sentido desde los conceptos en nuestras mentes a través del lenguaje, según el propio Hall (2010b). Esta configuración no solo evoca el pasado, sino que conecta la memoria colectiva con la inminente experiencia del desplazamiento, demostrando cómo la película construye un proceso cargado de afectos y vínculos culturales que sostienen la memoria colectiva.

La dinámica de la migración se manifiesta en la fractura entre el campo y la ciudad, evidenciando un posible desarraigo cultural y emocional. Este tránsito doloroso resuena con la definición de desarraigo que Loidor (2016) presenta como una realidad variada de vivencias un grueso de sujetos que atraviesan un complejo transitar entre aquí y allá, entre el antes y ahora, enmarcado en un fenómeno histórico y estructural que muestra la precariedad de la vida urbana, como se narra en la película sobre los insuficientes ingresos en Quito y la necesidad de organización de quienes afrontan desde el propio espacio, por ejemplo, las mujeres:

Ellas decían que no había otro remedio, ¿no? Que lo que ellos ganan en Quito no es suficiente, por lo tanto, ellas también tienen que colaborar económicamente hablando, ¿no? Porque lo que este maíz, por ejemplo, que están sacando ahí es para alimentarse fundamentalmente ellos. No es para sacar a Quito a vender, no era una producción así grande, sino para su propio sustento. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

Sin embargo, el documental también muestra cómo los migrantes, en un acto de resistencia cultural, se esfuerzan por recrear sus lazos comunitarios en el nuevo entorno. La directora dice que “ellos recrean la comuna también en el lugar a donde se van” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal), ilustrando cómo se activan elementos como el origen, el vínculo y la memoria compartida a través de prácticas colectivas como el ecuavoley o la música, buscando mantener conexiones culturales en el nuevo contexto. Es este sentido, según lo que Castells (1997a) propone, estas prácticas se colocan como una identificación simbólica que realizan los actores del objetivo de una acción, resultando esencial para comprender la transformación de las prácticas culturales en respuesta a la migración.

En cuanto a la naturaleza del documental, *Éxodo sin ausencia* se inserta en un campo de tensiones sobre la representación de la realidad. Aunque el análisis fílmico se adhiere al *pacto de veracidad* que, Según Vallejo (2007), guía la lectura documentalizante del espectador. Por otro lado, retomando también lo que plantea Niney (2009), el desafío del documental no es reproducir el mundo, sino interrogarlo por medio de ángulos de carácter revelador y un montaje significativo, lo cual se evidencia en el uso de montaje alternado, contrastes visuales y la combinación de planos cerrados y abiertos que configuran una organización narrativa y estética orientada a producir un efecto psicosocial en el espectador. Vásquez reconoce su criterio de autoría al escoger el panorama que representa, priorizando, por ejemplo, la fiesta:

Siempre hay una visión en el sentido de qué escoger, de todo el panorama que uno ve, qué se escoge. Por ejemplo, mi idea era la fiesta, porque ahí era donde había esta interrelación clarita [...] Todo esto era alrededor de esta idea de la fiesta, que era la que daba la imagen, para mí, clara de la fiesta como el pretexto para mantener la unidad, para mantener lo comunitario. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

Además, la obra de Mónica Vásquez se enmarca en lo que Julia Lesage (1978) define como una urgencia por registrar lo marginado y hablar desde la experiencia situada, buscando una conexión ética con el público. La anécdota de que su película, a pesar de las falencias técnicas, fue “amada por ellos, por las personas de las comunidades”, subraya este impacto ético y psicosocial. “Muy, muy orgullosos. Me decían: Por favor, por favor, compañera, repita, repita otra vez, queremos *aprendernos* mejor” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal, énfasis añadido).

Finalmente, el documental culmina en un ciclo de ida y vuelta, donde el desarraigo y el deseo de retorno persisten como fuerzas constantes. La música, en especial el sanjuanito, trasciende lo estético para volverse un símbolo que condensa el vaivén emocional y reafirma el vínculo con la tierra natal. Según la directora, la canción —creada por la comunidad y grabada por su grupo musical— “dice mucho de lo que ellos anhelan” y actúa como “un canto de orgullo, de lucha” con aspiración de igualdad (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). En este sentido, la enunciación cinematográfica, en términos de Metz (2001) y De Lauretis (1992), no solo organiza el discurso, sino que también guía la experiencia del espectador, implicando su subjetividad en la producción de significado.

Tiempo de Mujeres converge desde distintas aristas y centra una profunda reflexión sobre la experiencia de la migración, abordada principalmente desde la

perspectiva de quienes permanecen y enfrentan la ausencia y la discontinuidad. La película se inicia con una atmósfera cargada de nostalgia, donde una canción melancólica acompaña el ingreso de la cámara a una casa vacía y deteriorada, que, junto a objetos abandonados, se convierte en un testigo pasivo del impacto emocional de la migración. La directora Mónica Vásquez buscó desde el principio entrar directamente con esta imagen del pueblo vaciado y la expresión poética la mujer: “el humo de las personas conserva la casa” (Vásquez 1987), una frase que condensa la materialidad y el sentimiento de ausencia. Este inicio establece el pacto de veracidad con el espectador (Vallejo 2007) y, al mismo tiempo, sitúa el filme como tecnología de representación que, con base en los argumentos de Hall (1997), organiza un relato cargado de sentidos a partir de recursos visuales y sonoros, rearticulando la realidad de la migración como un desgarró íntimo. El ritmo pausado, que la directora describe “suave, como las olas calmadas” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal), y el montaje buscan reflejar la nostalgia y el tiempo de espera de los protagonistas, dando espacio a la reflexión sobre el mundo proyectado desde la experiencia colectiva.

A medida que avanza la narrativa, la película revela cómo la migración reconfigura los roles de género y las dinámicas comunitarias. Se muestra la resiliencia femenina frente al abandono masculino de las tierras, donde un hombre migrante de retorno temporal declara que en el campo no hay oficio. La directora explicó que esta contraposición fue intencional, ya que, para el hombre, el trabajo de la mujer es solo para la supervivencia, mientras que para ellas es una poderosa fuente de vida.

Claro, porque para él, el trabajo que queda para las mujeres es un trabajo para la sobrevivencia. Y un poquito quedará para el mercado. Es poca cosa. Él habla de la producción: quintales y quintales de papas, de maíz o de qué sé yo. Pero, no de un poquito, poquitos así, no. En cambio, para las mujeres es importante porque esa es su fuente real y diaria de alimentación. Más allá del dinero que puedan recibir. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

El quiebre visual y sonoro introduce una canción electrónica entre los jóvenes, yuxtapuesta a una anciana tejiendo un sombrero de paja. Esta escena es clave para mostrar choques generacionales y la preparación para la migración, además de exponer el dilema entre la atracción de lo externo y la resistencia cultural, donde los jóvenes, permeados por influencias globales, “están preparándose para eso, para irse” dice la directora. Aquí, basados en Nichols (2013), vemos que el documental utiliza un modo de representación que combina elementos expositivos, al mostrar una realidad concreta, con un toque reflexivo al evidenciar las tensiones culturales y aspiracionales.

La ambivalencia de la migración se profundiza en *Tiempo de mujeres* a través del testimonio de una mujer retornada de Estados Unidos, quien, a pesar de las promesas de progreso, comparte su reflexión sobre el vacío emocional y la segregación experimentados. Este relato resuena con el concepto de desarraigo de Louidor (2016), que describe la compleja experiencia de quienes transitan entre el origen perdido y el destino incierto, enfrentando sentimientos encontrados de tristeza y nostalgia. Visualmente, la alternancia entre su rostro y las manos tejiendo, junto al contrapunto de su vestimenta moderna frente a la de su acompañante, sintetiza la identidad diaspórica (Ramírez 2017) que se construye a partir del origen y la memoria compartida, buscando mantener vivas las costumbres, pero también diferenciarse en el nuevo contexto.

La película también materializa la preparación para la migración en la escena de la clase de inglés, filmada, según la directora, explícitamente “para representar esa preparación para la emigración” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). Esta secuencia ilustra cómo la sociedad se reconfigura y los individuos se alistan para un mundo *ajeno*, un proceso en el que según Hall (1997), las imágenes y los signos —como la clase de inglés— operan dentro de estructuras compartidas de significado, configurando una comprensión de la migración no solo como un viaje físico sino como una preparación cultural y emocional. En este contexto, Niney (2009) invita a interrogar el mundo reproducido a través de esta puesta en escena de lo que interpretamos como preparación, incluso en una situación aparentemente directa como una clase.

En ese contexto, las mujeres son contantemente presentadas como el sostén de la comunidad, una idea reforzada por la historia de la dueña de la tienda que cría a sus hijos sola, viviendo de la espera y la incertidumbre de un esposo ausente. La creación en una relación de *amistad* con las protagonistas fue esencial para la directora Mónica Vásquez, permitiendo que estas conversaciones íntimas y personales se dieran en un marco de autenticidad frente a la cámara. Esto hace eco con los aportes de Julia Lesage (1978), quien señala que el cine documental realizado por mujeres suele apostar por una mirada subjetiva y afectiva, construyendo narraciones enraizadas en contextos concretos y generando vínculos a partir de la cotidianidad y la parte emocional de otras mujeres. La urgencia de Vásquez por dejar huella, por preservar, por vincularse con otras y otros a través de la imagen también se alinea con la visión de Lesage sobre la relevancia de estas vidas en pantalla. Esta metodología de la directora también puede ser vista a través de la lente de Teresa De Lauretis (1992), argumentando que el cine documental, como *máquina de creación de imágenes*, produce efectos de significación y posiciones subjetivas para

los implicados, donde la intimidad generada a través de la amistad con las protagonistas permite construir una enunciación cinematográfica que asocia significados y afectos profundos a las imágenes, moldeando la subjetividad del espectador sobre la resiliencia femenina. “No es algo que se haga así nomás, y quizás si fuera otra persona, o un hombre, eso no sería igual. Así es, sí. Fue todo un proceso de creación de amistad la que hicimos” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal).

Finalmente, la película muestra un giro colectivo, con una asamblea de mujeres de la comuna El Tablón organizándose y reafirmandose como sujetos políticos frente a las consecuencias de la migración, transformando la ausencia en una oportunidad de liderazgo. Este empoderamiento se asocia con la idea de las identidades en resistencia (Castells 1997b), que surgen desde lo local para transformar estructuras sociales. Por otro lado, la última secuencia regresa a la intimidad: la madre del primer testimonio sostiene una llamada telefónica con su hijo en Estados Unidos. Vásquez reveló que esta escena, aunque parece ser muy real, fue actuada por la mujer:

Tarsila, la señora que habla, que llama por teléfono, era muy curiosa, muy interesada, muy inteligente, pero también de un carácter fuerte, una autoridad natural. Entonces, un día ella viene y siempre nos oía primero, andaba ahí dando vueltas y un rato nos dice: “¿saben qué? Ustedes no creen, pero yo soy actriz”, nosotros nos reíamos, claro: “todas ustedes las que participaron ya son actrices”, “no, no, no es eso, no es eso, yo puedo hacer, yo he hablado tantas veces con mis hijos, hablamos casi siempre del mismo tema, que yo lo puedo hacer, si no, pruébenme”. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

Este hecho particular interpela directamente a los giros documentales de Niney (2015), especialmente al de la *pose* y la *interferencia*, donde los personajes asumen un gesto escenificado frente a la cámara, conteniendo una dimensión actuada; incluso, estaría dentro del giro de la *recreación*, tomando en cuenta que somos testigos de una re-escenificación dramática del hecho. A pesar de ser una puesta en escena, la autenticidad lograda en la interpretación de la mujer funciona como una poderosa representación de la distancia y la incertidumbre que la migración instala en cada familia. “Fue una toma, no repetimos, eso fue, de lo perfecto que lo hizo, con los silencios, con las esperas, con las lágrimas casi en su expresión. Todo. Fue una actriz innata” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). El documental concluye así, reafirmando que la migración es ausencia, dolor y espera, pero también es la inquebrantable resistencia y agencia de las mujeres.

En *De trabajos y nostalgias*, la película abre con una secuencia que enmarca la magnitud de la migración ecuatoriana hacia Nueva York a través de datos estadísticos en

los créditos iniciales. Este gesto narrativo, pensado por la directora para luego dar un rostro humano a la frialdad de las cifras, establece el pacto de veracidad al que se refiere Vallejo (2007) y coloca al filme en la tensión entre lo cuantitativo y la experiencia de vivida. La banda sonora matices andinos, con versos que evocan trabajo y nostalgia, junto al plano panorámico de nueva York acompañado por un viento sonoro, construyen un contrapunto entre origen y destino. En esta combinación de recursos narrativos y estéticos, el documental no se limita a informar el impacto de la migración, sino que — como señala Stuart Hall al pensar la representación como producción de sentido— organiza y moldea la comprensión del espectador sobre la experiencia. Desde esta lógica, la película presenta una primera cifra y el paisaje en un relato sensible que sitúa al espectador en el vaivén de la migración, enlazado al desarraigo y una constante confrontación directa.

La película profundiza la experiencia migratoria del primer protagonista, un migrante de Santa Rosa que trabaja con textiles, cuyo testimonio enfatiza el sacrificio cotidiano y la disciplina laboral en Nueva York. la directora subraya que la vida en esa ciudad se reduce a mucho trabajo, llevando a los migrantes a convertirse en seres mecánicos.

Pero de lo que todos se quejan y a cada rato es alrededor de que es mucho trabajo, aquí solo se viene a trabajar, es decir, eso es lo que les molesta profundamente, el convertirse casi en máquinas. Es que viene de la diferencia entre ese tipo de trabajo y el trabajo que realizan en su, en su tierra, digamos. Claro, ahí es las horas que quieren y como quieren y así, ¿no? Una cosa es ser además un trabajador independiente, como son los agricultores, y otra cosa es ir a estar ahí trabajando en un horario. Hasta 15 horas, dicen ellos. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

El montaje, con alternancia rítmica de planos, transmite la rutina incesante, mientras que una serie de breves imágenes de Santa Rosa sirven como un recordatorio de las raíces que persisten. Aunque estas imágenes funcionan como un trasfondo de identidad que, como un factor nostálgico directo, esta secuencia se enmarca en el modo expositivo de Nichols (2013), al presentar una realidad social concreta: la supervivencia y la dignidad del migrante se miden principalmente en su capacidad de trabajo. Todo esto sucede en un entorno urbano que se percibe como ajeno e impersonal, donde el bullicio constante y la multitud refuerzan la visión de Vásquez de una ciudad sin pausa y demasiado amontonada: “Disperso, exactamente, y todo siempre amontonado, siempre, demasiado. Demasiada gente, demasiadas cosas, demasiado trabajo, demasiado todo” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal).

El relato se expande hacia una dimensión colectiva y diaspórica mediante un montaje de testimonios que revelan la sensación de desarraigo compartido por los emigrantes de Santa Rosa. Se muestra la fragmentación familiar, con vidas divididas en Nueva York y Ecuador, mientras el cine, a través de la sobreposición e imágenes, une la dispersión geográfica y emocional. En medio de esta precariedad, sin embargo, emerge un sentido de comunidad y pertenencia. Los hombres se agrupan en apartamentos compartidos no solo por necesidad económica, sino también. “Para sentirse cercanos, porque si no, están muy solos. Además, como solo trabajan se vuelven solitarios si no están así juntos para evitar la soledad. Por otro lado, solitos no pueden pagarse un departamentito así, no pueden pagarse” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal).

A su vez, varios elementos culturales como la interpretación del sanjuanito en guitarra, la música, y el juego, actúan como puentes simbólicos que enlazan la memoria con la vida en el destino. Este esfuerzo por sostener la identidad colectiva se logra, como señala la directora, a través de la “repetición de costumbres, de sus formas de vida, y de estar en contacto constantemente con el otro que es el propio” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). No obstante, Vásquez también subraya la naturaleza *segregacionista* de Nueva York, donde la formación de diásporas como si fueran islas ocurre como una protección frente a inmensidad de la ciudad que, según Ramírez (2017), en un rasgo de identidad diaspórica que produce una sobre conciencia entre el lugar de origen y el de residencia, además de resaltar su propia diferencia en el contexto.

El contrapunto final trae de vuelta a Santa Rosa, donde tres mujeres —protagonistas también de *Tiempo de mujeres*— conversan con dolor sobre sus hijos ausentes, evidenciando que la migración se extiende a los espacios vacíos que quedan atrás. Sus testimonios revelan con gran sensatez todo lo que para ellas representa una ausencia, haciendo incluso un símil con la muerte, aunque al tiempo esto se contradice con la aceptación resignada de la dureza de la vida migrante, donde la necesidad gana sobre los afectos, los cuáles se convierten en un peso psicológico. De su vuelta a Santa Rosa después de filmar en el exterior, la directora recuerda:

Me fui a Santa Rosa a filmar otra vez con ellas esa escena, y también para llevarles cositas que me mandaron los jóvenes, este, y para contarles sobre el trabajo cuando volví de grabar: Mónica, y cómo están realmente, dígame cómo están, dónde viven, qué hacen, no sé qué, porque él me dice una cosa, pero claro, ellos no nos dicen todo para que no suframos.

Claro, era para ellas algo fuerte, muchas de ellas decían: nosotras suponemos esto, nosotras ya nos imaginábamos tal cosa, que así es la vida, porque ya han venido algunos y han contado lo duro que es, sí sabíamos, sabemos que es solo para trabajar. Porque si

se hace el esfuerzo que se hace, la cantidad de plata que necesita para irse, no queda otra. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

Esta compleja vivencia del desarraigo, que Louidor (2016) describe como un transitar entre el origen perdido y destino incierto, se manifiesta en la reclusión comunitaria en el destino y la espera en el origen. El documental utiliza símbolos nacionales y un concierto de música ecuatoriana como medios para la memoria y la reafirmación identitaria. Por su parte, la procesión de la Virgen en Santa Rosa, a la que el migrante envía dinero, se convierte en un retorno simbólico y una forma de unificación: “Entonces se juntan hasta las familias que están en conflictos. Se juntan por la procesión y es una forma de unificar. Eso que dice el señor, que él envía su colaboración. A pesar de que él está tan distante.” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal).

Finalmente, tomando como referencia los giros documentales de Niney (2015), la película interroga ese carácter real que enmarca la complejidad de la experiencia migratoria, mostrando cómo se construye sentido a partir de la tensión entre la realidad cruda del trabajo y la persistencia de los lazos culturales. El documental se cierra desde la profunda contradicción de una vida partida entre el deseo de volver y la necesidad de permanecer, reafirmando que la migración es ausencia, dolor y una inquebrantable resistencia marcada por la incertidumbre, donde el futuro queda suspendido en manos del tiempo.

Este compromiso con la fidelidad de la representación se traduce directamente con decisiones de ritmo y montaje, las cuales se centran más en la intuición y en la ética. Mónica Vásquez (2025, entrevista personal) explica cómo la pauta narrativa y estética surge de los sujetos filmados: “El ritmo me lo daban los mismos protagonistas. Por ejemplo, si se hablaba de los momentos de nostalgia, no hay otra cosa. Hay que poner una luz que tenga que ver con la nostalgia, hay que filmar en un ritmo y dar tiempo, tiempo a todas las cosas. Darles este movimiento, o no movimiento”.

El resultado es un ritmo a menudo pausado, que da espacio a la reflexión sobre el desarraigo, la espera y la resiliencia. Esta misma sensibilidad moldea la edición, como detalla la directora al referirse al caso de *Tiempo de mujeres*:

En el montaje íbamos cortando escenas, tomas o extendiéndola, depende de ese ritmo también. Por ejemplo, cuando las señoras de *Tiempo de mujeres* hablan, o la paciencia con la que educan a los niños, con la que trabajan el campo. No puedes correr. Hay que dejarles el tiempo. Es una cosa que nace por sensibilidad y por intuición, más que por aprendizaje. No creo que se pueda aprender. El profesor de la universidad no te puede enseñar eso. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

En general, las tres obras establecen un anclaje afectivo, temporal y cultural con el origen campesino e indígena, a la vez que exploran la fractura entre el campo y la ciudad, evidenciando el doloroso tránsito y la confrontación con la vida urbana. La aproximación de la directora busca interrogar la realidad mediante una perspectiva más cercana y un montaje significativo. De manera crucial, el efecto artístico de las obras se logra con el montaje de las entrevistas y las multivoces de los protagonistas, utilizando recursos del montaje alternado, contrastes visuales, y la yuxtaposición de imágenes para unir la dispersión geográfica y emocional. En ese sentido, en las películas se escucha menos el texto del narrador y nunca los comentarios del director, lo que confiere la autoridad enunciativa al testimonio de los propios protagonistas. Este enfoque prioriza el registro de lo marginado y resalta cómo, a pesar del sacrificio laboral y la ausencia, los migrantes demuestran una continua resistencia.

Capítulo tercero

Cartografías de la identidad en diáspora

En el capítulo anterior nos detuvimos en los recursos narrativos y estéticos de los documentales de Mónica Vásquez, mostrando cómo la experiencia migratoria se hace visible en la pantalla a través de imágenes, sonidos y testimonios que evocan tanto el desarraigo como la necesidad de reconstruir lazos en otros territorios. Este análisis secuencial permitió reconocer cómo la forma del relato organiza y proyecta la vivencia de la migración como un tránsito constante entre la ausencia y el retorno, entre la memoria de lo que se deja atrás y las tensiones que emergen en el nuevo espacio habitado. La mirada a la estructura del relato, al ritmo de las escenas y al montaje como principio ordenador, permitió situar la representación de la experiencia migratoria como un fenómeno visual y sonoro, siempre atravesado por la tensión entre continuidad y ruptura.

En este nuevo capítulo, el interés se desplaza hacia la construcción de la identidad en la diáspora. Aquí no seguiremos un orden estrictamente secuencial, sino que se seleccionarán fragmentos y momentos representativos que permitan profundizar en tres dimensiones: las voces, los personajes y los elementos simbólicos. Desde estas categorías buscamos comprender cómo los sujetos se narran, cómo son representados en su individualidad y en lo colectivo, y cómo ciertos objetos, gestos y rituales se convierten en signos visibles de la manera en que la migración transforma y redefine las identidades. Esta mirada no pretende clausurar la riqueza del discurso documental, sino destacar las fibras más densas con las que Vásquez teje sus películas.

De esta manera, el análisis se inscribe en la fase de recomposición planteada por Casetti y Di Chio (1991), pues ya no se trata solo de descomponer el filme en sus recursos, sino de atender al espesor cultural y simbólico. En este nivel, los documentales dejan ver cómo la identidad se afirma y se transforma en medio de la diáspora, revelando que la migración es, ante todo, un campo de disputa simbólica donde se negocian pertenencias y sentidos, además de desplegar un terreno incierto donde la identidad, los afectos y la comunidad son constantemente interpelados y reconstruidos.

Ahora bien, para comprender el sentido de este desplazamiento hacia la identidad, conviene recordar que la migración, basándonos en Bhabha (1994), no solo implica el movimiento de cuerpos a través de fronteras físicas, sino también la circulación de

significados, memorias y prácticas que se reformulan en nuevos contextos. “Nos encontramos en el momento de tránsito donde espacio y tiempo se cruzan para producir complejas figuras de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión” (Bhabha 1994, 129). Desde esta perspectiva, lo que se observa en las películas es, además de la crónica de un tránsito, la manera en que los sujetos producen y reconfiguran sentidos sobre quiénes son y a qué comunidad pertenecen, aun cuando se encuentren lejos de su lugar de origen. (Gielis 2009, 275)

En este punto, resulta importante enfatizar que el análisis se detendrá en los modos de enunciación —testimonios, voz en *off*, voces poéticas y silencios—, en la construcción de personajes que encarnan roles colectivos y en los elementos simbólicos que se convierten en puentes entre el aquí y el allá. Cada uno de estos niveles abre un campo de interpretación en el que la identidad se revela como proceso, nunca dijo ni definitivo, sino siempre en movimiento. Como plantea Castells (1997b), en la sociedad contemporánea las identidades se reconstruyen como respuesta a la desarticulación de los lazos tradicionales y a las nuevas condiciones de pertenencia: “Así que la búsqueda de sentido tiene lugar en la reconstrucción de identidades defensivas en torno a los principios comunales. La mayoría de la acción social se organiza en la oposición que existe entre los flujos no identificados y las identidades aisladas” (Castells 1997b, 33). Este horizonte interpretativo no busca ofrecer respuestas definitivas, sino abrir preguntas: ¿Cómo estas voces construyen identidad en la diáspora? ¿Cómo cada personaje encarna roles sociales? ¿Cómo se convierten en portadores de identidad colectiva? ¿Los elementos simbólicos permiten sostener vínculos con el origen, reconstruir comunidad y resignificar la ausencia?

Así, la atención a voces, personajes y símbolos va más allá de un intento de clasificación, situándose más en una forma de descubrir cómo los documentales plasman, en el espesor de lo visible y lo audible, la manera en que la diáspora se convierte en un espacio de producción de identidad. La voz que testimonia la ausencia, el personaje que encarna la espera o el trabajo, el sombrero, la música o la fiesta como símbolos cargados de pertenencia. Todos ellos son fragmentos que, articulados en la pantalla, permiten comprender cómo la migración se vive, se narra y se resignifica. Eso nos conduce al primer apartado de las voces, el primer territorio donde la diáspora se enuncia, donde el relato comienza a tomar forma y la identidad se pronuncia: testimonios, voces en *off*, cantos, silencios que no solo cuentan la experiencia migratoria, sino que la cargan de afectos, de memoria y de incertidumbre.

1. Las voces

Las voces que recorren el relato del documental, poniendo nuestro foco de atención en el cine migratorio, son más que acompañantes, son huellas vivas que hacen audible lo que pesa, lo que duele y lo que se recuerda en lo que se consolida como diáspora. En ellas resuenan las ausencias y los anhelos, pero también la firmeza de quienes hablan para dejar constancia de su historia. Un testimonio en primera persona, la voz en extradiegética del narrador que ordena y explica, o los cantos que irrumpen como versos de la memoria: cada voz abre una ventana distinta hacia la experiencia migratoria. Escucharlas es entrar en un territorio donde lo íntimo se vuelve colectivo, y donde la identidad se forja en la vibración misma de las palabras, en lo dicho y en lo cantado, pero también en lo que queda suspendido en el silencio.

1.1. Testimonios

Centrar la atención en los testimonios implica reconocer su capacidad para organizar el relato desde el interior mismo de la experiencia, tomando en cuenta que éstos son mecanismos enunciativos que encarnan memoria y sentido. Al hablar, los sujetos no solo relatan hechos propios, sino que performan su historia —muestran heridas, reivindican decisiones, ponen en escena relaciones afectivas y redes sociales— y, en ese gesto, convierten lo privado en material público de interpretación. El testimonio articula tiempos, jerarquiza experiencias y señala causas y consecuencias que, de otro modo, permanecerían difusas; así, proveen al análisis de anclajes temporales, emocionales y políticos que permiten leer la migración como proceso y no como evento aislado a través de las lentes del cine documental. Además, la voz testimonial otorga legitimidad al enunciador al reconocerse hablante autorizado, de modo que el sujeto condensa en su relato tanto su biografía como trazos de la historia colectiva. Por último, antes de entrar directo al análisis, el testimonio opera como un espacio de agencia —para narrar, para reclamar, para resistir— y al mismo tiempo como un registro íntimo que convoca al espectador a una implicación ética y afectiva con aquello que se cuenta.

En un primer pasaje, partiendo desde *Éxodo sin Ausencia*, la voz del joven en un zaguán de Pusetús, revela desde un lugar de subjetividad cómo la migración se inscribe en las expectativas y deseos de los más jóvenes, no solo como una necesidad económicamente sino también como un horizonte de pertenencia social. Retomando a Hall (1990), la identidad, en este sentido, sobrepasa lo estático, dada su condición de elemento intangible en constante cambio dentro de contextos históricos, sociales y

culturales. Al responder a la pregunta de la directora, el joven afirma: “Los jóvenes quieren irse para allá porque los amigos ahí también se van para allá...y ya les gusta ir por allá porque vuelven cambiaditos, cambiados la ropa, así regresan” (Secuencia 3).

Su testimonio encarna la tensión entre la continuidad de la vida comunitaria y la atracción de un modelo de identidad marcado por la transformación en la ciudad, donde “se van creando esas diferencias entre los que han salido y ya tienen ropa nueva y los que se han quedado” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). La decisión de marcharse junto a su hermano, en sus palabras: “Él viene y me quiere llevar, como trabaja ya mucho tiempo allá. No deja de estar allá, no deja de estar aquí también, siempre vuelve”, se narra más allá del proyecto individual, más bien como parte de una cadena familiar y generacional que refuerza el alcance de la migración. Sin embargo, también advierte el costo simbólico de este desplazamiento, al señalar que quienes se van “ya no quieren ni hablar con nosotros, no quieren juntarse, ni nada”, poniendo en evidencia los caminos de movilidad de la diáspora en donde se fracturan vínculos y se reconfiguran identidades, incluso dentro de la propia comunidad de origen.

Antes aparecía la expectativa del futuro y la atracción por la ciudad, en *Tiempo de Mujeres* el relato nos desplaza hacia la intimidad desgarradora de una madre de una madre que habla desde la legitimidad de su experiencia y desde el dolor que la atraviesa en silencio. Para lograr ingresar en ese nivel de conversación, Vásquez enfatiza que se requiere un proceso de amistad (2025, entrevista personal). Así, su testimonio se quiebra cuando confiesa: “me duele el alma cuando me acuerdo de mis hijos, parece que yo nunca más les he de volver a ver” (Secuencia 2), situando al espectador en la dimensión más íntima de la migración: la separación familiar. Desde esa subjetividad, su relato se convierte en denuncia y en resistencia, al recordar que fueron las condiciones estructurales las que empujaron a sus hijos a marcharse: “Se fueron, señorita, porque aquí no tienen en qué trabajar. Son graduados, estudiados, todo, mis hijos. Pero la verdad es que aquí no hay donde trabajar, no les dan puesto, nada”. Así, su voz encarna no solo la nostalgia por los ausentes, sino también la fractura identitaria que la diáspora impone sobre quienes se quedan, obligándolos a sostener la vida desde la ausencia. Esta aproximación a la intimidad, que permite la irrupción de la emoción y la subjetividad en la pantalla, es característica del cine documental realizado por mujeres, el cual, según Julia Lesage (1978), privilegia la enunciación desde contextos personales para generar una conexión ética y afectiva con el espectador.

Desplazando espacio y tiempo, en *De trabajos y nostalgias*, el testimonio del diseño de la fábrica textil se erige como una voz clave que habla desde la legitimidad de quien logró cierta estabilidad en el destino migratorio, aunque su relato no deja de estar atravesado por la subjetividad del desarraigo. Su historia comienza recordando el desconcierto inicial: “cuando llegué, estaba tan desubicado como cualquiera cuando llega a una ciudad nueva que no conoce” (Secuencia 2), revelando que incluso para quienes logran consolidarse económicamente, la migración supone una factura identitaria y emocional. El migrante recalca que la aparente seguridad de su negocio está sostenida por un sacrificio permanente, en sus palabras: “Yo pienso que es mejor vivir en el país de uno, porque se vive con más tranquilidad. Allá existe una tranquilidad tremenda que no existe acá, porque uno vive agitado [...] Se puede coger vacaciones, pero es imposible. A la gente no le gusta perder una semana de trabajo, porque todos a los que venimos es a trabajar” (Secuencia 2),

Al mismo tiempo, su voz introduce una contradicción de la vida en la diáspora, refiriéndose a que es mejor vivir en el país propio en contraste con la imposibilidad de hacerlo, ya que la familia ahora se encuentra dividida entre dos territorios, con hijos que ya forman parte de la vida en el nuevo país. Esto encaja en el desarraigo al que se refiere Louidor (2016) como el tránsito complejo que desestabiliza sentimientos de tristeza y nostalgia entre el origen y el destino. En esa tensión entre el logro material y pérdida afectiva se inscribe la identidad del migrante, que se construye desde el esfuerzo constante, pero también desde que la conciencia de que la estabilidad no borra el costo emocional de la distancia. La directora subraya que la emigración es “una profunda contradicción entre los afectos y necesidades, donde, usualmente, por lo que nos toca vivir, gana la necesidad” (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal).

En continuidad con los testimonios previos, aparecen ahora dos voces que, desde la subjetividad y la intimidad, revelan la paradoja del proyecto migratorio. La mujer retornada en *Tiempo de Mujeres* reconoce que la vida en Estados Unidos ofrecía cierta comodidad, pero al mismo tiempo le imponía un sacrificio constante: “Si no trabaja no tiene para nada, y si está enfermo y no tiene seguro, tampoco se puede curar. Debe tener bastante dinero para ir a un médico. Allá, le digo otra vez, la vida es muy sacrificada, se va envejeciendo uno lentamente, dicen, sin darse cuenta. Parece que se está mejor, pero es mentira” (Secuencia 5 Tiempo de Mujeres).

Mónica Vásquez (2025, entrevista personal) confirma esta paradoja: “Se cree que irse allá ya es la solución de la vida, pero no, el trabajo es duro, y lo más fuerte es la segregación”. Su relato se sostiene en la contradicción entre lo que parece y lo que

efectivamente se vive, y encuentra resolución en el retorno junto a sus hijos. En contraste, uno de los migrantes a quien se escucha entre las multivoces en *De trabajos y nostalgias* habla desde el aprendizaje cotidiano que le impuso la ausencia de su esposa y de las actividades socialmente atribuidas a su género: “cuando vine aquí tuve que trabajar, planchar, lavar y todas las cosas hacer yo mismo” (Secuencia 4 De trabajos y nostalgias), confesando además la nostalgia por sus hijos y el deseo de regresar antes que llevar a su familia a ese país. Ambas voces, al constituir un mecanismo discursivo crucial, articulan la perspectiva de la obra hacia la experiencia migratoria, operando como el patrón intangible (Plantinga 2014) que transmite la intención de fondo del texto: una postura contra la emigración, lo cual la directora confirma en sus palabras: “Yo no gastaba mi plata para hacer una película haciendo propaganda de Estados Unidos, sino que yo iba a hacer una película en contra de la emigración (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal). De modo que, aunque estas voces están situadas en momentos distintos del trayecto migratorio, coinciden en mostrar lo inestable del contexto migratorio y de diáspora, el cual es una experiencia atravesada por el desencanto y la pérdida, donde la identidad se rehace en medio del sacrificio y la imposibilidad de estar plenamente en un lugar y otro.

En sintonía con las tensiones expresadas en otros testimonios sobre la ausencia y el retorno, la voz de la mujer dueña de la tienda, en *Tiempo de Mujeres*, se despliega desde una intimidad marcada por el sacrificio y la fidelidad, donde su subjetividad encarna el compromiso con el esposo ausente y con los hijos que dependen de ella. Su relato está atravesado por la constante incertidumbre, pero también por la firmeza con la que se sostiene en un compromiso de vida, el cual es expresado en las siguientes palabras:

Bueno, en mi concepto, yo nunca he tratado de engañarle a mi esposo. Yo digo la verdad, porque jamás; desde que he sido muchacha, le he traicionado de ninguna forma. Yo le he querido mucho a él, y así pudiese estar otros veinte años. Porque una buena mujer, a un hombre que le venga a hablar cualquier ‘tonterada’ o algún mal, uno con una buena palabra se les manda enterrando. (Secuencia 7)

En este pasaje, la mujer no solo se afirma como esposa fiel, sino que, además, se coloca en sus propias palabras un código moral que legitima su rol frente a la comunidad y frente a la cámara. A la vez, su enunciación revela cómo la maternidad se vuelve espacio de continuidad del lazo con el ausente, incluso mediante la mentira piadosa con la que responde a la insistencia de los hijos: “Yo les miento cada vez, les digo ‘ya va a venir tal día, tal fecha’, y el más chiquito mostrando los dedos me dice ‘mamá, esto falta’ y va

mermando los dedos”. Al escuchar estas palabras, la directora subraya que, usualmente, son las mujeres las que “cargan con mantener toda esta parte afectiva y cultural” En este relato, la construcción de la identidad en la diáspora aparece como negociación constante entre la ausencia y la presencia simbólica, entre el sostén de la memoria afectiva y la fragilidad de la espera interminable. Además, de forma particular, trasciende la mera narración de hecho, pues, como señala Nichols (1997), los testimonios en el documental funcionan como un puente entre lo íntimo y lo público, dotando de legitimidad al discurso y articulando perspectivas individuales con un marco social más amplio.

En contraste, la voz del esposo, enunciada desde Nueva York que, si bien también surge desde la subjetividad y la intimidad, no se alinea con la expectativa de retorno planteada por su esposa. La directora notó que este esposo “alarga y alarga la cosa, no quiere volver [...] se había alejado mucho, tanto de la esposa como de los niños allá [en Ecuador]”. Su discurso se mueve hacia una legitimidad del deber paterno, hacia la necesidad de arreglar los papeles por el bien de sus hijos, y en ese marco deja entrever que la espera podría no tener un desenlace. Las palabras que escuchamos son:

Tengo mis cuatro hijos en Ecuador, tengo a mi esposa allá, y por los hijos que tengo ella no puede venir. Aunque, vino y estuvo aquí como un año y medio, pero tuvo que retorno por los hijos. Yo no puedo [volver] porque estoy tratando de arreglar los papeles por el bien de mis hijos. Por ellos, por su puesto. Porque si fuera por mí y por mi señora nomás, yo estaría en Ecuador, ya retornaría allá. (Secuencia 4 De trabajos y nostalgias)

Frente al sacrificio y la espera narrada por la esposa, él se muestra más sereno y hasta conciliado con la separación, evocando la pertenencia a su pueblo y su devoción religiosa como forma de mantener el vínculo translocal (Gielis 2009): “Siempre me recuerdo de mi pueblo, de Santa Rosa. Soy muy devoto de nuestra patrona Santa Rosa. Siempre yo mando mi colaboración para solemnizar las fiestas de allá de Santa Rosa” (Secuencia 7). La tensión entre estas dos voces no se resuelve, pero revela cómo la identidad en la diáspora se disloca y se ve redefinida en la distancia. Como señala Ramírez (2017), el vínculo con el lugar de origen puede ser tangible o intangible, idealizando el espacio, las personas y su historia. Para la mujer, el compromiso con la familia se traduce en espera y sacrificio; para él, en la continuidad del trabajo y en la pertenencia simbólica a la comunidad de origen, aún desde la lejanía.

En continuidad con los contrastes de voces familiares y personales, emergen también testimonios que se proyecta desde la legitimidad de la organización comunitaria. El joven dirigente de Puesetús, ya instalado en Quito, subraya la importancia de mantener

lazos con la comunidad de origen a través de la organización social en el nuevo entorno: “Nuestro deseo, nuestro trabajo es con ese fin. No tenemos que aislarnos ni separarnos, sino conjuntamente trabajar tanto hombres como mujeres y niños” (Secuencia 5 Éxodo sin ausencia). Sus palabras condensan la voluntad de que la migración no rompa, sino que refuerce los vínculos colectivos. En un registro semejante de legitimidad, la presidenta de la Comuna El Tablón convoca a sus compañeras y compañeros a sostener el trabajo conjunto en y por el lugar de origen: “Eso debemos hacer, compañeros, ser unidos como gente campesina, ya no somos como cualquiera. Este grupo nos va a enseñar a todos nosotros a trabajar, a ser unidos, y así debemos seguir. Para nuestros hijos, estas herencias que tenemos” (Secuencia 8 Tiempo de mujeres), ambos testimonios, desde distintos escenarios de la diáspora –unos en la ciudad destino y otros en el espacio de partida—, coinciden en que la identidad no pone lo individual como el límite, sino que se produce y se preserva en el esfuerzo por mantener viva la organización comunal como forma de resistencia y continuidad cultural. La capacidad organizativa comunal constituye una *identidad en resistencia*, que Castells (1997) define este proceso como reconstrucción de identidades de carácter defensivo, levantadas sobre bases comunales o culturales, que buscan resguardarse frente los flujos globales que tienden a desarticularlas y someterlas.

En este contraste se hace evidente cómo la capacidad organizativa se enuncia con fuerza en los espacios que permanece cercanos al origen, ya se la comunidad misma o su prolongación en Quito, mientras que en contextos más lejanos, como el de los migrante en Nueva York, esa agencia se ve debilitada frente a un entorno ajeno que limita la acción colectiva y acentúa la fragmentación de la experiencia migratoria.

Los siguientes tres testimonios condensan con fuerza el espesor afectivo de la migración. Desde Santa Rosa, la madre que recuerda a su hijo ausente afirma: “la verdad, es para nosotros grave tener a nuestros hijos tan lejos, a tanta distancia de estas tierras” (Secuencia 7 De trabajos y nostalgias), situando su enunciación en la intimidad de un hogar atravesado por la falta y el vacío. Esa herida se intensifica en el pasaje performativo de la llamada telefónica, donde la mujer interpela con insistencia dejando resonar en el silencio las fisuras de una espera que no encuentra respuesta: “¿Hasta cuándo piensas venir? Ya tantos años que estás allá. Cada año me tienes engañada que vuelves. Ya son diez años que no vuelves tú. Yo te quiero ver a vos, ya ven...” (Secuencia 9 Tiempo de mujeres). Este acto de hablar ante la cámara es, como señala Bruzzi (2006), un acto performativo, una performance de la subjetividad. De hecho, recordando lo narrado en el capítulo anterior sobre la puesta en escena de este momento, Mónica Vásquez describió

que la señora demostró ser una actriz innata, aspecto que podemos relacionar con lo que Chiara Bottici (2014) define como (re)presentación¹³ al traducir en palabras y en la puesta en escena toda una carga emocional que atraviesa la subjetividad de la mujer en la realidad.

Lo que llega como contestación –aunque desde otro cuerpo y otra historia— es la voz del dueño de la textil, que afirma extrañar el terruño y la familia, pero reconoce la imposibilidad de proyectar un regreso:

La gente, mi familia, las cosas que uno puede hacer allá. Me gustaba hacer deporte, ir a pasear por ahí en los sitios. Eso es lo que uno extraña. No sé si piense regresar pronto, uno no sabe ahora mismo, no entro en esos planes. Quizá después, a lo mejor. El tiempo sabrá decirlo. (Secuencia 7 De trabajos y nostalgias)

Esta secuencia de voces, entrelazadas como pregunta y respuesta sin pertenecer a la misma familia, refleja una de las tensiones constitutivas de esta diáspora ecuatoriana: entre la exigencia del retorno y la incertidumbre de su cumplimiento, la identidad se construye en el vaivén entre la ausencia y el deseo de volver. Con este cruce se cierra el apartado de testimonios, mostrando cómo estas voces, desde diferentes lugares de enunciación, ponen en el centro la ausencia, el recuerdo y la incertidumbre como ejes fundamentales que construyen la identidad en la diáspora e inscritos en la experiencia migratoria.

1.2. Voz en *off*

En el marco del cine documental, la voz en *off* ocupa un lugar central como dispositivo que guía al espectador, marcando –o reforzando— el tono del relato y establece una relación particular entre lo que verá y escuchará. A través de éstas, se orienta la interpretación de los hechos y se construye un horizonte que trasciende lo mostrado, legitimando el relato al adoptar una posición de autoridad. De manera más pragmática, esta forma de la voz puede entenderse como un recurso de enunciación que se sitúa fuera del espacio diegético, aportando un marco explicativo y organizando la lectura de los testimonios. En este punto, cabe hacer un apunte: Aida Vallejo (2010), siguiendo a Kaja Silverman (1990)¹⁴, advierte que en el cine clásico esa voz omnisciente

¹³ Bottici dice que son “(re)presentaciones porque pueden ser representaciones de algo más, signos de cosas; pero también pueden ser presencias en sí mismas”. Ver Chiara Bottici. 2014. *Imaginal politics: images beyond imagination and the imaginary*. New York: Columbia University Press. (página 61)

¹⁴ Ver Kaja Silverman. 1990. *Dis-Embodying the Female Voice*, en *Issues in Feminist Film Criticism*, ed. Patricia Erens. Bloomington: Indiana University Press. (página 309)

y explicativa, situada en el lugar de autoridad siempre es masculina, a pesar de su condición incorpórea (104). Este patrón se mantiene en las películas de Vásquez, donde la narración en *off* recae en una voz masculina que encarna el lugar de autoridad discursiva.

En los documentales de Mónica Vásquez, la voz en *off* y aparecen como recurso puntual y estratégico, nunca como un hilo conductor permanente y siempre situado fuera del espacio diegético, a modo de irrupción del narrador en *voice-over* que se activa después de los primeros bloques narrativos para proyectar una visión social en la subjetividad de quien mira (De Lauretis 1992). Su función es, aportar un marco explicativo que, desde su posición de autoridad, sitúa al espectador frente a las tensiones centrales de la migración y la identidad. En *Éxodo sin ausencia*, por ejemplo, el narrador afirma que “la ciudad distancia de los orígenes, rompe la unidad familiar y comunal” (Secuencia 4), señalando de forma directa la fractura que provoca el desarraigo como fenómeno de tránsito complejo (Loudior 2016). Pero el discurso no se limita a exponer una condición de pérdida, sino que subraya la resistencia que emerge de las prácticas colectivas, tal como enmarca el narrador: “estos campesinos de Puesetús y de otras comunidades con fuerte tradición cultural, luchan por mantener su identidad ¿Marginales o marginados? La ciudad no les ofrece alternativas” (Secuencia 4). La voz omnisciente opera, por tanto, como denuncia, pero también como afirmación. Muestra que, a pesar de la hostilidad del nuevo entorno, los migrantes intentan reproducir sus lazos comunitarios, construyendo espacios que se asemejen al origen. Además, esta forma de autoridad enunciativa no solo describe una condición de marginalidad impuesta, sino que también revela que la identidad en diáspora se sostiene en la memoria y la organización social, forjándose desde la resistencia ante factores estructurales de dominación (Castells 1997a).

En *Tiempo de Mujeres*, la voz en *off* aparece de manera breve y acotado, funcionando más como un recurso de contextualización que como un eje narrativo. El narrador sitúa al espectador en un escenario colectivo: “esta es Santa Rosa, pequeño poblado cercano a la ciudad de Cuenca, desde donde emigran miles de ecuatorianos” (Secuencia 6), ofreciendo un marco explicativo que generaliza la experiencia de la comunidad y la inscribe en un proceso histórico-social más amplio. “Veinte años, veinte años de ausencias y añoranzas” (Secuencia 6). Sin embargo, su peso en la película es limitado y no articula los afectos ni organiza el relato, que se sostienen fundamentalmente en los testimonios de las mujeres y en la densidad de lo cotidiano, de manera que, al situarse fuera de la diégesis, la esta voz aporta más a la comprensión de este horizonte

colectivo desde el cual los demás elementos adquieren sentido (Nichols 1997). La voz, masculina y fuera de la diégesis, marca una distancia entre la mirada exterior y la intimidad de quienes habitan la diáspora y, además, instala una lectura que remarca la reconfiguración de roles: “los hombres se van, llevados por la ilusión; las mujeres se quedan para mantener lo que es y ha sido siempre de todos ellos” (Secuencia 6). Con ello, el narrador delimita un marco interpretativo que refuerza la idea de continuidad comunitaria sostenida por las mujeres, mientras los hombres quedan asociados a la partida y la ausencia.

Siguiendo con este uso puntual del narrador, en *De trabajos y nostalgias* la voz del narrador se convierte en un instrumento que sitúa al espectador dentro de un nosotros colectivo:

Y es difícil para la mayoría, para quienes han perdido la libertad de dónde vivir y que por falta de medios se ven forzados a dejar lo propio. En un lugar ajeno, en este caso Nueva York, pero que podría ser cualquier otra parte del mundo, van a entregar su capacidad y esfuerzo. No es la ciudad la que les atrae, porque de ella nada conocen, lo único que saben es que allá hay trabajo. (Secuencia 3)

Desde el lugar autoridad, la voz del narrador formula esta aseveración que parece no admitir réplica, de forma que la enunciación no recae en una individualización, sino que coloca a todos los migrantes en una misma condición, reforzando la idea de que la diáspora no es tanto una elección personal como un destino colectivo marcado por factores estructurales locales y globales. En la segunda parte del discurso, cuando la voz recuerda que “los ecuatorianos, en la bandera y el escudo, ven a la tierra, a la madre, a los seres queridos que cada vez están más ausentes” (Secuencia 6), se abre un marco de pertenencia que no se ancla en la ciudad de acogida, sino en los símbolos de origen, dejando ver que la identidad se sostiene en la evocación y no en la integración plena al nuevo espacio. Este mecanismo de diferenciación y vinculación con el origen es central en la identidad diáspórica, que se construye apelando a la memoria colectiva, como afirma Jacques Ramírez (2017). Dicha identidad posee un carácter translocal, el cual según Gielis (2009, 280) se vincula a otros lugares sin la necesidad de hacer un desplazamiento corporal a *ese* otro lugar.

En conjunto, la voz del narrador en el corpus documental de Mónica Vásquez se configura en un espectro que, desde su autoridad, introduce un horizonte colectivo frente a las experiencias fragmentadas que revelan los testimonios. Su uso puntual marca diferencias entre las películas: en *Éxodo sin ausencia*, adopta un tono de denuncia al

subrayar la ruptura del tejido comunitario, pero también afirma la resistencia que los migrantes ejercen a través de la organización; en *Tiempo de mujeres*, la intervención es mínima y se limita a contextualizar el proceso migratorio, reforzando la continuidad del ámbito comunitario sostenido por las mujeres; mientras que en *De trabajos y nostalgias*, la voz del narrador asume una función más categórica, colocando a todos los migrantes en la misma condición de desarraigo y asociando la identidad al recuerdo y a los símbolos de origen. En este contraste, se observa que, aunque no estructura los relatos tal cual, la voz del narrador amplía el marco interpretativo, aportando un sentido de colectividad que dialoga con las subjetividades íntimas de los testimonios y sitúa la construcción de la identidad en la diáspora en un espacio que combina memoria, pertenencia y resistencia.

1.3. Cantos y versos

Entre las imágenes y las voces que habitan el cine de Mónica Vásquez, irrumpen a veces los cantos en forma de versos breves que interrumpen el flujo de lo narrado para abrir un registro sensible. En ellos se despliega una voz poética que, siguiendo a Nichols (1997), salta la explicación del referente histórico para evocar, emocionar y condensar en las melodías la densidad de la experiencia migratoria. Estos fragmentos musicales, ya sean temas de las películas, sanjuanitos o canciones populares, emergen acompañantes de la imagen y la palabra hablada, situando al espectador en un espacio de lo expresivo y afectivo, desde el cual se puede llegar a entender la diáspora como un estado más profundo del ser que trasciende al fenómeno social. Como recuerda Hamid Naficy (2001, 6), el exilio y la migración encuentran en las formas poéticas una vía privilegiada para dar voz a la pérdida y a la nostalgia, porque allí donde faltan las palabras racionales, aparecen el ritmo y la metáfora como vehículos de sentido.

Para abordar el análisis de la voz poética, se han definido tres ejes que permiten organizar fragmentos de cantos y versos que atraviesan los documentales. En conjunto, estos ejes entrelazan denuncia, nostalgia y desolación como registros complementarios que dialogan entre sí y amplifican sus sentidos. Tal es el caso de los siguientes versos, presentes en *Éxodo sin ausencia* y *De trabajos y nostalgias* que nos dan el punto de partida:

El domingo fui a la iglesia a preguntar
quién ha puesto en este mundo desigualdad.
Pero nadie en este asunto me da razón
será que ya no me escucha mi taita Dios.
Hoy el pueblo se debate con el poder

que haya escuela para todos y que comer. (Vásquez 1985)
 Trabajando, trabajando,
 trabajando y ¿Para quién?
 Me pregunto cada día
 ¿Cómo vas a volver?
 Trabajando noche y día,
 trabajando sin un buey.
 Aumentando mi nostalgia,
 cómo estará José. (Vásquez 1991)

En este cruce de voces previo, los sanjuanitos se erigen como un vehículo de denuncia que, desde el canto popular, transforman el dolor migratorio en una forma colectiva de resistencia. Los versos preguntan directamente por “*quién ha puesto en este mundo desigualdad*”, interpelando a Dios y al poder¹⁵, o se lamentan del “*trabajando y ¿Para quién?*”, condesando en pocas líneas la conciencia crítica de un sujeto que, al migrar, descubre con más crudeza las lógicas de explotación y despojo. La voz poética, a propósito de lo que plantea Renov (1993), moviliza afectos y subjetividades a través de la musicalidad y la metáfora, y en este caso permite que el reclamo social se inscriba en el registro sensible de la comunidad. De esta manera, las canciones construyen identidad en la diáspora al ofrecer un marco común donde la injusticia se nombra y la colectividad puede reconocerse, tanto en el origen como en el destino. Al ritmo del sanjuanito, el marco migratorio se convierte en un reclamo compartido que el sentir colectivo.

Esta dimensión poética de la voz también se enuncia desde la nostalgia, uno de los intangibles más marcados a lo largo de este trabajo, especialmente en los cantos que acompañan la despedida o evocan la distancia. En *Éxodo sin ausencia*, la voz femenina que entona, originalmente en quichua, “me iré a Quito, pero regresaré, me iré a Guayaquil, pero regresaré” (Vásquez 1985) traslada el anhelo de retorno a una promesa que, aunque incierta, reafirma el vínculo con el origen. El canto genera una especie de materialidad de la esperanza nostálgica de que el pueblo, Puesetús, seguirá esperando. Esa misma sensibilidad se recoge en *De trabajos y nostalgias*, cuando el pasillo que resuena en Nueva York recuerda: “Hoy que espantoso abismo nos separa / y tan lejos estamos” (Vásquez 1991), poniendo en palabras el desgarró de la separación, una muestra de cómo la voz logra, desde la propia diégesis, instalar la emotividad y expresividad que, siguiendo la poética de Renov (1993), constituyen la esencia de este modo de enunciación. Entre

¹⁵ Es importante dar cuenta de que en los versos de esta canción se pueden inferir antecedentes ligados a los procesos históricos de segregación en Ecuador, especialmente hacia la población indígena.

ambos cantos, la nostalgia aparece como un elemento discursivo que interpola la experiencia de la diáspora en un registro afectivo.

La canción que abre *Tiempo de Mujeres* ubica, con versos sencillos y potentes, el vacío dejado por la migración:

Ya no vive nadie en ella
y a la orilla del camino
silenciosa está la casa.
Se diría que sus puertas
se cerraron para siempre,
se cerraron para siempre
sus ventanas. (Vásquez 1987)

La voz poética se adentra en un espacio íntimo —la casa abandonada— que en otro tiempo fue refugio y escenario de la vida cotidiana, y que ahora queda convertido en huella de una identidad interrumpida por la partida. Como sugiere Gastón Bachelard (2000, 29), la casa encierra la memoria de quienes la habitaron y, en su ausencia, se transforma en un eco de lo que ya no está. En este sentido, el canto marca el vacío del hogar, donde la desolación refleja la discontinuidad del proceso migratorio.

Es así, que esta voz de carácter más expresivo se despliega en los documentales como un registro sensible donde se condensan la denuncia, la nostalgia y la desolación. A través de cantos y versos, la experiencia migratoria se articula no solo desde el marco explicativo, sino desde la evocación, abriendo un horizonte afectivo en que la identidad en la diáspora se reconoce y resignifica.

2. Los personajes

Los personajes en el cine documental son presencias que condensan modos de habitar el mundo y ser vistos dentro de él. En los documentales de Mónica Vásquez, cada aparición se inscribe en el límite entre la realidad vivida y su puesta en escena: son rostros, gestos voces que devienen relato. Como señalan Casetti y Di Chio (1991), los personajes constituyen el eje sobre el que se articula toda narración, pues los hechos adquieren sentido solo en relación con quienes los viven o los provocan. De este modo, los personajes se configuran como *existentes* en estrecha correspondencia con los ambientes que habitan, generando un entramado donde espacio y acción se determinan mutuamente. Desde ese punto de vista, cabe preguntarse cómo cada personaje encarna roles sociales y simbólicos, y de qué manera se convierten en portadores de una identidad colectiva.

En esta línea, retomando a Aida Vallejo (2008), quien propone hablar de *actores sociales* para subrayar que no se trata de personajes ficticios, sino de personas reales transformadas en constructos textuales del relato documental. No obstante, Vásquez prefiere llamarlos *sus protagonistas*, dando énfasis a esa relación de cercanía y respeto que orienta su mirada. En sus palabras:

Cuando yo iba a las comunidades campesinas, iba escogiendo estos personajes, a mis protagonistas, así los llamo. Personas que, en primer lugar, tenían voluntad de colaborar, porque otros decían ‘no, yo no puedo hablar, yo no’. Un poco más tímidas. [...] Yo respetaba muchísimo eso, por supuesto, comprensión, compresión y hermandad en eso, pero otras personas enseguida decían ‘ya, yo lo puedo hacer’. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

Esta confesión revela una ética de la representación basada en el consentimiento y la confianza, dejando de entender a los personajes como objetos de observación, para reconocerlos como sujetos que eligen participar y dotan de sentido al relato común.

Pensando en el corpus documental de Mónica Vásquez que estamos tratando, los protagonistas no se definen únicamente por su individualidad, sino por su capacidad de condensar realidades colectivas, tanto dentro del mundo diegético como en el mundo real. La focalización, siguiendo a Casetti y Di Chio (1991), se manifiesta en aquellos rostros o voces que concentran el primer plano, la atención visual o la frecuencia de aparición, convirtiéndose en ejes narrativos desde los cuales se comprende mejor este tejido social. De ahí que figuras como el dirigente comunitario y el trabajador de la talabartería en *Éxodo sin ausencia*; la madre que llora las ausencias, la dueña de la tienda, la mujer retornada, en *Tiempo de mujeres*; el hombre devoto de la Virgen o el dueño de la textil en *De trabajos y nostalgias*, adquieran centralidad en el relato. Son personajes que, aunque representen trayectorias personales, encarnan experiencias comunes: el desarraigo, la resistencia, la espera o la búsqueda de sentido. Alrededor de estas figuras orbitan las acciones y los afectos del conjunto, configurando una constelación de subjetividades que operan como espejo de lo colectivo más que como historias individuales.

Sin embargo, en estas tres películas la noción de personaje se expande más allá de las personas. De manera particular, los lugares —Puesetús, Santa Rosa y Nueva York— asumen un rol protagónico que trasciende la categoría de ambiente para convertirse en verdaderos *existentes* con nombre propio. Basándonos en el criterio de relevancia (Casetti y Di Chio 1991) dentro del relato no reside solo en el decorado que ofrecen, sino en la manera en que moldean la experiencia de los actores sociales y condensan sentidos de

pertenencia o ruptura. Puesetús encarna el territorio de origen y retorno; Santa rosa, el vacío y la nostalgia de lo que se ha ido; y Nueva York, el espacio de tránsito y pérdida de agencia. Cada uno actúa como personaje porque articula la acción, genera emociones y sostiene la memoria colectiva. En contraposición, los ambientes —personas anónimas, objetos, animales o espacios cotidianos— funcionan como una suerte de extensión simbólica de estos existentes, reforzando la idea de que en este corpus documental el entorno es parte activa, como una extensión sensible de los sujetos y sus vínculos, un espacio que respira con ellos y que participa activamente en la construcción de la identidad en la diáspora.

A estos personajes se le adjudica una dimensión heroica que no precisa de gestas individuales, sino que proviene desde la representación de la resistencia cotidiana antes las fracturas provocadas por la migración. Tal como sugiere Vallejo (2008), el héroe en el documental se configura según la empatía o antipatía que despierta en el espectador y los valores que el discurso le atribuye. En este caso, los testimonios de los campesinos, migrantes y mujeres filmadas se articulan como relatos de dignidad y perseverancia más que de victimización. Desde la mirada de la directora —que proyecta su propia subjetividad en la organización del relato— estos actores sociales son presentados como protagonistas anónimos de una historia común, cuyas vivencias encarnan una identidad colectiva que, como señala Gielis (2009), se sostiene en la habilidad para mantener vínculos simultáneos entre el lugar de origen y el de destino. De esta manera, el *héroe individual* se disuelve a un *héroe colectivo*, visible en las comunidades que resisten desde la cooperación y la memoria, como los campesinos de Puesetús o las mujeres de Santa Rosa que asumen la continuidad de la vida familiar ante la ausencia masculina.

Dentro de esta misma estructura simbólica, aparece también la figura del *héroe ausente*, cuya presencia se reconstruye mediante la evocación y la palabra. En *Tiempo de mujeres*, los hijos y esposos que migraron se hacen presentes solo a través del recuerdo de quienes permanecen, transformándose en figura espectrales que sostienen el relato desde la falta. Como advierte Vallejo (2008), este tipo de héroe se erige narrativamente en la imaginación del espectador a partir de los testimonios orales y la memoria colectiva. En contraposición, el *antagonista* no se manifiesta en la forma corporal de un individual, sino en los espacios que encarnan la ruptura: la ciudad como símbolo de desarraigo. Quito, Guayaquil o Nueva York se constituyen como fuerzas impersonales que amenazan la continuidad del tejido comunitario, actuando como verdaderos antihéroes del relato, donde la modernidad y el trabajo se imponen a costa de la identidad.

De este conjunto de figura emergen tipologías representativas que condensan los modos en las películas de Vásquez articulan identidad, memoria y desplazamiento: a) mujeres que esperan, b) hombres que migran, c) jóvenes que proyectan y d) comunidad que resiste. Proponemos cada una de estas configuraciones en función de una forma simbólica que recoge dimensiones sociales y afectivas del proceso migratorio. Las mujeres que esperan sostienen el tejido de la vida cotidiana y representan la permanencia —en aquel momento— del origen; los hombres que migran encarnan la discontinuidad y la búsqueda; los jóvenes que proyectan condensan el deseo de movilidad y transformación; mientras que la comunidad que resiste constituye el núcleo de una identidad colectiva que, pese a la distancia busca reafirmarse. Todas estas figuras operan como espejos de una experiencia compartida, en la que lo individual se inscribe dentro de un relato común.

Si embargo, retomando a Vallejo (2008), toda construcción de personajes en el documental implica una relación de poder entre quien representa y quien es representado; el discurso siempre inscribe la mirada del realizador sobre el otro. En el caso de Vásquez, esta mediación se traduce en una tensión entre la voluntad de mostrar una identidad cultural viva y el riesgo de mitificarla desde una mirada externa. En este sentido, aunque las películas de la directora tienden a reafirmar ciertos rasgos culturales —la comunalidad, el lugar de origen, la identidad campesina o indígena— su intención no es fijarlos como estereotipos. Tal como señala Stuart Hall (2010a, 440), los estereotipos funcionan al reducir la diferencia a rasgos esenciales y estables, pero significado nunca puede ser fijado definitivamente. A pesar de eso, Vásquez logra subvertir parcialmente esta lógica al recoger voces y gestos de sus protagonistas sin artificios, dejándolos hablar desde la intimidad de lo cotidiano. Una de las mujeres de Santa Rosa comenta respecto al proceso:

Hicimos entonces varias reuniones —nos cuenta Tarsila Aguilar, una de las protagonistas— en las que se nos explicaba lo que íbamos a hacer, ahí le dijimos a la señorita que nosotros teníamos bastantes problemas [...] después vimos que el problema más importante era el de los hombres que se van por falta de trabajo. Así empezamos. Nos filmaron en una casa abandonada para demostrar que estábamos solas, arando la tierra porque hacer cualquier trabajo sin corrernos, tejiendo sombreros, haciendo injertos y el pan [...] Más claro, en la película salimos viviendo lo que era nuestra vida. (Falconí 1988)

Con esta acción, la obra no pretende directamente representar lo real de forma transparente, sino interrogarlo, como sugiere Niney (2009), al hacer visible su construcción y sus grietas. Así, si bien la narrativa de las películas puede rozar una idealización del vínculo de los personajes con lo comunitario o con el retorno al origen,

esta idealización funciona más como una estrategia expresiva que como una clausura del sentido. El resultado no es la fijación de una esencia cultural, sino la exposición de una identidad en disputa, que se reafirma precisamente al mostrarse en su fragilidad.

3. Elementos simbólicos

En el este último apartado, nos fijamos en ese universo simbólico donde los objetos, los espacios y las prácticas rituales se revelan como portadores de sentido y, sobre todo, como anclajes de identidad en el contexto de diáspora. Estos signos están lejos de ser simples decoraciones o elementos de ambientación ya que operan dentro de sistemas culturales de significación que, como plantea Hall (2010), articulan los modos en que las comunidades producen y negocian el sentido colectivo de su experiencia. Cada práctica, objeto o espacio encierra un valor representacional que no solo remite al origen, sino que participa activamente en la reconstrucción de la pertenencia. Siguiendo a Homi Bhabha (1994), podríamos decir que en estas películas los símbolos ocupan ese tercer espacio donde las identidades se reconfiguran y los significados se desplazan sin fijarse del todo, reflejando tensiones entre la memoria y la adaptación. Detenernos en estos elementos permite observar cómo los filmes sostienen los vínculos con el pasado y, al mismo tiempo, proyectan nuevas formas de comunidad.

En *Éxodo sin ausencia*, los elementos simbólicos adquieren una fuerza comunal evidente en los momentos festivos, donde la música, el baile y la vestimenta tradicional se convierten en gestos de cohesión, específicamente en la fiesta al final de la película. La presencia de un charango, la flauta de pan y los tambores en un conjunto de instrumentos y las bebidas compartidas como la chicha conforman una escena en la que el cuerpo colectivo se afirman frente al desarraigo (ver Figura 4). Estos rituales no solo reproducen una tradición, sino que actualizan una forma de estar juntos en el mundo, una práctica de identidad que, como diría Geertz (2003, 182), actúa como expresión simbólica fundamental de la cultura, configurando sentidos compartidos. Así, las fiestas preservan los valores comunales y operan como anclajes simbólicos de pertenencia que se reafirman a través del ritual, aun cuando la vida cotidiana se vea interpelada por la modernidad urbana. Las palabras de la directora recogen mucho de lo que la fiesta es para la comunidad:

Porque todo era alrededor de si ellos vienen y van, y para la fiesta no quedaba, pero ni el perro en la casa. Se iban los niños, se iban los padres, se iban todos, todos, en camiones, en buses, en lo que pudieran, llegaban ahí, porque la fiesta era así de importante. No solo es ese día, son varios días en que se quedan ahí, que son los días de volver a estar unidos,

o sea, volver a ser Puesetús como fue, eso lo hacen por un espíritu colectivo, afectivo. (Vásquez Mónica 2025, entrevista personal)

En *Tiempo de mujeres*, lo simbólico se traslada al ámbito doméstico y cotidiano, donde los objetos cobran un valor narrativo y afectivo. Las mujeres que tejen sombreros lo hacen como sustento y como metáfora del tejido social que deben mantener mientras esperan, como si cada trenza de paja pareciera sostener una historia colectiva. A su vez, la aparición del radio —de la que suena *Two of Hearts* de Stacey-Q, repitiendo *I need you* casi en bucle, como una llamada— y de la televisión —en la que la mujer mira absorta una telenovela mientras recuerda a su esposo ausente— introducen la tensión entre lo local y lo global, entre el mundo íntimo y el imaginario exterior (ver Figura 4). Estos objetos median la distancia y amplifican el deseo de conexión, mostrando como la vida cotidiana se mueve también alrededor de dispositivos que adentran elementos externos, provenientes de una cultura globalizada que genera un efecto diaspórico que transforma e hibrida tanto la identidad como las representaciones a las que pueden ser sujetas las generaciones emergentes.



Figura 4. Fotogramas de la fiesta de Puesetús en *Éxodo sin ausencia* y del radio en *Tiempo de mujeres*

Fuente: Vásquez (1985, 14:54; 1987, 07:16)

Por su parte, *De trabajos y nostalgias* traslada los signos de pertenencia al ámbito urbano y transnacional. La bandera y el escudo, dispuestos en un local de envíos al Ecuador, funcionan como recordatorios visibles de una identidad compartida en un entorno ajeno, al igual que la música nacional irrumpe en un parque neoyorquino. Incluso los espacios laborales —la fábrica, el restaurante— y las celebraciones familiares como un cumpleaños se cargan de significados afectivos, recreando ese lugar pasado en el distante presente. En estos gestos, los migrantes reinscriben su identidad en un territorio extraño,

construyendo a partir de símbolos del origen, un lenguaje propio que mantiene viva la memoria colectiva.

En conjunto, los elementos simbólicos presentes en las tres películas de Mónica Vásquez actúan como puentes entre lo visible y lo invisible de la experiencia migratoria. Los objetos, espacios y rituales son signos que sintetizan la memoria y la pertenencia, anclando la identidad en medio del desplazamiento. Desde las fiestas comunitarias hasta los electrónicos y los símbolos patrios en tierras ajenas, cada uno de estos elementos refuerza la continuidad cultural y la posibilidad de reconstruir comunidad incluso lejos del lugar natal. Así, lo simbólico evoca el pasado y sostiene la identidad en movimiento, dándole forma al sentido compartido en la diáspora.

A modo de cierre, este capítulo ha analizado cómo se construye la identidad de la diáspora en los documentales de la directora ecuatoriana a través de tres dimensiones: las voces en los testimonios, en el narrador, en los cantos y versos; los personajes que representan roles colectivos, y los elementos simbólicos que funcionan como puentes afectivos con el territorio de origen. En conjunto, estas dimensiones evidencian que la identidad en la diáspora no se termina por perder, sino que se recompone activamente mediante prácticas culturales, memoria compartida y la transformación de los lazos comunitarios.

Conclusiones

En el marco del Festival de Cine Etnográfico de París en 1989, Mónica Vásquez declaró que el cine documental es de gran importancia para América Latina como dispositivo que permite descubrir una realidad social, cultural y política que de otra manera es disimulada o deformada por los medios. Esta afirmación no es una postura teórica, sino el principio rector que orientaría su propia práctica cinematográfica. En algún punto del trabajo se declaró que el cine de Vásquez no resalta por una grandilocuencia a nivel técnico y es cierto que en condiciones precarias no puede estar libre de defectos, pero la deuda no queda en cuanto a la expresión artística. Por el contrario, es justamente en la elección de una estética sensible, íntima y profundamente humano donde reside su mayor aporte, transformando las limitaciones en un lenguaje propio que da voz a quienes el relato oficial silencia.

La obra de la directora ecuatoriana construye una representación de la migración desde una perspectiva femenina que privilegia lo íntimo y lo afectivo por sobre el dato estadístico. Sus documentales exploran la experiencia humana del desplazamiento a través de la sensibilidad de quienes lo viven: la espera de las mujeres en *Tiempo de mujeres* y la nostalgia que impregna *De trabajos y nostalgias*. Esta opción estética y narrativa, que dialoga con la perspectiva de Julia Lesage sobre el cine documental por mujeres, privilegia la subjetividad y la emoción, transformando la cámara en un instrumento de escucha y empatía. Así, Vásquez no solo retrata un fenómeno social, sino que nos invita a habitar el latido emocional de la diáspora.

Frente a este paisaje emocional, los documentales muestran que la identidad diásporica se forja mediante un doble movimiento de resistencia y reconfiguración cultural. Lejos de disolverse en el entorno urbano y ajeno, los migrantes recrean activamente su mundo simbólico a través de la música, los rituales festivos y la organización comunitaria en nuevos territorios como actos de afirmación identitaria. Estas prácticas son más que meras reproducciones del pasado, funcionan como estrategias vitales que transforman el espacio ajeno en un lugar habitable, donde la memoria se actualiza y la pertenencia se renegocia. La diáspora se revela como un proceso dinámico donde la identidad, lejos de perderse, se reinventa en el cruce entre el recuerdo y la necesidad de arraigo en el presente a pesar de los contextos adversos, lo que Castells caracteriza como identidades en resistencia.

Estas representaciones de la experiencia migratoria y le reinención identitaria se articulan mediante una cuidadosa arquitectura de recursos narrativos y estéticos que trascienden el ejercicio más simple de documentar. Los testimonios en primera persona, cargados de emoción y autenticidad, establecen con el espectador ese pacto de veracidad del que habla Vallejo, mientras que la voz en *off*—siempre masculina y externa— aporta el marco contextual que generaliza la experiencia íntima. Sin embargo, es el montaje donde la mirada de Vásquez adquiere su mayor potencia significativa: el contraste sistemático entre el campo y la ciudad, entre la comunidad reunida y el individuo asilado, no solo describe el fenómeno, sino que interpreta y pone en evidencia costuras más finas de la fractura migratoria. Como señala Nichols, el documental organiza el mundo a través de elecciones estéticas y políticas, y aquí cada encuadre, cada sonido ambiental, cada canción popular funciona como un signo dentro de un sistema cultural más amplio. La práctica documental de la directora no se limitó al registro. El trabajo, casi enmarcado en lo artesanal como diría Agnès Varda, compone visualmente la nostalgia, le da ritmo a la espera y convierte objetos cotidianos —un radio, un sombrero de paja— en potentes símbolos de una identidad que resiste. Esta aproximación confirma que el cine documental, lejos de ser una ventana transparente de la realidad, es —en palabras de Niney— una forma de interrogación permanente sobre lo real, una construcción que evidencia tanto el mundo filmado como la mirada que lo organiza.

Esta construcción visual y narrativa encuentra su encarnación más poderosa en los personajes que pueblan los documentales. Los personajes —sus protagonistas, dice Mónica— no son representados como individuos aislados, sino que emergen como figuras colectivas que encarnan roles sociales y afectivos. Las mujeres que tejen sombreros, que aran la tierra, las que constituyen asambleas, se convierten en las verdaderas cuidadoras de la continuidad comunitaria. Su resistencia silenciosa, pero firme, las transforma en heroínas anónimas y guardianas de una memoria que la migración amenaza con una constante ruptura. Pero la agencia no se limita a lo femenino, la comunidad en su totalidad —Puesetús, Santa Rosa, incluso Nueva York— funciona como un personaje colectivo que respira fuerte, sufre y se reorganiza. Estos *existentes*, como los denomina la teoría narrativa, y que han sido mediados por la subjetividad de la autoría, demuestran que la identidad en diáspora se construye menos desde la heroicidad individual que desde la trama compartida de cuidados, luchas y rituales que tejen, literal y simbólicamente, la persistencia de un mundo común.

Esta persistencia comunal de la representación se sostiene a través un entramado simbólico que funciona como puente afectivo entre el origen y el destino. Los documentales revelan cómo ciertos objetos, rituales y sonidos —el sanjuanito que resuena desde el primer minuto de *Éxodo sin ausencia* hasta el final de *De trabajos y nostalgias*, las fiestas patronales, los símbolos patrios— operan como anclajes materiales de una identidad en movimiento. Estos símbolos sobrepasan un carácter decorativo para condensar lo que Hall entendería como mapas de sentido compartidos, permitiendo a los migrantes habitar simultáneamente el aquí y allá, en una relación translocal. De esta manera, los cantos y versos, con su denuncia y nostalgia, o los rituales que se reactivan en nuevos contextos, como sugiere Bhabha, crean ese tercer espacio de enunciación donde la cultura se negocia y se reinventa. Así, lo simbólico se erige como el lenguaje silencioso pero elocuente a través del cual la diáspora afirma que la pertenencia, aunque transformada, nunca se abandona del todo.

La obra de Vásquez no puede desligarse de las condiciones materiales que la hicieron posible. Como ella mismo reconoce, el cine en Ecuador de los ochenta se hacía con lo que había —apoyado, en su caso, por rededs de cooperación como el EKD, el CIESE o el ICAIC—, lo que implicaba una negociación constante entre los marcos institucionales y su propia mirada. Lejos de someterse a una agenda externa, la directora transformó esas limitaciones en un lenguaje propio: si insistencia en lo íntimo, lo afectivo y lo comunitario puede leerse también como una forma de resistencia ante la instrumentalización del discurso documental. Sin embargo, es necesario reconocer que este contexto productivo —donde agencias de desarrollo financiaban documentales con expectativas pedagógicas o etnográficas— pudo influir en una mirada que, sin caer en el folclorismo, tendía a destacar la *identidad cultural* como un valor en sí mismo, en sintonía con el espíritu militante de la época y con la demanda de visibilización de lo marginado.

Este estudio se centra en tres películas donde la voz de Vásquez, desde nuestra perspectiva, alcanza su mayor autonomía expresiva: *Éxodo sin ausencia*, *Tiempo de mujeres*, *De trabajos y nostalgias*. A diferencia de otros trabajos suyos donde el mensaje institucional es explícito y didáctico, aquí la directora logra subordinar los datos y las estructuras narrativas externas a una sensibilidad emocional que humaniza el fenómeno migratorio. Su cámara no romantiza ni idealiza, más bien se aproxima con una escucha atenta que valora la experiencia vivida sin convertirla en emblema. Por eso, aunque su cine pueda contener elementos etnográficos o dialogar con el indigenismo, no se reduce a ellos. Es, ante todo, un *cine de proximidad* que construye representaciones

desde dentro, otorgando densidad humana a un fenómeno social a menudo reducido a cifras o estereotipos.

Los tres filmes de Mónica Vásquez seleccionados por su pertenencia temática y su capacidad para dialogar con las categorías de representación de la migración e identidad en la diáspora. Si bien el estudio examina los recursos narrativos, estéticos y simbólicos que componen su mensaje, reconocemos que este enfoque deja fuera dimensiones igualmente cruciales, como una crítica profunda a las relaciones de poder en la representación, las subjetividades intersectadas por género y etnicidad, o posibles lecturas sobre la construcción de la diferencia y la mirada. Asimismo, el análisis se circunscribe al mensaje fílmico y a su contexto de producción, sin incluir la recepción, lo que abre una línea futura: investigar cómo estas películas fueron acogidas en su época y cómo son leídas hoy, en un contexto de redescubrimiento de la figura de Vásquez, por públicos diversos —migrantes, comunidades indígenas, nuevos espectadores—, intentando explicar el porqué de esta merecida pero tardía redistribución histórica. Otras vetas por explorar incluyen un análisis comparativo con otros cineastas latinoamericanos que abordaron la migración en las mismas décadas, así como aproximaciones decoloniales que interroguen críticamente los modos de representación de la otredad en su obra.

La obra de Mónica Vásquez permanece como un testimonio visual indispensable que, desde los márgenes de la industria y la historia oficial, nos devuelve una imagen íntima y resistente de la migración. Sus documentales no solo documentan un éxodo, sino que nos enseñan a mirar con los ojos del afecto y la memoria. Más allá de su valor histórico, su cine sigue interpelándonos en las búsquedas, las pérdidas y el desarraigo.

Obras citadas

- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Ediciones Trilce S. A.
- Bachelard, Gastón. 2000. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 2020. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, André. 1990. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP.
- Bericat, Eduardo. 2011. “Imagen y conocimiento: Retos epistemológicos de la sociología visual”. *Empiria*, n.º 22: 113–40.
- Bhabha, Homi. 1994. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Brea, José Luis. 2005. “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. En *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 5–14. Madrid: Akal.
- Bruzzi, Stella. 2006. *New Documentary*. 2ª ed. Nueva York: Routledge.
- Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castells, Manuel. 1997a. *La era de la información*. vol. 1. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1997b. *La era de la información*. vol. 2. Madrid: Alianza Editorial.
- De la Vega, Paola. 2016. *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*. Quito: Gescultura / CNCINE
- . 2020. *Mónica Vásquez: atreverse a dirigir es un acto de desobediencia*. Quito: Cinemateca Nacional del Ecuador.
- De Lauretis, Teresa. 1992. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y Cine*. Traducido por Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Eguiguren, María Mercedes. 2017. “Los estudios de la migración en Ecuador: del desarrollo nacional a las movilidades”. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, n.º 58: 59–81. doi:10.17141/iconos.58.2017.2497.
- Falconí, Fabiola. 1988. “Tiempo de mujeres”. *Revista AVANCE*, enero, 24-6.
- Galarza Neira, María Teresa. 2010. “El cine ecuatoriano 2000-2010. Imágenes y presentaciones de la migración internacional”. Tesis de maestría, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador.

- . 2018. “Cine migratorio ecuatoriano: archivo y memoria de la migración en dos películas ecuatorianas”. *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 137: 175–90.
- Geertz, Clifford. 2003. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Gielis, Ruben. 2009. “A global sense of migrant places: towards a place perspective in the study of migrant transnationalism”. *Global Networks*, n.º 2: 271–87.
- Granda, Wilma. 1995. *Cine Silente en Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Gratton, Brian. 2005. “Ecuador en la historia de la migración internacional ¿Modelo o aberración?” En *La migración ecuatoriana: transnacionalismo, redes e identidades*, editado por Gioconda Herrera, María Cristina Carrillo, y Alicia Torres, 281–303. Quito: FLACSO Ecuador.
- Hall, Stuart. 1990. “Cultural Identity and Diaspora”. En *Identity: Community, Culture, Difference*, editado por Jonathan Rutherford, 222–37. Londres: Lawrence & Wishart.
- . 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Traducido por Elías Sevilla Casas. Londres: Sage Publications.
- . 2010a. “El espectáculo del otro”. En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich. Popayán: Envión Editores / Instituto de Estudios Peruanos / Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar / Universidad Andina Simón Bolívar.
- . 2010b. “El trabajo de la representación”. En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich, 447–82. Popayán: Envión Editores / Instituto de Estudios Peruanos / Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar / Universidad Andina Simón Bolívar.
- Herrera, Gioconda, y Jacques Ramírez, eds. 2008. *América Latina Migrante. Familia, Estado, Identidades*. Quito: FLACSO Ecuador.
- Jokisch, Brad, y David Kyle. 2005. “Las transformaciones de la migración transnacional del Ecuador, 1993-2003”. En *La migración ecuatoriana: transnacionalismo, redes e identidades*, editado por Gioconda Herrera, María Cristina Carrillo, y Alicia Torres, 57–70. Quito: FLACSO Ecuador.
- León, Christian. 2022. *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador / El Conejo.

- . 2024. “El cine ecuatoriano desde los años 60”. En *Historia social de la comunicación en el Ecuador*, editado por Gonzalo Ortiz Crespo, 3:275–322. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Lesage, Julia. 1978. “The political aesthetics of the feminist documentary film”. *Quarterly Review of Film Studies* 3 (4): 507–23.
- Louidor, Wooldy. 2016. *Articulaciones del desarraigo en América Latina. El drama de los sin hogar y sin mundo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Metz, Christian. 2001. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Traducido por Josep Elías. Barcelona: Paidós.
- Naficy, Hamid. 2001. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducido por Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós.
- . 2013. *Introducción al documental*. Ciudad de México: UNAM.
- Niney, François. 2009. *La prueba de lo real en la pantalla*. Ciudad de México: UNAM.
- . 2015. *El documental y sus falsas apariencias*. Ciudad de México: UNAM.
- Plantinga, Carl. 2014. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Ciudad de México: UNAM.
- Proaño, Francisco. 1987. “El humo de las personas”. *Diario Hoy*, 26 de abril.
- Ramírez, Jacques. 2017. “Diáspora”. En *Diccionario Crítico de las Migraciones Internacionales*, editado por Leonardo Cavalcanti, Tuíla Botega, Tania Tonhati, y Dina Araújo, 217–20. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- . 2021. “Un siglo de ausencias: historia incompleta de la migración ecuatoriana”. *Mashkana* 12 (2): 47–64.
- Ramírez, Jacques, y Franklin Ramírez. 2005. *La estampida migratoria ecuatoriana: crisis, redes transnacionales y repertorios de acción migratoria*. Quito: Abya Yala.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Renov, Michael. 1993. “Introduction: The Truth About Non-Fiction”. En *Theorizing documentary*, editado por Michael Renov, 1–11. Londres: Routledge.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván. 2018. *Imágenes de nómadas transnacionales: Análisis crítico del discurso del cine ecuatoriano*. Quito: Editorial Abya-Yala.

- Rose, Gillian. 2019. *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Traducido por Isabel Garnelo Díez. Murcia: CENDEAC.
- Selva, Marta, y Anna Solá. 2002. “El cine de mujeres es el cine”. En *Diez años de la muestra internacional de filmes de mujeres de Barcelona*, editado por Marta Selva y Ana Solá, 19–28. Barcelona: Paidós.
- Serrano, José Luis. 2011. “Generación de los 80”. En *Diccionario de Cine Iberoamericano*. Madrid: SGAE.
- Tinajero, Fernando. 1985. “Mónica Vázquez o la ternura”. *Diario Hoy*, 23 de junio.
- Vallejo, Aida. 2007. “La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental”. *Doc On-line*, n.º 2: 82–106. www.doc.ubi.pt.
- . 2008. “Protagonistas de lo real: la construcción de personajes en el cine documental”. *Secuencias Revista de historia del cine*, n.º 27: 72–89. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3946>.
- . 2010. “Género, autorrepresentación y cine documental. Les glauners et la glaneuse de Agnès Varda”. *Quaders*, n.º 5: 101–17.
- Vásquez Baquero, Teresa. 2025. *La persistencia de la visión: Mujer, cine y memoria en la obra de Mónica Vázquez*. Quito: Alectrón.
- Vásquez, Mónica. 1985. *Éxodo sin Ausencia*. Ecuador. 16 mm.
- . 1987. *Tiempo de Mujeres*. Ecuador. 16 mm.
- . 1991a. *De Trabajos y Nostalgias*. Ecuador. 16 mm.
- . 1991b. “Vea De trabajos y nostalgias”. *El Mercurio*, 10 de marzo.

Anexos

Anexo 1: Fichas técnicas de los documentales

Título: Éxodo sin ausencia		Año: 1985	
Guion y dirección: Mónica Vásquez		Producción: Centro de Investigaciones y Estudios Socioeconómicos (CIESE), ICAIC	
Género: Documental	Duración: 18 minutos	Formato: 16mm, color	
Sinopsis: El documental retrata los efectos del proceso migratorio de la comunidad indígena de Pusetús hacia las ciudades, mostrando las tensiones entre el desarraigo y la persistencia de la identidad colectiva. A través de testimonios, rituales y cantos, la película documenta cómo los migrantes intentan reconstruir sus lazos comunitarios en el espacio urbano, resistiendo la fragmentación cultural impuesta por la modernidad.			

Elaboración propia

Título: Tiempo de mujeres		Año: 1987	
Guion y dirección: Mónica Vásquez		Producción: Mónica Vásquez; Kirlichen Entwicklungsdienst der Evang. Kirche in Deutschland	
Género: Documental	Duración: 19 minutos	Formato: 16mm, color	
Sinopsis: En Santa Rosa, un pueblo marcado por la masiva migración de los hombres hacia Estados Unidos, la voz de las mujeres que permanecen en el lugar se eleva para contar sus historias. Entre casas vacías, labores cotidianas y la nostalgia, ellas sostienen los vínculos familiares y comunitarios. La película ofrece una mirada íntima sobre la ausencia y el liderazgo de las mujeres al organizarse como eje de continuidad cultural y afectiva.			

Elaboración propia

Título: De trabajos y nostalgias		Año: 1991	
Guion y dirección: Mónica Vásquez		Producción: Mónica Vásquez; Kirlichen Entwicklungsdienst der Evang. Kirche in Deutschland	
Género: Documental	Duración: 25 minutos	Formato: 16mm, color	
Sinopsis: Rodado en Nueva York, el documental acompaña a un grupo de migrantes ecuatorianos que trabajan en distintos oficios mientras enfrentan la distancia con su país de origen. La película aborda la experiencia de la migración como una negociación constante entre la adaptación y la memoria, entre la pérdida y la pertenencia, todo entre el ruido urbano y una identidad que se transforma.			

Elaboración propia

Anexo 2: Modelo de ficha de análisis para la descomposición del filme

<i>Título</i> (año)				
Secuencia/ Minutos	Contexto narrativo	Recursos Narrativos	Recursos Estéticos	Representación de la migración

Elaboración propia