



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Cine**

Tesis de investigación sobre cine y cultura

**Proyecto teórico de investigación**

La reificación de la mujer en el cine ecuatoriano

Previo la obtención del Título de:

**Licenciado en Cine**

Autor:

Alexander Gabriel Fernández Trokhimtchouk

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, Alexander Gabriel Fernández Trokhimtchouk, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Cine, Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

\* CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del Comité de defensa**

Agustín Garcells  
Tutor

Libia Pérez  
Miembro del Comité de defensa

Priscilla Aguirre  
Miembro del Comité de defensa

## **Agradecimientos:**

Agradezco infinitamente a la Universidad de las Artes por esta tremenda oportunidad. Agradezco a todos los profesores que hacen posible esta magnífica institución. Agradezco a mi tutor por los consejos y las enseñanzas. Agradezco a mi madre y padre por su apoyo incondicional desde todos los aspectos posibles. Agradezco a mi hermana y su esposo. Agradezco a mis amigos. Agradezco a mis suegros y mi cuñada. Agradezco a mi esposa, sin su ayuda nada de esto sería posible.

## **Dedicatoria:**

Dedico estos escritos a las personas que  
quieran hacer de este un mejor mundo.

## **Resumen**

El cine es un medio de formación no formal que interviene en las formas de pensamiento y comportamiento del espectador. Históricamente las mujeres han pasado por diferentes procesos de representación en el séptimo arte: desde la invisibilización, uso accesorio y uso estereotípico hasta llegar a tener voz propia como creadoras. Muchas teóricas feministas han planteado formas de combatir la reificación y determinar si existe o no, sexismo, machismo o cualquier tipo de discriminación a la mujer tanto dentro de la industria del cine, como en los productos de esta. Laura Mulvey, Alisson Bechdel, Barbara Fredrickson y Tomi-Ann Roberts tratan el tema de la mirada sobre los personajes femeninos y su incidencia en el imaginario colectivo sobre la mujer. Este trabajo investigativo versa sobre la reificación de la mujer en el cine ecuatoriano específicamente, analizando seis largometrajes de ficción realizados por tres directoras y tres directores; antes, durante y después de la creación de la Ley de Fomento al Cine Nacional.

Palabras clave: reificación, objetivación, mujer, cine ecuatoriano.

## **Abstract**

Cinema is a non-formal education that influence the ways of thinking and behave of the viewer. Historically, women have gone through different processes of representation in the seventh art: from invisibility, accessory use and stereotypical use to having their own voice as creators. Many feminist theorists have proposed ways to combat reification and determine whether or not there is sexism or any type of discrimination against women both within the film industry and in its products. Laura Mulvey, Alisson Bechdel, Barbara Fredrickson and Tomi-Ann Roberts deal with the issue of the gaze on female characters and its impact on the collective imagination of women. This investigative work deals specifically with the reification of women in ecuadorian cinema, analyzing six fiction feature films made by three female directors and three male directors; before, during and after the creation of the Law for the Promotion of National Cinema.

**Key words:** reification, objectification, woman, Ecuadorian cinema.

## ÍNDICE GENERAL

### INTRODUCCIÓN

- Descripción ..... 12
- Objetivos ..... 15
- Metodología ..... 15

### CAPÍTULO I.

- Influencia del cine en el imaginario colectivo ..... 17
- El cine como escuela ..... 20

### CAPÍTULO II.

- La mujer en el cine ..... 24
- Teoría cinematográfica feminista ..... 28
- Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey ..... 30
- Teoría de la objetivación ..... 32
- Test* de Bechdel ..... 34
- Breve historia de la mujer en el cine ecuatoriano ..... 38

### CAPÍTULO III.

#### Análisis de casos

- *Cara o cruz* ..... 45
- *Qué tan lejos* ..... 51
- *Pescador* ..... 56
- *No robarás (a menos que sea necesario)* ..... 60
- *La mala noche* ..... 65
- *Vacío* ..... 70

#### Análisis comparativo de obras por cercanía cronológica

- *Cara o cruz* vs. *Qué tan lejos*: Los pioneros ..... 76
- *Pescador* vs. *No robarás (a menos que sea necesario)*: Los Cordero ..... 81
- *La mala noche* vs *Vacío*: nuevos paradigmas ..... 85

### CONCLUSIONES ..... 91

### BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- Bibliografía ..... 95
- Filmografía ..... 102

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. <i>Test</i> de Bechdel .....	35
--	----

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Características de los Neo-arquetipos .....	37
Tabla 2. Largometrajes ecuatorianos escritos, dirigidos o producidos por mujeres .....	41
Tabla 3. Incursión de la mujer en campos decisivos por década .....	44
Tabla 4. Comparación <i>Cara o Cruz</i> y <i>Qué tan lejos</i> .....	78
Tabla 5. Comparación entre <i>Pescador</i> y <i>No robarás (a menos que sea necesario)</i> .....	82
Tabla 6. Comparación entre <i>La mala noche</i> y <i>Vacío</i> .....	87

*“El arte no es una forma de ganarse la vida. Es más bien una forma muy humana de hacer la vida más soportable. Practicar un arte, bien o mal, es una forma de hacer crecer el alma. Por el amor de Dios, canten en la ducha. Bailen con la música de la radio. Cuenten cuentos. Escriban un poema para un amigo o para una amiga, aunque sea pésimo. Háganlo tan bien como sepan y obtendrán una enorme recompensa. Habrán creado algo.”*

- Kurt Vonnegut Jr.

La reificación de la mujer en el cine ecuatoriano

A. G. Fernández Trokhimtchouk

## Introducción

Es enero de 1896 y hace frío en Lyon, aun así la oscura sala se llena, y quienes asisten están maravillados por lo que ven sus ojos. ¿Es magia? ¿Cómo es que hay personas en la pared? ¿Vivirán allí dentro? ¿Cómo hicieron que un tren tan grande cupiera ahí? —¿Ves que se está acercando?—le comenta alguien a la persona de al lado. —¡El tren nos va a atropellar! ¡¡¡Corre!!! ¡¡¡Corre!!! —.

A pesar de que no haya fuentes fidedignas que lo confirmen, se dice que la reacción que tuvo el público en una de las primeras proyecciones en la historia de lo que ahora conocemos como cine, fue de terror. Cuando notaron que el tren que veían en la pantalla se acercaba a ellos, creyeron a ciegas que era real y, por ende, el peligro al que estaban expuestos de repente, también era real. Se dice que muchos, incluso, salieron de la sala y no volvieron adentro hasta que les aseguraron que no había ningún peligro.

Si esto sucediera en la actualidad, nadie en el público se levantaría de su asiento con miedo, pues ya con más de un centenar de vida a sus espaldas, el cine nos ha enseñado a leerlo. El interés y propósito de esta remembranza, radica en el cómo y en qué grado el cine nos ha ayudado a percibir, aceptar y perpetuar determinada realidad. Si aquel público que veía las primeras proyecciones cinematográficas aprendió a leer esas imágenes y entendió que eran imágenes documentales, y que eran reales, el espectador contemporáneo puede así mismo, percibir que lo que ve en su pantalla, también parte de lo real. Uno de los postulados que tiene el séptimo arte es el de perseguir la verosimilitud u organicidad en sus representaciones, la construcción de los personajes hace que el receptor de estas obras sienta empatía y se identifique de cierta manera con lo que ve en pantalla.

El cine es un vehículo de información que tiene el poder de reflejar o crear realidades. Gracias a que el mundo al cual este vehículo responde actualmente se encuentra globalizado, muchas más personas están expuestas a los “trenes” que se presentan delante de ellos, los entiende, acepta y normaliza. Entiéndase estos trenes: como historia universal, educación, religión, valores, roles en la sociedad, entre muchos otros.

Pensar en el poder que tiene el cine como un ente adoctrinador de masas y formador de idiosincrasias, resulta inquietante. El cine, entre muchas otras propiedades, tiene la de ser tanto un espejo, como una ventana. Muchas producciones audiovisuales suelen ser un reflejo social (espejo); y muchas sociedades suelen ser un reflejo del contenido que consumen pues lo toman como “lo que supuestamente deben hacer”

(ventana). El mundo se conforma por seres humanos imperfectos, con aspectos positivos y negativos que representar. Si bien las producciones pueden transmitir ideas positivas y provechosas, también pueden perpetuar ideologías retrógradas y sesgadas por miradas discriminantes, que no necesariamente son dignas de replicar, pero que, al repetirse con tanta frecuencia, se terminan normalizando de cierta manera en el cotidiano de la sociedad. Tal es el caso de que al conocer que han asesinado a otra mujer en algún barrio poco seguro, por ejemplo, la noticia no despierte la sorpresa del espectador, pues es una más de tantas noticias que suceden a diario: “es normal”.

Se puede decir entonces, que la razón por la cual las personas actúan de cierta manera, puede deberse a que observaron el mismo comportamiento en la televisión, o porque fueron influenciados por algo que escucharon en la radio, porque lo veían repetidamente en internet o porque vieron una película y (consciente o inconscientemente) replicaron lo visto en sus vidas y/o lo normalizaron.

Ahora, ¿qué sucede entonces cuando los productos audiovisuales que se consumen habitualmente exponen un contenido denigrante? O ¿cuáles son aquellas representaciones negativas que de tanto verlas repetirse en películas, series o telenovelas, se han vuelto algo cotidiano y hasta socialmente aceptadas? ¿Quiénes son aquellos que deciden qué contenido será expuesto al público?

Históricamente, parece que, el poder siempre le ha pertenecido al hombre-blanco-heterosexual (y pudiente), en esta misma línea, aquellos que no corresponden a esta descripción, son apartados de cierta manera (mujeres, latinos, homosexuales, obreros, etc). La mujer es parte de aquel colectivo de “parias” de acuerdo a esta línea. El imaginario de “mujer” ha pasado (entre otras etiquetas) desde la invisibilización hasta la cosificación, cargando esta última con una serie de estereotipos y representaciones generalizadas cuanto menos, que abundan en el séptimo arte. No es de sorprender, por ejemplo, cómo los melodramas que explotan tramas de carácter romántico, retraten a las mujeres como seres totalmente dependientes de sus emociones o de los hombres que las rodean; elaborando así una construcción heteronormativa y burda de lo que la mujer puede ser en realidad.

“Los estereotipos y roles de género son aquellas ideas o creencias arraigadas en la sociedad relacionadas con cuál es o cuál debería ser el rol de los hombres

y las mujeres. No tienen ninguna justificación científica o demográfica y, por lo general, se dictan de forma inconsciente.”<sup>1</sup>

Históricamente se advierte la manera en que los roles de género han marcado la sociedad y, por ende, cómo éstos se han representado en el cine (siendo éste un reflejo de ella). Actualmente las mujeres continúan la lucha para invertir los roles que tradicionalmente les han sido impuestos y dejar atrás la forma anticuada en la que han sido pensadas. Poco a poco, esta lucha ha evidenciado resultados positivos, dado que cosas que eran normales hace 100 años ya no lo son ahora, como el derecho al sufragio femenino, a la educación y la muy en boga ley del aborto, por mencionar unos cuantos ejemplos.

Con el avance científico y tecnológico de la humanidad, vemos una evolución social que permite reflexionar sobre el *modus operandi* de las sociedades y entender así por qué el cambio de paradigmas sobre los roles de género es necesario.

En un país donde a diario se cometen femicidios, donde laboralmente el hombre gana el 20% más que la mujer, donde hace más de un centenar de años se hace cine, pero solo desde hace 40 años se le ha dado apertura a la mujer como creadora, y donde los colectivos de trabajadoras de este arte y oficio todavía protestan por un mejor trato. ¿Cómo puede reivindicarse el concepto de “mujer”? ¿Ha sabido el cine ecuatoriano aprovechar las luchas que buscan un progreso real, en el cual los derechos y oportunidades sean equitativos? ¿Cuáles son los trenes de realidad que sacan al ecuatoriano de la incomodidad de su asiento y hacen que salga de la sala? ¿Cómo es la mirada femenina dentro de la cinematografía ecuatoriana? ¿A qué se enfrenta y qué le falta todavía? ¿Existe la cosificación de la mujer en el cine ecuatoriano? El presente escrito reflexionará alrededor de estas cuestiones, centrándose sobre todo en la reflexión acerca de la cosificación de la mujer dentro del cine ecuatoriano, con seis películas como estudios de caso.

En primera instancia se les aplicará el *Test* de Bechdel, una pequeña prueba de tres pasos que es utilizada para entender la brecha de género en producciones audiovisuales. También se pretende llevar a cabo un análisis de la teoría de la objetivación que plantean las académicas Barbara Fredrickson y Tomi-Ann Roberts, psicólogas de renombre que cuentan con un amplio abanico de trabajos sobre el género y psicología social. Todo esto en consideración a “la mujer como placer visual”, del artículo de Laura

---

<sup>1</sup> Tomado del blog “Tribuna femenina” consultado el 6 de febrero de 2022: <https://tribunafeminista.elplural.com/2017/05/los-estereotipos-de-genero-que-escuchamos-cada-dia/>

Mulvey, teórica del cine británico feminista. En el análisis se utilizará también los neo arquetipos que las psicólogas Rocío Garrido y Anna Zapsi desarrollan en su artículo *Arquetipos, Me Too, Time's Up y la representación de mujeres diversas en TV*.<sup>2</sup>

Esta tesis pretende recopilar información del cine ecuatoriano y pasarlo por los filtros antes mencionados para descubrir si la cosificación de la mujer en el cine nacional es real o no. Se analizarán seis películas: tres dirigidas por hombres y tres dirigidas por mujeres, con la finalidad de examinar desde un hecho comparativo, la posición de la mujer dentro de los universos planteados en cada filme y los roles que juegan en ellos los personajes femeninos, como qué tanto aportan a la trama, y en qué porcentaje el desarrollo del filme depende de sus acciones o decisiones, entre otros.

## **OBJETIVOS**

Mediante el estudio comparativo de algunas películas ecuatorianas y su manera de representar a la mujer, este trabajo de investigación propone:

### **Objetivo general:**

Reflexionar sobre la reificación de la mujer en el cine ecuatoriano.

### **Objetivos específicos:**

- Conocer la incidencia del cine en el imaginario colectivo.
- Describir la participación de la mujer en la historia del cine, identificar las teorías que tratan su reificación y resumir la historia de la mujer en el cine ecuatoriano.
- Seleccionar seis largometrajes ecuatorianos de ficción y analizar cada uno como estudio de caso, comparándolos entre sí de acuerdo a la proximidad de tiempo, y contrastando obras dirigidas por hombres y obras dirigidas por mujeres.

## **Metodología**

Además de la búsqueda de literatura que apoye la teoría feminista cinematográfica, se pretende realizar un análisis de los textos: *Placer Visual y cine narrativo* (Mulvey, 1975) y *Objetivación de la mujer* (Fredrickson y Roberts, 1997), abstrayendo parámetros que luego serán tomados en cuenta para la comparación de

---

<sup>2</sup> Garrido, R. y Zapsi, A. 2021. *Arquetipos, Me Too, Time's Up y la representación de mujeres diversas en TV*. Comunicar. No. 68. Vol XXI.

seis largometrajes ecuatorianos. Este estudio de casos se centrará en tres categorías: la construcción de personajes desde una perspectiva de género, acciones de los personajes femeninos desde una perspectiva de género, y arcos de transformación de los personajes femeninos desde una perspectiva de género.

Una vez realizados estos estudios particulares se realizará el test de Bechdel<sup>3</sup> a las películas seleccionadas. A partir de éstas se realizará un análisis individual y otro en parejas (por cercanía cronológica).

---

<sup>3</sup> El test de Bechdel, consiste en tres preguntas: ¿Aparecen dos personajes femeninos con nombre en la película? ¿Hablan entre sí? ¿Hablan de algo que no sea de hombre?

## CAPÍTULO I

### Influencia del cine en el imaginario colectivo

Parece que la heteronormatividad es impuesta desde la niñez. Cuando se asiste a la escuela, se está allí para callar y aprender, tomando como verdad irrefutable lo que diga la figura autoritaria que está al frente. Se separan así a todos en dos grupos por su naturaleza biológica: niños y niñas. A los niños les gusta el azul y a las niñas el rosa, los niños quieren ser superhéroes y las niñas princesas, entre otros ejemplos. Este hecho es normalizado, pero a medida que los niños crecen y tienen más conciencia, llega a ser cuestionable: ¿por qué aceptar esta dicotomía? ¿se llega a este mundo para cumplir con un rol de género? ¿qué otros factores influyen en la concepción de estos roles?

En un estudio publicado en *Behavioral Sciences*, revista sobre psicología y neurociencia, en el que se usó el cine como método pedagógico, se concluye que la percepción y actitud del espectador cambia después del visionado de una película que aborde determinado tema.<sup>4</sup>

Gracias a su influencia visual, el cine ha difundido estilos de manifestaciones culturales, como modos de vestir, peinarse, o de decir, propios de una época<sup>5</sup>. De acuerdo con el director cubano Julio García Espinoza, sobre todo en las etapas de niñez y juventud, se dan episodios en que la empatía con ciertos personajes logra que los espectadores sientan afinidad, identificación, imitación y proyección con ellos. Siendo estos últimos, los fenómenos que más inciden en la emulación física al querer verse como ciertos personajes (por ejemplo, James Dean popularizando el uso del *blue-jean* y el consumo del tabaco como símbolo de rebeldía, o cómo Ramona Flowers inspiró al cambio del color de cabello de muchas jóvenes); o a nivel de comportamiento (por ejemplo, la incidencia de la saga *Rápidos y Furiosos* en el aumento de multas por exceso de velocidad):<sup>6</sup>

“El cine es un espacio donde los individuos *proyectan* y *buscan una configuración* de su identidad personal. Debido a ello, es considerado un punto de referencia con capacidad para autenticar pensamientos y comportamientos que serán asumidos como algo válido y razonable.”<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Kubrak, Tina. 2020. "Impact of Films: Changes in Young People's Attitudes after Watching a Movie" *Behavioral Sciences* 10, no. 5: 86.

<sup>5</sup> Pardo, A. Cine como medio de comunicación y la responsabilidad social del cineasta. 2001

<sup>6</sup> García Espinoza, Julio, "Por un cine imperfecto", en "La doble moral del cine", EICTV-Ollero y Ramos Editores, Madrid, 1996.

<sup>7</sup> Natalia Correa Flores y Rafael Fenoy Castaño. 2016. "Influencia del cine sobre la conducta" Blog de psicología "Aesthesis Psicólogos Madrid".

Es innegable que el cine es un medio de influencia, creador de modelos de referencia y modificador de conductas que impactan de cierta manera al público que las recibe, pues es un medio de formación informal. Así como esta influencia puede tener efectos positivos, como por ejemplo la eliminación de concepciones erróneas frente a la comunidad LGBT+ a raíz del incremento de historias y personajes de esta comunidad en películas y series: *Feriado* (Araujo, 2014), *El secreto de Magdalena* (Miranda, 2015), *UIO: Sácame a pasear* (Rueda, 2016). También puede generar el efecto contrario, como la estigmatización de las enfermedades mentales retratados como recursos “cómicos” en diferentes películas, o en el caso del tema de esta tesis, la mirada a la mujer como un objeto más que como un ser humano, su sexualización y cosificación, como por ejemplo en *La dama tapada* (Miranda, 2018), o *Agujero Negro* (Araujo, 2018).

En Ecuador, la mayor parte de quienes dirigen y escriben películas son hombres y su equipo técnico tiene de igual manera un porcentaje más alto de hombres que de mujeres, por tal razón se piensa que el cine y sus historias están sobre todo sesgadas por una mirada masculina.

La cosificación o reificación de la mujer en el cine ecuatoriano, no se da únicamente en la pantalla, sino también desde los procesos que le anteceden, en el desarrollo, pre-producción y rodaje de las películas también existe este fenómeno. En una entrevista para el diario El País, varias mujeres que trabajan en el campo audiovisual dieron sus testimonios: la directora Gabriela Calvache aseguró que muchos cuestionaron su capacidad para dirigir y que no existe el mismo respeto para las directoras mujeres; la iluminadora Analía Torres comentó haber recibido críticas por sus posturas corporales “indebidas y provocadoras” en el set, además de comentarios sobre buscar otro oficio, pues se considera que la fotografía es un trabajo muy técnico y “porque hay que cargar cosas”.<sup>8</sup> Vemos que el concepto de “mujer” en el imaginario audiovisual ecuatoriano todavía tiene sesgos sexistas por erradicar, en todos los diferentes procesos y etapas del séptimo arte.

Existen varios puntos de vista respecto a este tema, por ejemplo, en 2013, la comunicadora y programadora de cine, Paulina Simón Torres, aseguró que en el cine ecuatoriano contemporáneo se puede observar bastante justicia hacia los personajes femeninos, retratados por hombres o mujeres. Esto debido a la creciente incorporación de diferentes guionistas, directoras, productoras, fotógrafas y actrices a la industria nacional.

---

<sup>8</sup> Tomado de la nota de Soraya Constante realizada el 8 de marzo del 2018: [https://elpais.com/cultura/2018/03/08/actualidad/1520545373\\_150657.html](https://elpais.com/cultura/2018/03/08/actualidad/1520545373_150657.html)

Simón afirma que se aprecia una consistencia en la creación de protagonistas, heroínas o no, que viven de acuerdo a su generación, su edad, sus necesidades y su historia personal, afirma que se aprecia “casi siempre un trato honesto, claro, verosímil, y ante todo, lejano a la reproducción de roles estereotipados o machistas”.<sup>9</sup>

Sin embargo, existen todavía molestias entre algunas mujeres cineastas respecto a este tema. Carla Valencia, directora y montajista de cine por ejemplo, concluye que no tenemos porcentajes de mujeres protagonizando una película, sino mujeres hablando sobre hombres, escribiendo películas de hombres, y por ende que hace falta visibilizarnos de una manera que dignifique el concepto de la mujer. También comentó que tomando el ejemplo de la Universidad de las Artes, el porcentaje de estudiantes del género masculino sobrepasa al femenino, y que de igual manera, los trabajos que se producen siguen teniendo más directores que directoras.<sup>10</sup>

La productora audiovisual Jéssisa Sedgwick manifiesta que la idea no es centrarse en la disparidad de género, pero hay que notar que la figura de la mujer ecuatoriana no está posicionada en la pantalla: “No creo que el propósito de hacer cine sea exclusivo de mujeres, dirigido a ellas, ni de contenido sobre ellas; solo debemos tener igualdad”<sup>11</sup>.

A pesar de las diferentes visiones acerca del tema, se puede notar que cada vez existe más conciencia acerca de la necesidad de eliminar estereotipos dañinos que distorsionan el imaginario de la mujer, y hay que seguir trabajando en pos de esta toma de consciencia. Una de las brechas más grandes que siguen existiendo sobre la reificación de la mujer (en el cine ecuatoriano específicamente), es la falta de estudios acerca del tema. Aunque existen varios artículos, tesis y entrevistas que disertan en torno a esta cuestión, pero (sin quitar su validez), no ofrecen datos medibles. Se necesitan análisis profundos y cifras que puedan dar respuesta a muchas de las interrogantes que salen a flote al momento de tratar la cosificación de la mujer en el cine nacional.

Las principales referencias teóricas que existen en cuanto a la reificación de la mujer en el cine, son los textos de Laura Mulvey, Barbara Fredrickson y Tomi-Ann

---

<sup>9</sup> Paulina Simón Torres. 2013. *La mujer en el cine ecuatoriano contemporáneo: oficio, identidad y representación*. 2013. Tomado del blog del Festival Internacional de Santa Fé de Antioquía: <http://www.festicineantioquia.com/index.php/52-festicine/festicine-antioquia-versiones-anteriores/xiv-festival-de-cine-y-video-de-santa-fe-de-antioquia/191-la-mujer-en-el-cine-ecuatoriano-contemporaneo-oficio-identidad-y-representacion>

<sup>10</sup> Tomado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/directorasnacionales-formatos-videosweb-mapping>

<sup>11</sup> Tomado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/directorasnacionales-formatos-videosweb-mapping>

Roberts. Así como la teoría cinematográfica feminista y algunos de sus representantes, como la filósofa postestructuralista Judith Butler. Mulvey, teórica británica del cine feminista, postula en su ensayo *El placer visual y narrativo*, una teoría psicoanalítica que actúa como arma política, “poniendo de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica”<sup>12</sup>. Las psicólogas Fredrickson y Roberts, defienden la teoría de la objetivación y sus repercusiones en la salud mental de las mujeres que son cosificadas. Mientras que Butler, teórica fundacional de la teoría *queer*, habla sobre los roles de género y su resignificación. Tomando algunos de los principios que estas autoras postulan, y analizándolos dentro de películas ecuatorianas seleccionadas, se podría llegar a un conocimiento medible en cuanto a la reificación de la mujer en el cine ecuatoriano.

### **El cine como escuela**

“El cine no es solo una forma de conocimiento es también una pedagogía revolucionaria”<sup>13</sup>

-Teresa Olaguena

La educación formal es impartida tradicionalmente de manera vertical, el docente es quien tiene los conocimientos que serán impartidos a los estudiantes, muchas veces haciendo uso de libros y grandes disertaciones. Un recurso que ha cobrado fuerza como estrategia complementaria, es el uso de elementos audiovisuales entre los cuales, el cine es reconocido como un medio potente para la generación de nuevos conocimientos.

El cine tiene un origen tecnológico y científico, y aunque nació como espectáculo y ahora crece como entretenimiento, es un arte multidisciplinar que no se puede encasillar o limitar. Lo que sí se puede hacer, es convenir en muchas de sus propiedades, como la de ser una disciplina intelectual y académica. Como se ha mencionado antes en este escrito, es un medio de educación informal: “Se puede concebir al cine como una opción de ocio y entretenimiento, además de ser un agente en la producción de conocimiento”<sup>14</sup>. Aunque el cine no haya sido concebido como método de enseñanza, en ocasiones cumple con ese objetivo. Si el cine es un medio de comunicación que es absorbido por masas, y

---

<sup>12</sup> Mulvey, Laura. 1975. *Placer Visual y Narrativo*.

<sup>13</sup> Murillo, M. y Romero, D. 2013. Influencia de la época en la representación de la mujer. Análisis del discurso cinematográfico en las películas: *Dos para el camino*, *La Tigra*, *Retazos de vida* y *A tus espaldas*. Tesis de grado de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil.

<sup>14</sup> Lumet, S. (1999). *Así se hacen las películas*. Barcelona, España: Rialp.

este mismo, aunque no se haya creado para enseñar, lo hace, entonces se tiene una herramienta o un arma, que debe ser tratada con responsabilidad, pues los espectadores pueden encontrar en él un espacio “para hacer catarsis y unificar audiencias”<sup>15</sup>, generar nuevos conocimientos y aprender. Eissenstein mantenía que “el cine apela a las emociones en primera instancia, pero después es capaz de apelar a las potencias intelectuales y forjar ideas y fomentar actitudes.”<sup>16</sup>

Alejandro Pardo, profesor universitario, habla sobre el cine como agente culturizador: “da lugar a un imaginario social o cultural idéntico (estereotipos) y homogeniza a un público heterogéneo, unido por la misma vivencia cinematográfica.”<sup>17</sup> Es así como por ejemplo, el imaginario colectivo —mundial— tiene las mismas imágenes representadas de grandes ciudades como Nueva York o París. Una suerte de “conciencia colectiva”<sup>18</sup>.

La académica y psicóloga María Campo Rosado, puede dar fe de la eficacia del uso del cine como herramienta didáctica para generar conocimiento, pues lo usa muchas veces como un recurso pedagógico por su interdisciplinariedad y transversalidad, que puede ser apoyo para análisis y estudio de distintas áreas del conocimiento. Campo mantiene que “posee la capacidad de penetrar en la vida senso-perceptiva y memorial de las personas, influyendo en sus valores, costumbres y modelos referenciales de identidad”<sup>19</sup>.

Se habla del cine como una escuela porque imparte conocimientos que son aprehendidos consciente o inconscientemente por el espectador, porque a través del visionado de películas se aprende sobre diferentes culturas, conocimientos prácticos, sobre historia, sobre personajes históricos, se conocen nuevas lenguas, se aprende de ciencia, se dialoga con conocimientos previos, interdisciplinarios, y porque dejan algún mensaje en el espectador. Un mensaje que va a reflejar la realidad desde una mirada en particular (la del autor de la obra), y va fluctuando dependiendo el contexto del mundo, del espectador y de la temática en sí del filme. El visionado de obras cinematográficas involucra a toda la persona, “tanto en la dimensión cognitiva como la afectiva,

---

<sup>15</sup> Gabbard, G. 2001. Psicoanálisis y cine. Ed. By Glen Gabbard. London: IJPA Key Papers Series.

<sup>16</sup> Caparrós, J. M. 1990. Introducción a la historia del arte cinematográfico. Rialp. Madrid. pp 13-24

<sup>17</sup> Pardo, A. El cine como medio de comunicación y la responsabilidad social del cineasta. 2001..

<sup>18</sup> Holmes, J.C. 1965. 15c. before 6:00 p.m.: the wonderful movies of the Thirties. Harper's.

<sup>19</sup> María Campo-Redondo. 2003. El cine como recurso tecnológico en la creación de conocimiento. Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento. Año 3: No. 3, Septiembre-Diciembre 2006, pp. 11-31

psicomotora, ética, social e individual<sup>20</sup>. El estudio que Campo hace por ejemplo, resalta que, para que el cine pueda servir como una herramienta de aprendizaje óptima, la cuestión no radica en el mero hecho del visionado de una obra, sino en la reflexión de la misma.<sup>21</sup>

Por eso la importancia de los cine-foro, espacios en donde después de visualizar una obra, se comenta con el público las diferentes miradas y abstracciones que la película pueda transmitir. Ver una película supone el desarrollo de competencias de observación, reflexión, análisis, comparación, entre otras que obligan al espectador pasar de la mera contemplación a la emisión de un juicio crítico. La importancia que se le da al cine como herramienta pedagógica radica en la reflexión de la obra consumida.

El postulado de este trabajo de investigación es entonces, que el cine al mimetizar la realidad, tiene la capacidad de enseñar y hacer que sus “alumnos”, al reflexionar en él obtengan nuevos conocimientos.

El cine al ser un producto audiovisual utiliza dos órganos que biológicamente ayudan al ser humano en el proceso de aprendizaje: la vista y el oído<sup>22</sup>. Con ellos crea lo que se conoce como “aprendizaje latente”, que sucede cuando llegamos a interiorizar conocimientos inconscientemente, sin esfuerzo y por medio de la observación.<sup>23</sup> Aunque el término fue acuñado por el psicólogo Edward Tolman, bien se puede extrapolar al campo del cine, el cual mediante estímulos visuales y sonoros, siembra conocimiento en la mente del espectador y dicha información (que el sujeto inconscientemente posee) sale a la luz cuando es necesaria. Tolman trabajó con animales de laboratorio para observar su comportamiento y dedujo que en la repetición se encontraba esta forma de aprender. Así mismo, en la línea de la teoría del conductismo, se puede decir que el ser humano puede aprender por medio de la repetición de estímulos visuales a construir su realidad<sup>24</sup>. Pero, ¿qué realidad va a construir una persona que está expuesta repetidamente a violencia hacia la mujer, en medios masivos de información como televisión, diarios amarillistas o películas

---

<sup>20</sup> Escontrela, A. y Pereira, M. (2000): El cine como medio- recurso para la educación en valores. Un enfoque teórico y tecnológico, en *El cine como recurso tecnológico en la creación de conocimiento*.

<sup>21</sup> María Campo-Redondo. 2003. El cine como recurso tecnológico en la creación de conocimiento. *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*. Año 3: No. 3, Septiembre-Diciembre 2006, pp. 11-31

<sup>22</sup> Ormrod, J. E. 2005. *Aprendizaje Humano* (4ª ed.) (pp.3-33). Madrid, España: Pearson Prentice Hall.

<sup>23</sup> Sabater, V. 2021. Aprendizaje latente: aprender de manera inconsciente. Tomado de: <https://lamenteesmaravillosa.com/aprendizaje-latente/>

<sup>24</sup> García, J. N. (2019). *Procesos pedagógicos desde la repetición consciente para el aprendizaje de la batería*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/10450>.

sexistas? ¿Qué conocimientos generará el contenido que reciban los espectadores al ver una película producida en Ecuador? ¿Qué actitudes, conductas, acciones, o personalidades se replicarán en el futuro? La periodista Maité Nieto afirma que los seres humanos “nacemos preparados para adaptarnos al entorno que nos rodea, para intentar sobrevivir en un mundo violento o para construir un mundo mejor. Todo depende de con qué interactuamos”.<sup>25</sup> El cine tiene el poder de formar o deformar a quien lo mire.

Tanto emisores como receptores del mensaje que es una película, tienen responsabilidades que forman parte del “pacto de lectura” firmado de manera implícita antes de iniciar un filme. En este pacto, el realizador plantea un mundo y el espectador sigue y acepta la historia. Así como el público tiene la responsabilidad de meditar acerca de la obra vista, el cineasta tiene sobre sus hombros una repercusión social y cultural. El director de cine ítalo-americano, Frank Capra, comentaba acerca de esta responsabilidad:

“Nadie ha tenido nunca el poder que un cineasta posee (...): el poder de hablar en la oscuridad, durante dos horas, a cientos de millones de personas. Éste es el poder que tenemos los cineastas. Y si tenemos el poder de decir lo que queramos, ¿por qué no decir algo positivo?”<sup>26</sup>

El productor británico David Puttnam, pensaba que todo cineasta debía preguntarse cuál es el tipo de sociedad en el que quisiera vivir y después reflejar ese modelo en sus obras:

“Buenas o malas, las películas tienen un poder enorme, dan vueltas en el cerebro y se aprovechan de la oscuridad para formar o confirmar actitudes sociales. Para ayudar a crear una sociedad saludable, participativa e inquisitiva; o, por el contrario, una sociedad negativa, apática e ignorante.”<sup>27</sup>

El mismo Puttnam, enérgico defensor de la idea de que el cine como una escuela debería tener una conciencia social, reflexiona sobre el objetivo de los cineastas al realizar un proyecto en el que no van a invertir solo cuantiosas sumas de dinero, sino también esfuerzo y tiempo. Llevando esta reflexión al cine ecuatoriano, un cine que a duras penas logra producir sus obras, sin lograr en realidad “vivir de él”, ¿qué debería enseñar? Sin ánimo de ser moralistas, y conscientes de la libertad que tienen los creadores, gracias a la cual existe tanta diversidad en el séptimo arte, los artistas y sobre todo cineastas, no deben olvidar el poder que tienen sus obras y que, en ellas, se encuentra una de las formas de moldear la sociedad, y el mundo.

---

<sup>25</sup> Nieto, M. 2022. ¿Somos violentos por naturaleza o influye el ambiente?

<sup>26</sup> McBride, J. 1983. *Filmmakers on Filmmaking*. J.P. Tarcher Inc. Boston. pp. 180.

<sup>27</sup> Puttnam, D. 1988. *Filmmakers are missing their social purpose*. Los Angeles Times.

## CAPÍTULO II

### La mujer en el cine

El cine, como cualquier otro ámbito cultural, social e histórico, tuvo como sus primeros referentes (oficiales) hombres-blancos-heterosexuales, dejando a la mujer relegada a un segundo plano en la historia oficial del cine. En diversas disciplinas del conocimiento, intelectuales como Freud y Lacan, menospreciaban la condición de ser mujer, llegando al punto de compararla con un esclavo o discapacitado de la época<sup>28</sup>. El filósofo Schopenhauer incluso llega a afirmar que “las mujeres resultan atractivas hasta los 28 años y nunca poseen inteligencia, tienen una miopía intelectual que hace que no puedan producir una obra perdurable”<sup>29</sup>. Con el paso del tiempo, la postura e imaginario de “mujer” ha ido dignificándose y reivindicándose.

Es necesario para este estudio, el análisis de la representación de la mujer en el cine de acuerdo a una linealidad histórica, pues el cine, al hablarnos de las características de la sociedad en diferentes épocas<sup>30</sup>, puede darnos así una visión del concepto de “mujer” que va transformándose con los años.

Empezando el siglo XX, se pensaba en la mujer como un ser incapaz de producir conocimiento o tener un pensamiento y criterio fuerte frente a las situaciones que atravesaba el mundo (guerras mundiales, cambios tecnológicos, avances en medicina, etc.). Para el hombre las mujeres eran incapaces de creatividad o de hacer tareas parecidas a las que hacían sus pares masculinos. En esa época, el hombre preponderaba que la mujer no tenía un pensamiento propio, reflexivo o participativo, no tenía logros intelectuales, artísticos o deportivos que ser reconocidos, más bien se dedicaban a otro tipo de actividades (labores del hogar, propios de la maternidad, enfermeras, cocineras, costureras, etc.)<sup>31</sup>.

A pesar de esta versión de la mujer en la historia, y de la misma forma en que se habla de una historia “oficial” del cine, surgieron nombres que hasta el día de hoy se suelen estudiar en las aulas donde se imparte historia del cine. Y aunque en esa historia oficial, se señala por ejemplo al francés George Méliés como el precursor del cine

---

<sup>28</sup> Echeverría. 1993. Citado en Gómez, María Teresa. 2013. *Representatividad de la mujer en el cine, un análisis del contexto hacia un imaginario social para el reconocimiento femenino*. Revista *Questiones Disputatae*. No. 13. Tunja-Colombia. Pp. 27-40.

<sup>29</sup> Tomado de [https://www.eldiario.es/cultura/libros/frases-machistas-filosofos\\_1\\_3791178.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/frases-machistas-filosofos_1_3791178.html)

<sup>30</sup> Inmaculada, Sánchez Alarcón. 1999. El cine, instrumento para el estudio y la enseñanza de la Historia. *Comunicar*, num. 13. Grupo Comunicar. Huelva, España.

<sup>31</sup> Gómez, María Teresa. 2013. *Representatividad de la mujer en el cine, un análisis del contexto hacia un imaginario social para el reconocimiento femenino*. Revista *Questiones Disputatae*. No. 13. Tunja-Colombia. Pp. 27-40.

narrativo o de ficción, en realidad hay documentación que data de 1896, tiempo en el cual Alice Guy-Blaché combinaba el teatro e imágenes en movimiento, creando así su primera película: *La Fée aux Choux*. Alice Guy es en realidad la primera persona en la historia que hizo cine narrativo. Y no solo eso, sino que fue también la primera persona en lograr vivir de él, manteniéndose económicamente gracias a su profesión. Además se le acuña ser la pionera en efectos especiales, en usar géneros como la ciencia ficción y hablar de un lenguaje cinematográfico. Fue una brillante actriz, directora y productora de cine, rodó más de 1.000 películas a lo largo de su vida y logró posicionarse tanto en Francia como en Estados Unidos. A pesar de su trayectoria, su trabajo fue atribuido a su esposo o dejado en el anonimato por el hecho de ser mujer, y no fue hasta finales del siglo XX que se quiso rescatar su genio como precursora del cine.<sup>32</sup>

Así como Alice Guy no tuvo el reconocimiento que merecía, y como muchas mujeres en la historia tuvieron que usar seudónimos para publicar sus obras (como Mary Shelley, autora del famoso *Frankenstein*, o las hermanas Brönte con *Cumbres borrascosas*, o la misma Louisa May Alcott con *Mujercitas*), o vestirse de hombres para poder incursionar en ámbitos que eran sus vocaciones, (como el caso de James Miranda Stuart Barry<sup>33</sup>, célebre cirujana del siglo XXI); se aprecia la dificultad que tuvo la mujer para lograr entrar y ser aceptada en algunos campos. No hay que olvidar por ejemplo, que en el teatro de la época shakesperiana no se permitía a mujeres en el escenario, por lo cual tenían que ser hombres los que representaran roles femeninos. Así mismo, en el séptimo arte, hemos visto repetidamente cómo la mujer, su imaginario, sus problemas, sus anhelos y sus historias, han sido escritas, dirigidas y producidas por hombres, que han querido representar su idea de “mujer” en la gran pantalla. En la década de los años 20, por ejemplo, el papel que tuvo la mujer estaba innegablemente dictado por el machismo de la época, que no permitía que la mujer pudiera ejercer funciones de liderazgo pues se consideraba que la mujer existía tan solo para realizar las labores de la casa y estar al cuidado de los hijos. Esta era la realidad por la cual los productores de cine no representaban a la mujer en un papel que se saliera de estos lineamientos y, por ende, el cine se convirtió en un referente ideológico de esa realidad de la situación de la mujer.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Tomado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Alice\\_Guy](https://es.wikipedia.org/wiki/Alice_Guy)

<sup>33</sup> Quispe, L. 2021. *Cuidado enfermero en paciente de cesárea, unidad de recuperación post anestésica. Hospital Ricardo Cruzado Rivarola*. Nasca. Tesis de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

<sup>34</sup> Rodríguez, V. M. A. (1994). La mujer en el primer lustro de la historia del cine: referencias pictóricas del siglo XVIII y XIX, 363–370.

La representación de la mujer en las producciones cinematográficas ha pasado por distintos enfoques, dependiendo del contexto en el que se daban estas producciones. Hasta las explosiones revolucionarias en países latinoamericanos como México y Cuba, épocas en las cuales se retrató a la mujer, en primera instancia como heroína de la revolución: por ejemplo la película *Adelita* (Hernández y Lara, 1937)<sup>35</sup>, y después enfocándose en su identidad, deseos y manifestaciones de revolución, para comenzar “una transformación de la imagen real de la mujer y su emancipación social y política”.<sup>36</sup>

Tradicionalmente la imagen de mujer que ha sido representada en distintos medios de comunicación masivos, entre ellos el cine, es una imagen manipulada, impuesta por una cultura heteronormativa y patriarcal, que ha fijado una serie de prejuicios en el imaginario social colectivo, de una figura tradicional, llena de estereotipos y modelos erróneos en el espectador<sup>37</sup>. De esta manera, se ha representado a la mujer (casi siempre) como un objeto (invisible, inservible narrativamente), como un objeto de deseo, o como algún estereotipo ya preconcebido y normalizado en la sociedad (sea éste el de la prostituta, el de la madre, el de la *femme fatale*, etc.). En esta última clasificación de acuerdo a diversos estereotipos, nos encontramos con una sociedad en la que priman los conocidos “roles de género”: puestos, ocupaciones y actividades en las que encajan de acuerdo a su género binario (hombre-mujer) las personas. Cuando empiezan a surgir colectivos feministas que se oponen a esta mirada binaria de clasificar el mundo, surgen creadoras que de igual manera se plantan en contra de esta visión del mundo y rompen con los roles de género preestablecidos anteriormente. Esto surge también debido a las luchas por los derechos humanos, como la victoria por el sufragio femenino, o la victoria para dar paso a la educación para la mujer. El cine se convirtió en una forma de expresión de la cual se sirvieron también los movimientos feministas, para que a través de él, se proyectara la imagen de mujer con un enfoque feminista que dignificara en todas las dimensiones sociales a la mujer.<sup>38</sup> Más adelante, la mujer incursiona en el cine no solo frente a cámara sino detrás de ella, y comienza a desempeñar roles de producción y dirección. Por ejemplo: la brasileña Ana Carolina Texeira, o la mexicana María del

---

<sup>35</sup> Juan Pablo Silva Escobar, « De lo popular a lo masivo: la Revolución mexicana en el cine de la época de oro (1936-1959) », *Caravelle*, 110 | 2018, 149-162.

<sup>36</sup> Moratalla, T. D. (2012). Íconos femeninos en el cine: del estereotipo femenino a las imágenes de la mujer. *Crítica*, 62(978), pp. 63-69.

<sup>37</sup>Castillo, G. P. (2012). Radiografía de la mujer en el cine español y de la investigación histórico-cinematográfica. *Index.comunicación*, (2), 161-162.

<sup>38</sup> Ontaneda, N. A. (2010). Mujeres irrepresentables: La crítica feminista a la narratividad cinematográfica clásica. *Bajo palabra. Revista de filosofía*, (5), pp. 131-140.

Carmen de Lara<sup>39</sup>. Los movimientos revolucionarios y el nacimiento de grupos feministas a finales del siglo XX en países como Cuba, México, Chile o Argentina, ayudaron a lograr una posición de empoderamiento femenino en la sociedad. Sin embargo, aún existe una lucha en contra de la marginalidad de la mujer en el campo de las producciones cinematográficas<sup>40</sup>:

“Surge una revolución también en las producciones cinematográficas latinoamericanas en las décadas de 1970 y 1980, debido a una inconformidad de estar mostrando en el cine, a la mujer como objeto sexual, plástico, sumiso y débil, que solo encuentra su satisfacción y salvación con la presencia masculina que la rescata de su situación caótica y entonces se comienza a hablar del cine mujer y esto profundiza hablar de la historia de ellas, de los movimientos sociales que tuvieron auge en las décadas de los años 60 y 70.”<sup>41</sup>

Es entonces, cuando la mujer deja a un lado el papel secundario con el que se pudo haber resignado y toma las riendas de su representación. Desde 1960, en Latinoamérica por ejemplo, hay datos de mujeres que se hacen cargo de la fotografía, del sonido, de la dirección, de la postproducción, entre otros cargos cinematográficos. En la actualidad se pueden recordar importantes largometrajes cuyas protagonistas son mujeres, tenemos así por ejemplo: *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008), *Una canta, la otra no* (Varda, 1977), *El día que me convertí en mujer* (Makhmalbaf, 2000), *Thelma & Louise* (Scott, 1992), *Mujeres del siglo XX* (Mills, 2016), *Persépolis* (Satrapi, 2007) o *Una chica vuelve a casa sola de noche* (Amy Lily Amirpour, 2014). Incluso hay directoras de renombre que han logrado resaltar su trabajo con distintos reconocimientos en premiaciones triple A, como por ejemplo: *Girlfight* (Kusama, 2000), *The Story of the Flaming Years* (Solntseva, 1961), *La Seducción* (Sofia Coppola, 2017) y *Nomadland* (Chloé Zhao, 2021)

El cine desde el punto de vista femenino, ha tenido grandes avances y con ellos, ha tocado temas que son de suma importancia para la mujer hoy en día, desde puntos de

---

<sup>39</sup> Calvo de Castro, Pablo. (2018) El acceso a la formación especializada de las documentalistas en América Latina. Análisis de su evolución como explicación de un cambio de paradigma.. *Comunicación y Género*, 1.

<sup>40</sup> Gómez, María Teresa. 2013. *Representatividad de la mujer en el cine, un análisis del contexto hacia un imaginario social para el reconocimiento femenino*. Revista Quastiones Disputatae. No. 13. Tunja-Colombia. Pp. 27-40.

<sup>41</sup> Ramírez, D. (1991). La otra Visión. En L. Luna (Ed.) *Género, Clase y Raza en América Latina, Algunas aportaciones*. (pp. 151-164). Edición del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, Barcelona.

vista reflexivos y críticos, y ha documentado realidades del mundo, así como experiencias reales de mujeres, convirtiéndose en analista y testimonio para el futuro de los cambios sociales. A pesar de esto, siguen existiendo producciones en las cuales la visión de la mujer como objeto sexual y sumiso todavía prevalece.

Hay que recalcar que, además de hitos importantes como la educación y el sufragio de la mujer, estos avances en la historia del cine no habrían sido posibles sin el apoyo de la teoría cinematográfica feminista. Esta teoría pone énfasis en resaltar la importancia que la construcción social tiene en la imagen que las mujeres desarrollan y construyen de sí mismas.<sup>42</sup>

### **Teoría cinematográfica feminista**

La teoría cinematográfica feminista es un marco teórico y metodológico que, desde los años setenta, se ha especializado tanto en el análisis de la representación femenina en el audiovisual como, a partir de los ochenta, en el análisis de los géneros cinematográficos que ponen a la mujer en el centro de la narración.<sup>43</sup>

Surge de la mano del movimiento feminista durante la segunda ola del feminismo, pone al descubierto la segregación que la mujer ha sufrido y la imposición patriarcal sobre sus gustos e intereses. El sector cinematográfico pone interés en las luchas socioeconómicas dominadas hasta ese entonces por el hombre, que dan cuenta de una imagen de la mujer de igual manera patriarcal y heteronormativa<sup>44</sup>. Márgara Millán en su texto *Derivas de un cine femenino* puntualiza que:

“A la par que el cine hecho por mujeres ampliaba un horizonte representacional y cultural, se desarrollaba la teoría y el análisis del cine desde perspectivas feministas. El cine hecho por mujeres no solo daba la palabra a quienes tradicionalmente había correspondido el silencio, sino que también ponía en acción formas que cuestionaban los códigos de representación cinematográfica convencionales.”<sup>45</sup>

En la época de los setenta, las principales obras de esta teoría analizan la forma en que las mujeres son representadas en el cine y examina los estereotipos más comunes que se veían en la gran pantalla, así como la pasividad o actividad de los personajes

---

<sup>42</sup> Sáez, G., Valor-Segura, I. y Expósito, F. 2012. *¿Empoderamiento o subyugación de la mujer? Experiencias de cosificación sexual interpersonal. Psychosocial Intervention*. Vol.21. No. 1. Madrid.

<sup>43</sup> Zurían, F. y Herrero, B. 2014. “Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual”. *ÁREA ABIERTA*. Vol. 14, no 3. Número monográfico “Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual”.

<sup>44</sup> Tomado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_cinematogr%C3%A1fica\\_feminista](https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_cinematogr%C3%A1fica_feminista)

<sup>45</sup> Millan, M. (1999). *Derivas de un cine femenino*. México: PUEG

femeninos, y su tiempo en pantalla. En esta época la teoría cinematográfica feminista se apoya de los estudios de psicoanálisis, semiótica, marxismo y de la teoría crítica, así que el análisis que se hacía a las películas era en cuanto al texto que se construía en la subjetividad del espectador. Más adelante se forman grupos feministas que promovían la participación de las mujeres en la industria cinematográfica como el *London Women's Film Group*, y se realizan los primeros festivales de cine feministas: *The First International Festival of Women's Film* en Nueva York y el *The Women's Event* en Edimburgo.<sup>46</sup>

En la década de los ochenta, el cine se estudia en relación a su contexto social, se inicia la exploración de la heterogeneidad femenina (sobre todo la representación de la mujer negra), en cuanto a clase y etnicidad; y surge la teoría matricial de la artista y psicoanalista Bracha L. Ettinger que ofrece a la mujer la posición de sujeto de la mirada en lugar de objeto, como había planteado antes Laura Mulvey.<sup>47</sup>

Ya a partir de la década de los noventa, la televisión y medios de comunicación digitales pasan a formar parte del análisis feminista. Aparece el “postfeminismo”, una tendencia que cuestiona la posición de la mujer como único sujeto defendido. También se realizan bases de datos que reconocían a las mujeres que trabajaron en la época del cine silente.<sup>48</sup>

Ya en el siglo XXI, continúa la discusión acerca del postfeminismo, se habla de las personas trans y surge la discusión de las nuevas masculinidades<sup>49</sup>.

Junto a los textos, críticas y postulados que las representantes de la teoría cinematográfica feminista realizan, se habla también de estudios de género que repercuten en la forma en que estas teorías se analizan y desarrollan:

Lamas (2000) define al género como un “conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre los sexos, para simbolizar y construir socialmente lo que es ‘propio’ de los hombres (lo masculino) y lo que es ‘propio’ de las mujeres (lo femenino)”<sup>50</sup>.

Con los estudios de género también se viene a estudiar la identidad, es decir las características propias que permiten al individuo diferenciarse del resto y, a su vez, ubicarse como parte de un grupo con el que comparte similitudes de rasgos y

---

<sup>46</sup> WIKI [https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_cinematogr%C3%A1fica\\_feminista](https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_cinematogr%C3%A1fica_feminista)

<sup>47</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_cinematogr%C3%A1fica\\_feminista](https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_cinematogr%C3%A1fica_feminista)

<sup>48</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_cinematogr%C3%A1fica\\_feminista](https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_cinematogr%C3%A1fica_feminista)

<sup>49</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_cinematogr%C3%A1fica\\_feminista](https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_cinematogr%C3%A1fica_feminista)

<sup>50</sup> Lamas, 2010. En Bonilla, P. 2020. Evolución en el tratamiento narrativo de los personajes femeninos en películas *live action* de Disney. Tesis de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

comportamiento. Por lo tanto, la identidad está conformada por la construcción social en tanto “recoge los atributos que una sociedad emplea para establecer categorías” y permite que los individuos se encasillen en la categoría con la que tienen un sentido de pertenencia.<sup>51</sup>

Las aproximaciones feministas al análisis del cine, varían de acuerdo a los elementos que se analizan y sus fundamentos teóricos. En esta investigación se usarán como guías los escritos de Laura Mulvey acerca de la mujer como placer visual, la teoría de la objetivación de Fredrickson y Roberts, y el *Test* de Bechdel.

### ***Placer visual y cine narrativo*<sup>52</sup> de Laura Mulvey**

Laura Mulvey es profesora de estudios cinematográficos en Londres y es una teórica feminista reconocida por su ensayo *Placer visual y cine narrativo*, escrito en 1973, en el cual estudia la mirada masculina hacia la mujer en el cine clásico de Hollywood, valiéndose del psicoanálisis como punto de partida.

El texto de Mulvey advierte que usará el psicoanálisis para descubrir dónde y cómo los mecanismos de fascinación que usa el cine, refuerzan modelos preexistentes que existen tanto en el sujeto como en las formaciones sociales que han formado su subconsciente. Afirma que la teoría psicoanalítica será usada como un arma política para demostrar que la sociedad patriarcal ha estructurado el cine. Mulvey habla de la paradoja del falocentrismo y de cómo la mujer simboliza la amenaza de castración del hombre, y que la mujer solo puede existir en relación a la castración, sin poder trascenderla. Mulvey afirma que este tipo de discurso acerca a las feministas a la raíz de su opresión y sitúa a las mismas frente a su reto final, que es combatir el consciente estructurado como lenguaje, mientras permanecen en el lenguaje del patriarcado. Dice que se puede combatir al patriarcado con las herramientas que él mismo suministra, siendo el psicoanálisis una de ellas para profundizar en el *status quo* del orden patriarcal que tiene cautivas a las mujeres. El primer postulado que la teórica británica sugiere es la destrucción del placer como arma radical. El cine no es lo que fue en sus inicios o lo que era el Hollywood de los años treinta, cuarenta o cincuenta, pues sobre todo con los avances tecnológicos que modificaban la producción cinematográfica en términos económicos, se abría la posibilidad de un cine alternativo como contrapunto. Destruir el placer o la belleza por el

---

<sup>51</sup> Rocha Sánchez, T. E. (2009). Desarrollo de la identidad de género desde una perspectiva psico-socio-cultural: Un recorrido conceptual. *Interamerican Journal of Psychology*, 43(2), 250–259

<sup>52</sup> Mulvey, L. 1973. *Placer Visual y Cine Narrativo*.

lugar central que ocupa ahí la mujer, y concebir un nuevo lenguaje de deseo. El segundo postulado es el placer de la mirada, o la fascinación con la forma humana. Aquí Mulvey sentencia que el cine, al ofrecer una multiplicidad de placeres, tiene en su catálogo el de la escopofilia, y que existen circunstancias en las que el mismo acto de mirar a otro cosificado es un placer. Desarrollando esta idea, Mulvey concuerda que el cine no está directamente relacionado con el mundo clandestino de la observación en secreto, pues lo que se exhibe en la pantalla no es ningún secreto. Sin embargo, existe cierta sensación de separación entre el público y la película, en la cual el espectador es un *voyeur* de los personajes en ella, creando la sala en su oscuridad, el espacio propicio para poder ver sin ser mirado, como desde un lugar privado. En este mismo postulado, Mulvey hace eco de los pensamientos de Lacan, que dicen que el niño, se mira en un espejo y se reconoce a sí mismo, narcisísticamente, y lo hace con placer, con ego. Y puesto que el cine es antropomórfico, el público se identifica con el objeto de la pantalla a través de la fascinación y reconocimiento que siente ante un semejante. El tercer postulado habla de la mujer como imagen y el hombre como portador de la mirada sobre ella, siendo la presencia de la mujer un recurso indispensable del espectáculo en el cine narrativo convencional al congelar la acción de la película en momentos de contemplación erótica. Habla de dos niveles en que la mujer funciona: como objeto erótico para los mismos personajes de la historia filmada, y como objeto erótico para el espectador que es el público. Cuando aparece el artificio de la “*show-girl*”, estas miradas se juntan. Mulvey también aclara que es el hombre quien controla la fantasía de la película, y quien es el portador de la mirada del espectador. Gracias a esta mirada el espectador se identifica con el protagonista masculino no como un objeto erótico que mirar, sino como el ideal perfecto, concebido en el momento de reconocimiento al espejo del que hablaba Lacan. ¿Pero qué pasa cuando no existe un protagonista masculino? Los artificios de la cámara también juegan un papel importante, por ejemplo cuando los procesos de identificación se ayudan del punto de vista en el que el hombre sitúa la cámara. En conclusión, el fondo psicoanalítico que trata el artículo de Mulvey, habla de la discusión del placer o el displacer que puede ofrecer el cine narrativo tradicional. Habla del instinto escopofílico (el placer de ver secretamente a otra persona como un objeto erótico) y en contraste, la libido del ego que ayuda en los procesos de identificación de los que habla Lacan, y que ambos elementos actúan como recursos que este tipo de cine ha sabido aprovecharse: la mirada activa del hombre sobre la imagen de la mujer. Mulvey asegura que se debe debilitar la mirada *voyeurista-escopofílica*, pues es un elemento base del placer fílmico

tradicional, y lograr un efecto de distanciamiento entre el espectador y la obra en la pantalla, para que no exista la mirada que se identifica con el protagonista masculino y que observa a la mujer, y así liberar la mirada del público con un distanciamiento que sin lugar a dudas, destruirá la satisfacción, el placer y el privilegio del “huésped invisible” que es el cine.<sup>53</sup>

### **Teoría de la objetivación de Fredrickson y Roberts.**

Esta teoría postula que cuando una persona observa su cuerpo en función de cómo es percibido por otros, internalizará el exterior sexual y percibirá su cuerpo como un objeto que existe para el uso y placer de los demás. Si bien no todas las experiencias se pueden traducir a las vidas de todas las mujeres, esta teoría concluye que a pesar de la heterogeneidad de edades, etnias, particularidades de clase y sexualidad se pueden tener algunos puntos en común de acuerdo a las experiencias que se plantean en el estudio. Las psicólogas plantearon esta forma de opresión de género en la cual sobre todo las niñas y las mujeres son “aculturadas” al internalizar la perspectiva de un observador externo como el cómo ellas se ven a sí mismas, y conllevar con esto diferentes trastornos como ansiedad y vergüenza de sus cuerpos, que desembocarían en una serie de riesgos para su salud mental (depresión, disfunción sexual y trastornos alimenticios). Fredrikson y Roberts afirman que la noción de “cuerpo”, se construye a partir de algo más que tan solo la biología, pues los cuerpos existen dentro de contextos sociales y culturales y por lo tanto, se construyen por medio de prácticas y discursos socioculturales, y se habla de ello en la psicología de género como una construcción social. La objetivación es causante de otras opresiones que van desde la discriminación laboral y la violencia sexual hasta la trivialización de los logros de las mujeres. La propuesta de Fredrickson y Roberts en su artículo es demostrar muchas de las consecuencias psicológicas que surgen a partir de la objetivación.

En el primer postulado de este ensayo, las psicólogas manifiestan que los cuerpos de las mujeres son mirados, evaluados y objetivados. Sin querer generalizar, las autoras de esta teoría hacen la aclaración de que no todos los hombres objetivan a las mujeres y por ende, tienen una mejor relación con ellas.

La mirada que objetiva a la mujer se divide en 3 tipos. Primero está aquella que ocurre dentro de encuentros interpersonales, sobre todo en lugares públicos y que viene

---

<sup>53</sup> <sup>53</sup> Mulvey, L. 1973. Placer Visual y Cine Narrativo.

acompañada de comentarios sexualmente evaluativos. En segundo lugar ocurre en medios visuales (como en los anuncios de publicidad). El tercer tipo es la mirada en los medios visuales también, que resalta las partes del cuerpo de manera sexual. Todo esto, tiene un impacto profundo en la psiquis de mujeres y niñas que llegan a adoptar una visión de sí mismas de acuerdo al cómo las ven otros.

En su escrito, las psicólogas se apoyan de varios autores, aducen que la apariencia física en las mujeres es más determinante de experiencias que para los hombres, y que la belleza física se traduce en poder. El atractivo físico funciona como moneda en el éxito social y económico de las mujeres sobre todo en los estándares del hombre blanco, pues las mujeres de color, las mujeres pobres y las lesbianas enfrentan opresiones más negativas del racismo, el clasismo y la homofobia.

Las mujeres suelen “adelantarse” al momento en que serán juzgadas y por eso es que se esmeran tanto en arreglarse. No es vanidad, sino más bien un mecanismo de defensa al que llega a llamarse “auto-objetivación”. En esta mirada a sí mismas, entra la vergüenza, que surge cuando las mujeres se evalúan a sí mismas en relación a un ideal interiorizado. No se trata solamente el reflexionar sobre su propia apariencia, sino se pensar qué piensan otros acerca de nosotros. Estudios indican que las mujeres sienten más vergüenza que los hombres, que muchas veces esta vergüenza en cuanto a sus cuerpos es porque son constantemente bombardeadas por imágenes de la “mujer ideal”, un ideal blanco, delgado y alto. Este ideal mítico es una receta para la vergüenza.

Otra emoción negativa que experimentan las mujeres es la ansiedad, y que muchas veces tienen antecedentes de haber recibido comentarios negativos sobre su apariencia a temprana edad. También se señala que los hombres que violan, ven en sus víctimas una amenaza y por eso proceden a violentarlas. Lo que subraya la noción de que la cosificación sexual es un componente clave de la violencia sexual y se alinea de cierta manera a la castración de la cual habla Mulvey. Una cultura que cosifica el cuerpo de las mujeres, lleva a las mismas a varias experiencias de angustia y ansiedad que las obligan a mantener una vigilancia crónica tanto de su apariencia física como de su seguridad. La objetivación reduce la calidad de vida de las mujeres, produce escasez de estados motivacionales máximos y poca conciencia de los estados corporales internos. La acumulación de estas experiencias en algunas mujeres podría contribuir la creación de trastornos psicológicos.

También se habla de la victimización sexual, a través de violaciones, palizas o acoso sexual, en las que el agresor trata el cuerpo de la mujer literalmente como un

instrumento. La objetivación puede contribuir también a la depresión prolongada, pérdida de placer en la mayoría de actividades, o ambos. En este punto habla también de la teoría de la indefensión planteada por Seligman en 1975, en la que se explica cómo tal impotencia puede conducir a una reducción de la motivación, tristeza y depresión. Las psicólogas también ahondan en la forma en que la alimentación y los problemas alimenticios están íntimamente relacionados a la objetivación de sus cuerpos.

Se hace un acápite sobre cómo la cosificación empieza a afectar a las niñas-futuras mujeres al empezar la pubertad, pues es cuando sus cuerpos empiezan no solo a cambiar sino a ser comentados por otros. Estas son las experiencias tempranas de objetivación sexual, que a menudo terminan cuando la mujer entra en la menopausia, y que ahí se sienten poco atractivas, desagradables, invisibles e incluso se vuelven desempleadas. Las imágenes de mujeres mayores, apenas existen en los medios, es por eso que las mujeres mayores tratan de verse más jóvenes, de seguir dentro de la edad “objetivada”. Pero así mismo, este tratado de Fredrickson y Roberts, señala que las mujeres que pasan de esta edad, tienen una mejor calidad de vida pues todo el peso que tenían al ser objetivadas ya no existe, y tienen más experiencias de autonomía y autodeterminación que carecían tal vez desde la niñez.

Finalmente, se habla de las formas de resistencia que tienen algunas mujeres para luchar contra la objetivación de sus cuerpos, utilizando recursos como usar zapatos cómodos, ropa holgada, no quitarse el vello corporal no deseado o no usar ningún tipo de cosméticos. Estas prácticas para resistir la cosificación sexual, mejoran el bienestar psicológico de las mujeres dentro de una cultura que las cosifica con tanta vehemencia.

### ***Test de Bechdel***

Un método creado por una ilustradora feminista para resistir la objetivación en el cine, es el “*Test de Bechdel*” realizado a cada obra cinematográfica para dictaminar su validez como medio visual relacionándolo con la forma en que son vistas las mujeres dentro de la obra.

El *Test de Bechdel* ha sido una forma de analizar si un filme (o cualquier producto audiovisual en sí) representa a hombres y mujeres con igualdad. Surgió en 1985 con la artista Allison Bechdel, quien en una viñeta de cómic asentó las bases para aplicar 3 pasos a las películas y verificar si pasaban o no la prueba.



Figura 1

Test de Bechdel <sup>54</sup>

Estos pasos para analizar la obra fílmica son:

1. ¿Hay dos mujeres con nombre propio en la película?
2. Estas dos mujeres, ¿hablan entre sí?
3. ¿Hablan de una cosa que no sea un hombre?

Con estos simples pasos, la mayoría de películas se quedan fuera, entre ellas: *Ciudadano Kane* (Welles, 1941), *Casablanca* (Curtiz, 1942), *El Gran Hotel Budapest* (Anderson, 2014), entre (muchas) otras películas bastante conocidas y vistas mundialmente. Algunos ejemplos que, en cambio, sí pasan el famoso Test de Bechdel son: *Ocho 1/2* (Fellini, 1963), *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), *El silencio de los inocentes* (Demme, 1991), *Los miserables* (Hooper, 2012), *Ladybird* (Gerwig, 2017), entre otras.

A pesar de todo, el aprobar o no esta prueba, no indica que una película se encuentre libre de estereotipos dañinos para la mujer, ideas sexistas o cosificación. Por

<sup>54</sup> Selisker, Scott. *The Bechdel Test and the Social Form of Character Networks* *New Literary History* 46, No. 3 (2015).

eso, diferentes autoras y trabajadoras de la industria han creado sus propios parámetros. Se tiene como ejemplos los siguientes:

- *Test* de Uphold: propone que se mire “detrás de cámaras” y se examine si el 50% de las trabajadoras son mujeres, es decir encontrar guionistas, directoras de departamento, asistentes, etc.
- *Test* de Koeze-Dottle: propone analizar si la mitad de los personajes secundarios son mujeres, pues aunque una película la protagonicen hombres, las mujeres forman parte de la realidad, y son más de la mitad de la sociedad.
- *Test* de Rees Davies: propone que las producciones demuestren que no existe sexismo con un mínimo de una o dos mujeres en cada departamento.
- *Test* de Peircel: para pasar esta prueba, debería existir un personaje (protagonista o antagonista) con su propia historia, con capas, deseos y necesidades propios que persiga sus acciones dramáticas, así la audiencia puede entender o sentir empatía por estos deseos.
- *Test* de Landau: según esta prueba, una película falla si un personaje femenino principal acaba muerto, embarazado o si solo sirve para causarle problemas al personaje protagonista masculino.<sup>55</sup>

Así como se emplearán las pruebas mencionadas anteriormente en el análisis de las obras seleccionadas, también se utilizarán los nuevos arquetipos desarrollados en el artículo de las psicólogas Rocío Garrido y Anna Zapsi: *Arquetipos, Me Too, Time's Up y la representación de mujeres diversas en TV*, quienes expresan que:

“A pesar de los beneficios narrativos de los arquetipos, estos se basan en mitos patriarcales y etnocéntricos que infravaloran la diversidad de las mujeres, por lo cual las mujeres siguen siendo infrarrepresentadas.”<sup>56</sup>

En su artículo, las psicólogas expresan que los arquetipos tienen cinco características fundamentales en los que se pueden clasificar los personajes de películas y series de televisión con los cuales el espectador puede no solo diferenciar a los personajes sino también identificarse, pues cuentan de forma rápida y exitosa una historia donde los personajes: son representados psicológicamente como modelos mentales, provocan en el espectador emociones intensas, son universales y son fácilmente

---

<sup>55</sup> Solà, P. 2017. ¿El test de Bechdel está pasado de moda? Creadoras proponen otras alternativas. Tomado de: <https://www.lavanguardia.com/series/20171222/433813779773/test-de-bechdel-feminismo-interseccionalidad-series.html#foto-1>

<sup>56</sup> Garrido, R. y Zapsi, A. 2021. *Arquetipos, Me Too, Time's Up y la representación de mujeres diversas en TV*. Comunicar. No. 68. Vol XXI.

reconocibles. Se propone ampliar los arquetipos típicos y desafiar los estereotipos de acuerdo al orden de los nuevos arquetipos y las siguientes características:

<b>GRUPO</b>	<b>CARACTERÍSTICAS</b>
<b>Conocedora</b>	<b>Sabia:</b> Experta, asesora, académica, filosófica, inteligente
	<b>Creadora:</b> Innovadora, artística, ingeniosa, soñadora
	<b>Maga</b> Visionaria, alquimista, física, profesora, científica
<b>Cuidadora</b>	<b>Cuidadora:</b> Protectora, sacrificada, parental, solidaria, confiada
	<b>Inocente</b> Pura, leal, ingenua, simple, serena
	<b>Amante</b> Romántica, sensual, seductora, apasionada, erótica
<b>Luchadora</b>	<b>Heroína</b> Valiente, luchadora, salvadora, cruzada
	<b>Gobernante</b> Influyente, dominante, líder, jefa, jueza
<b>Conflictiva</b>	<b>Forajida</b> Rebelde, sobreviviente, inadaptada, anti normas, destructiva
	<b>Sombra</b> Violenta, atormentada, primitiva, rechazada, emocional
<b>Cualquier mujer</b>	<b>Mujer común</b> Persona común de clase trabajadora, la vecina
	<b>Exploradora</b> independiente, aventurera, descubridora, solitaria, indomable
	<b>Bufona</b> Irónica, alegre, divertida, juguetona, irresponsable, cómica

Tabla 1.

#### Características de los Neo-arquetipos

Fuente: Garrido y Zaptsi. *Arquetipos, Me Too, Time's Up y la representación de mujeres diversas en TV.*

Se utilizarán estos arquetipos para analizar más adelante las obras ecuatorianas seleccionadas y la construcción de sus personajes. Se debe tener en cuenta, que los personajes, como las mismas personas, no se suelen encasillar en una sola característica

y tipo de comportamiento, por lo cual la construcción de personajes más compleja, será aquella que tome varios tipos y características de arquetipos.

### **Breve historia de la mujer en el cine ecuatoriano**

A pesar de la necesidad imperiosa de evaluar la reificación de la mujer dentro de las películas nacionales, también existe una necesidad por conocer la realidad que sucede detrás de cámaras, es decir, qué porcentaje de las películas que se han realizado en el Ecuador tienen un componente femenino en su creación y autoría, sobre todo del lado de guion, dirección o producción, que son áreas que tienen más creatividad y cierta libertad al momento de decidir las historias que se cuentan y cómo se las cuentan. Para eso es imprescindible conocer la historia del cine ecuatoriano en sí mismo.

Las producciones cinematográficas ecuatorianas aumentan cada año, y se conoce que el cine juega un papel importante en la representación de las identidades de un país, sus pobladores e idiosincrasia. Por lo tanto es interés de esta investigación, de acuerdo a la historia cinematográfica ecuatoriana, observar y analizar la participación y el papel que ha tenido la mujer ecuatoriana en la misma.

Wilma Granda, investigadora de la Cinemateca Nacional señala que el *boom* del cine ecuatoriano se ha dado en dos periodos. El primero, en los años ochenta, cuando la cinematografía empieza a despegar y actualmente desde el 2006, con el surgimiento de la Ley de Cine y el incentivo que representó para los cineastas la aparición del Consejo Nacional de Cinematografía, ahora Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación.<sup>57</sup>

La historia del cine en el Ecuador y la incursión de la mujer en este arte y oficio fue tardía. En un momento aparecería solamente como un personaje, y años más tarde se verían mujeres trabajando detrás de cámaras en la realización de obras audiovisuales y muchos años más tarde, recién se abriría la discusión de la incursión de la mujer y su representación en la cinematografía ecuatoriana.

Historiadores del cine ecuatoriano como Cristian León o la misma Wilma Granda, hacen un recorrido cronológico por lo que ha sido la memoria cinematográfica del país:<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Murillo, M. y Romero, D. 2013. Influencia de la época en la representación de la mujer. Análisis del discurso cinematográfico en las películas: *Dos para el camino, La Tigra, Retazos de vida y A tus espaldas*. Tesis de grado de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil.

<sup>58</sup> Los hechos históricos detallados a continuación son parte de las investigaciones de Eddy de la Guerra y su artículo "La mujer en el cine ecuatoriano" tomados de: *Derechos de la mujer en el cine* / Eddy Chávez Huanca [y otros] Huancayo: Universidad Continental. Fondo Editorial, 2020; así como de los testimonios vertidos en la tesis: Murillo, M. y Romero, D. 2013. Influencia de la época en la representación de la mujer. Análisis del discurso cinematográfico en las películas: *Dos para el camino, La Tigra, Retazos de*

El cine ecuatoriano tiene sus inicios en 1874, cuando se proyectan las primeras imágenes de la “linterna mágica” traídas por el científico alemán Theodoro Wolf. Luego en 1914 se crean varias salas de cines que atraen al público. La primera exhibición pública se realiza el 7 de agosto de 1901 y consiste en la proyección de treinta películas cortas filmadas con el aparato de Edison. De 1903 a 1906 se presentan en Quito y en Guayaquil filmes obtenidos con el cinematógrafo de los Lumière. Estos son los primeros registros fílmicos realizados en Ecuador y todos se realizaron a manos de extranjeros.

Estos antecedentes corresponden a hechos relacionados con la tecnología que usaría luego el séptimo arte y ocurridos en el Ecuador, pero no marcan el inicio y desarrollo del cine ecuatoriano como tal, ya que fueron extranjeros, algunos con paisajes ecuatorianos, otros con obras extranjeras pero eran foráneos al fin y al cabo, quienes estaban realizando las grabaciones y exhibiciones. El cine ecuatoriano *per se* viene a levantarse recién en los años veinte.

El largometraje *El tesoro de Atahualpa*, de Augusto San Miguel, es el origen del cine ecuatoriano, el 7 de agosto de 1924.

“Mientras en 1927 en Estados Unidos triunfaba el primer musical *El cantante de Jazz*, en Ecuador la dificultad para acoplar el sonido a las películas frenó la evolución del cine, que se vio obligado a restringirse a temas documentales hasta la década de los ochenta, que marcó el regreso a la producción de largometrajes”.<sup>59</sup>

Así es como empezó el cine ecuatoriano, y la mujer en este inicio tuvo el papel de actriz, siendo Evelina Macías (con seudónimo de Evelina Naylor o Evelina Orellana) la primera mujer ecuatoriana en tener relación con el séptimo arte. Después de su primera película, San Miguel escribió, dirigió y produjo *Se necesita una guagua* y *Un abismo y dos almas*, donde actúan también cuatro mujeres: Mélida e Hilda Vizuete, Lucrecia Bosh y Aracely Rey.

En 1927 se realizan documentales y Carlos Bocaccio exhibe *Poema nacional*, *Soledad* en el que también actúa Evelina Macías. Dos años más tarde, en 1929 se rueda y exhibe la película *Un viaje por Manabí* de Rodrigo Chávez, primera película en la que

---

vida y A tus espaldas. Y la labor de investigación de Wilma Granda expresada en las páginas tomadas de: <https://es.calameo.com/read/001205814424c2b976446>

<sup>59</sup> Osorio, K. (2014). «Nuestra cultura en la pantalla grande: cine ecuatoriano». En *UCom Revista Digital* n.º 5, Tomado de *Derechos de la mujer en el cine* / Eddy Chávez Huanca [y otros] Huancayo: Universidad Continental. Fondo Editorial, 2020

además de enseñar los paisajes ecuatorianos, una mujer es la protagonista: Doña Manuela Alfaro, viuda de Cagigal.

En 1931 y después de 4 obras fílmicas entre las que destacan *Guayaquil de mis amores* y el western *El terror de la frontera*, se instalan los primeros teatros con equipo para películas con sonido. En 1949, se estrena la película *Se conocieron en Guayaquil*, película de trama romántica en la que destaca la participación de Olga Eljuri, Carmen Rivas y Luchita Villar. Un año más tarde se proyecta *Amanecer en el Pichincha* con la actuación de Martha Elvira Jácome y 4 actores más. En 1960 se realiza el largometraje de ficción *Mariana de Jesús, Azuzena de Quito*, con las actuaciones de Pilar Salvador y María Eugenia Laso. En 1969, se realizan varias co-producciones con México, entre las que podemos citar: *Romance en Ecuador*, *Conspiración bikini*, *SOS mujeres en acción*, *Cómo enfriar a mi marido* y *24 horas de placer*.

En 1978 se produce el cortometraje *La libertadora del libertador*, segunda obra audiovisual que tiene por protagonista a una mujer después de casi cincuenta años de cine en el Ecuador. Y recién en 1980 entre otras 21 piezas cinematográficas realizadas ese año por directores masculinos, se realiza el primer documental dirigido por una mujer: *Camilo Egas* realizado por la documentalista Mónica Vásquez, 56 años después de la primera obra de ficción realizada en la historia del Ecuador y casualmente la obra trata sobre un hombre. En 1982 se realiza una coproducción con Argentina para el largometraje *Mi tía Nora*, en la que además de actuar las ecuatorianas Isabel Casanova y Guiomar Vega, pero que además contó con el guion de otra mujer (aunque argentina): Mabel Prelorán. En 1984 Mónica Vásquez realiza su segundo documental: *Madre Tierra*, y en 1985 su tercero: *Éxodo sin ausencia*. En 1987 la primera generación de cineastas ecuatorianos viaja a Cuba a la Escuela de Cine de San Antonio de Baños, entre ellos, Tania Hermida. Ese mismo año Mónica Vásquez hace *Tiempo de mujeres* y en 1988 la misma documentalista hace *El sueño verde*.

En 1990 se estrenó *La Tigra*, película producida por Lilia Lemos y dirigida por Camilo Luzuriaga. Finalmente, en 1991 se estrena una película de ficción que tiene a una mujer como co-directora. Se trata del largometraje *Sensaciones* de Viviana y Juan Esteban Cordero. Y es desde ese año, que podemos empezar a contar el cine ecuatoriano hecho por mujeres. En la siguiente tabla se detallan los largometrajes ecuatorianos escritos, dirigidos o producidos por mujeres:

AÑO	PELÍCULA	TIPO		GUIÓN	DIRECCIÓN	PRODUCCIÓN
		D	F			
1991	Sensaciones		X	Juan Esteban Cordero	Viviana Cordero y Juan Esteban Cordero	Viviana Cordero y Juan Esteban Cordero
1999	Ratas, ratones y rateros		X	Sebastián Cordero	Sebastián Cordero	Isabel Dávalos
2001	Alegría de una vez		X	Mateo Herrera	Mateo Herrera	Gabriela Calvache
2001	El lugar donde se juntan los polos	X		Juan Martín Cueva	Juan Martín Cueva	Teresa Piera y Jean Marie Barbe
2002	Un titán en el ring		X	Viviana Cordero	Viviana Cordero	Angélica Moreno y Norbert Stimpfig
2002	De cuando la muerte nos visitó	X		Yanara Guayasamín	Yanara Guayasamín	Luciérnaga Films
2002	Problemas personales	X		Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento	Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento	Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento
2003	Tiempo de ilusiones		X	Margarita Reyes y Germán Aguilar	NO INFO	NO INFO
2003	Cara o cruz		X	Lisette Cabrera, Camilo Luzuriaga y Mario Müller	Camilo Luzuriaga	Grupo Cine
2003	Jaque		X	Elisa Ferrer	Mateo Herrera	Mateo Herrera
2004	1809-1810 mientras llega el día		X	Camilo Luzuriaga y Mauricio Samaniego	Camilo Luzuriaga	Lisandra Rivera
2004	Cómo voy a olvidarte		X	Bernardo Cañizares y Juan Carlos Morales	Bernardo Cañizares	Irene Torres
2004	Pueblos ocultos en peligro	X		NO INFO	Ana Echandi y Aritz Parra	NO INFO
2006	Ecuador vs. el resto del mundo	X		Pablo Mogrovejo	María José Rosero y Billy Navarrete	Amaia Merino y Pablo Mogrovejo
2006	Qué tan lejos		X	Tania Hermida	Tania Hermida	Tania Hermida, Paula Parrini y Gervasio Iglesias
2006	Esas no son penas		X	Anahí Hoeneisen	Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade	Verónica Andrade y Anahí Hoeneisen
2007	Alfaro Vive Carajo: Del sueño al caos	X		Isabel Dávalos	Isabel Dávalos	Isabel Dávalos
2007	Cuba el valor de una Utopía	X		Olivier Auverlau	Yanara Guayasamín	Luciérnaga Films
2008	Retazos de vida		X	Viviana Cordero	Viviana Cordero	Veiky Valdez y Daniela Creamer de Dassum
2009	Impulso		X	Gabriela Calvache Mateo Herrera y Esteban Monroy	Mateo Herrera	Taladro Films
2009	Los canallas		X	Ana Cristina Franco	Cristina Franco, Nataly Valencia Jorge Fegan y Diego Coral	INCINE
2009	Blak Mama		X	Mariana Andrade	Miguel Alvear y Patricio Andrade	Miguel Alvear y Patricio Andrade
2010	Abuelos	X		Carla Valencia	Carla Valencia	Coproducción con Chile
2010	Labranza oculta	X		Gabriela Calvache	Gabriela Calvache	Cineática Films
2010	Prometeo Deportado		X	Fernando Mieles	Fernando Mieles	Oderay Game, Daniela Game y Estefanía Isaías

AÑO	PELÍCULA	TIPO		GUION	DIRECCIÓN	PRODUCCIÓN
		D	F			
2010	Más allá del mall		X	Amaia Merino	Miguel Alvear	Ochoymedio
2011	En el nombre de la hija		X	Tania Hermida	Tania Hermida	Tania Hermida y Paula Parrini
2011	Con mi corazón en Yambo	X		María Fernanda Restrepo	María Fernanda Restrepo	María Fernanda Restrepo y Randi Krarup
2011	Pescador		X	Juan Fernando Andrade y Sebastián Cordero	Sebastián Cordero	Lisandra Rivera y Sebastián Cordero
2012	Santa Elena en bus		X	Isabel Rodas	Gabriel Páez	Gabriel Páez
2012	Sin otoño, sin primavera		X	Iván Mora	Iván Mora	Isabel Carrasco y Arturo Yépez
2012	La bisabuela tiene Alzheimer	X		Isabel Carrasco e Iván Mora	Iván Mora	Isabel Carrasco
2012	Ruta de la luna		X	Juan Sebastián Jácome y Rocco Melillo	Juan Sebastián Jácome	Irina Caballero y Luis Pacheco
2012	Virgen del Cisne, más allá del milagro		X	Paúl Moreira	Paúl Moreira	Mónica Maldonado
2013	Asier ETA biok		X	Amaia Merino y Aitor Merino	Amaia Merino y Aitor Merino	Amaia Merino y Ainhoa Andraka
2013	Cuento sin hadas		X	Sergio Briones	Sergio Briones	María del Carmen Correa y Fernando Cedeño
2013	No robarás (a menos que sea necesario)		X	Viviana Cordero	Viviana Cordero	Cristina Rendón
2013	Mejor no hablar de ciertas cosas		X	Javier Andrade	Javier Andrade	María Ángeles Palacios
2013	Mono con gallinas		X	Alfredo León	Alfredo León	Fiorella Casanova, Diego Ortuño, Pablo Ratto y Oliver Lara
2013	La muerte de Jaime Roldós	X		Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento	Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento	La Maquineta
2013	El facilitador		X	Anahí Hoeneisen, Víctor Arregui y Joaquín Carrasco	Víctor Arregui	Otra cosa Producciones
2013	Ya no soy pura		X	Edgar Rojas	Edgar Rojas	Elizabeth Jacho y Elsa Rojas
2013	Tinta sangre		X	Ana Cristina Franco y Mateo Herrera	Mateo Herrera	Joe Holdberg
2013	Silencio en la tierra de los sueños		X	Ana Felicia Scutelnicu y Tito Molina	Tito Molina	La Facultad
2014	Saudade		X	Juan Carlos Donoso	Juan Carlos Donoso	Sarahí Echeverría
2014	Feriado		X	Diego Araujo	Diego Araujo	Hanne-Lovise Skartveit
2014	Ochentaisiete		X	Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade	Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade	La Maquineta
2015	Alfaro Vive Carajo	X		Mauricio Samaniego	Mauricio Samaniego	Gabriela García
2015	Vengo Volviendo		X	Gabriel Páez	Isabel Rodas y Gabriel Páez	Isabel Rodas y Gabriel Páez
2015	La descorrupción		X	María Emilia García	María Emilia García	NO INFO
2015	Medardo		X	Julio Ortega	Nitsy Grau Crespo	Julio Ortega
2015	Sed		X	Ana Cristina Barragán, Joe Houldberg y David Viteri	Joe Houldberg	Boton Films
2015	El secreto de Magdalena		X	Josué Miranda	Josué Miranda	Michelle Prendes, Karen Morán y Josué Miranda
2016	UIO: Sácame a pasear		X	Micaela Rueda y Juan José Vallejo	Micaela Rueda	Ella también films

AÑO	PELÍCULA	TIPO		GUION	DIRECCIÓN	PRODUCCIÓN
		D	F			
2016	Instantánea		X	Catalina Arango	Catalina Arango	Catalina Arango y Alexandra Mora
2016	Dreamtown		X	Betty Bastidas	Betty Bastidas	NO INFO
2016	Territorio	X		Alexandra Cuesta	Alexandra Cuesta	Alexandra Cuesta, Micaela Rueda y Alfredo Mora
2016	Un secreto en la caja		X	Javier Izquierdo y Jorge Izquierdo	Javier Izquierdo	Isabella Parra y Javier Izquierdo
2016	Chuquiragua		X	Antonella Frisone y Mateo Herera	Mateo Herrera	NO INFO
2016	Alba		X	Ana Cristina Barragán	Ana Cristina Barragán	Isabela Parra
2017	Llanganati	X		Isabel Dávalos	Isabel Dávalos	NO INFO
2017	Tayos	X		Miguel Garzón	Miguel Garzón	Jimena Villarroel
2017	Las mujeres deciden	X		Xiana Yago	Xiana Yago	Xiana Yago
2017	El '49 Terremoto de Ambato	X		Marcela Camacho	Marcela Camacho	NO INFO
2017	52"	X		Javier Andrade	Javier Andrade	Ana María Hidalgo
2017	Solo es una más		X	Viviana Cordero Joaquín Wappenstein	Viviana Cordero	Viviana Cordero
2018	¿Ahora qué hago?		X	Fernanda Molina	Fernanda Molina	Fernanda Molina
2018	Siguiente Round	X		Valeria Suárez y Ernesto Yitux	Valeria Suárez y Ernesto Yitux	Valeria Suárez y Ernesto Yitux
2018	Agujero Negro		X	Diego Araujo	Diego Araujo	Hanne-Lovise Skartveit
2018	El hombre que siempre hizo su parte	X		Orisel Castro	Orisel Castro y York Neudel	Orisel Castro y York Neudel
2018	Luz de América	X		Diego Arteaga	Diego Arteaga	Paula Parrini
2018	Minuto Final		X	Luis Avilés	Luis Avilés	Leticia Becilla
2018	Sacachún	X		Gabriel Páez	Gabriel Páez	Isabel Rodas
2019	Dedicada a mi ex		X	Nataly Valencia Julio Pañi, Jorge Ulloa y Diego Ulloa	Jorge Ulloa	TouchéFilms
2019	Generación Invisible		X	NO INFO	Irina Gamayunova	NO INFO
2019	Azules Turquesas		X	Mónica Mancero	Mónica Mancero	Mónica Mancero
2019	A Son of Man - La maldición del tesoro de Atahualpa		X	Luis Felipe Fernández - Salvador	Pablo Agüero y Luis Felipe Fernández - Salvador	Lily Van Ghemen y Luis Felipe Fernández - Salvador
2019	La mala noche		X	Gabriela Calvache	Gabriela Calvache	Coproducción
2019	Torero		X	Nora Salgado	Nora Salgado	José Alberto Bruzzone
2020	Tzanza		X	Mary Carmen Peñaranda	Javier Jácome	NO INFO
2020	Cuando ellos se fueron	X		Verónica Haro Abril	Verónica Haro Abril	Abril Filmes
2020	Vacío		X	Paúl Venegas y Carlos Terán	Paúl Venegas	Paúl Venegas
2020	Camino a la libertad		X	Veyki Valdez	Veyki Valdez	NO INFO
2020	Sumergible		X	Daniela Granja y Alfredo León	Alfredo León	Boom en cuadro Producciones
2021	Gafas amarillas		X	Isabel Carrasco e Iván Mora	Iván Mora	Isabel Carrasco

Tabla 2

Largometrajes ecuatorianos escritos, dirigidos o producidos por mujeres

En la Tabla 2 se pueden observar las películas que han tenido como guionistas, directoras o productoras a mujeres, y se han obviado aquellas que no contaban con una mujer entre las cabezas de estos departamentos.

Hasta la fecha de esta investigación, en Ecuador se han producido 224 películas<sup>60</sup> entre ficciones y documentales, de las cuales solamente 86 películas de ellas tienen una mujer como representante en los campos de guion, dirección o producción, es decir tan solo el 39,29% de obras cinematográficas tienen participación femenina en los departamentos que toman la mayoría de decisiones narrativas y creativas. Contando que en el Ecuador, al 2022 se viene realizando la labor cinematográfica hace más de un centenar de años, la mujer solo ha logrado incursionar en la misma desde hace tan solo 31 años.

Década	Número de películas realizadas en Ecuador	Número de películas que tienen mujeres como guionistas, directoras o productoras
1920	16	0
1930	5	0
1940	3	0
1950	16	0
1960	4	0
1970	1	0
1980	16	5
1990	7	3
2000	38	20
2010	106	56
2020	12	5
TOTAL	224	88

Tabla 3

#### Incursión de la mujer en campos decisivos por década

De esos 31 años y 86 películas en los que el cine ecuatoriano ha tenido participación femenina, 24 de esas obras cinematográficas han sido documentales y 60 han sido obras de ficción. Para los fines de esta investigación se dejará de lado las obras

<sup>60</sup> Tomado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Pel%C3%ADculas\\_de\\_Ecuador](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Pel%C3%ADculas_de_Ecuador)

de carácter documental y se prestará atención a las de ficción puesto que el interés es analizar la manera en que los personajes femeninos son creados, y cómo o cuánto influye el género del director o directora en esta creación de imaginarios femeninos.

De las 60 obras de ficción en las que han participado mujeres como cabezas de departamento, 35 largometrajes han sido escritos por una mujer, 35 han sido producidos por una mujer, y 25 han sido dirigidos por una. Estos datos ilustran que la brecha que existió por 70 años en los cuales la figura de “mujer” sólo fue un accesorio como personaje se ha reducido y la mujer poco a poco se ha abierto camino en una disciplina antes monopolizada por hombres y ha logrado (con bastante esfuerzo) hacerse de nombres que vemos repetidos en las listas de creadoras (Gabriela Calvache, Anahí Hoeneisen, Viviana Cordero, Isabel Carrasco, Paula Parrini, Amaia Merino, Lisandra Rivera, entre otras), y que a partir de la Ley de Fomento y de institucionalización de organismos que promuevan y protegen el quehacer cinematográfico se han realizado más obras audiovisuales, de las cuales algunas tienen a una o varias mujeres como autoras.

“Tal como se había señalado, la producción cinematográfica en Ecuador no es cuantitativamente elevada [...]se puede afirmar que la mujer tiene un rol preponderante en el desarrollo de la actividad fílmica, bien sea como directora, productora, protagonista e incluso como símbolo. El momento de la mujer ha llegado y siendo Ecuador un país con rezagos patriarcales, donde los productos de cualquier tipo, incluidas las artes, tienen todavía una fuerte impronta masculina, es necesario seguir impulsando la participación femenina.”<sup>61</sup>

A pesar de que en las escuelas de cine la cantidad de estudiantes de género masculino todavía sobrepasa a los estudiantes de género femenino, y que los fondos estatales que se otorgan todavía tienen una inclinación por los aspirantes masculinos, la realidad es que los campos de guion, dirección y producción, así como los más técnicos como dirección de fotografía, sonido, o postproducción cada vez se abren más gracias al ahínco de mujeres pioneras en sus oficios que han logrado sacar adelante no uno, sino varios proyectos. La diferencia de porcentajes entre las producciones que han sido desarrolladas por hombres y por mujeres continúa premiando al autor masculino, por eso es que tal vez la cosificación de la mujer en los personajes retratados en las películas sea el factor dominante en las mismas.

---

<sup>61</sup> *Derechos de la mujer en el cine* / Eddy Chávez Huanca [y otros] Huancayo: Universidad Continental. Fondo Editorial, 2020

## CAPÍTULO III

### ANÁLISIS DE CASOS

En este capítulo se realizará un análisis de fondo en seis de las producciones ecuatorianas, tomando como punto de partida para su selección, la creación de la Ley de Fomento al Cine Nacional del 2006. Se seleccionó dos películas, cada una con un hombre y una mujer liderando el departamento de dirección, que correspondieran a las distintas épocas de creación de esta ley: antes de ella, después de su creación y películas de igual manera estrenadas después de su creación pero más actuales.

Siguiendo estos parámetros, se decidió seleccionar: *Cara o cruz* de Camilo Luzuriaga y *Qué tan lejos* de Tania Hermida, ambas obras producidas antes de la creación de la Ley de Fomento; *Pescador* de Sebastián Cordero y *No robarás (a menos que sea necesario)* de Viviana Cordero, ambas obras beneficiadas por los incentivos económicos de la Ley de Fomento; y finalmente *La mala noche* de Gabriela Calvache y *Vacío* de Paúl Venegas como representantes de las obras más contemporáneas y de igual manera beneficiadas por los fondos que fueron otorgados gracias a esta ley.

#### **Cara o cruz**

Después de vivir 25 años separadas, dos hermanas mellizas se reencuentran. Virginia ha vivido desde los 8 años en Nueva York y decide regresar a su ciudad natal, Quito, para reencontrarse con su hermana Manuela y su padre. En el encuentro afloran las maneras tan opuestas de ser de las hermanas en cuanto al amor, la orfandad y el desamparo.

El cuarto largometraje del director lojano Camilo Luzuriaga, un drama llamado *Cara o cruz*, se trata sobre el reencuentro de dos hermanas mellizas. Este largometraje de 88 minutos de duración y estrenado en el 2003 recibió los fondos del *Hubert Bals Film Fund* y el *Göteborg Film Festival Fund* para hacer posible su realización. En esta producción se manejan locaciones limitadas y pocos actores (en comparación con los otros filmes del realizador). Parecería que no se intentó nada grandioso en ese sentido puesto que tal vez lo que más les importaba era la historia. Se dijo que esta es la película más íntima de Luzuriaga pero sin duda la menos cinematográfica<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Calvo, G. 2007. Batallar por la Utopía. Archipiélago Vol. 16, No. 58. UNAM. ISSN: 1402-3357

*Cara o cruz* es un filme carente de conflicto externo, pues además de tener que exhumar los restos de su madre, motivo por el cual Virginia regresa a Ecuador, no existe otra problemática aparente que resolver. Eso sí, los personajes están llenos de conflictos internos y eso se nota en el desarrollo de sus arcos dramáticos. Manuela tiene un amante secreto que el espectador descubre a través de cartas que le llegan y que ella abre escondida en su baño. Cartas en las que la *voice over* de Jorge Enrique Adoum se pone al servicio de Manuela. Virginia trata de retomar las relaciones interrumpidas con su padre y su hermana, mientras busca separarse de la realidad ya sea con drogas, sexo o música.

El personaje de Manuela es a quien se conoce primero, lee la carta de su amante secreto, sienta el *mood* de un amor triste y con quien el tiempo fue cruel, como la relación de cada uno de los personajes de la película. Al inicio de la trama es una hermana/esposa aunque distante, presente y responsable. Según los roles de género tradicionales una mujer educada, complaciente y maternal. El de Manuela es un personaje pasivo, no tiene muchas acciones que desencadenen otros conflictos en la historia. Está en un matrimonio que no desea, soñando con otro hombre, pero no hace nada al respecto, como esperando solamente que su pareja, Lorenzo, se vaya. Tiene miedo de que su hermana no la reconozca la primera vez que va a recogerla al aeropuerto, pero tampoco hace algo para ser reconocida, pues es su esposo quien sostiene un cartel con el nombre de Virginia en alto. Más adelante en la trama, conocemos su preocupación por el dinero, aunque es casi arquitecta, de ella depende no solo la reconstrucción de la casa en la que vivía con su padre, sino también dependen su esposo, un artista plástico, y sus 2 hijos pequeños. De cierta manera, Manuela ha engañado a su esposo, pero no lo admite, mira la actitud relajada y bohemia de su hermana y empieza a juzgarla. Ya para el final vemos una Manuela que no quiere saber nada de su marido, que se queda sin padre pues este termina muriendo, se queda nuevamente sin hermana pues esta regresa a Estados Unidos, y por último se queda sin casa puesto que esta es embargada. El espectador asume que tan solo le restan sus dos hijos (en custodia compartida porque es “pragmática”) y las cartas de su amante desconocido. Marilú Vaca le da vida a este personaje, es una célebre actriz ecuatoriana, pero en esta obra cinematográfica hay cierto problema con sus diálogos, que parecen forzados o que la hacen parecer bipolar. A simple vista, el personaje de Manuela parecería que no tiene problemas reales, pero éstos se van desarrollando conforme avanza la historia y al final tiene bastantes, pero no les presta demasiada atención, pues sabe que las cosas se arreglarán (pero no por ella, pues ha demostrado ser un personaje bastante

pasivo que no hace que sucedan cosas) de algún modo. El final de la película es un inicio obligatorio para ella ¿será el momento en que finalmente haga algo?

Con la piel de Valentina Pacheco conocemos a Virginia, el personaje que vuelve a su ciudad natal por una promesa que su padre le dijo cuando niña (aunque no sabe a ciencia cierta cuál es esa promesa). Lo que necesita es sentirse querida de verdad y tratará de encontrar ese amor en su familia, y al no encontrarlo seguirá tratando entre sus amantes furtivos o las sustancias psicotrópicas. Virginia es una mujer bastante activa sexualmente, característica que apreciamos desde su introducción hasta el final. Se sabe observada por hombres constantemente y lo disfruta, lo que afirmarían las psicólogas Fredrickson y Roberts como un sujeto que ha internalizado la objetivación convirtiéndose en auto-objetivada. Virginia llega a Quito sin saber bien a qué va, es decir, hay una razón mandatoria, que es la exhumación de los restos de su madre, pero además de eso parece perdida (excepto cuando tiene sus citas ahí tiene todo bastante claro), tiene varios cambios de humor, tal vez por causa de la cocaína y el alcohol que consume en la mayoría de las escenas. En ocasiones se conmueve hasta las lágrimas al ver una botella de licor y en otras insulta y reniega contra su hermana por haberle manchado un *sweater*. Virginia parece estar perdida en su cabeza, y solo sale de esa especie de ensimismamiento (aunque recae en una ira explosiva) en dos ocasiones: después que visita a su padre y cuando éste muere. En ambas ocasiones la vemos quebrantarse un poco, pues en la primera ocasión, ella esperaba encontrarse con un padre parlanchín, que logre verla a los ojos y decirle los secretos que nunca le dijo cuando niña, tal vez la razón por la que la envió lejos, o que al verla reconocía a su madre. En cambio, se encontró con un hombre minusválido, que no hablaba o fijaba su mirada en ella, y que termina falleciendo sin cumplir la promesa que le hizo a Virginia cuando le dejaba en el aeropuerto, de que “le sucedería algo maravilloso porque ella era un ser especial y maravilloso”.

Tal vez a razón de sus trotes por el teatro, tal vez debido al guion, o simplemente por una dirección actoral que deja bastante que desear, pero muchas de sus líneas son inverosímiles, desubicadas, mal pronunciadas (aquellas que son en inglés) y bastante teatrales, como si no se tratara de empatizar con el espectador cinematográfico. En realidad no es un personaje con el que se empatice, no se redime si no hasta el final, pero ya es muy tarde. De hecho ninguna de las hermanas logra redimirse frente al público, ambas generan un distanciamiento al no demostrar cualidades rescatables, quizás debido a la mirada innegablemente masculina de ambas protagonistas es que el público no conecta con ellas, a pesar de ser tres mujeres (Lissette Cabrera, Marilú Vaca y Valentina

Pacheco), las co-guionistas del largometraje. Virginia es una mujer que nunca conoció a su madre, fue separada de su familia a los 8 años y llevada a un país extraño. Canta y se emborracha en bares, cada noche se acuesta con un hombre diferente, y todos bastante mayores que ella, esto pudiendo tener relación con la línea freudiana con la que también se defiende Laura Mulvey. Virginia es una persona triste que trata de desasociarse de la realidad todo el tiempo, con la música, con cocaína, con licor, con sexo, pero siempre sale a flote su tristeza a veces convertida en ira. Siempre camina con un libro sobre su cabeza, que al igual que ella, no encuentra su lugar en el mundo.

El tercer personaje de esta historia, que podría más bien etiquetarse como figurante que como personaje secundario, es Lorenzo. Lorenzo es un tipo normal, un poco plano como su esposa y bastante “estándar, típico e hipócrita” según su cuñada. Es un artista plástico a quien su esposa desprecia, y esto vemos demostrado en las cuantiosas evasiones de Manuela por intimar con él. La única demostración de cariño que Manuela tiene para con él es cuando Virginia está también con ellos en el cuarto, arreglándose para una reunión. Lorenzo no tiene intimidad con su esposa hace bastante tiempo, y trata de desfogarse con su arte, de cierta manera es un ejemplo de aquella castración del hombre que postula Laura Mulvey, tomando la castración como empoderamiento de la mujer, una Manuela que sostiene el hogar, que sostiene a su esposo y a sus hijos, los roles de “jefe de hogar” aquí no son palpables. Lorenzo es un tipo calmado, ni siquiera se inmuta cuando Virginia le lanza su vaso de licor encima, pero al final de su arco explota contra su esposa y su cuñada, separándose incluso de Manuela al final de la obra. Tiene poquísimas líneas (se podrían contar), y al igual que Manuela, ninguna de sus acciones (o inacciones) hace avanzar la trama.

El otro personaje masculino, es el padre de Manuela y Virginia y su único propósito en la historia es evocar el recuerdo de lo que fue (en Virginia) y causar reacciones adversas en sus hijas.

La remodelación de la casa en la que vive la familia de Manuela es una metáfora a la re-construcción del matrimonio con Lorenzo o la re-construcción de la relación con su hermana. Aunque al final, al igual que con Lorenzo y Virginia, los esfuerzos de Manuela se ven acabados con el embargo de su casa, su marido se va del hogar y su hermana regresa a Nueva York.

¿Es esta película un ejemplo de reificación a la mujer? Se puede decir que la dicotomía de mujer pura/madre/abnegada/buena hija contra la de puta/pecaminosa se cumplen con los ejemplos de Manuela como la primera y Virginia como la segunda.

Se puede afirmar que de acuerdo a Laura Mulvey existe una mirada patriarcal y escopofílica en esta película, sobre todo de parte del personaje de Manuela, quien constantemente se encuentra mirando por la ventana a su hermana cuando ella no la ve y sale con sus amantes. Esto es evidente sobre todo en la escena en que están en la exposición de arte de Lorenzo, y donde Manuela observa a una pareja que mantiene relaciones sexuales escondida en un pasillo. Manuela no disimula, incluso se coloca los lentes para ver mejor, y acto seguido se cambia a un plano de su hermana y un hombre en la ducha. Existe sexismo cuando Virginia rememora una noche con un aeromozo y le cuenta a Manuela con mucho placer cómo eran las nalgas del hombre. En esta escena, en la plática que tienen las hermanas se evidencia también la objetivación de la que hablan Roberts y Fredrickson, siendo esta vez dos mujeres las que objetivan al hombre. Pero la objetivación no va solamente en ese sentido, el personaje de Virginia es el más claro ejemplo de auto objetivación que podría existir. Ella se ha aculturado pues internaliza la mirada de un externo sobre ella: se sabe mirada, admirada y deseada; y reafirma su valor cada vez que se acuesta con alguien. Pero cuando es interpelada directamente se ofende, como la escena del aeropuerto en la que el hombre de aduanas busca en su maleta de viajes si hay algún sostén, y acto seguido le pregunta si no usa sostenes, a lo que Virginia responde con una cachetada bien justificada. Virginia es el ejemplo del artificio de la *show-girl* que explica Mulvey, en donde las miradas tanto del espectador como del personaje se encuentran sobre el mismo punto. Virginia además es un ejemplo de las consecuencias que la auto objetivación tiene en una mujer, como los trastornos ansioso-depresivos que muestra después de un encuentro sexual, después de haber sido objetivada por otro.

En cuanto al *Test* de Bechdel, las hermanas pasan hablando de hombres casi todo el film, la única conversación que no gira en torno a hombres es cuando hablan de su madre muerta, y es por unos segundos, así que no lo pasa. Tampoco pasa el de Uphold o el de Reese-Davies, ya que solamente la co-guionista y una asistente de producción del film son mujeres. El de Koeze-Dottle tampoco pasa, pues la mayoría del *cast* secundario es masculino. Las pruebas que sí pasa este film son las de Peircel y Landau, pues Manuela y Virginia tienen una construcción de personajes propia de cada una, con sus deseos y necesidades propias, y ninguna termina muerta o embarazada o le causan problemas a algún personaje masculino.

Aunque el tiempo que Manuela y Virginia tienen en escena, en conjunto o de manera separada, es mayor que cualquier tiempo que ocupan Lorenzo o el padre de las

hermanas, la trama se desarrolla de forma independiente. Los personajes no tienen interacciones fuertes, son tan fugaces que parecen irrelevantes. La única decisión que es tomada al parecer es la que toma Lorenzo al irse de su casa, y las negativas de Manuela para tener intimidad con su esposo.

### **Qué tan lejos**

La ópera prima con la que debuta en 2006 la directora cuencana Tania Hermida, es una *road movie* que durante sus 93 minutos de duración, nos lleva por un viaje no solo geográfico sino introspectivo, hacia el interior mismo del ecuatoriano, como producción es importante resaltar que fue hecha antes de que existiera una Ley de Fomento para el quehacer cinematográfico.

*Qué tan lejos* cuenta la historia del viaje de dos mujeres que a causa de una huelga de transportistas emprenden una odisea con destino a Cuenca: Esperanza, una española a la que le encanta viajar y Teresa (que se presenta como Tristeza), una estudiante quiteña que quiere impedir la boda de quien creía era su novio. En el camino conocen a Jesús, quien también viaja a Cuenca con las cenizas de su abuela, y en el trayecto hasta la Atenas del Ecuador, van conociendo el país y reconociéndose a ellas mismas.

La película versa bastante sobre la migración de ecuatorianos que hubo hasta España en el 2001. También muestra los paros de transportistas y los paros indígenas, que son una realidad todavía latente en la actualidad. *Qué tan lejos* bien podría ocurrir en 2022 como en 2006. Son problemáticas que siguen existiendo, y es tal vez una de las razones por las cuales la película siga siendo trascendente. Además de los problemas sociales que se demuestran en el filme, los problemas personales de cada uno de los personajes son universales: la muerte de un ser querido (Jesús y su abuela), la desilusión de un amor no correspondido (Tristeza), un viaje interrumpido por situaciones que no se pueden controlar (Esperanza). *Qué tan lejos*, después de 16 años de estrenarse, sigue retratando al Ecuador y sus personajes: el quiteño aficionado por el fútbol, la concepción de mojigatería y tradición cuencana, el pensamiento que en otros países las personas ganan más dinero que aquí y que por eso al extranjero se le puede y se le debe cobrar más o “pasarse de listos” con ellos, etc.

Sobre el guion se puede resaltar la verosimilitud de la historia. En sus 93 minutos lleva al público por un viaje lleno de paisajes de postal, diálogos que sin tratar de ser pretenciosos son sabios, con una comedia ligera y amable, en la que el espectador comparte la calidez de la amistad, tristeza de una historia de amor no correspondido, la

bienvenida e introducción criolla a una turista con muchas ganas de aprender sobre el país, y la esperanza de un nuevo comienzo.

Los personajes son orgánicos, verosímiles, identificables, empáticos. Se entienden las razones por las cuales sus acciones son motivadas, tienen concordancia, cada uno destaca por idiosincrasia y, en general las interpretaciones de los actores son naturales. Esto debido al arduo y minucioso trabajo de dirección que Hermida les pone a sus producciones.

Teresa o Tristeza, como se presenta en el filme, es una de las protagonistas de esta historia. Con la piel de Cecilia Vallejo, este personaje de una quiteña de clase media, de carácter rebelde y “en contra de todo”, tiene un arco dramático en el que el espectador la mira crecer y madurar como persona. Tristeza se embarca en un bus que va a Cuenca, pero en el camino se anuncia un paro de transportistas por lo que decide avanzar “jalando dedo” en la carretera, pues debe llegar a su destino para impedir la boda de quien cree era su pareja, y que contraerá matrimonio porque embarazó a su novia. En el bus conoce a Esperanza, y aunque al inicio de su relación no le presta mucha atención, en el camino logran hacerse amigas. En un principio, como se ha dicho, Tristeza está empeñada en detener la boda de Daniel, y a medida que se desarrolla la trama y conoce a más personajes, se termina dando cuenta que tal vez, este chico del que cree ser novia a lo mejor no es su novio, y que en realidad su familia no lo tiene “secuestrado” como piensa ella, ni le están obligando a casarse. Se da cuenta que su urgencia por ir a Cuenca a detener esa boda es más bien un capricho. Y cuando finalmente llegan a Cuenca y asiste al lugar de la fiesta, ni siquiera se acerca para hablar con Daniel, pues entiende que la que sobra en ese lugar es ella. Se va del lugar con Esperanza, y el filme acaba con ambas regando cenizas en el río Tomebamba, como una metáfora de dejar ir el pasado. El arco dramático de Tristeza finaliza cuando incluso le confiesa a su compañera de viaje que su nombre verdadero es Teresa.

Esperanza es la co-protagonista de la película, es una turista que viene desde Barcelona para conocer Ecuador. Ella no tiene en realidad cambios muy notorios como personaje, pues la conocemos como alguien amable y así se desarrolla en toda la historia, hace amigos con facilidad, y gracias a Tristeza, conoce un país más allá de las postales o los sitios turísticos tradicionales. Desde un principio, cuando tiene una discusión con el taxista que la lleva a su hotel, permite ver al espectador que no es una turista millonaria como cree el taxista (y otros personajes con los que se topa en la historia), es una muchacha joven con las mismas cargas horarias y laborales que cualquier otra persona en

Ecuador. Esperanza es un personaje poco convencional. De acuerdo al discurso que tiene en la playa, cuando Tristeza le dice que por ser extranjera, mujer, y viajar sola, cualquiera se podría aprovechar de ella. Pero Esperanza responde que en realidad ella ya está grandecita como para querer jugar el papel de víctima si un hombre quiere acostarse con ella, que ella no es ninguna “caperucita” que va a caer en las garras de un “lobo” ecuatoriano, que ella puede también ser el lobo del cuento. Esta es una visión que a lo mejor muchas mujeres de aquella época y de mucho antes han tenido pero no lo han dicho a tan viva voz como Esperanza lo hace a través de este largometraje, y que su directora lo dice a través de su obra. ¡Las mujeres también pueden ser el lobo! Este pensamiento, es contrario al de Tristeza, y a lo mejor en ella se vean reflejados muchos ecuatorianos o muchos latinos, tercermundistas o simplemente personas “chapadas a la antigua”, que piensan que las mujeres no pueden proponer un acercamiento romántico o sexual, que es un rol masculino el proponer algo así. En esta misma línea de pensamiento, se puede decir que ambas, Tristeza y Esperanza, son personajes poco convencionales para la época en que el largometraje se estrenó (y quién sabe si también ahora), pues son dos mujeres que viajan solas. Esta observación es repetida en varios figurantes, y puede ser la posición que toma Hermida en cuanto a la mujer contemporánea, una mujer que no necesita acompañantes (masculinos) que hagan de chaperones, una mujer que puede atravesar todo un país si así lo desea, y al final de cuentas, una mujer que ahora sabe en dónde poner los puntos finales y escribir nuevas historias. Esta última idea, siendo un consejo de Jesús, un personaje que se une a las protagonistas en su viaje.

Jesús es un personaje secundario, y como su nombre lo indica (y eso para recalcar la importancia que tienen los nombres y el lenguaje de los personajes en las producciones de Hermida), es una especie de maestro o guía espiritual. Jesús, con la interpretación de Francisco “Pancho” Aguirre, aparece de la nada, cuando tal vez Tristeza y Esperanza más lo necesitaban. Las empuja a seguir el camino, pues él también tiene urgencia de llegar a Cuenca, donde debe acudir al funeral de su abuela, la cual viaja con él en una urna de cenizas. Haciendo relación a la importancia de la familia, como buena cuencana, la autora de esta obra hace una especie de “ficha clínica de introducción” de los personajes (y de las ciudades como personajes), con algunos datos relevantes como nombre, edad del primer sangrado/eyaculación, enfermedades familiares, etc. Tal vez es una manera de decir de la autora, que uno es lo que es, además de lo que le ha tocado vivir a cada uno, por lo que sus antepasados han hecho. Este personaje, recurrente en la producción cinematográfica de Hermida, así como apareció, así también desaparece, olvidándose las

“cenizas” de su abuela, que para ese entonces eran las cenizas de la fogata que compartieron en la playa Esperanza, Tristeza y él la noche anterior. Jesús desaparece dejando la urna con Tristeza y Esperanza, aludiendo que el destino está ahora en sus manos. Antes de separarse, Jesús le dice a Tristeza, cuando ella se pregunta el por qué a ella no le tocan los “finales felices”, que tal vez su historia sí tiene un final feliz, sí tuvo, la noche en que conoció a Daniel, y que si ponía el punto final ahí su historia habría tenido el final feliz que tanto desea. Jesús explica que depende de cuándo se ponga el punto final, y que el matrimonio de Daniel era el final para él, pero no necesariamente para Tristeza, que esa decepción era más bien un regalo, y que podía ser un inicio nuevo para ella. Manolo Sarmiento, también cineasta ecuatoriano, hace una reseña de la película y dice que ese diálogo y ese momento tan climático del filme, “en manos menos diestras habría sonado hueco y hasta cursi”<sup>63</sup>. Y eso se debe no solo a la exquisita narrativa de Hermida, creando con ella la conexión que se siente entre los personajes, sino también por haber escogido ese *cast* que tan prolijamente se adueñó de sus personajes y les dio vida.

El cantante ecuatoriano Fausto Miño le da vida a Juan Andrés, un personaje secundario, que aparece en la historia para ser quien lleva a los viajeros por un tramo de su camino en su auto. Con él se logra ver un poco de lo que la teoría de la objetivación habla, pues Juan Andrés tiene la intención de llevarle a Esperanza cuando nota que es una mujer, que viaja y además es extranjera. Luego se entera que viene “en combo” con Jesús y luego con Tristeza y se ofrece a llevarlos a los tres. A raíz del encuentro con este personaje es que surge la conversación de Tristeza y Esperanza en cuanto a la ilustración del lobo y la caperucita. Juan Andrés es el estereotipo de “machito” quiteño, un tipo al que le gusta el fútbol casi con obsesión y habla de las mujeres como si no fueran seres humanos sino objetos. Este enunciado lo vemos reflejado en las escenas en que habla por teléfono con “El Pollo”, que resulta ser el novio a quien Tristeza quiere confrontar. Las charlas que tiene Juan Andrés con su amigo, denotan los micro machismos que muchas veces son involuntarios entre amigos: hablar de cuántas chicas estuvieron en la despedida de soltero, aplaudirle los últimos actos de soltería, y en general hablar de las mujeres que seducen como si fueran una cifra más. Aunque este personaje sea un ejemplo de lo que las teóricas feministas rechazan, tiene una actitud tan solidaria, alegre y empática con el espectador que no es posible mirarlo con desagrado.

---

<sup>63</sup> Sarmiento, M. 2006. ¿Qué tan lejos? ¡Hasta la victoria siempre! Tomado de: <http://edocmanolo.blogspot.com/2006/09/qu-tan-lejos-hasta-la-victoria-siempre.html>

Los paisajes y la identidad son una constante en la película, que se filmó en ocho provincias diferentes y que refleja la realidad del ecuatoriano a través de diferentes personajes: la niña que vende chicles y que es vivaracha, la mujer madura que no se pierde un capítulo de su novela de la tarde, el hincha que grita a todo pulmón el gol de su equipo, el ecuatoriano que gusta de coquetear con extranjeras, el taxista “hecho el vivo”, entre otros. En una entrevista realizada a la directora el mismo año del estreno de su ópera prima, Tania Hermida asegura que “la identidad de los pueblos no debe ser conservada bajo llave, pues está en constante cambio”. De ahí, que sea un peligro decir que su película hable de la identidad. Más bien, se trata de “reinventar” lo que sucede en nuestro entorno y reconocer al otro.<sup>64</sup> Y aunque la identidad del ecuatoriano, como sugiere Hermida, se encuentre en constante cambio, los estereotipos y características del ecuatoriano al fin y al cabo no se pueden negar en esta obra. Que obliga al ecuatoriano a mirarse en un espejo, el espejo del que Mulvey habla en relación a Lacan, y en el que se identifica a través de sus personajes.

Algunos críticos se refieren a la película como una *road movie* de postal, aquella que los extranjeros como Esperanza vienen a buscar. Pero en esta obra se descubren “postales” más profundas, la postal del amor primerizo, del amor no correspondido, de la amistad, la postal de los desvíos en el camino, la postal de escribir nuevos comienzos con tristezas y esperanzas nuevas.

Sobre los roles de género, se puede decir que se trata diferente a las viajeras por ser mujeres. Un ejemplo de esto es que quienes las “alzan”, las cuatro veces que alguien las lleva, todas son hombres, que tal vez con intenciones ocultas como lo manifiesta luego Tristeza, quieren hacerles un favor. En un momento de la trama dos personajes masculinos hablan de Teresa delante de ella en kichwa y uno de ellos le dice al otro que estaba interesado en ella porque pensaba que era “gringa”, pero al descubrir que es ecuatoriana ya deja de interesarle. Este diálogo no aparece traducido en el film (puesto que vemos la película desde una mirada netamente femenina), pero refleja de un modo evidente el racismo existente en Ecuador<sup>65</sup>.

De acuerdo a Mulvey y la mujer como placer visual, o en relación a la mirada escopofílica, esta película no viene al caso, o si viene al caso es para proponer otra mirada, una en la que la mujer no es tomada como una fuente de placer para el hombre. Los

---

<sup>64</sup> Artículo-entrevista con Tania Hermida, por César Ulloa Tapia. Publicado en el Diario La Hora (Ecuador). 28 de enero de 2007. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/que-tan-cerca/>

<sup>65</sup> <https://ibermediadigital.com/que-tan-lejos/ficha-didactica/>

personajes femeninos de esta obra son mujeres fuertes que rompen con lo convencional, la forma en que visten, la forma en que hablan, y las acciones que tienen no muestran a una mujer que necesite del hombre, que busque seducirlo, o que le otorgue poder de alguna forma. Aunque la primera lectura del personaje que interpreta Cecilia Vallejo podría ser la de una mujer con una debilidad por quien piensa que es su enamorado, por el que va a atravesar medio país, de cierta manera dándole poder sobre ella. Sin embargo, cuando el espectador la acompaña en este viaje que no solo demuestra distancia en kilómetros, sino también un crecimiento y madurez en la cual se da cuenta que no necesita de un hombre y tal como le dice el personaje de Jesús, es solamente el inicio de su historia.

Los personajes que tienen más tiempo en escena, son Tristeza y Esperanza, desde un inicio dominan la pantalla y con sus acciones y decisiones mueven la trama. Esperanza responde al estereotipo de extranjera paseando por el país, pero Tristeza es un personaje difícil de encasillar en un estereotipo.

De acuerdo a la teoría de la objetivación, hay ciertos sesgos de objetivación en una escena: cuando Tristeza es llevada en moto desde Alausí hasta Zhud y quien la lleva expresa haber pensado que era una “gringa” y solamente por eso quiso llevarla. Pero es en verdad el único momento en que se podría decir que existe lo que las teóricas feministas y psicólogas Fredrickson y Roberts han denominado como “objetivación” de la mujer. Y como se mencionó antes, retomando el diálogo de Esperanza, uno de los postulados que quedan resonando de esta obra, es que las mujeres también pueden ser el lobo, con esto no se quiere decir que objetivan a sus pares masculinos, más bien aludiendo que de vez en cuando los roles de género y estereotipos preconcebidos (tal vez más por los latinos que por otras personas), se pueden (inter)cambiar.

*Qué tan lejos* pasa el *Test* de Bechdel, así como el de Rees Davies, Peirce y Landau, ya que Tristeza y Esperanza (además de hablar de hombres) hablan del país, de los viajes, de cada una de sus idiosincrasias, no terminan muertas, embarazadas o causándole algún problema a algún personaje masculino. Pero las pruebas que no pasa son las de Uphold y Koeze Dottle, ya que la mayoría de personajes secundarios son hombres y la mayor parte del *crew* con el que trabajó Hermida también lo son.

Este largometraje, siendo una ópera prima de su realizadora, con una producción que no contó con los fondos de desarrollo que desde el 2006 existen y financian en parte la mayoría de películas nacionales, ha marcado historia. Hasta la fecha de publicación de este trabajo investigativo se habla de él, se tiene como referencia en cuestión de narrativa, construcción de personajes, como representante de película de autor, de *road movie*, ha

ganado varios premios entre los cuales están el Zenith de Plata para *Primeras Películas del Festival Mundial de Cine de Montreal*, el Premio Coral de *Óperas Primas del Festival de Cine Latinoamericano de La Habana* y la mejor película del *Festival de Cine Latinoamericano de Sao Paulo*, la mejor película del Festival FILMAR en Suiza, es una obra que logró estar 28 semanas en cartelera, y que ha marcado un antes y un después en la historia del cine ecuatoriano.

## **Pescador**

*Pescador* es una película dirigida por el consagrado cineasta quiteño, Sebastián Cordero. La idea original viene de una crónica realizada por Juan Fernando Andrade, quien también co-escribió el guion junto al director. Así como también la crónica de la que parte la película ganó el tercer premio en el *Jorge Mantilla Ortega*<sup>66</sup>, la obra cinematográfica llevada a la pantalla en 2011, ganó el Premio Augusto San Miguel Categoría Largometraje de Ficción y en el *Festival Internacional de Cine en Guadalajara* los premios Mayahuel al Mejor actor y Mejor director.

*Pescador* cuenta en 96 minutos la historia de Blanquito, un pescador que vive en El Matal, lugar del que quiere salir pues se siente estancado. Un día llega a la playa en donde los pescadores de El Matal trabajan una caja con ladrillos de cocaína. Tras una decepción amorosa, Blanquito le pide a Lorna, una colombiana que también vive en El Matal, que lo acompañe a conocer al padre que nunca lo reconoció y a vender los ladrillos de cocaína que todavía tiene, con un cliente que Lorna dice tener en Guayaquil y poder así mejorar su vida.

El tráfico de cloridrato de cocaína ha sido un problema constante en el país, y de vez en cuando se leen noticias sobre la relación del mercado de drogas y los pescadores artesanales.

En 2006 el pueblo de El Matal, al norte de Manabí recibió un año de bonanza debido a su participación en la venta ilícita de ladrillos de cocaína encontrada por los pescadores del pueblo y que le pertenecía a un cartel colombo-ecuatoriano. De esta bonanza que se vio solamente un año, parte la historia del ficcionado Carlos Andrés Solórzano, llamado por sus compañeros y amigos “Blanquito”, por su tez blanca que lo diferencia en el pueblo.

---

<sup>66</sup> Tomado de *Confesiones de un pescador de coca*, del blog *Cultura B* de Juan Fernando Andrade en 2008. <http://culturab.blogspot.com/2008/07/confesiones-de-un-pescador-de-coca.html>

Blanquito es el protagonista de la historia. Nacido y crecido en El Matal, está cansado de la vida que tiene en ese lugar, así que cuando los pescadores encuentran los paquetes de droga en la playa, Blanquito encuentra en el negocio que podría hacer con esos paquetes una vía de salida para su situación en El Matal. Tras una desilusión amorosa con un personaje del cual desconocemos el nombre, decide irse del lugar y buscar a su padre, que según le ha dicho su mamá, es un político muy importante que vive en Guayaquil. Conoce a una mujer que vive en la casa de Elías, el hombre pudiente del pueblo, y le propone acompañarlo hasta Guayaquil. Ella acepta pero cambiándole el plan, pues puede conseguir un cliente que le compre los paquetes de droga que tiene en su poder, a cambio de la mitad del dinero que obtengan por la compra, pues también quiere irse de El Matal y en general del país, pues tiene a su hija en Colombia. Blanquito es un hombre noble, generoso e ingenuo. Esto se ve reflejado por ejemplo en una escena en que él, una vez llegado a Guayaquil, sale a comer en la calle y se acerca a una pareja a preguntarles por un lugar en donde se pueda bailar y después de charlar un poco con ellos lo llevan por la ciudad hasta un *night club* en donde después de emborracharlo, le roban. Al día siguiente se dirige a la casa de quien cree ser su padre y lo confronta, pero este, pese a que admite que cuando era joven pudo haber tenido alguna aventura en las tierras en que Blanquito nació, no lo reconoce como su hijo, pese a llevar su mismo nombre: Carlos Andrés Solórzano. Blanquito una vez más decepcionado, se va de Guayaquil con dirección a Quito, en donde se encontrará con el comprador del que Lorna pregona. Cuando conoce al comprador, Elías, la ex-pareja de Lorna, con quien ella empieza a negociar, y los observa teniendo relaciones sexuales, decide regresar al hotel donde se hospeda, no sin antes pasar por un *night club* con Fabricio, el chofer, pero del cual sale rápidamente pues no se siente de humor tras la decepción que se llevó al ver a Lorna con Elías. Al día siguiente, Blanquito quiere concluir el trato con Elías pero no puede contactarlo, y Lorna quien no volvió al hotel y tampoco le contesta. Decide entonces dejarle los \$500 que le había prometido a Lorna y vender la cocaína por su propia cuenta.

Lorna es la coprotagonista de la película. Llegó de Colombia y ha sido amante de Elías desde que se conocieron en uno de sus restaurantes. Elías es un hombre con bastante solvencia económica y con quien vive en una amplia casa en El Matal. Al inicio de la película el espectador observa cómo Lorna tiene una discusión con Elías que termina con él abandonando la casa y a Lorna en ella. Cuando Blanquito le propone que lo acompañe hasta Guayaquil a cambio de \$500 ella se ofende y le dice que no es ninguna clase de prostituta y mejor le propone ayudarle a vender los ladrillos de cocaína y repartirse el

dinero entre los dos. Blanquito acepta el trato y Lorna lo acompaña en su viaje. Pasan primero por Manta, en donde Blanquito se emborracha y termina durmiendo. Lorna aprovecha su estado de embriaguez para agarrar la maleta de Blanquito y huir del hotel con Fabricio, el chofer que trabaja para Elías y que puede llevarla hasta Guayaquil. Cuando está en medio viaje, se da cuenta que la maleta que se ha llevado no contiene ningún rastro de los paquetes de droga, por lo que da media vuelta y regresa al hotel, a pretender que nada ha sucedido. Al día siguiente emprende de nuevo su camino a Guayaquil con Blanquito, y llegan a un hotel en donde también se encuentran con Elías, quien resulta ser el comprador que Lorna había dicho que tenía. Cuando ella le cuenta la propuesta, Elías le pregunta si por acceder al trato puede entrar a su cuarto y ella le responde que sería la última vez. Al día siguiente viajan a Quito, pues el trato se efectuará en la casa de Elías, quien al negociar con Blanquito por la droga, le dice a Lorna que acepta pagar el precio al que le venden cada ladrillo pero que ella se queda esa noche con él. Y aunque Blanquito le expresa su molestia y le dice que no tiene que hacer nada que no quiera, y le recuerda que es ella la que dice que “hay que darse a respetar”, Lorna hace caso omiso a lo que dice Blanquito y cuando este y los amigos de Elías, quienes también entrarían en su negocio, salen de la habitación, Lorna cierra la puerta tras de ellos y se queda con Elías.

Mientras Blanquito más se aleja del mar, sus problemas se acrecientan, su confianza e ingenuidad empiezan a decrecer y de cierta manera madura. En El Matal, pueblo pesquero a las orillas del mar en la costa norte del Ecuador, Blanquito se sentía estancado pero sus preocupaciones eran pequeñas, estaba cansado de su vida en ese lugar, aburrido, fastidiado. Acto seguido sube hasta Guayaquil, se engalana y compra nueva ropa, preparándose para su nueva vida, pero su padre no lo quiere reconocer, y es engañado por un vividor y su pareja; aun así no pierde la esperanza de un futuro mejor. Una vez en Quito se siente perdido después de ver a Lorna con Elías, pero no reacciona de manera iracunda como cuando su novia de El Matal lo engaña, incluso es prudente en el consumo de la bebida o de la cocaína que los amigos de Elías prueban en la casa de este. Y a pesar de que después va a un lugar donde podría terminar acostándose con alguna chica, prefiere irse del lugar sin decir nada. Cuando al día siguiente Lorna no le contesta decide emprender su nuevo camino solo. Una ciudad nueva y una vida nueva. Le dice a su madre que no regresará al pueblo y que se las arreglará solo. Blanquito madura en el viaje desde El Matal hasta Quito, ya no necesita de alguien que lo acompañe, no precisa de una mujer a su lado que lo quiera, ya no espera reconocimiento alguno de su padre, y buscará obtener

su propio dinero y abrirse camino decidido, como se lo observa en la escena final mientras se escabulle por los pasillos de un centro comercial de su nueva ciudad. Lo que no se ve con el personaje de Lorna, pues aunque tiene muchas ansias de volver a Colombia y pasar tiempo con su hija, la escena que despide al público de su personaje es la de Lorna entrando al auto de Fabricio con Elías, tal vez con la resignación de tener que seguir dependiendo de él para poder volver con su familia.

Al inicio Lorna puede representar a una mujer sin trabajo propio y que depende del hombre, pero a medida que avanza la trama conocemos más del personaje y que en realidad muestra una personalidad fuerte que quiere salir adelante, trabajar y volver con su familia. La mujer que simboliza la amenaza de castración del hombre por su empoderamiento también se identifica en las escenas en que Lorna pide que las ganancias de la futura venta se repartan entre los dos con Blanquito, pero este dice que no puede ser así, pues la mercancía es de él, y que “él es el hombre”. A lo que Lorna responde que eso es cierto pero que los contactos son de ella, y sin esos contactos, no tendría ningún negocio. También vemos en Lorna la figura de la mujer que es observada desde lo escopofílico, cuando Blanquito mira la pelea que tiene con Elías, y cuando los observa manteniendo relaciones sexuales. Lorna es juzgada cuando la ve la mamá de Blanquito, y es un ejemplo de la mujer objeto de la que se habla en la teoría de la objetivación sobre todo tratada como mercancía de cambio, cuando Elías acepta el trato incluyéndola a ella dentro del precio.

*Pescador* no pasa el *Test* de Bechdel, pues Lorna no interactúa con ninguna otra mujer en toda la película (exceptuando la llamada que hace con su madre e hija), y el resto de personajes femeninos incluso carece de nombre propio. *Pescador* pasa el *test* de Peirce y el de Landau pero reprueba el resto de pruebas mencionadas en la investigación. Las pruebas que pasa se deben a que el personaje de Lorna tiene motivaciones personales, deseos (conseguir dinero) que persiguen una necesidad dramática (volver con su familia), y no termina embarazada o muerta. Falla en todas las otras pruebas por la escasez de mujeres detrás de cámara en los equipos que conforman el *crew* que realizó la película.

### **No robarás (a menos que sea necesario)**

Con guion, dirección y producción de Viviana Cordero, se estrena en 2013 la película *No robarás (a menos que sea necesario)*, filme que durante los 95 minutos que dura, cuenta la historia de Lucía de 16 años. Es cantante de una banda de punk y tiene que ocuparse de sus tres hermanos menores a raíz de un altercado entre su madre y la

pareja de esta, por quien es enviada a la cárcel. Viéndose en una situación económica difícil, Lucía decide delinquir para sacar adelante a sus hermanos y a su madre, quienes después de que esta sea liberada, viajan a Guayaquil en busca de una nueva vida.

La artista multifacética, Viviana Cordero, quien además de alzarse con el título de la primera mujer en haber dirigido una obra de ficción, *Sensaciones* en 1999, en Ecuador; también se dedica al teatro y a la literatura. Con *No robarás (a menos que sea necesario)*, la directora quiteña se llevó el Premio Coral de Actuación Femenina en el *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. Cordero cuenta con una carrera cinematográfica de varios años en los que ha podido dirigir cuatro largometrajes de ficción. Muchas de sus producciones tienen mujeres fuertes como personajes. Y entre sus producciones están: *Un titán en el ring* (2003), *Retazos de vida* (2008) y su última película, *Sólo es una más* (2016). Viviana Cordero expresó en una entrevista que con *No robarás*, quería volver a recordar sus rebeldes años de adolescencia con los personajes que creaba, y al igual que la protagonista de *No robarás*, a ella también le tocó madurar después de la muerte de su padre y tratar de animar a sus tres hermanos menores.

*No robarás (a menos que sea necesario)*, parte de un guion aristotélico, que se aleja un poco de las anteriores producciones de Cordero, que se reinventaban en su forma. La historia explora el universo de una clase social baja y marginada, que es representada a través de la vida de Lucía y sus amigos.

Lucía es la protagonista de este filme, que cuenta el arco dramático de una niña de 16 años a la cual le toca encargarse de sus tres hermanos menores después de que su mamá sea encarcelada (injustamente) acusada de intento de homicidio contra su pareja. Lucía es un personaje poco convencional en cuanto a la representación de la mujer se refiere, pues no cumple con los rasgos característicos que se atribuyen a una mujer. Lucía es una persona de temple fuerte, su exterior lo demuestra con botas militares, cabello recogido en una cola baja o *encreppado* cuando tiene una presentación con su banda de punk. Solo se maquilla para algún concierto y lo hace marcando con fuerza el delineado de sus ojos, usa colores oscuros y ropa que no resalta su cuerpo. A pesar de mostrar un exterior altivo, el espectador logra ver detrás de la máscara que pone Lucía, un miedo innegable. Pedro, un vecino recién mudado al edificio donde vive Lucía con su familia, lo nota y la confronta con la pregunta: “¿tenías miedo?”. Lucía responde que no, pero Pedro afirma: “te cagabas de miedo”. Lucía admite el miedo pero manifiesta que a pesar del miedo tiene que lograr sacar adelante a su familia. Lucía se ve forzada a una maternidad sin vía de escape, pues sus tres hermanos pequeños dependen de ella al ser

encarcelada su madre. Lucía, quien en un principio asegura que no robaría nunca, también se ve obligada a poner a un lado sus principios y buscar dinero de manera criminal: asaltando a una mujer que sale del centro comercial, asaltando un local mientras entra disfrazada, incluso a saquear una casa con la ayuda de sus amigos. Todos estos actos no le son agradables, incluso después del primer asalto el espectador la ve vomitando de la impresión y el miedo, pero no tiene otra vía de solución. Al final de la película, Lucía se acerca al cuarto de hospital donde se encuentra su padrastro recuperándose, y le pide con desesperación que levante los cargos contra su mamá, pues tanto ella como él saben la violencia en la que se basaba su relación. Lucía representa a una juventud que no se queda callada, aguantando “piropos” de hombres, tratos tóxicos o sintiéndose propiedad de su pareja. Lucía responde con insultos sus molestias y no teme poner en su lugar a guardias desubicados, a padrastros hipócritas o novios dependientes, a diferencia de su madre, quien es representada como un personaje sumiso e indefenso. Lucía hace que la trama de la película avance y es quien toma todas las decisiones.

Martha, la madre de Lucía ha tenido diferentes parejas de las cuales tiene cuatro hijos. Su última pareja es un celópata que la maltrata verbal, física y psicológicamente, y de quien ha tratado de alejarse en numerosas ocasiones. Trabaja en un salón de belleza en el cual su jefe conoce de la situación que vive en su hogar, pero que no es empático con ella, pues le interesa únicamente su negocio. Un día en que su pareja llega en aparente estado de embriaguez y la acusa de engañarlo, ella trata de escapar de los golpes que sabe que se acercan y sin querer termina empujándolo escaleras abajo causándole heridas en su cabeza. A raíz de este accidente es encarcelada hasta que Lucía logra que la saquen y deciden mudarse a Guayaquil. Martha representa el estereotipo de la mujer sumisa que agacha la cabeza cuando su pareja le habla, que le perdona los actos de violencia en nombre del amor que le profesa y en general representa la ceguera e impotencia que muchas mujeres viven a diario en el mundo. Tal vez por verse reflejada en lo que podría ser su futuro, es que su hija mayor, Lucía, trata de vivir de manera opuesta a la de su madre.

Pedro es el personaje secundario que aparece en la vida de Lucía cuando se muda al edificio donde vive ella. Es un chico que en un principio se muestra tímido, subyugado y triste. Es quien le avisa a Lucía que su madre está presa, quien compra una pizza para Lucía y sus hermanos la primera noche en que pasan sin su madre, quien los acompaña a buscar una habitación en donde vivir y quien de manera desinteresada trata de animar a Lucía, sin recibir una respuesta agradable de su parte. Pedro y Lucía, al igual que Lucía

y su madre, son personajes que contrastan. Lucía por un lado es bastante sociable, explosiva y decidida, mientras que Pedro es una persona callada, introspectiva y resignada. Se ven características comúnmente femeninas en su personaje, mientras que en el de Lucía es al contrario, se observan características masculinas. Pedro tiene un arco que termina con una personalidad un poco más abierta y activa, incluso se despide de Lucía con un beso que ella inicia y que él acepta con tristeza, pues parece ser su única amiga y la única persona que puede entender su soledad y ostracismo.

Elmer es la pareja de Lucía aunque nunca se lo afirme abiertamente. Es un chico que demuestra tener sentimientos nobles hacia Lucía, pero esta lo rechaza disimuladamente pues quiere libertad, y tal vez viéndose en el espejo de su madre, prefiere mantenerse alejada de las relaciones sentimentales. Elmer también es parte de la banda de punk en la que está Lucía, toca la guitarra y canta. Es quien acompaña a Lucía durante un atraco a la casa de una familia pudiente y le entrega todo el botín para ayudarla. Su amor y dedicación hacia Lucía es notoria, pero también muestra una actitud bastante similar a la del padrastro de Lucía cuando protagoniza una pelea con Pedro, con quien cree que Lucía lo engaña y a quien deja sangrando en el suelo; o cuando quiere besar a Lucía a la fuerza, quien termina propinándole golpes que lo dejan sin aire en el suelo. Elmer personifica el papel de un joven rebelde pero inseguro que ve en Lucía una mujer independiente y aunque no lo diga expresamente, puede representar aquella mirada masculina en la cual la mujer representa una amenaza de castración por su desenvolvimiento independiente.

La amiga a la cual Lucía acude en búsqueda de dinero trabaja prostituyéndose con mujeres mayores. Cuando Lucía le pide ayuda, le ofrece llevarla al siguiente encuentro con la “señito” a la que ella sirve, pero para este encuentro Lucía tiene que cambiar totalmente su apariencia desaliñada por una con mucha parafernalia: zapatos de taco, un vestido corto y pegado al cuerpo, su cabello recogido en una media cola y con rizos, una pequeña cartera y mucho maquillaje. Este personaje también es poco convencional pues muestra que existe una comunidad de servicios romántico-sexuales homosexuales, pero que sigue perpetuando la pedofilia y prostitución. Esta chica se identifica como una persona que ha internalizado la auto objetivación, que se sabe vista y deseada por otros y actúa acorde a ello.

La película muestra también otros personajes secundarios y figurantes que muestran otros estereotipos dañinos, como el papel del abogado vividor, que además de aprovecharse de Lucía engaña a su esposa y no le importa que Lucía escuche su

degradante conversación. También los otros integrantes de la banda en la que canta Lucía, quienes en una conversación hablan de la mujer como un ente que debería satisfacer al hombre como si esa fuera su obligación, y peor aún uno de los chicos que tocan en la banda le exhorta a su amigo a emborrachar y violar a la chica de la que hablaban.

*No robarás (a menos que sea necesario)* cuenta el séptimo mandamiento de la religión cristiana, y la película dialoga con el sentido religioso y moral/ético de sus personajes, pues la obra muestra los valores en los que cree Lucía, su desaprobación por el hurto como forma de trabajo o diversión en un principio del filme. Pero de cierta forma es una apología al robo pues el espectador empatiza con Lucía al conocer el trasfondo de su situación, convenciéndose que es la única salida que tiene el personaje.

Los personajes muestran una población marginal, que tiene diferentes puntos de vista sobre sus acciones. Lucía y su madre por ejemplo, son una suerte de ejemplificación del cambio de pensamiento y acción de una generación a otra, mientras que la generación de su madre era la de mujeres que aguantaban una relación enfermiza y abusadora en silencio; la de Lucía es una generación que se levanta y toma acción en contra de los atropellos y humillaciones que le podrían suceder. Cordero muestra las dos caras de la moneda y las consecuencias que podrían tener cada una de ellas. De cierta manera también se observa la negligencia masculina en cuanto a hijos se refiere, al decirle al espectador que Lucía tiene tres hermanos de diferente padre y que ninguno se hace presente denota la irresponsabilidad parental, y las obligaciones que le son impuestas a la mujer como madre soltera y cómo el hombre puede alejarse de sus responsabilidades como padre. Cuando la película no muestra eso, expone el sentido maternal innato o de supervivencia que se ve en Lucía al tener que encargarse de sus hermanos, lo cual refleja el rol de género de madre que es impuesto a las mujeres y forzosamente aceptado.

Aunque *No robarás (a menos que sea necesario)* tiene una protagonista que habla desde la resistencia hacia la objetivación de sí misma al vestir ropa holgada y de colores oscuros (generalmente vistos como masculinos), contar con un tono de voz grave, y no usar maquillaje; también muestra otras facetas de la mujer, como aquella que es maltratada y que resulta en problemas psicológicos, como se ve representada Martha, o la maternidad precoz que le toca asumir a Lucía con sus hermanos. Este es un filme que exhibe diversos puntos de vista sobre la mujer y diferentes estereotipos que se pueden representar desde la marginalidad y le da el libre albedrío al espectador de escoger con qué línea de pensamiento se queda.

Laura Mulvey expone el espectáculo de la mujer erotizada que surge de una mirada masculina en el cine narrativo clásico. Esto no se evidencia en la obra de Cordero, pues Lucía muestra a un personaje que no hace de objeto si no de sujeto activo en la trama, y al ser un personaje tan fuerte el público empatiza con ella, sin llegar a tener una visión masculina en su proceso de identificación.

*No robarás* expone una visión crítica acerca de la relación de poder entre el hombre y la mujer. Por un lado se observa en Martha al arquetipo de mujer doblegada ante su pareja, violentada e incluso presa por una sociedad machista y una relación tóxica; y por otro lado su hija Lucía, quien en esta dicotomía es totalmente opuesta a su madre. La teoría de la objetivación que plantean las psicólogas Fredrickson y Roberts expone la belleza física como una moneda de cambio de poder que las mujeres buscan más que los hombres, y para ello suelen adelantarse al momento en que serán objetivadas y por eso se esmeran en “arreglarse”. La adolescente protagonista de este largometraje no trata de usar su imagen para obtener alguna ganancia de quienes la rodean, más bien como un contrapunto usa su exterior como crítica al arquetipo de mujer débil, obediente y “femenina”, pues no desea perpetuar la sumisión que su madre presenta a su familia.

La teoría de la objetivación también habla de la victimización sexual, a través de violaciones, palizas o acoso sexual, en las que el agresor trata el cuerpo de la mujer literalmente como un instrumento. Martha es una ejemplificación de este tipo de violencia con el padre de su último hijo.

La película pasa el *Test* de Bechdel, a duras penas, cuando el personaje de Lucía habla con la amiga que puede meterla en el negocio de la prostitución y cuando habla con sus amigas del colegio, ambos momentos fugaces pero al fin y al cabo válidos para que este filme pase esta prueba. Pasa las pruebas de Peirce y Landau, pues el personaje protagonista tiene su propia historia con deseos y necesidades propias y persigue acciones dramáticas que son entendidas por el espectador, y estas no terminan con el personaje muerto o encinta. Pero no es así con el *test* de Uphold, el de Koeze-Dottle, el de Rees Davies, pues hay más hombres tanto detrás de cámaras como dentro de la historia.

### **La mala noche**

Con la destreza que solo se obtiene de la experiencia (o del talento nato), la ópera prima de Gabriela Calvache logra cautivar desde el principio. *La mala noche* cuenta la historia de Dana, una mujer madura cuya única vía de trabajo y supervivencia ha sido la de prostituirse. Tiene una hija enferma en Colombia a quien necesita enviar dinero

regularmente, y es acosada constantemente por su jefe, a quien le debe dinero y amenaza con violentarla si no le paga. Dana pasa sus días entre clientes, un fármaco bastante costoso y la resignación de la vida que le ha tocado. Un día se acerca a la casa en la que vive su jefe y observa a una niña pequeña en ella, sabiendo el futuro que le depara y relacionándola con su hija, Dana decide escapar de la mafia en la que se encuentra metida y liberar a la pequeña niña. Con la ayuda de Julián, uno de sus clientes, Dana idea un plan para cumplir su cometido y obtener su libertad.

La directora ambateña logra tener al espectador inmerso en una historia fascinante que durante 95 minutos no deja de incomodar y hacer reflexionar a quien la observa. No es por nada que la película haya obtenido el premio a mejor película internacional en la edición número 25 del *New York Latino Film Festival* de HBO, el premio del público en el *Festival Latinoamericano de Cine* en Quito y el premio a la mejor directora emergente en el *Festival Internacional de cine de Mineápolis*. Calvache realiza esta obra después de 8 años de investigación e inmersión en historias que parten de la marginalidad de sus personajes y la indiferencia de la sociedad hacia ellos. Asegura que actualmente en el mundo existen más personas esclavizadas que nunca antes en la historia universal, y esta, su ópera prima, es la crítica y denuncia hacia la trata de personas y esclavitud sexual de la cual millones de personas, sobre todo mujeres y niñas son víctimas. La película también retrata el destino de muchos niños que quedaron huérfanos en abril del 2016 cuando un terremoto atacó el país y cómo las mafias de la trata de personas se aprovecharon de su situación.

Calvache es una directora con bastante trayectoria en el cine nacional. Ha trabajado como productora en obras como *Asier ETA Box* (Merino, 2013) o *Con mi corazón en Yambo* (Restrepo, 2011). Cuando trabajaba para sacar su proyecto adelante fue criticada muchas veces por el hecho de ser mujer, así que milita para que las mujeres creadoras puedan crecer y se elimine el erróneo pensamiento de que las mujeres no pueden o no deben dirigir. Así es como también se demuestra su militancia a la hora de haber escogido a su equipo de trabajo, con Gris Jordana a la cabeza del equipo de fotografía, por ejemplo. No solamente la parte técnica de la fotografía está bien realizada, sino que es una de las pocas películas ecuatorianas que tienen a una mujer literalmente detrás de la cámara.

Nöelle Schönwald interpreta a Dana Hernández, o Pilar Londoño, que son la misma persona y quien protagoniza este largometraje. Dana, como la conocen sus clientes, es una mujer colombiana a la que la vida la ha llevado a trabajar como

trabajadora sexual bajo la tutela de Nelson, un hombre sin escrúpulos al que le debe dinero que se ha gastado en fármacos que se inyecta para poder menguar el dolor físico que su trabajo le infringe. Se muestra como una mujer acostumbrada a la vida que lleva, no parece impresionada por el maltrato o la violencia de la que es víctima tanto por sus clientes como por los hombres que trabajan para su jefe. Cuando consigue algo de dinero y se acerca a la casa en donde vive Nelson para pagarle, se impresiona al ver a una niña pequeña llamada Lulú, que pregunta por su madre. Dana le cuestiona a una mujer embarazada que lleva de vuelta a su cuarto a Lulú qué es lo que hace una niña tan pequeña en ese lugar, que ella conoce tan bien: una casa en donde tienen jóvenes que prostituyen, venden y violentan en contra de su voluntad, ofreciéndoles dinero a cambio. Dana parece una mujer a la que nada podría sorprenderla ya, pero al ver a la pequeña niña, recuerda a su propia hija y se preocupa, aún más cuando Nelson amenaza con ir a buscar y secuestrar a su hija si Dana no le paga el dinero que le debe. Se descubre esta debilidad de la protagonista cuando hace una llamada telefónica a Colombia para hablar con su familia pero esta no le contesta. Seguirá intentando varios días hasta que su madre responde el teléfono y con bastantes rodeos le termina diciendo que su hijita, quien llevaba enferma algún tiempo, ha fallecido. Esta noticia quiebra a Dana, quien deprimida trata de quitarse la vida. Julián, uno de sus clientes y médico además, advierte a emergencias y una ambulancia llega a la casa donde vive Dana y la salva. Julián, después de enterarse de lo sucedido con la hija de Dana, se ofrece a ayudarla en lo que pueda, pero cuando ella manifiesta que lo que quiere es asesinar a Nelson y salvar a una niña pequeña que vio en su casa, Julián duda, pero termina apoyando la decisión de Dana y con sus conocimientos médicos, le indica cómo podría realizar su cometido. Así Dana se encuentra sin un motivo por el cual seguir adelante, sin una hija por la cual volver a Colombia, enfrenta a Nelson, lo asesina y trata de buscar a la niña pequeña que había visto y ayudarla a escapar. El final de la protagonista de *La Mala Noche* es desesperanzador, pues no logra huir de la casa y los hombres que trabajaban para Nelson, le disparan hasta matarla.

Jaime Tamariz le da vida a un proxeneta llamado Nelson, que es dueño de un *night club* llamado “La mala noche”, en donde tiene a varias chicas jóvenes trabajando para él. Se dedica también a la trata de blancas, y al inicio de la película descubrimos a Wendy, una mujer embarazada que trabaja para Nelson, buscando niñas solas en la costa ecuatoriana, que después de un fuerte terremoto, ha dejado muchos huérfanos que deambulan por la playa buscando a sus padres. Dos niñas pequeñas son llevadas hasta la casa de Nelson en Quito, y Nelson se queda con una de ellas en su casa, diciéndoles que

sus padres las buscarán ahí. Aunque se muestra como una persona amable con la pequeña, las intenciones que esconde son oscuras, pues en una escena el espectador lo escucha hablando de Lulú como una mercancía que será entregada al día siguiente. Cuando la pequeña, a quien tienen encerrada en una habitación que apenas tiene un colchón para dormir se queja de estar aburrida y le pregunta a Nelson si él se aburría cuando era niño, este le responde que no, pues cuando era pequeño trabajaba. Esta respuesta da cuenta de una cadena de desencadenantes que debieron ocurrir en la vida de este hombre para que se dedique a la trata de personas, como si se quisiera justificar de cierta manera la forma de ser y actuar de Nelson, o entender que la violencia genera violencia en un círculo sin fin. La historia de Nelson termina cuando Dana, una mujer a la que ha tenido bajo su control por varios años, y a quien pensaba hacer su socia de negocios, lo engaña y termina asesinando en su propia oficina.

Julián es un médico que se está separando de su esposa y que conoce a Dana al contratar sus servicios. Julián parece genuinamente interesado en el bienestar de Dana, cuando descubre que la han golpeado, la busca en la clínica y llega hasta su casa para ver cómo se encuentra. Aunque la primera impresión de Dana al ver a uno de sus clientes en su casa, y llamándola por su verdadero nombre, es negativa, lo deja pasar y se deja atender por él, quien incluso pasa la noche ahí y se va molesto al día siguiente cuando le pregunta a Dana la razón por la cual se inyecta unos fármacos que sabe cuestan bastante y los usan personas en mucho dolor. Dana se molesta con él pues sabe que esa información solo pudo obtenerla al hurgar entre sus pertenencias y se separan inmediatamente. Julián vuelve a contactar con Dana unos días después, justo el día en que ella se entera que su hija fallece y advierte que está deprimida y podría hacerse daño. Así que envía una ambulancia hasta su casa y los paramédicos logran salvarla. Julián se queda cuidando a Dana, y a pesar de estar en contra de la idea en un principio, acepta ayudarla a sacar a la pequeña niña que vio en la casa de Nelson y matarlo a él. El largometraje finaliza para este personaje cuando se acerca a la casa en la que vio entrar a Dana, se abre la puerta y sale una niña pequeña, pero no Dana, pronto se escuchan disparos y Julián huye del lugar en su auto, sin detenerse siquiera a buscar a la niña que vio salir corriendo del lugar.

Esta es una obra de ficción que parte de un trabajo investigativo de varios años de la directora. A pesar que se observan cuerpos sexualizados, mujeres siendo objetivadas y auto-objetivándose, la mirada de esta obra no es una que busque placer al mostrar el cuerpo femenino siendo un objeto de deseo, sino más bien pone al espectador en una situación de incomodidad al hacerle saber la realidad que viven estas mujeres, que sienten

dolor, que tienen miedo, que buscan medicarse para poder hacer su trabajo. La mirada a estas mujeres es con empatía y compasión, no con lujuria como han sido representadas en otras obras. El propósito de las creadoras de esta historia y de estas imágenes, es denunciar estas redes que operan en la sociedad, y exponer estas historias con el fin de sensibilizar al espectador. Pues no se logra ver a las mujeres disfrutando su sexualidad, si no se observa mujeres resignadas, adoloridas, desesperadas, y vacías. Lo que las psicólogas que plantearon la teoría de la objetivación expresan, las consecuencias que le suceden a la mujer cuando es constantemente utilizada, menospreciada y rebajada a un objeto de placer.

Se observa el control sobre la mujer en el personaje de Nelson, el proxeneta que secuestra, viola y vende mujeres. Se aprecia un tratamiento especial con la idea de maternidad y paternidad: en Dana vemos una madre preocupada por su hija, al punto que una vez fallecida esta, Dana arriesga su vida para poder salvar a la niña que vio en casa de Nelson pidiendo ayuda y que asoció con su hija. Al contrario de Dana, está el personaje de Wendy, quien a pesar de ser mujer y estar embarazada, secuestra niñas que sabe serán vendidas en el futuro. Lo hace de manera tan automática que parece estar en el negocio ya bastante tiempo, incluso da la extraña sensación de preocupación de saber qué le deparará al niño (o peor, niña) que está cargando en su vientre. También se encuentra a Julián como una figura de padre, pero uno presente, que se preocupa por su hija y ayuda a otros niños afectados por el terremoto, viajando todas las semanas hasta los campamentos donde su profesión le permite tratar a quienes lo necesitan.

No se podría decir que existe la reificación de la mujer como objetivo de la película sino la sensibilización acerca de ésta. La trama muestra desnudos constantes, un *nigth club* donde se ven a varias chicas bailando y a Dana con sus clientes, pero no de una forma erótica o que busque excitar a los espectadores. Más bien se trata de incomodarlos al darles a conocer el trasfondo de las imágenes que normalmente se tiene de las trabajadoras sexuales. Por ejemplo, el artificio de la *show-girl* de la que habla Mulvey, no se aplica en la medida en que la mirada del espectador y del personaje estén sobre una mujer erotizada, sino más bien se conduce al público a mirar a quiénes son aquellos que miran a las chicas que bailan y juzgarlos, de aquella manera oculta que solo el cine permite para espiar la vida de los personajes en pantalla.

La teoría de la objetivación postula que cuando una persona observa su cuerpo en función de cómo es percibido por otros, internalizará el exterior sexual y percibirá su cuerpo como un objeto que existe para el uso y placer de los demás. Las mujeres de “La

mala noche” son personas que se han auto objetivado totalmente, aunque se desconoce la forma en que llegaron a ese lugar. El espectador puede hacer unas cuantas elucubraciones (tomando como ejemplo la llegada de Lulú a la casa), y advertir en ellas la aculturación a la que han sido involuntariamente sometidas.

*La mala noche* pasa el *Test* de Bechdel a duras penas con la escena en que Wendy conoce a Lulú en la playa, pues hablan (de manera brevísima) sobre por qué está sola y que le ayudará a buscar a su madre. También cuando Dana y Wendy se encuentran en la casa y Dana le pregunta qué hace esa niña en ese lugar y luego cuando vuelve para llevarse a la niña y Dana le apunta con una pistola y Wendy le dice que la lleve con ella. Son conversaciones bastante cortas pero que logran hacer pasar a la película por esta prueba. Pasa los *test* de Uphold y el de Rees Davies, pues la película tiene a varias mujeres trabajando detrás de cámara, también el de Peircel pues Dana es un personaje con deseos propios y necesidades propias que persigue con su acción dramática. Pero no pasa las pruebas de Koeze-Dottle pues la mayoría de personajes secundarios son hombres y el de Landau pues la protagonista termina muerta.

*La mala noche* es una obra que ha dado bastante de qué hablar desde sus inicios hasta sus visionados. Presenta un *crew* internacional con varias mujeres al frente de departamentos técnicos y creativos que demuestran que el ser mujer no es ningún impedimento para poder trabajar en la industria cinematográfica, y que pueden hacer el mismo o mejores trabajos que sus pares masculinos. Es una película que muestra mujeres jóvenes, atractivas y que en manos de otra persona podrían ser vistas como un objeto, la directora logra con pericia y maestría cuestionar, criticar y denunciar un negocio real que se lucra con la vida e inocencia de millones de personas. Logra que el espectador empatice con el personaje protagonista, a quien logra entender y apoyar.

## **Vacío**

*Vacío* es una producción uruguayo-ecuatoriana en la que Paúl Venegas, quien fue co-guionista, director y productor de la misma, en 92 minutos cuenta la historia de Lei y Wong, dos jóvenes migrantes que parten de China y llegan a Guayaquil a manos de Chang, un hombre con negocios truculentos que no los quiere dejar ir. El sueño de Lei es ir a Nueva York y el de Wong traer a su pequeño hijo con él, pero ambos dependen de Chang para lograr sus cometidos.

Esta producción estrenada en el 2020 ganó el premio al Mejor Largometraje Ecuatoriano en la edición 2019 del *Festival Internacional del Cine de Guayaquil*, y en el

BAFICI se elevó como ganadora del galardón a Mejor Largometraje en la Sección Americana.

Esta película es en palabras de su director, una mirada a la migración como “un salto al vacío”, un salto de fe del cual no se sabe cómo resultará. La migración es un fenómeno social que ha afectado a la mayoría de países del mundo, Ecuador y China no son ninguna excepción. *Vacío* es un testimonio de cómo muchas personas, sobre todo mafias, se han sabido lucrar de este fenómeno, ya sea con la trata de personas, engañando a migrantes usándolos de mulas o simplemente robándoles su dinero, tiempo y sueños.

Venegas, ambateño de nacimiento pero ciudadano del mundo hace mucho tiempo, vivió en China durante 5 años. Al igual que el co-guionista de la obra, Carlos Terán Vargas, quien tiene raíces chinas, cuentan con un fuerte lazo con ese país asiático. Paúl Venegas también ha vivido en Uruguay, lugar donde terminan los protagonistas de este largometraje y país co-productor de la obra cinematográfica.

La producción trabajó con actores naturales asiáticos, a excepción de Ricardo Velasteguí, quienes fueron encontrados por el director en el “barrio chino de Guayaquil”, los alrededores de “la Bahía”. Tardó 10 años en realizarse, desde la idea original de Carlos Terán Vargas hasta su producción. El director ha sido bastante cuestionado en cuanto al por qué contar una historia de personas asiáticas sin ser él mismo un asiático. A lo que Venegas responde<sup>67</sup> que la migración es un hecho global, con el que no solo chinos en este caso, se pueden sentir identificados, que él mismo ha sido un migrante en otros países, y que le interesó contar esta historia debido a su estadía por 5 años en China, al igual que el co-guionista quien tuvo la idea original y quería contar la historia de chinos en un barrio de La Habana, pero que la idea de que fueran chinos siempre fue importante para él ya que tiene raíces chinas. El rodaje de la película fue un tanto confusa para el equipo de trabajo, ya que el director se comunicaba en mandarín con sus actores, no todos hablaban español o inglés, pero esto les permitió, según el director de fotografía, enfocarse mejor en cada uno de sus trabajos.

*Vacío* es una película que busca que el espectador la haga suya. La historia de los migrantes chinos se asemeja a la de muchas personas que dejan lo conocido de su patria y salen en búsqueda de un mejor futuro. Cuando los protagonistas empiezan la odisea de cruzar el océano para salir de su país y se encuentran en la oscuridad de los contenedores

---

<sup>67</sup> Tomado de: <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/paul-venegas-pelicula-ecuatoriana-personajes-chinos/>

se puede pensar en la sensación de encierro y estancamiento que pudieron también haber sentido en los hogares que dejaron atrás, y cuando el contenedor se abre y todos salen huyendo en diferentes direcciones se asemeja a la vorágine de sentimientos y pensamientos que invaden al recién llegado a un lugar nuevo.

Lei (Fu Jing) es la protagonista de esta historia y es una muchacha que llega clandestinamente y engañada al Ecuador, pues había pagado por ser llevada hasta Nueva York. Lei de cierta manera madura en su paso por Ecuador. Al inicio de la película es una joven ingenua pero inteligente, que después de arribar al puerto de Manta y ser perseguida por la gente de aduanas, logra escapar y llegar hasta Guayaquil, una ciudad en donde encuentra a varios de sus compatriotas, entre ellos un chico al que conoció mientras viajaban desde China. Lei se queda hospedada en la casa del Sr. Lu, quien se convertirá en una especie de figura paterna en el sentido protector de la palabra, pero que podría ser su abuelo. Chang Da es un mafioso que tiene un trato con policías guayaquileños, quienes le entregan a Lei. Chang se presenta como la persona que le ayudará a viajar a su destino, mientras la tiene trabajando en un *cyber* recién inaugurado, la lleva a comer, y termina gustando de Lei. Pronto su gusto pasa a convertirse en un capricho. Lei también conoce a Víctor, un guayaquileño con quien se comunica a medias, entre el inglés y el traductor de su teléfono, un joven que también termina gustando de Lei, y le introduce a la cultura guayaquileña, la lleva a comer, a bailar y a ver el fútbol. Lei se da cuenta que Chang gusta de ella, y cuando este la invita a su departamento, accede a intimar con él, pensando que es la única forma de lograr su cometido: viajar a Nueva York. Lei le insiste a Chang en su viaje soñado, así que cuando él le dice que viajará pronto, se alegra mucho. Su alegría no durará, pues Wong, su amigo y empleado de Chang, le avisa tanto a ella como al Señor Liu, que el viaje que está por hacer tiene el propósito de enviar droga a Estados Unidos. Cuando Lei enfrenta esta realidad, es el punto de giro que tiene su personaje, pues deja de ser la joven confiada y soñadora, y se da cuenta que es prisionera de Chang, y que el viaje que ella tanto anhela es una trampa, pues Chang la usará como mula<sup>68</sup>.

Lei le pide ayuda a Víctor, el único amigo ecuatoriano que tiene y le dice que quiere ser libre. Finalmente, Lei y Wong, el día en que tienen que viajar a Nueva York, engañan a Chang, salen de Ecuador y terminan en Montevideo, en donde les tocará empezar desde cero. El espectador mira crecer a Lei en la película, pues pasa de ser una joven soñadora e inocente, a una joven estratega. Al principio de la película Lei se

---

<sup>68</sup> Persona que transporta droga

muestra como un personaje soñador y optimista, es ingenua y crédula, por lo que Wong y Víctor sienten atracción y personajes como Chang se aprovechan de su ingenuidad. Hay un cambio en su personaje, porque en un inicio, cuando recién llega a Guayaquil, espera que alguien la ayude con su pasaporte y poder viajar a Nueva York, pero cuando descubre las intenciones de su jefe, es ella quien con ayuda del Señor Liu y Wong toma acción para escapar del destino que Chang le tenía preparado e ir en pos de su sueño.

Por su parte, Wong (Zhu Lidán) decide escapar de China con varios migrantes que como él, en clandestinidad, viajan en un contenedor. Ahí conoce a Lei, con quien se vuelve a encontrar en Guayaquil. Ambos trabajan para Chang y sueñan con la libertad. En el caso de Lei, la libertad es llegar a Nueva York, y en el caso de Wong es poder sacar a su hijo de China y llevarlo con él a buscar un mejor futuro. Wong aprende rápido de los negocios de Chang, quien advierte en él un buen empleado y le confía varios mandados. Cuando se entera que Chang enviará paquetes de droga con Lei, en lo que ella cree es su viaje soñado, acude a pedir ayuda al anciano en cuya casa viven. Juntos idean un plan para poder burlar a Chang y escapar de su control y tienen victoria: escapan a Montevideo, en donde deberán buscar cómo sobrevivir, pero lo harán juntos, situación que de cierta manera agrada a Wong pues ha desarrollado un gusto por Lei.

Chang (Day Min Meng) es un hombre que lleva varios años en la ciudad de Guayaquil, y tiene negocios turbulentos pero no se sabe exactamente cuáles son, además de los atisbos sobre droga y trata de personas. Tiene a policías de la ciudad trabajando para él y controla a muchos de sus compatriotas que llegan a la ciudad reteniéndoles sus pasaportes y engañándolos con viajes que nunca concretarán. Chang es un hombre de dinero, tiene un departamento en un alto piso con vista al malecón de la ciudad, cena fuera cuando se le apetece y tal vez por esa misma razón es que cree tener potestad sobre los migrantes que llegan a él. En una noche de copas con Wong, le confiesa sentir algo por Lei, y acto seguido se dirige hacia la casa en donde la tiene viviendo. A pesar de ser de madrugada cuando llega, toca la puerta y espera que Lei lo deje pasar y trata de besarla a la fuerza pero es rechazado por Lei y echado de la casa por el Señor Liu. El espectador sabe que Lei no tiene un interés romántico en Chang (ni en nadie en particular), pero observa cómo una noche Lei es recibida por Chang en su departamento y se deja tocar por Chang, se besan y terminan teniendo relaciones sexuales en el sofá de Chang, quien parece herido después de que Lei le dice que ahora que ya tuvo lo que quería, puede hablarle de su viaje a Nueva York. Al día siguiente Chang le anuncia la fecha de su viaje a Lei y más tarde habla con Wong, a quien también le ofrece una salida de su

“mecenazgo”: viajar con una maleta llena de droga. Chang es un personaje sin cambios, se ha dedicado tantos años a los mismos negocios que todo le resulta igual, pero al final de la película, se lleva una molesta decepción de quien creía su mejor empleado, Wong, pues él y Lei una vez que entran al aeropuerto, no le vuelven a contestar el teléfono y desaparecen de su vida.

Ricardo Velasteguí le da vida al personaje de Víctor, un guayaquileño que también trabaja para Chang. Conoce a Wong y Lei cuando llegan a Guayaquil y les demuestra la cara cotidiana de la ciudad, los lleva a ver un partido de fútbol, los lleva a bailar, les introduce la jerga guayaca y se muestra su amigo. Víctor invita a Lei a comer, y también desarrolla un gusto por ella. Le coquetea a menudo y ella, sin entender por completo lo que dice con sus palabras, sonríe y le coquetea de vuelta. Víctor es el único personaje que habla en español en la película, y es el factor que añade cierta frescura al filme, pues tiene una personalidad animada, afable, coqueta y seguro de sí mismo.

*Vacío* es una película que retrata una comunidad china en la que todavía predomina el machismo. El personaje de Chang asume la figura de patriarca de los recién llegados pero solo en el sentido de control, no de cuidado. Tiene bajo llave sus pasaportes y los engaña como a niños pequeños. Vemos el estereotipo de sexismo en Chang, por ejemplo cuando le pregunta a Lei si sabe cocinar, pues ha fijado su atención en ella y puede tenerla como un prospecto de mujer con quien podría sentar cabeza y empezar una familia. Pero Lei no es el arquetipo de mujer “de casa”, confiesa haber salido de China porque no puede soportar que alguien la controle. Vemos que los personajes masculinos a su alrededor se sienten atraídos por ella pero eso no le interesa mucho, lo que en verdad anhela es viajar y llegar a Nueva York. Es una joven con ganas de conocer el mundo en libertad y sin nadie que la controle.

De acuerdo a Mulvey, las mujeres “empoderadas” son una amenaza para el prospecto de hombre que piensa en la mujer como un objeto, por eso siente necesidad de controlarla y tenerla en sumisión. Chang es este hombre que ejerce opresión sobre las mujeres que vemos en la película. Una de ellas incluso afirma que “es difícil salir del control de Chang, yo lo intenté y no pude irme”. También se siente al hombre como portador de la mirada y a la mujer como imagen, esto tal vez a causa de la cantidad de personajes masculinos que conviven alrededor de Lei: Chang, el Señor Liu, Wong e incluso Víctor. Lei no es una mujer precisamente preocupada por su imagen, a duras penas se pinta los labios, y cuando Chang se ofrece a comprarle ropa nueva ella agradece

el gesto pero aduce que no necesita más ropa, pensamiento que sorprende a Chang, quien debe estar acostumbrado a vestir a las jóvenes que llegan a sus manos.

Lo que sí se puede evidenciar es la cosificación humana, no solo de la mujer, sino en general, pues Chang mira a Wong y Lei como unas piezas más que caen en su tablero y con quienes podrá jugar como desee, pues los tiene bajo su cuidado. También acontece una situación extraña en la película, una conversación que tiene Lei con otra muchacha que vive en su mismo departamento: Lei le revela su deseo de irse a Nueva York, pues no se siente bien con Chang, a lo que ella responde que habría que pensar qué hacer para que pueda salir: “Ahora eres joven y guapa, utiliza tus atributos. Cuando quieres algo hay que pagar un precio”. Esta es una conversación que denota el arraigo de la objetivación en este personaje: ha sido tratada tanto tiempo como un objeto, que es la imagen que tiene de ella y de sus pares, motivo por el cual le brinda a Lei este consejo tan sexista, pero que Lei termina tomando y usando como moneda de cambio con Chang para poder viajar a Nueva York: Lei acude al departamento de Chang para “darle lo que quería” para poder hablar de su viaje, a lo que él responde positivamente, pues “ya ha pagado el viaje”. En este caso, la auto-objetivación que hace Lei tiene un propósito personal, que es lograr escapar del lugar que ella piensa es su país de paso hasta llegar a su tierra prometida.

*Vacío* pasa el *Test* de Bechdel con la única escena en que Lei habla con la otra mujer que vive en el mismo departamento en el que ella vive. Hablan de sus planes y sueños, cómo Lei le recuerda a ella misma cuando recién había llegado a Guayaquil y pensaba en Ecuador solamente como su país de paso, pero ya llevaba en el país cuatro años y sin papeles. También pasa la prueba de Peirce, pues en Lei vemos un personaje que persigue sus acciones dramáticas, con anhelos y sueños propios; y el de Landau, pues la protagonista no termina ni embarazada o muerta al final de la historia. Pero no pasa el *Test* de Uphold o el de Rees Davies, pues la mayoría de personas que conformaron el equipo de *Vacío* son hombres, al igual que el *Test* de Koeze-Dottle pues la mayoría de personajes secundarios también son hombres.

## ANÁLISIS COMPARATIVO DE OBRAS CON CERCANÍA CRONOLÓGICA

### **Cara o cruz vs. Qué tan lejos: Los pioneros.**

Tanto Camilo Luzuriaga como Tania Hermida son dos grandes referentes del cine nacional. Por un lado, cuando Luzuriaga realiza la producción de su ópera prima, *La Tigra*, marca un antes y un después en la historia del cine nacional, pues posterior al taquillero estreno en 1990, se empiezan a producir muchas más obras cinematográficas proyectadas y galardonadas nacional e internacionalmente. El director ambateño realiza también *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), *1809-1810: mientras llega el día* (2004), *Los canallas* (2009) y el largometraje analizado en esta investigación, *Cara o cruz* en el 2003. Luzuriaga es además propulsor del surgimiento de nuevos artistas, pues crea el primer lugar de estudios superiores cinematográficos del Ecuador en 2005 (INCINE) en donde se forman hasta la actualidad cineastas y actores.

La directora cuencana Tania Hermida, se graduó en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en 1991 y en 2006 estrenó su ópera prima, una película que logró bastante éxito en taquilla y también fue un hito histórico en la cinematografía ecuatoriana. En 2011 estrena su segundo largometraje *En el nombre de la hija*, y su última producción, *La invención de las especies*, se encuentra en etapa de post-producción. En las producciones de Hermida se puede observar una tendencia por crear protagonistas mujeres de carácter fuerte, independientes y cuyas acciones dramáticas persiguen un deseo justificado. *Qué tan lejos* logró estar en salas comerciales de cine durante 28 semanas, un hecho extraordinario en el cine nacional, y fue vista por muchos migrantes ecuatorianos en España.

Tanto Luzuriaga como Hermida se radicaron en Quito y han colaborado en la realización de numerosas películas. Las obras analizadas en esta investigación son los primeros largometrajes de ficción que nacen de una idea original de sus creadores y ambas producciones tiene un par de mujeres como sus protagonistas. Ambas películas se realizaron antes de la creación de la Ley de Fomento de Cine Nacional, entonces su realización cobra aún más valor, pues hacer cine, en un país en ese entonces sin leyes que respaldaran a sus realizadores, sin fondos concursables y sin mucha experiencia técnica, fue sin duda una labor titánica.

Existen varias diferencias entre cada película: *Cara o cruz* es la tercera película del director, mientras que *Qué tan lejos* es la primera de la directora; la producción de *Qué tan lejos* tuvo un presupuesto mucho mayor al de *Cara o cruz* teniendo en cuenta el número de actores y locaciones; Camilo Luzuriaga viene de las tablas, estudió y enseñó

teatro antes de incursionar en el cine, mientras que Tania Hermida se formó en una de las escuelas más prestigiosas de la industria cinematográfica latinoamericana, y sus estudios y experticia se reflejan en sus producciones; los diálogos y las representaciones de los personajes del director lojano tienen una teatralidad innegable y que de cierta manera generan un efecto de distanciamiento con la película, mientras que los diálogos y cada una de las actuaciones en *Qué tan lejos* son orgánicos y verosímiles, la única escena que tiene teatralidad en sus diálogos es aquella en que el personaje de Jesús recita un pedazo de una obra teatral, pero es totalmente justificado ya que tanto el actor (Pancho Aguirre) como el personaje al que representa viven del teatro como oficio. Ambos filmes tienen como protagonistas a dos mujeres, la primera pareja son hermanas mellizas y la segunda son compañeras de viaje que se convierten en amigas. Resulta irónico que dos desconocidas tengan más afinidad que dos hermanas mellizas, sin ánimos de generalizar o dictaminar cómo se “deben” dar las relaciones entre hermanos o desconocidos/conocidos, y entendiendo que estas mellizas han pasado 25 años separadas sin ninguna clase de contacto, pero la construcción de la relación entre los personajes de Manuela y Virginia no se siente veraz, incluso es incomprensible. A veces existe más empatía entre dos mujeres que se conocen y viajan por dos días que entre hermanas que pasan más de una semana juntas. *Cara o cruz* no es una obra con la que el espectador se sienta identificado o con la cual las mujeres que la vean se vean reflejadas, tampoco es una historia en la que se deba ver una relación afable entre las mellizas, tal vez es precisamente ese el punto de la película. El mismo nombre lo dice: son mujeres diferentes, opuestas en ciertos sentidos, tan antagónicas como la cara y la cruz de una moneda. Con este mismo razonamiento se puede decir que *Cara o cruz* es una historia más íntima, que transcurre casi toda en una misma casa, con personajes tan cerrados que a duras penas logramos entender. Mientras, que *Qué tan lejos* es una obra que habla de la identidad e idiosincrasia ecuatoriana, con más personajes y que expone más problemáticas, es tan colectiva y amplia como los paisajes que ilustra.

Otra de las diferencias que tienen estas obras cinematográficas y que viene a propósito y colación del tema propuesto en esta investigación, es indiscutiblemente el género de cada uno de los directores. Uno de los cuestionamientos de este trabajo investigativo es cómo la construcción de los personajes y sobre todo los personajes femeninos, es influenciada por el género, entre otras características: edad, contexto social, político, económico, geográfico, etc. del director (o guionista).

PELÍCULA	CARA O CRUZ		QUÉ TAN LEJOS	
Personaje	Manuela	Virginia	Tristeza	Esperanza
<b>Rol que ocupa</b>	Protagonista	Protagonista	Protagonista	Protagonista
<b>¿Tiene capacidad de decisión?</b>	No	No	Sí	Sí
<b>Estereotipo que representa</b>	Cuidadora	Amante y conflictiva (sombra)	Conflictiva (forajida)	Exploradora
<b>¿Es objetivada?</b>	No	Sí	Sí	Sí
<b>¿El personaje se auto objetiva?</b>	No	Sí	No	No
<b>¿Hay mirada escopofílica hacia el personaje?</b>	Sí	Sí	No	No
<b>¿Es un personaje pasivo o activo?</b>	Pasivo	Pasivo	Activo	Activo
<b>¿Refleja una imagen negativa de la mujer?</b>	Sí	Sí	No	No
<b>¿Sigue un <i>status quo</i> del orden patriarcal?</b>	No	No	No	No
<b>¿Es observado por otros personajes de manera sexual?</b>	Sí	Sí	Sí	Sí
<b>¿Sufre de algún trastorno u opresión debido a la objetivación?</b>	No	Sí	No	No
<b>¿Utiliza su físico como una moneda de cambio?</b>	No	No	No	No
<b>¿Se resiste a la objetivación?</b>	No	No	Sí	No
<b>Test de Peirce</b>	No	Sí	Sí	Sí

Tabla 4

Comparación *Cara o Cruz* y *Qué tan lejos*

La tabla muestra una comparativa entre los personajes femeninos de las películas analizadas. Tanto Manuela como Virginia, Tristeza y Esperanza son protagonistas en sus respectivas películas. Mientras que es bastante común que las realizadoras trabajen con protagonistas mujeres, no lo es en el caso de sus pares masculinos. La mayoría de

películas ecuatorianas dirigidas por hombres, tienen a hombres como protagonistas, y muchas de aquellas que tienen mujeres como protagonistas tienen una visión machista, sexista o negativa hacia la mujer. Esta visión suele ser diferente cuando en el proceso de guionización ha participado una mujer, pero no siempre es el caso.

Mientras que Tristeza y Esperanza tienen capacidad de decisión, refiriéndose a la libertad de tomar decisiones que muevan la trama y que les permitan perseguir sus deseos, necesidades y sueños intrínsecos; Manuela y Virginia son personajes cuya libertad está presa, una por una vida matrimonial y familiar, y otra porque no toma decisiones de forma activa, sino más bien fluye con las situaciones que se le presentan. Manuela ama a un hombre que le escribe románticas cartas, pero no es su esposo; dejó su sueño de ser arquitecta y se puso a trabajar en algo que no le gusta para que su esposo pudiera estudiar medicina; se siente frustrada sexualmente pero no hace nada por cambiar su situación. A Virginia la enviaron lejos de su casa a los 8 años sin que pudiera decir nada, los hombres la buscan y ella se deja seducir, regresa de sus encuentros llorando, pero resignada vuelve a repetir la historia noche tras noche, espera que su padre cumpla una promesa que le hizo cuando niña pero este se encuentra en estado vegetal y luego fallece. Ambas son personajes que no buscan un cambio deseado en sus vidas, solo reaccionan a las situaciones que se les presentan. No buscan soluciones, no toman la iniciativa, no preguntan, no deciden nada por ellas mismas. Al contrario de Esperanza y Tristeza, quienes se ven en una situación fuera de su control, pero deciden hacer algo, emprenden un camino que las lleve al destino que buscan, y no paran de tomar decisiones que les ayuden a cumplir con los objetivos que cada una tiene.

Cada una de ellas personifica un arquetipo diferente de mujer. Aunque los papeles que juegan Manuela y Virginia son los típicamente dados a la mujer, no necesariamente representan algo negativo. Manuela es la cuidadora: protectora, sacrificada y parental y esto se ve reflejado cuando conocemos cómo ha cuidado de su padre, cómo se ocupa de la casa, cómo sacrificó sus estudios por su esposo, y cuando la vemos en su rol de madre. Virginia es la amante: sensual, seductora, apasionada y erótica, lo cual no representaría problema alguno (pues las mujeres son seres sexuales también), si Virginia se mostrara feliz con ello, pero lo que obtiene después de intimar con un hombre es ira y tristeza. Tristeza es la forajida: rebelde, sobreviviente y anti-normas, citándola con sus mismas palabras: “yo estoy en contra de todo”. No cree que el chico que creía su novio vaya a casarse porque quiera sino porque le están obligando, y a pesar de la negativa de este cuando le dice que va a ir a verlo, cruza medio país y llega a la boda. Demuestra viveza

y recursividad cuando surge un inconveniente y le introduce y aconseja a Esperanza acerca de su país conforme van viajando. Es además una joven enamorada, aunque no lo admita. Esperanza encarna al arquetipo de mujer exploradora: independiente, aventurera y descubridora. No es solamente por su calidad de turista en un país extraño que tiene esta personalidad, sino que encuentra la belleza en lo ordinario y celebra con un entusiasmo contagioso las vueltas que le pone delante la vida. En la película de Hermida se ven personajes que salen del molde tradicional, y tienen más aristas que la de ser madre o la de acostarse con muchos hombres.

En ambas películas podemos ver objetivación, por el lado de *Cara o cruz* en el personaje de Virginia, quien se sabe constantemente deseada, ha interiorizado tanto esta mirada que percibe su cuerpo como un objeto de placer y actúa con base en este pensamiento, y como resultado de esa objetivación y auto-objetivación su salud mental es afectada; al contrario de su hermana, quien es vista por el resto de personajes (excepto el hombre de las cartas) como una figura asociada a lo masculino y por tal motivo no es objetivada. Manuela viste trajes, es quien trabaja y lleva el dinero a su casa, rompiendo con el esquema patriarcal de ese modo. En *Qué tan lejos* los personajes son objetivados en tres ocasiones: cuando los periodistas las llevan en su camioneta, cuando Juan Andrés decide parar a llevar a Esperanza y cuando Tristeza es llevada en motocicleta hasta Zhud. Ninguno de los hombres que las objetivan logran tener una relación con ellas más allá de ser quienes las alcanzan pensando que podrían tener algún beneficio a cambio. Como plantean Fredrickson y Roberts, aquellos hombres que no miran a las mujeres solamente como un objeto de deseo tienen una mejor relación con ellas, como en el caso de Jesús, quien las acompaña hasta casi llegar a su destino, con quien charlan más profundamente, con quien ríen y comparten parte del viaje.

Una diferencia entre ambos largometrajes es en la mirada escopofílica de la que habla Mulvey, *Cara o cruz* supone una mirada *voyeurista* sobre Virginia en sus encuentros sexuales y en Manuela cuando lee sus cartas. El espectador mira a las dos mujeres en momentos íntimos de placer, y congela la acción de la película en momentos de contemplación erótica. En *Qué tan lejos* los personajes no son objetos eróticos, se habla de una sexualidad existente, pero sin erotismo. La mirada de Hermida sobre sus personajes versa en aspectos que no se supeditan a lo sexual-erótico, sino que tiene que ver más con lo sensible de cada personaje.

Así como se observa una mirada escopofílica en el filme de Luzuriaga, también se presenta una imagen negativa de la mujer, no por sus acciones o personalidades, sino

porque no están justificadas. Luzuriaga presenta a una mujer que disfruta conocer hombres nuevos con regularidad, pero este pensamiento no coincide con su forma de actuar después de estos encuentros, pues no se nota el disfrute, el espectador nota irritabilidad, depresión, nerviosismo y bipolaridad. No hay coherencia. También presenta un personaje que cambia de humor repentinamente y sin explicación aparente. Sin una justificación en el accionar-reaccionar, estos personajes parecen desequilibrados, malos cónyuges y anfitriones. Se siente una falta de fondo en la historia de las protagonistas, lo que produce un distanciamiento con el espectador y apatía, pues las mujeres no se sienten representadas por estos personajes.

### **Pescador vs. No robarás (a menos que sea necesario): Los Cordero.**

Esteban Cordero y Mónica Espinoza tuvieron cuatro hijos, una de ellas al crecer, se convirtió en la primera mujer en hacer cine de ficción en el país, y otro es tal vez el director de cine más reconocido del Ecuador: Viviana y Sebastián Cordero.

La familia Cordero se mudó cuando Viviana y Sebastián eran todavía muy pequeños a París, lugar que sin lugar a dudas los encaminó por el camino del arte. Viviana Cordero co-dirigió el largometraje *Sensaciones* en 1991, convirtiéndose en la primera mujer en la historia del cine ecuatoriano en dirigir un largometraje de ficción. También es la realizadora detrás de *Un titán en el ring* (2002), *Retazos de vida* (2008), *Solo es una más* (2016) y la película analizada en este trabajo de investigación, *No robarás (a menos que sea necesario)*, estrenada en 2013. Sebastián Cordero, su hermano menor, dirigió una de las películas ecuatorianas más reconocidas de todos los tiempos, que marcó también un antes y un después en la historia del cine ecuatoriano: *Ratas, ratones y rateros* (1999). Después del éxito que fue su ópera prima, continuó cosechando éxitos, así tenemos *Crónicas* (2004), *Rabia* (2009), *Europa Report* (2013), *Sin muertos no hay carnaval* (2016), y el filme escogido para analizar en este trabajo escrito, *Pescador*, estrenada en 2012.

Tanto *Pescador* como *No robarás*, son películas que fueron beneficiadas y producidas con fondos otorgados (entre otras instituciones más) por el Consejo Nacional de Cine, después de 6 y 7 años respectivamente de la aprobación de la Ley de Fomento al Cine Nacional.

La reificación de la mujer no es el tema principal en ninguna de las cintas, pero se puede analizar el tratamiento que se ha dado a cada uno de los personajes femeninos que intervienen en ellas para poder hablar del tema. Además será interesante comparar las

películas de dos hermanos cineastas y sus discursos en cuanto al imaginario de “mujer”. En *Pescador*, Lorna es la mujer que acompaña al protagonista en un viaje desde El Matal hasta Quito, desviándose antes por Manta y Guayaquil con el objetivo de vender los paquetes de cocaína que Blanquito, el protagonista, tiene. En *No robarás (a menos que sea necesario)*, los personajes de Lucía, protagonista de la película, y Martha, su madre y personaje secundario, tratan de resistir la vida que les ha tocado: Martha sufre violencia intrafamiliar y termina en la cárcel cuando en defensa propia casi acaba con la vida de su pareja. Lucía es la mayor de sus hijos, quien al encontrarse huérfana junto a tres niños más (sus hermanos) decide delinquir para sobrevivir.

PELÍCULA	PESCADOR	NO ROBARÁS (A MENOS QUE SEA NECESARIO)	
		Lucía	Martha
<b>Personaje</b>	<b>Lorna</b>	<b>Lucía</b>	<b>Martha</b>
<b>Rol que ocupa</b>	Principal	Protagonista	Secundario
<b>¿Tiene capacidad de decisión?</b>	En cierto grado	Sí	No
<b>Estereotipo que representa</b>	Cuidadora (amante) y exploradora	Cuidadora, luchadora y forajida	Conflictiva: sombra
<b>¿Es objetivada?</b>	Sí	Sí	Sí
<b>¿El personaje se auto objetiva?</b>	Sí	Sí	No
<b>¿Existe una mirada escopofílica hacia el personaje?</b>	Sí	No	No
<b>¿Es un personaje pasivo o activo?</b>	Activo	Activo	Pasivo
<b>¿Refleja una imagen negativa de la mujer?</b>	No	No	No
<b>¿Es observado por otros personajes de manera sexual?</b>	Sí	Sí	Sí
<b>¿Sufre de algún trastorno psicológico u otras opresiones debido a la objetivación?</b>	No	No	Sí
<b>¿Utiliza su físico como una moneda de cambio?</b>	Sí	No	No
<b>¿Se resiste a la objetivación?</b>	No	Sí	No
<b>Test de Peircel</b>	Sí	Sí	No

Tabla No 5

Comparación entre *Pescador* y *No robarás (a menos que sea necesario)*

En *Pescador* se observa a una mujer extranjera cuya capacidad de tomar decisiones se ve menguada al depender de un hombre en cuya casa vive y de cuyo dinero subsiste, pero cuando este abandona la casa dejándola sola, recibe una propuesta que podría sacarla de ahí y permitirle volver a su país donde tiene una hija pequeña esperándola. Lorna puede tomar decisiones en pos de sus objetivos cuando no se encuentra con Elías, el hombre del que depende. Cuando se encuentra sola o con otros personajes ella propone, tiene iniciativa y sus acciones mueven la trama de la película. Es un personaje activo que busca moverse para sobrevivir.

*No robarás (a menos que sea necesario)* presenta por un lado a Martha, quien vive violentada por Emilio, su pareja, y a causa de la relación tóxica que tiene con él no puede desarrollarse, pues siempre termina regresando con él. Cuando se ve encarcelada tampoco tiene capacidad de decisión ya que las acciones que toma no repercuten de manera importante en su vida; y no es sino hasta el final que con la ayuda de su hija logra salir y por primera vez tomar una decisión que mueva la trama de su vida, se muda a otra ciudad, lejos de Emilio. La incapacidad que tiene para hacer que se desarrolle la trama la convierte en un personaje pasivo. Lucía es la hija mayor de Martha, a pesar de su corta edad, en comparación con el resto de personajes analizados en esta investigación, tiene poder de decisión en cuanto es quien hace avanzar la trama, por lo que se trata de un personaje activo. A pesar de los problemas que enfrenta cuando su madre es (injustamente) encarcelada, Lucía decide hacer algo y busca soluciones.

En cuanto a los arquetipos que son representados, se entiende que los personajes mientras mejor contruidos están, más aristas y singularidades tienen, y que pueden representar uno, dos o más arquetipos. Lorna personifica a una mujer cuidadora (amante) y descubridora. Amante puesto que de cierta manera seduce a Elías y logra concretar el negocio, y exploradora puesto que busca ser una mujer independiente. Lucía y su mamá juegan con fichas contrarias. Lucía refleja el arquetipo de mujer forajida, cuidadora y luchadora mientras que Martha es la mujer conflictiva (sombra). Martha es una mujer atormentada, por Emilio, y emocional por la misma razón. Emilio abusa y violenta constantemente a Martha, la madre de su hijo, convirtiéndola en una mujer atormentada, víctima, que vuelve cada vez con su pareja porque tiene “grandes gestos románticos” que la acosan y no la dejan ir si no es con él.

De acuerdo con la teoría de la objetivación, los tres personajes estudiados aquí son tratadas de una manera objetivante en algún momento de la trama. Lorna es la primera, pues Elías tiene un control tal sobre ella, que entra a ser parte del trato cuando

negocian el precio de la droga, como si ella fuera mercancía. Hace uso de su cuerpo como un objeto de placer y de ese placer una moneda de cambio con Elías, por lo cual no se resiste a la objetivación de ninguna manera.

Lucía en un momento de la película decide entrar al negocio de la prostitución en el cual su cuerpo es la mercancía, incluso cambia toda su apariencia para “venderse” mejor, pero no logra su cometido y termina huyendo del lugar donde una mujer esperaba usarla como objeto de placer. A excepción de ese momento, Lucía es una mujer que se aleja conscientemente de la objetivación, no desea ser la propiedad ni el objeto de deseo de ningún chico, trata de alejar tanto a Pedro como a Elmo, tal vez por corresponder este tipo de relaciones con la que ha mantenido su mamá con la mayoría de hombres que han entrado a su vida. Lucía responde los comentarios sexuales sobre ella con insultos y alejándose, y se nota la resistencia a ser objetivada en su forma desaliñada y poco femenina de vestir, propia de la comunidad punk, también resiste esta mirada en su forma de hablar, y por último de verse, pues terminándose la película se corta la larga cabellera que la acompaña. Martha es objetivada por Emilio, quien también infringe en ella las consecuencias de las que hablan las postuladoras de esta teoría: depresión, desmotivación y desestimación de la persona. Tanto Lorna como Martha no se resisten a ser objetivadas, Lorna porque sabe que utilizándose como mercancía puede sacar más rédito de la situación, y Martha porque no es consciente de la objetivación a la que está siendo expuesta al perdonar reiteradas veces a su pareja.

Lorna es espiada por Blanquito mientras “cierra el trato” con Elías al mantener relaciones con este sobre su escritorio. La mirada del espectador coincide con la mirada de Blanquito, y aunque el personaje no goce por lo que está observando, pues tiene tristeza y decepción, es una mirada escopofílica. Lo que no sucede con ninguno de los personajes en *No robarás*.

Tanto Lorna como Martha son personajes que no muestran el ideal de una mujer, pues son violentadas y utilizadas. La opresión a la que es expuesta Martha de cierta manera se justifica pues el propósito de la directora al mostrar este personaje es la denuncia y crítica. Más que reflejar una mala imagen sobre la mujer, muestra una realidad que debe ser denunciada y combatida, por eso la mirada es desde la(s) víctima(s) que sufren por la objetivación, cosificación, sexismo y violencia a la que son expuestas. La situación de Lorna es discutible, por cuanto se muestra en un inicio como una mujer que quiere ser independiente y que “se hace respetar”, en las palabras exactas del personaje, pero se observa que al final cuando necesita que Elías le ayude comprando los paquetes

de cocaína, ella misma se objetiva y trata como un artículo más en venta. Lo que no deja una imagen muy positiva de la mujer, pues teniendo la posibilidad de no participar en la propuesta de Elías, es ella quien decide ponerse a la venta, y al final de la película, el espectador mira cómo se termina quedando con el hombre del que decía querer separarse en un inicio. Ambas son situaciones límite en las que los personajes parecen no encontrar vía de escapatória, ambas son situaciones que pueden ocurrir hasta el día de hoy, pero de cierta manera la visión de la directora de *No robarás* es la de denuncia, mientras que en *Pescador* es una forma de perpetuación de representaciones dañinas al imaginario de mujer.

En esta misma línea se presentan miradas que sexualizan y objetivan a las mujeres que protagonizan estas películas, pero nuevamente la visión de Viviana Cordero con la forma en que se sexualizan, erotizan y violentan a las mujeres de *No robarás* es una denuncia al sistema machista, sexista y opresor en el que viven. La directora hace una crítica en primer lugar a la violencia intrafamiliar y al pensamiento de que la mujer es un objeto que le puede pertenecer única y exclusivamente a su pareja, también al cotidiano “piropeo” callejero del que se podría decir todas las mujeres están hastiadas, y una denuncia a quienes se aprovechan de mujeres en situaciones extremas (como el abogado al que contrata Lucía). Mientras que en *Pescador*, Lorna es sexualizada y objetivada por Blanquito, Elías, y el espectador que se identifica con la mirada masculina que se presenta en la película. Una mirada que asume ciertas “tareas” que Lorna no puede dejar de cumplir, aunque sea evidente e incluso sea expresado en la película que sí existe otra alternativa que no obligue a Lorna a someterse nuevamente a Elías. Son decisiones que los directores toman con mucha conciencia, pero que tal vez en el caso de *Pescador*, no se nota un esfuerzo por reivindicar o salvar la figura de mujer representada en Lorna.

Ambas cintas pasan el *test* de Peircel, pues tanto *Pescador* con Lorna, como *No robarás* (a menos que sea necesario) con Lucía más que con Martha, presentan personajes con distintas capas, con deseos que anhelan cumplir, con necesidades que buscan suplir, y acciones dramáticas que las mueven en la película y con las cuales el espectador se puede sentir identificado o tener empatía: el querer independencia, el desear una vida mejor para sí mismo y para su familia o el deseo de estar con su familia y protegerla.

### **La mala noche vs Vacío: nuevos paradigmas.**

Gabriela Calvache y Paúl Venegas, ambos de origen ambateño, son representantes de algunas de las producciones cinematográficas más recientes en el país, escogidos por

su trayectoria cinematográfica y la mirada crítica que imprimen en sus obras hacia problemáticas sociales. Para despedir esta serie de comparativas entre filmes, se analizará la forma en que son representados los personajes de Dana y Lei, protagonistas de *La mala noche* y *Vacío* respectivamente.

Ambas producciones muestran desde el punto de vista de un personaje protagonistas femenino, las dificultades y luchas por liberarse del control masculino, representado en los personajes de Nelson y Chang Da como líderes de organizaciones criminales, ambas muestran a mujeres foráneas en un país extraño al suyo. Tanto *La mala noche* como *Vacío* vienen de años de investigación en la que ambos directores estuvieron inmiscuidos, y aunque los personajes protagonistas de cada película son femeninos, vale la pena recalcar que la trata de personas, la esclavitud, la esclavitud sexual y el transporte de drogas, situaciones que pueden verse en los filmes, son formas de objetivación que no pertenecen únicamente a las mujeres como víctimas, es una problemática que afecta a ambos sexos pero que es más propenso a utilizar mujeres.

Dana y Lei son mujeres cuya vida y libertad están sometidas al control de un hombre con muchos años de experiencia en materia delictiva. La diferencia más grande que existe entre ambos personajes podría ser la etapa de sus vidas que se retrata. Lei es una joven con ansias de viajar y conocer el mundo, que llega de manera clandestina a Ecuador, escapando de algo de lo cual no se puede deshacer y que solo pueden entenderlo las mujeres, Lei es una muchacha sin compromisos y que no busca ningún tipo de relaciones que la quieran controlar. Dana Hernández, seudónimo que utiliza Pilar Logroño con sus clientes, es una mujer más madura. No se sabe cómo llegó al país pero lleva ya un tiempo considerable en él, trabajando en el mismo lugar y para la misma persona, quien le ofrece una especie de “ascenso” en el negocio, aludiendo su buen desempeño y en vista a que los años pasan sobre su cuerpo, que pronto dejará de ser apto para continuar “ejerciendo su oficio”. Dana tiene una hija a quien su madre le ayuda cuidando, Dana trabaja para poder enviarles dinero ya que su hija está enferma. Dana tiene ya “la piel curtida” de tanto tiempo en el negocio, y parece estar resignada a continuar en él. En fin, Dana y Lei se encuentran presas en situaciones similares pero en distintas etapas de su vida, por lo que Lei busca la forma de recuperar su libertad, y Dana es indiferente con el rumbo que tome su vida, pues piensa que es muy tarde para ella.

<b>PELÍCULA</b>	<b>LA MALA NOCHE</b>	<b>VACÍO</b>
<b>Personaje</b>	<b>Dana</b>	<b>Lei</b>
<b>Rol que ocupa</b>	Protagonista	Protagonista
<b>¿Tiene capacidad de decisión?</b>	Sí, pero con dificultad	Sí, pero con dificultad
<b>Estereotipo que representa</b>	Heroína y cuidadora	Inocente, exploradora
<b>¿Es objetivada?</b>	Sí	Sí
<b>¿El personaje se auto objetiva?</b>	Sí	Sí
<b>¿Existe una mirada escopofílica hacia el personaje?</b>	No	No
<b>¿Es un personaje pasivo o activo?</b>	Activo	Activo
<b>¿Refleja una imagen negativa de la mujer?</b>	No	No
<b>¿Es observado por otros personajes de manera sexual?</b>	Sí	Sí
<b>¿Sufre de algún trastorno psicológico u otras opresiones debido a la objetivación?</b>	Sí	Sí
<b>¿Utiliza su físico como una moneda de cambio?</b>	Sí	Sí
<b>¿Se resiste a la objetivación?</b>	No	No
<b>Test de Peirce</b>	Sí	Sí

Tabla No. 6

Comparación entre *La mala noche* y *Vacío*

A pesar de que la cosificación de la mujer sigue siendo una problemática presente no solo en obras cinematográficas, sino una realidad palpable en el mundo, presente en películas tan lejanas como *Cara o cruz* y tan nóveles como *Vacío*, existe un cambio positivo de paradigma. Mientras que por ejemplo en la obra de 2003 de Camilo Luzuriaga se nota una reificación y objetivación de la mujer gratuita y sin justificación, las obras actuales, si bien muestran a sus personajes femeninos objetivados en algún momento de la trama (o de por sí en toda la historia), el propósito de esta objetivación es el de crítica

y denuncia. La forma de ver y representar a la mujer mejora progresivamente con cada nueva producción, al menos en las estudiadas en este trabajo.

Las protagonistas de *La mala noche* y de *Vacío*, son mujeres que tienen cierta capacidad de decisión, pues literalmente su vida depende de las decisiones de otros. Dana no puede desaparecer de la vista y control de Nelson, pues la manda a golpear. Si no obedece a Nelson, éste amenaza con lastimar a su hija. No tiene escapatoria del control de este líder de una organización de trata de blancas, y la única decisión que puede tomar para recuperar su libertad, es arriesgando la suya propia. Lei tiene más libertad y capacidad de decisión que Dana, es ella quien decide salir de su país, y es quien decide también escapar de Ecuador cuando se sabe prisionera, pero tampoco es un personaje que pueda tomar decisiones relevantes desde que queda atrapada bajo el control de Chang. Ambas son presas de un captor que trata de mover sus vidas, y de quien deben escapar. A Lei, le aconsejan que deje que las circunstancias le obliguen a aceptar un futuro que no quiere, y al actuar para poder obtener su libertad, el espectador ve en ella un sujeto activo con poder de decisión.

Los arquetipos que se ven representados en estos personajes son los de heroína y cuidadora en Dana, y exploradora e inocente en Lei. Dana es cuidadora y heroína en cuanto el espectador la descubre como madre y cuando siente compasión por la niña que reconoce secuestrada por Nelson y la salva. Lei en cambio es un personaje que se puede encasillar en los arquetipos de exploradora puesto que decide aventurarse y migrar de China, descubriendo junto al único ecuatoriano con el que se encuentra en este nuevo país; y es inocente en el sentido de credulidad, ingenuidad y serenidad que reflejan sus decisiones. Estas características en sus personalidades las hacen crecer en su arco dramático, y se puede observar un cambio en la visión hacia los personajes femeninos, no como víctimas que no salen de su situación, sino como entes activos que buscan mejorar su vida.

Ambas son objetivadas y se auto-objetivan. Son objetivadas en cuanto ambas pertenecen a un hombre que las tiene sometidas y las trata como un número más en sus negocios ilícitos. Ambas son también el objeto de deseo de personajes que las sexualizan, Chang en el caso de Lei y los clientes y jefe de Dana en *La mala noche*. El caso del personaje de Dana es más explícito y evidente, pues el trabajo que tiene requiere de lo que Fredrickson y Roberts denominan auto-objetivación, pues es su cuerpo con lo que ella tramita; así que debe verse bien para la mirada externa, debe usar su cuerpo

sexualizado para trabajar, y depender de la aceptación en la mirada masculina para sobrevivir.

Aunque existe objetivación y evidente reificación del cuerpo y la vida en general de ambos personajes, no existe una mirada escopofílica en las cintas. Y esto se debe al tratamiento e identificación del público con el personaje, ambos tienen la empatía del espectador, y al identificarse con el personaje femenino, comparten y entienden sus dolores, luchas y molestias en cuanto a la objetivación a las que están sujetas, y por lo tanto, incluso al ver el cuerpo desnudo de Dana, un cuerpo delgado y joven, que normalmente sería objeto de la mirada escopofílica, el espectador no mira esas escenas ni siente un deseo sexual por Dana, si no que entiende su dolor y el hecho de que se encuentre desnuda pasa a un segundo plano. En *Lei* vemos la incomodidad a la que se expone cuando acude al departamento de Chang, y el desagrado cuando este la toca y la besa, pero se entiende el plan que tiene para poder negociar su libertad. Es una escena de sexo que no genera excitación sino molestia, por la empatía que se siente con el personaje.

Ninguna de estas representaciones de los personajes genera una imagen negativa hacia la mujer, pues se las muestra como personas maduras y lógicas, que son sujetos activos de la acción dramática y cuyas decisiones son totalmente justificadas y entendidas. Es un logro que merece ser reconocido, sobre todo en el caso de Dana, quien ejerce el oficio más antiguo de la historia, uno que suele ser estigmatizado y visto con desprecio, pero que en esta cinta logra conectar con el espectador, pues no lo muestra con erotismo o lujuria, que sería la perspectiva masculina del cliente, sino con los efectos que tiene en quien lo ejerce: dolor, resignación y coraje.

Dana y Lei son observadas de manera sexual por otros personajes, pero existe la distinción de la que hablan en la teoría de la objetivación: aquellos que objetivan a la mujer tienen una mirada machista y reificadora, pero aquellos que tienen un interés real en la persona que son Dana y Lei, que también es una mirada machista y que de alguna forma tiene que ver con la atracción y lo sexual, pero que las miran como un ser humano, tienen una mejor relación con ellas, es el caso de Julián con Dana, y de Víctor e incluso Wong, con Lei. El reconocer la sexualidad que es inherente al ser humano no es algo negativo, el hacer de esa sexualidad la única característica válida para ver a una mujer es lo que resulta negativo y demostrado en ambos filmes.

Estos personajes sufren opresión debido al estado de objetos al que están sujetas por sus captores, pero es más evidente en Dana, quien tiene que utilizar fármacos para

poder cumplir con su trabajo, vestir de manera “provocativa” la mayor parte de su día, y ni siquiera ser bien reconocida económicamente por su tortuosa ocupación.

Ambas protagonistas hacen uso de su cuerpo como una moneda de cambio, en el caso de Dana es categóricamente manifiesto, y en el caso de Lei es expuesto cuando intercambia el acceder a tener relaciones con Chang a cambio de poder hablar del viaje que anhela hacer hasta Nueva York. Ninguna se resiste a ser objetivada, pues su cuerpo es lo único que tienen para negociar y sobrevivir.

## CONCLUSIONES

En este estudio se ha observado la incidencia del cine en el imaginario colectivo, pues la visión del espectador sobre un tema específico no es la misma después de percibir una obra. El cine es transmisor y difusor de múltiples manifestaciones de una cultura y época específicas debido al factor de identificación que crea el espectador con el personaje. Con esto crea modelos de referencia que pueden ser positivos o negativos, y se encarga de conservar las miradas propuestas por el autor de la obra.

Aunque el cine se erige principalmente con propósitos de entretenimiento, no se le puede encasillar solamente en esa categoría, pues se ha evidenciado que consiste en un método de formación no formal, en donde el espectador adquiere nuevos conocimientos y reflexiones acerca de un tema planteado en la película. El cine de cierta manera educa, no solamente como recurso didáctico en clases con los audiovisuales, sino que muchas veces los conocimientos son aprehendidos de manera inconsciente por el espectador. Es un agente culturizador que homogeniza al público que lo recibe al haber vivido la misma experiencia cinematográfica.

Pero la cuestión del cine como educante radica en la reflexión después del visionado: el cine mimetiza la realidad, y hace que al reflexionar el espectador genere nuevos conocimientos y formas de ver la realidad. Cuando un fenómeno se repite, sea ficción o no, el espectador lo puede tomar como real, válido y se tiende a repetir en la vida del espectador. Sobre este tema hay directores que expresan no tener ninguna responsabilidad con el espectador, mientras que otros afirman el poder del cine y con él la conciencia social que implica.

El patriarcado y la heteronormatividad han marcado el cómo se cuentan las historias básicamente desde el inicio de la humanidad. Se habla de la segregación e imposición patriarcal sobre los intereses reales de la mujer. Históricamente la mujer ha sido vista de menos por sus pares masculinos, y la historia del cine no es la excepción. Con solo mencionar que la primera mujer, y persona en general, en hacer cine de ficción no ha sido tan reconocida como tal, da mucho que hablar.

Cuando se habla de los inicios del cine de ficción se suele reconocer a George Meliés como el precursor del cine narrativo, cuando en realidad fue una mujer la que incursionó por primera vez en el cine narrativo: Alice Guy Blaché. Así, la mujer ha luchado por ser reconocida por su labor en el quehacer cinematográfico, pasando de ser un mero adorno o un accesorio, el cual ha sido bastante objetivado, a ser quien ponga su mirada como creadora.

Pero para que la mujer pudiera tener una voz “audible” para las audiencias, se han producido numerosas luchas. La mujer ha tenido que combatir el machismo, los estereotipos tradicionales, los roles de género que desde una mirada patriarcal ponen a la mujer en una dicotomía de María (pura, madre, cuidadora) y Eva (puta, pecadora, seductora). Es así que surgen colectivos feministas que se levantan contra esa mirada binaria del mundo y de la mujer. En 1960, luego de la primera y segunda ola del feminismo, surgen nombres de mujeres que incursionan en los campos tanto técnicos y creativos del cine, haciendo de la mujer no solo un objeto que es observado y utilizado, sino un sujeto activo con una mirada propia y acciones dramáticas que mueven la trama.

La teoría cinematográfica feminista desde los años sesenta y ochenta se ha encargado de la forma de representación de la mujer en el audiovisual y las formas narrativas que ponen a la mujer en el centro de la narración. Las aproximaciones feministas empleadas para estudiar el cine varían entre los elementos analizados. En esta investigación se utilizaron como guía los escritos de Laura Mulvey acerca de la mujer como placer visual, la teoría de la objetivación de las psicólogas Fredrickson y Roberts, y el *Test* de Alisson Bechdel.

Mulvey se refiere a la mirada masculina hacia la mujer en el cine clásico de Hollywood, pero bien se puede extrapolar al cine latino, ecuatoriano, y contemporáneo. Se menciona la “mirada escopofílica” que sucede cuando la mujer (o cualquier sujeto en ese caso) es mirado como un objeto de deseo que produce placer. Mulvey también relaciona el pensamiento lacaniano de identificación con el sujeto que posee la mirada en la película, y visto que la mayoría de miradas en el cine son masculinas, la mujer es un objeto sobre el que recae la mirada: la mujer es la imagen y el hombre el portador de la mirada sobre ella, sobre todo al momento en que se congela la imagen sobre la acción erótica. Hay un momento en que las miradas tanto del espectador como del personaje se juntan, que suele ser usando el artificio de la “*show girl*”, que es la base del placer fílmico tradicional.

La teoría de la objetivación postula que cuando una persona observa su cuerpo en función de cómo es percibido por otros, internaliza el exterior sexual y percibe su cuerpo como un objeto que existe para el uso y placer de los demás, llegando incluso a auto-objetivarse. Esta es una forma de opresión a la que sobre todo mujeres están condenadas, y demuestra que este fenómeno afecta de manera física, sexual, psicológica y mental a quienes son objetivados con problemas como ansiedad, depresión, discriminación laboral, violencia sexual. En este sentido, sostiene que las mujeres que entran a la

menopausia suelen vivir mejor, pues la mirada masculina no se fija demasiado en ellas. Hay algunas formas de resistencia a ser objetivadas, como el no seguir formas convencionales establecidas para la mujer, no depilarse, no usar maquillaje, usar zapatos cómodos y en general no supeditarse al canon patriarcal y heteronormativo de “belleza”.

Junto a Laura Mulvey y las psicólogas Fredrickson y Roberts, está el *test* de Bechdel, que propone ciertas “reglas” para ver un filme: identificar si hay dos mujeres que hablan entre ellas y de algo que no corresponda a un hombre. Junto a esta prueba, se optó por buscar otras pruebas existentes que reflejen el nivel de sexismo, machismo, u objetivación en las producciones cinematográficas, es así como surgen diferentes pruebas que califican por ejemplo la representación femenina detrás de cámaras en el equipo, o la cantidad de mujeres entre los personajes secundarios, o analizar la mirada hacia los personajes femeninos de sus pares masculinos.

Tanto la llegada del cine al Ecuador como la participación de la mujer en el quehacer cinematográfico en campos técnicos y creativos ha sido tardía. Por un lado, se hace cine desde hace un poco más de un centenar de años, mientras que el cine de ficción escrito y dirigido por una mujer tan solo hace 31 años. La incursión de la mujer en el cine documental fue más temprana, en 1980, pero para los fines prácticos de esta investigación nos centramos en el cine de ficción, para analizar el trabajo de construcción de personajes y representación de personajes femeninos contruidos. Hasta la fecha de esta investigación se han estrenado alrededor de 224 largometrajes de los cuales solamente 86 de ellos han sido escritos, dirigidos o producidos por una mujer, es decir, solamente el 39% de proyectos de largometrajes han sido liderados por una mujer, siendo la época desde los 2000 el tiempo en que más se ha visto representada la mujer en estos campos con 20, 56 y 5 largometrajes en la década de 2000, 2010 y 2020 respectivamente. Esperamos que esta década la cifra se incremente y hasta se duplique conforme ha venido sucediendo. Salta a la vista la cantidad de mujeres que han hecho de productoras de sus parejas, siendo ellas quienes levantan los recursos para la obra y ellos quienes la dirigen.

Se hizo una selección de largometrajes partiendo desde la época en que la mujer empezó a ocupar cargos de dirección (1991), y tomando como referencia la creación de la Ley de Fomento al Cine para analizar los cambios que esta ley ocasionó, pues desde el 2006 la producción de proyectos audiovisuales aumentó. Fue así como entonces se eligieron dos largometrajes de ficción producidos antes de que existiera la Ley de Fomento (*Cara o cruz* y *Qué tan lejos*), dos proyectos que hayan estado entre la primera selección de beneficiados por esta ley (*Pescador* y *No robarás*), y dos largometrajes que

de igual manera hayan sido beneficiados de esta ley pero cuyas producciones sean más contemporáneas (*La mala noche* y *Vacío*). Otro de los parámetros fue que cada par de películas tuviese un director y una directora respectivamente, para realizar el análisis comparativo entre cada par de películas contraponiendo el género de quien haya dirigido el filme y conociendo cuánto influyó su género en la creación de personajes femeninos.

Al partir del análisis propuesto en los largometrajes, se evidenció que los estereotipos y arquetipos en las historias de cualquier manera siempre están presentes. Los directores hombres tienen más tendencia a crear personajes femeninos que caen en el imaginario de la mujer como amante y/o cuidadora más que cualquier otra característica; mientras que los personajes creados por mujeres tienen una tendencia a ser personajes más complejos. Estos modelos característicos tienen relación con el género del director, si la directora es mujer se nota una tendencia a crear más personajes unidimensionales masculinos que femeninos y viceversa. Se nota, sin embargo, un cambio positivo en cuanto a la construcción de los personajes femeninos más actuales, siendo éstos desarrollados con mayor sensibilidad y complejidad.

Luego de analizar los personajes femeninos representados en cada obra, se puede inferir que existe un creciente cambio de paradigma entre los directores (hombres), que, sin ánimos de generalizar, y tal vez debido a la transformación constante de la realidad y el contexto que vivimos, se han acercado más a una representación de la mujer más acorde a aquella que tiene diferentes dimensiones y por ende se vuelve más compleja y de esta forma, más real. No se puede hablar por todas las obras actuales o recientemente estrenadas, puesto que, así como cada película es diferente una de otra, así también lo son quienes las crean; pero la visibilidad de temas como el género o el feminismo, cada vez más manifiestas en el mundo, incurren en cómo tanto directores como directoras presentan sus obras y en el sentido de responsabilidad que éstos tienen con el público. Los autores más actuales y sus obras son un reflejo de una sociedad que se empeña cada día más, por vivir en una sociedad no solo incluyente sino equitativa.

## BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- "Ficha didáctica | ibermedia digital". IBERMEDIA Digital - Plataforma de cine iberoamericano. Consultado el 14 de febrero de 2022. <https://ibermediadigital.com/que-tan-lejos/ficha-didactica/>.
- Aesthesis Psicólogos Madrid. "Influencia del cine sobre la conducta - Aesthesis || Psicólogos en Madrid". Psicólogos Madrid Aesthesis, 16 de noviembre de 2016. <https://www.psicologosmadridcapital.com/blog/influencia-cine-sobre-conducta/#:~:text=Dicha%20función%20consiste%20en%20el,gran%20parte%20de%20la%20sociedad.>
- Albizu Ontaneda, Natalia. 2010. «Mujeres Irrepresentables. La crítica Feminista a La Narratividad cinematográfica clásica». *Bajo Palabra*, n.º 5 (diciembre):131-40. <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3458>.
- Albizu Ontaneda, Natalia. 2010. «Mujeres Irrepresentables. La crítica Feminista a La Narratividad cinematográfica clásica». *Bajo Palabra*, n.º 5 (diciembre):131-40. <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3458>.
- Alfaya, María, María José Bueno y Silvia Navarro. "Estereotipos y roles: Mujeres en el cine". En *Libro de actas del I congreso internacional de comunicación y género*. Universidad de Sevilla, 2012
- Alonso, María y María Pereira. "El cine como medio-recurso para la educación en valores un enfoque teórico y tecnológico". *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, n.º 5 (2000): 127–48.
- Amar, Víctor. "La mujer en el primer lustro de la historia del cine referencias pictóricas del siglo XVIII y XIX". *La mujer en los siglos XVIII y XIX: VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad*, 1994, 363–70.
- Anaïs Álvarez, Laura Bautista, Ramón Rodríguez, Armando Rodríguez. Consecuencias de la cosificación: ¿Me siento mujer o me siento objeto? Trabajo de Fin de Grado de Psicología, Universidad de La Laguna, 2019.
- Andrade, Juan Fernando. "Confesiones De Un Pescador De Coca". *Cultura B*, 7 de julio de 2008. <http://culturab.blogspot.com/2008/07/confesiones-de-un-pescador-de-coca.html>.

- Arosemena, Rita. "Machismo y cosificación de la mujer: Un flagelo social - Psyciencia". *Psyciencia*, 13 de diciembre de 2016. <https://www.psyciencia.com/machismo-cosificacion/>.
- Calvo de Castro, Pablo. "El acceso a la formación especializada de las documentalistas en América Latina. Análisis de su evolución como explicación de un cambio de paradigma". *Comunicación y Género* 1, n.º 2 (diciembre de 2018). <https://doi.org/10.5209/cgen.62673>.
- Calvo, Guadi. "Camilo Luzuriaga, batallar por la utopía". *Archipiélago Revista Cultural de Nuestra América* 16, n.º 58 (2007).
- Campo-Redondo, María. "El cine como recurso tecnológico en la creación de conocimiento: Estudio de caso en la enseñanza de la orientación de la violencia familiar". *Revista Venezolana de Información* 3, n.º 3 (2006): 11–31. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/enlace/article/view/13366/13351>
- Caparrós Lera, José María. *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. (Madrid: Rialp, D.L., 1990). 13-24
- Casillas, Sonia y Marcos Cabezas. "Competencias sociales y digitales para la comunicación y el aprendizaje". *Fonseca, Journal of Communication* 15, n.º 15 (diciembre de 2017): 7. <https://doi.org/10.14201/fjc20171579>.
- Chávez, Eddy. *Los derechos de la mujer en el cine*. Huancayo: Universidad Continental, 2020.
- Cinfilosecuador. "La mujer en el cine ecuatoriano". *Cinéfilos Ecuador*, 8 de marzo de 2017. <https://cinfilosecuadorcom.wordpress.com/2017/03/08/la-mujer-en-el-cine-ecuatoriano/>.
- Constante, Soraya. "Dos mujeres se colocan tras la cámara en el cine ecuatoriano". *El País*, 8 de marzo de 2018. [https://elpais.com/cultura/2018/03/08/actualidad/1520545373\\_150657.html](https://elpais.com/cultura/2018/03/08/actualidad/1520545373_150657.html).
- Ecuador. Congreso Nacional. *Ley de fomento del cine nacional*. Ley 2006-29. Aprobado el 3 de febrero de 2006. Registro Oficial, 29 de mayo de 1986. <http://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/06/Ecuador-Ley-de-Cine-2006-29.pdf>.
- El Telégrafo. "Directoras nacionales exploran más formatos". *El Telégrafo*, 10 de julio de 2019. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/directorasnacionales-formatos-videosweb-mapping>.

- Escalona Peña, Mg. Karina, y Mg. Fredi Patricio Zamora Aizaga. 2021. «MUJERES Y CINE EN ECUADOR: RETOS A LA INCLUSIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO». *Revista Qualitas* 21 (2021):01 - 011. <https://revistas.unibe.edu.ec/index.php/qualitas/article/view/79>.
- Escalona, Karina y Zamora, Fredi. "Cine y género: Un análisis de la representación de las mujeres en la producción ecuatoriana". *VI Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales (ELMeCS) Innovación y creatividad en la investigación social: Navegando la compleja realidad latinoamericana*, 2018.
- Estrella, Santiago. "Miradas a la identidad nacional en el filme *Qué tan lejos*". Tesis para la obtención del título de Magíster en Comunicación Programa de Maestría en Comunicación, Universidad Andina Simón Bolívar, 2014.
- Franch, Ignasi. "De Platón a Kant: Las frases más machistas de los pilares de la filosofía occidental". *ElDiario.es*, 19 de octubre de 2016. [https://www.eldiario.es/cultura/libros/frases-machistasfilosofos\\_1\\_3791178.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/frases-machistasfilosofos_1_3791178.html).
- Fredrickson, Barbara L. y Tomi-Ann Roberts. "Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks". *Psychology of Women Quarterly* 21, n. °2 (junio de 1997): 173–206. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x>.
- García Espinosa, Julio. "Por un cine imperfecto", en "La doble moral del cine", EICTV-Ollero y Ramos Editores, Madrid, 1996
- García, Eugenia y Emma Vallespinós. "¿Somos violentos por naturaleza o influye el ambiente?" *cadena SER*, 23 de febrero de 2017. [https://cadenaser.com/programa/2017/02/23/la\\_ventana/1487871908\\_171964.html#:~:text=La%20violencia%20es%20una%20adaptación,la%20propagación%20de%20la%20violencia](https://cadenaser.com/programa/2017/02/23/la_ventana/1487871908_171964.html#:~:text=La%20violencia%20es%20una%20adaptación,la%20propagación%20de%20la%20violencia).
- García, Jeyson. "Procesos pedagógicos desde la repetición consciente para el aprendizaje de la batería". Trabajo de Fin de Grado de Música, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2019. Repositorio Institucional UPN.
- Garrido, Rocío y Anna Zaptsi. "Archetypes, Me Too, Time's Up and the Representation of Diverse Women on TV". *Comunicar* 29, n.º 68 (julio de 2021): 21–33. <https://doi.org/10.3916/c68-2021-02>.

- Garro, Oihana. *Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación*. Revista de Estudios de Género. La ventana, vol. IV, núm. 33, pp. 302-320 Universidad de Guadalajara. Guadalajara, México. 2011.
- Gómez Ramírez, María Teresa. "Representatividad de la mujer en el cine, un análisis del contexto hacia un imaginario social para el reconocimiento femenino". *Quaestiones Disputatae* 6, n.º 13 (2013): 27–40.
- González, Javier. "Cine y tabaco, el comienzo de una polémica amistad para el adolescente". *Pediatr Aten Primaria*, 2021, 23–41.
- Guil Bozal, Ana. "El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer". *Comunicar* 6, n.º 12 (marzo de 1998): 95–100. <https://doi.org/10.3916/c12-1999-14>.
- Hablemos de Niñas. "Los espejos que distorsionan". Gk, 1 de octubre de 2019. <https://gk.city/2019/10/01/mujeres-cine-television-estereotipos/>.
- Intriago, Kelly y Láñez Angélica. "Crítica feminista cinematográfica: análisis de En el nombre de la hija y No robarás (a menos que sea necesario)". Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en comunicación social, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2017. Repositorio Digital UCSG.
- Karsay, Kathrin, Johannes Knoll y Jörg Matthes. "Sexualización del uso de los medios y la auto-objetivación: Un metanálisis (2018)". *Your Brain On Porn*, 15 de diciembre de 2017. <https://www.yourbrainonporn.com/es/relevant-research-and-articles-about-the-studies/porn-use-sex-addiction-studies/sexualizing-media-use-and-self-objectification-a-meta-analysis-2018/>.
- Kubrak, Tina. "Impact of Films: Changes in Young People's Attitudes After Watching a Movie". *Behavioral Sciences* 10, n.º 5 (mayo de 2020): 86. <https://doi.org/10.3390/bs10050086>.
- Lara, Lilihana. "5 estereotipos de mujeres que el cine ha creado". Univision, 2016. <https://www.univision.com/explora/5-estereotipos-de-mujeres-que-el-cine-ha-creado>.
- León, Christian. "El peligroso objeto del deseo. Representaciones de la colombiana en el cine ecuatoriano reciente". *Paper Universitario*, 2014, 1–13.
- López Claudia, Gómez Elvia, Justiniano, Sandy. *Análisis de la cosificación de la mujer desde una perspectiva de género*. Innovare Vol. 7, Núm. 1. 2018.
- Lumet, Sidney. *Así se hacen las películas*. 2a ed. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 2000.

- Mancero, Tannia. "Mujeres cineastas en Quito: Experiencias de producción y prácticas narrativas". Tesis de Maestría en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo, FLACSO, 2012. Repositorio Digital FLACSO Ecuador.
- Martínez-Salanova, Enrique. "Mujeres, miradas y estereotipos en el cine Utilización del cine para una enseñanza en coeducación". Cine y educación - Aula creativa. Consultado el 14 de febrero de 2022. [https://educomunicacion.es/articulos/mujer\\_estereotipo\\_cine.htm](https://educomunicacion.es/articulos/mujer_estereotipo_cine.htm).
- Millán, Márgara. *Derivas de un cine en femenino*. Mexico: M.A. Porrúa, 1999.
- Moratalla, Tomás. "Iconos femeninos en el Cine". *Revista crítica*, 2012, 63–69. <http://www.revista-critica.com/la-revista/monografico/enfoque/411-iconos-femeninos-en-el-cine>.
- Moreno, Rafael y María Castro. "Estereotipos de género presentes en el cine y la literatura. Análisis de los personajes masculinos y femeninos de la saga Crepúsculo". *Dossiers feministes*, n.º 20 (2015): 189–95.
- Morera, Coral. "Mujer, violencia y cine La agresión masculina como estrategia narrativa". *Prisma social: Revista de investigación social*, n.º 13 (2014): 257–87. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5255477>.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En *Feminisms*, 438–48. London: Macmillan Education UK, 1975. [https://doi.org/10.1007/978-1-349-14428-0\\_27](https://doi.org/10.1007/978-1-349-14428-0_27).
- Muñoz D'Albora, Adriana, Ramírez, Dora, Luna, Lola, León, Magdalena, Ramírez Rodríguez, María, Roldán, Martha, Palma de Feuillet, Milagros, Vargas Valente, Virginia. *Género, clase y raza en América Latina: algunas aportaciones*. Universidad Nacional de Colombia Proyectos Temáticos Biblioteca Digital Feminista Ofelia Uribe de Acosta BDF Economía, globalización y desarrollo. Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, Universitat de Barcelona. 1991
- Murillo Castro, María Lorena. "Influencia de la época en la representación de la mujer. Análisis del discurso cinematográfico en las películas: Dos para el camino, la tigra, retazos de vida y a tus espaldas". Trabajo de Titulación Carrera de Comunicación Social, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2013. Repositorio Digital UCSG.
- Núñez, Trinidad y Yolanda Troyano. "La violencia machista en el cine. De la revisión videométrica a la intervención psicosocial". *Revista Europea De Derechos*

- Fundamentales*, n.º 19 (2012): 295–318. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4055508>.
- Ormrod, Jeanne. *Aprendizaje humano* 4.a edición. 4a ed. Madrid: PEARSON EDUCACIÓN, S.A., 2005.
- Orús, Abigail. "La presencia de la mujer en el cine - Datos estadísticos". Statista, 5 de marzo de 2021. <https://es.statista.com/temas/5475/la-presencia-de-la-mujer-en-el-cine/#dossierKeyfigures>.
- Osorio, Karen. "Nuestra cultura en la pantalla grande: CINE ECUATORIANO". UCOM (Revista Digital), 2017.
- Padilla Castillo, Graciela. "Radiografía de la mujer en el cine español y de la investigación histórico-cinematográfica". *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada* 2, n.º 1 (2012): 161–62.
- Pardo, Alejandro. "El cine como medio de comunicación social y la responsabilidad social del cineasta". *La ética desprotegida: Ensayos sobre deontología de la comunicación*. Pamplona: Eunsa, 2001, 117–41. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/35977>.
- Pérez, Loola. "Cosificación y deseo sexual: ¿cómo interpretar al otro?" *Ethic*, 22 de octubre de 2021. <https://ethic.es/2021/10/cosificacion-y-deseo-sexual-como-interpretar-al-otro/>.
- Puttnam, David. "Film Makers Are Missing Their Social Purpose". *Los Angeles Times*, 2 de mayo de 1988. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-05-02-me-1334-story.html>.
- Quispe, Luisa. "Cuidado enfermero en paciente de cesárea, unidad de recuperación post anestésica". Tesis de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa FACULTAD DE ENFERMERÍA UNIDAD DE SEGUNDA ESPECIALIDAD, 2021
- Redacción Tribuna. "Los estereotipos de género que escuchamos cada día | Tribuna Feminista". *Tribuna Feminista*, 7 de mayo de 2017. <https://tribunafeminista.elplural.com/2017/05/los-estereotipos-de-genero-que-escuchamos-cada-dia/>.
- Rocha, Tania. "Desarrollo de la Identidad de Género desde una Perspectiva Psico-Socio-Cultural: Un Recorrido Conceptual". *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology* 43, n.º 2 (2009): 250–

59. <https://www.redalyc.org/pdf/284/28412891006.pdf?fbclid=IwAR3-mPZHLRRbIESLUBTGAT-IvABumPvDQnG8ssb3Us5W4iVc5VIg9PO1vXg>.
- Rojas Galdámez, Nadia Samantha. "Cosificación de la mujer en los medios de comunicación impresos en Guatemala". Previo a conferírsele el Título de: Licenciada en ciencias de la comunicación, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2004.
- Rojas, Pamela. "Evolución en el tratamiento narrativo de los personajes femeninos en películas live action de disney". Trabajo de investigación, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2020. Repositorio Académico UPC.
- Sabater, Valeria. "Aprendizaje Latente: Aprender De Manera Inconsciente". La Mente es Maravillosa, 22 de mayo de 2021. <https://lamenteesmaravillosa.com/aprendizaje-latente/>.
- Sáez, Gemma, Inmaculada Valor-Segura y Francisca Expósito. "¿Empoderamiento o Subyugación de la Mujer? Experiencias de Cosificación Sexual Interpersonal". *Psychosocial Intervention* 21, n.º 1 (abril de 2012): 41–51. <https://doi.org/10.5093/in2012v21n1a9>.
- Sanahuja, Montse. "Erradiquemos la cosificación de las mujeres: Cuerpo sí, cosa no - Catalunya Plural". Catalunya Plural, 2018. <https://catalunyaplural.cat/es/erradique-cosificacion-las-mujeres-cuerpo-cosa-no/>.
- Sánchez Alarcón, Inmaculada. "El cine, instrumento para el estudio y la enseñanza de la Historia." *Comunicar* 7, n.º 13 (octubre de 1999): 159–64. <https://doi.org/10.3916/c13-1999-25>.
- Selisker, Scott. *The Bechdel Test and the Social Form of Character Networks* *New Literary History* 46, No. 3 (2015)
- Silva Escobar, Juan Pablo. "De lo popular a lo masivo: La Revolución mexicana en el cine de la época de oro (1936-1959)1". *Caravelle*, n.º 110 (junio de 2018): 149–62. <https://doi.org/10.4000/caravelle.3267>.
- Simón, Paulina. "Festival internacional de santa fé de antioquía". *festicineantioquia*, 2013. <http://www.festicineantioquia.com/index.php/52-festicine/festicine-antioquia-versiones-anteriores/xiv-festival-de-cine-y-video-de-santa-fe-de-antioquia/191-la-mujer-en-el-cine-ecuadoriano-contemporaneo-oficio-identidad-y-representacion>.
- Solà, Pere. "¿El test de Bechdel está pasado de moda? Creadoras proponen otras alternativas". *La Vanguardia*, 22 de diciembre de

2017. <https://www.lavanguardia.com/series/20171222/433813779773/test-de-bechdel-feminismo-interseccionalidad-series.html>.
- Tello Díaz, Lucía. 2019. «La 'mirada femenina': Estereotipos Y Roles De género En El Cine español (1918-2015)». *Ámbitos. Revista Internacional De Comunicación*, n.º 34 (junio). <https://revistascientificas.us.es/index.php/Ambitos/article/view/9303>.
- Torres, Paula. "Test de Bechdel: 7 increíbles películas que pasan esta prueba con honores - Métrica - Agencia Peruana de Comunicación". Métrica - Agencia Peruana de Comunicación, 25 de enero de 2021. <https://metrica.pe/blog/test-de-bechdel-7-increibles-peliculas-que-pasan-esta-prueba-con-honores/>.
- Ulloa, César. *Artículo-entrevista con Tania Hermida*. Publicado en el Diario La Hora (Ecuador), 28 de enero de 2007. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/que-tan-cerca/>
- Users, Ana. "Laura Mulvey, la espectadora acompañada". *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n.º 29 (2017): 67–72. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6275168>.
- Wikipedia, La enciclopedia libre. 2010. "Alice Guy". Última modificación el 10 de febrero de 2022. [https://es.wikipedia.org/wiki/Alice\\_Guy](https://es.wikipedia.org/wiki/Alice_Guy)
- Wikipedia, La enciclopedia libre. 2010. "Anexo: Películas de Ecuador". Última modificación el 31 de enero de 2022. [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Pel%C3%ADculas\\_de\\_Ecuador](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Pel%C3%ADculas_de_Ecuador)
- Wikipedia, La enciclopedia libre. 2010. "Teoría cinematográfica feminista". Última modificación el 6 de diciembre de 2021. [https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_cinematogr%C3%A1fica\\_feminista](https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_cinematogr%C3%A1fica_feminista)
- Zas Marcos, Mónica. "La teoría que explica por qué Hollywood trata a la mujer como un trozo de carne". *Eldiario*, 15 de junio de 2017. [https://www.eldiario.es/cultura/cine/laura-mulvey-mujer-trozo-carne\\_1\\_3343497.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/laura-mulvey-mujer-trozo-carne_1_3343497.html).
- Zurian Hernández, Francisco, y Beatriz Herrero Jiménez. 2014. «Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual». *Área Abierta* 14, n.º3: 5-21. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2014.v14.n3.46357](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357)

## **Filmografía**

*1809-1810: mientras llega el día* (Luzuriaga, 2004)  
*24 horas de placer* (Cardona, 1967)  
*Adelita* (Hernández y Lara, 1937)  
*Agujero Negro* (Araujo, 2018)  
*Amanecer en el Pichincha* (Santana, 1950)  
*Camilo Egas* (Vásquez, 1980)  
*Cara o cruz* (Luzuriaga, 2003)  
*Casablanca* (Curtiz, 1942)  
*Ciudadano Kane* (Welles, 1941)  
*Cómo enfriar a mi marido* (Cardona, 1967)  
*Conspiración bikini* (Cardona, 1967)  
*Crónicas* (Cordero, 2004)  
*El cantante de Jazz* (Crosland, 1927)  
*El día que me convertí en mujer* (Makhmalbaf, 2000)  
*El Gran Hotel Budapest* (Anderson, 2014)  
*El secreto de Magdalena* (Miranda, 2015)  
*El silencio de los inocentes* (Demme, 1991)  
*El sueño verde* (Vásquez, 1988)  
*El terror de la frontera* (Martínez, 1929)  
*El tesoro de Atahualpa* (San Miguel, 1924)  
*En el nombre de la hija* (Hermida, 2011)  
*Entre Marx y una mujer desnuda* (Luzuriaga, 1996)  
*Europa Report* (Cordero, 2013)  
*Éxodo sin ausencia* (Vásquez, 1985)  
*Feriado* (Araujo, 2014)  
*Girlfight* (Kusama, 2000)  
*Guayaquil de mis amores* (Santana, 1930)  
*La dama tapada* (Miranda, 2018)

*La Fée aux Choux* (Guy, 1896)  
*La libertadora del libertador* (Rojas y Gómez, 1978)  
*La mala noche* (Calvache, 2019)  
*La mujer sin cabeza* (Martel, 2008)  
*La Seducción* (Sofia Coppola, 2017)  
*La Tigra* (Luzuriaga, 1990)  
*Ladybird* (Gerwig, 2017)  
*Los canallas* (Luzuriaga, 2009)  
*Los miserables* (Hooper, 2012)  
*Madre Tierra* (Vásquez, 1984)  
*Mariana de Jesús, Azuzena de Quito* (Villar, 1960)  
*Mi tía Nora* (Prelorán, 1982)  
*Mujeres del siglo XX* (Mills, 2016)  
*No robarás (a menos que sea necesario)* (Cordero, 2013)  
*Nomadland* (Chloé Zhao, 2021)  
*Ocho 1/2* (Fellini, 1963)  
*Persépolis* (Satrapi, 2007)  
*Pescador* (Cordero, 2011)  
*Poema nacional, Soledad* (Bocaccio, 1927)  
*Pulp Fiction* (Tarantino, 1994)  
*Qué tan lejos* (Hermida, 2006)  
*Rabia* (Cordero, 2009)  
*Ratas, ratones y rateros* (1999)  
*Retazos de vida* (Cordero, 2008)  
*Romance en Ecuador* (López, 1967)  
*Se conocieron en Guayaquil* (Villar, 1949)  
*Se necesita una guagua* (San Miguel, 1924)  
*Sensaciones* (Cordero y Cordero, 1991)  
*Sin muertos no hay carnaval* (Cordero, 2016)  
*Sólo es una más* (Cordero, 2016)  
*SOS mujeres en acción* (Cardona, 1967)  
*The Story of the Flaming Years* (Solntseva, 1961)  
*Thelma & Louise* (Scott, 1992)  
*Tiempo de mujeres* (Vásquez, 1987)

*UIO: Sácame a pasear* (Rueda, 2016)  
*Un abismo y dos almas* (San Miguel, 1925)  
*Un titán en el ring* (Cordero, 2003)  
*Un viaje por Manabí* (Chávez, 1929)  
*Una canta, la otra no* (Varda, 1977)  
*Una chica vuelve a casa sola de noche* (Amirpour, 2014)  
*Vacío* (Venegas, 2020)