



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Volumen CIII N° 214
Julio-diciembre 2025
Quito-Ecuador



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

**Volumen CIII
N° 214**

**Julio–diciembre 2025
Quito–Ecuador**

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Director	Dr. Cesar Alarcón Costa
Subdirectora	Dra. América Ibarra Parra
Secretario	Ac. Diego Moscoso Peñaherrera
Prosecretaria	Ac. Ingrid Diaz Patiño
Tesorero	Dr. Claudio Creamer Guillén
Bibliotecario archivero	Lcdo. Carlos Miranda Torres
Jefe de Publicaciones (e)	Dr. José Echeverría-Almeida
Relacionador Institucional	Dr. Eduardo Muñoz Borrero

COMITÉ EDITORIAL

Dr. José Echeverría Almeida	Presidente
Dr. Jorge Ortiz Miranda	
Dra. Rocío Rosero Jácome	
Dra. Libertad Regalado Espinoza	
MSc. Bayardo Ulloa Enriquez	
Dr. Wilson Gutiérrez Marín	
Dr. Álvaro Mejía Salazar	(alterno)
Dr. Sebastián Donoso Bustamante	(alterno)

EDITOR

Dr. José Echeverría-Almeida	Universidad Técnica del Norte
-----------------------------	-------------------------------

EDITORES DE MONOGRÁFICO

Iván Rodrigo Mendizábal
Christian León
Matteo Manfredi
Claudio Creamer

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Katarzyna Dembic	Universidad de Varsovia-Polonia
Dr. Silvano Benito Moya	Universidad Nacional de Córdoba/CONICET- Argentina
Dra. Elissa Rashkin	Universidad Veracruzana-México
Dr. Stefan Rinke	Instituto de estudios latinoamericanos/ Freie Universität Berlin-Alemania
Dr. Carlos Riojas	Universidad de Guadalajara-México
Dra. Cristina Retta Sivoella	Instituto Cervantes, Berlin- Alemania
Dr. Claudio Tapia Figueroa	Universidad Técnica Federico Santa María – Chile
Dra. Emmanuelle SinarDET	Université Paris Ouest - Francia
Dr. Roberto Pineda Camacho	Universidad de los Andes-Colombia
Dra. María Letícia Corréa	Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Brasil
Dr. Roger Pita Pico	Investigador Academia Colombiana de Historia-Colombia
Dr. Justo Cuño Bonito	Universidad Pablo de Olavide-España
Dr. Héctor Grenni Montiel	Universidad Don Bosco- San Salvador
Dr. Pablo Solórzano Marchant	Universidad Católica Silva Henríquez – Chile
Dr. Tomás Caballero Truyol	Universidad del Atlántico – Colombia
Dr. Julio César Fernández	Universidad Nacional Pedro R. Gallo – Perú
Dra. Laura Falceri	Universidad Politécnica Salesiana – Ecuador
Dr. Jairo Bermúdez Castillo	Universidad Sergio Arboleda – Colombia
Dr. Renato Ferreira Machado	Facultad Salesiana de Porto Alegre – Brasil
Dr. Saúl Uribe Taborda	Universidad Politécnica Salesiana – Ecuador
Dr. Juan Cordero Íñiguez	Academia Nacional de Historia – Ecuador
Dra. Olga Zalamea Patiño	Universidad de Cuenca

BOLETÍN de la A.N.H.

Vol. CIII
N° 214
Julio-diciembre 2025

© Academia Nacional de Historia del Ecuador
ISSN N° 1390-079X
eISSN N° 2773-7381

Portada: Alegoría con motivo del centenario de su emancipación política.
Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943.

Diseño e impresión

PPL Impresores 2529762 Quito
landazarifredi@gmail.com

Diciembre 2025

Esta edición es auspiciada por el **Ministerio de Educación, Deporte y Cultura**

Libro de distribución gratuita

**MIRADA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN EL CINE
ECUATORIANO DEL SIGLO XXI.
ESTUDIO DE CASO DE TRES PELÍCULAS: *RABIA* (2009),
AZULES TURQUESAS (2019) Y *LA MALA NOCHE* (2019)**

Claudio Creamer Guillén¹

Resumen

El artículo se centra en contestar esta pregunta central: ¿Cuál es el tipo de mirada de la mujer que se construye en el cine ecuatoriano del siglo XXI en las películas *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019)? Para responderla, dentro de un marco conceptual de teóricos del cine, de la cultura y del feminismo, en el artículo se examina el tipo de mirada del director que constituye a la mujer en cada una de las tres películas. Se analiza la enunciación y la mirada para luego presentar los valores de la mirada en temas de género, priorizando el punto de vista y focalización en cada una de las tres películas. La investigación emplea el análisis de discurso cinematográfico –para trabajar la enunciación y mirada–. Para el caso se usaron técnicas de revisión bibliográfica, observación, videos y entrevistas a los directores y luego se acudió al método histórico de interpretación crítica de las fuentes escritas y visuales de las tres películas.

Palabras clave: Cine ecuatoriano, Representación, Mirada, Género.

¹ Doctor Ph.D. (candidato) en Economía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Magíster en Historia Andina y Magíster en Maestría en Comunicación, mención en Visualidad y Diversidades, ambas por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Máster en Administración de Empresas por el Instituto de Estudios Superiores de Administración, Caracas (Venezuela). Ingeniero Comercial con Mención en Administración por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Bachelor of Arts en Ciencias Políticas por la Universidad de Syracuse (Estados Unidos). Ha sido docente universitario. Miembro de Número de la Academia Nacional de Historia por su trayectoria profesional. Correo: creamerc663@gmail.com.

Abstract

The article focuses on answering this central question: What kind of female gaze is constructed in 21st-century Ecuadorian cinema in the films *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019), and *La mala noche* (2019)? To answer this question, within a conceptual framework of film, culture, and feminist theorists, the article examines the type of gaze of the director that constitutes women in each of the three films. It analyzes the enunciation and the gaze and then presents the values of the gaze in terms of gender, prioritizing the point of view and focus in each of the three films. The research uses film discourse analysis –to work on enunciation and gaze–. In this case, techniques such as bibliographic review, observation, videos, and interviews with the directors were used, followed by the historical method of critical interpretation of the written and visual sources of the three films.

Keywords: Ecuadorian cinema, Representation, Gaze, Gender.

Introducción

Las representaciones de la mujer en el cine ecuatoriano del siglo XXI reflejaron sus cambios de acuerdo con una diversidad de clases, etnias y géneros. Este artículo se propone analizar esas transformaciones a partir de tres películas emblemáticas que ponen en el centro la representación femenina: *Rabia* (2009)² de Sebastián Cordero, *Azules turquesas* (2019)³ de Mónica Mancero y *La mala noche* (2019)⁴ de Gabriela Calvache. En este contexto, la pregunta guía es

2 *Rabia*, Drama, dirigido por Sebastián Cordero (México, España, Colombia y Ecuador: WAG, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y Dynamo, 2009), Filme, 89m, https://www.imdb.com/es/title/tt1151923/?ref_=nm_knf_t_4.

3 *Azules turquesas*, Drama, dirigido por Mónica Mancero (Ecuador: Mónica Mancero Producciones, 2019), Filme, 1h23m, https://www.imdb.com/es/title/tt12924720/?ref_=fn_t_1.

la siguiente: ¿Cuál es el tipo de mirada de la mujer que se construye en el cine ecuatoriano del siglo XXI en las películas *Rabia*, *Azules turquesas* y *La mala noche*? A partir de esta interrogación, se estableció un objetivo específico, el cual es: Analizar el tipo de mirada de la mujer que se construye en cada una de las películas objeto de análisis. El artículo se centra en tal objetivo al examinar el tipo de mirada del director que constituye a la mujer en cada una de las tres películas. Considera la enunciación y la mirada para luego presentar los valores de la mirada en temas de género, priorizando el punto de vista y focalización en cada una de las tres películas.

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

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

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

La motivación que impulsó este artículo reside en la necesidad de aportar a crear textos académicos sobre el cine nacional para los estudiantes universitarios del tema en el país; existe un déficit de literatura académica al respecto.

4 *La mala noche*, Drama, dirigido por Gabriela Calvache (Ecuador y México: Canibal Networks, Cineática Films, Cine Canibal, 2019), Filme, 1h35m, https://www.imdb.com/es/title/tt6857084/?ref_=fn_t_1.

El tipo de fuentes utilizadas tuvo como base tres principales insumos: Los autores principales sobre el tema de investigación e investigación pertinente en las bibliotecas de la Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador, y en fuentes digitales, como Google Scholar y otras. También se entrevistó a los directores de las tres películas: *Rabia*, *Azules turquesas* y *La mala noche*. Sebastián Cordero, Mónica Mancero y Gabriela Calvache, respectivamente.

El marco conceptual de la mirada, punto de vista y focalización se basó en los teóricos del cine Francesco Casetti y Federico Di Chio, al igual que Stuart Hall desde los estudios culturales y Teresa de Lauretis, desde la teoría feminista del cine.

Para cumplir con el objetivo, se empleó el método de análisis de discurso cinematográfico –para trabajar la enunciación y mirada–; se aplicaron técnicas de revisión bibliográfica, observación, videos y entrevistas. Dada la diversidad de tipos de fuentes a recopilar y analizar dentro de un marco interdisciplinario, se requirió una interpretación crítica integral, tratando de complementar sinérgicamente la interpelación a las diferentes fuentes.

Presentación de casos

Rabia (2009)

Su director, Sebastián Cordero, nació en Quito (1972). Estudió cine y guion en la Universidad del Sur de California, Los Ángeles. A su regreso al Ecuador, trabajó dirigiendo cortometrajes y videoclips; trabajó en el guion de la que sería su ópera prima *Ratas, ratones y rateros* (1998) como director y editor de un cine social. Se estrenó en el Festival de Venecia, marcó un punto de inflexión en la historia del cine ecuatoriano; tuvo un exitoso recorrido por más de 50 festivales. Obtuvo premios a la mejor película y mejor ópera prima en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste y mejor ópera prima y mejor actor en el Festival de Cine Latinoamericano de Huelva. Escribió y dirigió su segunda película, *Crónicas* (2004), co-

producción entre Ecuador, México y España, con actores internacionales, con la cual obtuvo el premio a la mejor película iberoamericana y el mejor guion en el Festival de Guadalajara.⁵

Con su tercer filme, *Rabia* (2009), ganó Mención Especial del Jurado a Mejor Película, Festival Internacional de Cine de Toronto -TIFF-, Canadá, 2009. -Biznaga de Oro a la Mejor Película, Festival de Málaga, España, 2010. -Biznaga de Plata Mejor Cinematografía, Festival de Málaga, España, 2010. -Biznaga de Plata Mejor Actor de Reparto, Festival de Málaga, España, 2010. -Mención Especial del Jurado Mejor Actor, Festival de Málaga, España, 2010. -Mejor Director, Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México, 2010. -Mejor Fotografía, Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México, 2010. -Mejor Actor, Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México, 2010.⁶ Después vendrían sus películas *Pescador* (2012), *Europa Report* (2013) y *Sin muertos no hay carnaval* (2016). Obtiene la nominación a los premios Platino como mejor dirección de montaje. En el 2023 dirige el documental *Al otro lado de la niebla*, candidata por Ecuador para mejor película internacional de los premios Óscar. Obtuvo premios de la audiencia y mejor sonido en el Festival de Cine Kunturñawi, en Ecuador, y una nominación en el Gran Premio de Cine Brasileño, al igual que en los premios Ariel de México y en los premios Macondo.⁷

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

5 Redacción Portal, "Cineasta-Sebastián Cordero", Página web, Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño, [S.f.], <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=24>.

6 Redacción Proimágenes Colombia, "Perfiles: Sebastián Cordero", Página web, Proimágenes Colombia, [S.f.], <https://www.proimagenescolombia.com/vermas/fwq0C7Xp9r>.

7 Redacción El Universo, "Documental ecuatoriano 'Al otro lado de la niebla' entra a la preselección de los Óscar 2025", Cine, El Universo (Guayaquil), 13 de septiembre de 2024, <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/cine/documental-ecuatoriano-al-otro-lado-de-la-niebla-entra-a-la-preseleccion-de-los-oscar-2025-nota/>.

casa, el joven inicia una vida secreta, mientras espía la triste realidad de los señores españoles y comprueba, impotente, cómo su chica sufre toda clase de maltratos. Su rabia crece al ser un testigo oculto de la cotidianidad de Rosa y de su violación por parte del hijo de los patronos. José lo mata cuando este personaje está borracho; se entera de que Rosa está embarazada. La casa es fumigada y José María es afectado en su salud. En la escena final, Rosa lo descubre agonizando y José María logra conocer a su hijo recién nacido antes de morir.

***La mala noche* (2019)**

Su directora, Gabriela Calvache, nació en Ambato, Ecuador (1977). Se graduó en la Universidad San Francisco de Quito con una licenciatura en artes contemporáneas, con especialización en cine (2002). Ha sido productora de películas como *Asier y yo* de Amaia y Aitor Merino, *When clouds clear* de Danielle Bernstein, *Con mi corazón en Yambo* de Fernanda Restrepo, *Alegría de una vez* de Mateo Herrera y en otras más. Fue directora de cuatro cortometrajes, un documental y una ficción. Su cortometraje *En espera* se estrenó en el Festival de Cine de Rotterdam (2011) y obtuvo premios en festivales en Japón, Francia, Chile, Ecuador, Argentina y Brasil. Su cortometraje *Hay cosas que no se dicen* se estrenó en varios festivales y en el Festival de Mar del Plata de Argentina. *La mala noche* es su ópera prima de ficción.⁸

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

La mala noche es acerca de Diana, cuyo nombre real es Pilar, una mujer colombiana bella e inteligente, una trabajadora sexual con adicciones y problemas monetarios que queda esclavizada con el jefe

8 USFQ Alumni, "La Mala Noche, el filme de Gabriela Calvache (USFQ Alumni), llega a las salas de cine del Ecuador.", Blog, Vive Conectado - Alumni USFQ, agosto de 2019, <https://vivealumni.usfq.edu.ec/2019/08/la-mala-noche-el-filme-de-gabriela.html>.

de una mafia de trata de personas, al cual debe entregar sus ingresos. La enfermedad de su hija y su adicción a una droga de farmacia no le permiten cumplir con los plazos impuestos. Será agredida. Un cliente médico (Julián) se enamora de ella. Cuando muere la hija de Dana, se sentirá liberada y decide arriesgar su vida para salvar a una niña secuestrada por esta mafia. Apoyada por Julián, el médico, logra liberar a la niña que huye. Dana matará al jefe (Nelson); sin embargo, es asesinada por los guardias de Nelson.

Azules turquesas (2019)

Su directora, Mónica Mancero, nació el 10 de agosto de 1981 en Quito. Realizó estudios de actuación y teatro en Malayerba y Grupo Cine. Desde que tuvo 15 años actuó en cortometrajes y series de televisión como protagonista en *Man Jeans*, *Corazón diablo*, *Hotel 13 de mayo*, *Historias personales* (Teleamazonas), *de 9 a 6*, *Secretos* y *Milagros* (Ecuavisa). En 2007 fue protagonista en la película *Quijotes negros*, cuyo director fue Sandino Burbano. Ha actuado en papeles secundarios en las películas *La virgen de Coromoto* (Carl West), *No robarás a menos que sea necesario* (Viviana Cordero) y *María llena eres de gracia* (Joshua Marston). Actuó en obras teatrales como *Jack o la su-misión* y *La lección* (Aristides Vargas), *O nos embarcamos o nos varamos*, *Amores.com* (Viviana Cordero), *Doña Bergoña y su Mambembe* (Abel Toledo y Mónica Mancero). Escribió y dirigió obras para niños y niñas. Fue directora, guionista, productora y actriz principal de su primer largometraje, *Azules turquesas* (2019), con el que obtuvo el premio del Ministerio de Cultura por desarrollo de preproducción, mejor filme y director en el 8vo. Kunturñaauri, Festival de cine ecuatoriano (2019), mejor actriz en Premio Colibrí (2020).⁹ (Films to Festivals, *Azules turquesas* 2020).

La película *Azules turquesas* trata de Isabela, una joven adicta a las drogas, la cual es internada por su desesperada familia en tres

⁹ FilmsToFestivals, “Azul Turqueza”, Página web, FilmsToFestivals, 2 de marzo de 2020, <https://filmstofestivals.com/azul-turqueza-1991/>.

centros de rehabilitación en Quito. En el segundo centro, que dirige Camil, un exdrogadicto, encontrará torturas, abuso y represión. En el tercero, que es un centro atendido por monjas, será medicada con pastillas en exceso que la afectaron negativamente como al resto de pacientes. Finalmente, Alicia, su madre muy religiosa y su padre Tomás la sacan de este centro y la llevan a su casa. Isabela tardará en desintoxicarse un año y, al final, en un desenlace de esperanza, se reencuentra con Matrio, antiguo compañero y paciente del segundo centro, con el cual tuvo un romance.

Perspectiva de la enunciación y la mirada

Análisis de la enunciación y la mirada: Rabia

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

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

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

Por otra parte, el posicionamiento de género de Cordero implica la exposición de “una sociedad patriarcal con personajes femeninos condicionados por un contexto cultural de patriarcado”.¹⁰ En *Rabia*, a diferencia de sus anteriores películas, da mayor importancia a la protagonista femenina para que el argumento más bien no gire alrededor del protagonista masculino. El protagonismo va a ser compartido por los dos: Rosa y José María. La historia es narrada desde la perspectiva de los dos dentro de una relación muy tóxica y dañina. Rosa es un personaje que es un objeto del deseo de la mayoría de hombres del filme. Se convierte en un personaje femenino superfuerte que narra la historia.

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

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

La construcción actoral y dramática de Rosa la lleva a simbolizar el hogar, la estabilidad dentro de una sociedad, con valores de dignidad, docilidad, mucha dulzura hacia afuera y resiliencia ante situaciones críticas, el proceso maternal de su embarazo; rechaza el

¹⁰ Sebastián Cordero, “Entrevista personal”, entrevistado por Claudio Creamer Guillén, agosto de 2024, Entrevista telefónica.

aborto dentro de los esquemas machistas de la sociedad y elige sobrevivir a su manera.

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

Respecto al posicionamiento de género, Rosa se adapta a una situación patriarcal; trata de ser asertiva frente a actos y miradas del deseo del hijo y nieto de los señores Torres. José María presenta un rol patriarcal, posesivo, celoso con Rosa hasta llegar a la violencia; respeta a Rosa como su mujer de un amor imposible. Y con un sentido personal muere frente a Rosa y su hijo recién nacido.¹¹

Cabe indicar que la película se desarrolla en la España del posfranquismo en la democracia; su trama puede haber correspondido a los gobiernos de José María Aznar del Partido Popular hasta el 2004 y luego al de José Luis Rodríguez Zapatero del Partido Socialista Obrero Español. En todo caso, los acontecimientos suceden en la primera década del siglo XXI, dentro del período de 1994 al 2007, cuando España tuvo un fuerte crecimiento económico que requirió de una abundante mano de obra migrante proveniente de Iberoamérica, África, Asia y Europa.

Los sucesos históricos que afectan la vida de los personajes, en el caso de Ecuador, tienen como raíz la crisis económica bancaria en 1999, siendo su principal destino España. El contexto cultural de la película es el del País Vasco, en una casa de campo de una familia española de clase alta, en la que de una manera simbólica identitaria se toca la canción ecuatoriana *Sombras*. La primera vez la canta el artista ecuatoriano con popularidad latinoamericana Julio Jaramillo y luego la intérprete Chavela Vargas, famosa cantante costarricense en

11 Sebastián Cordero, "Entrevista personal", agosto de 2024.

México. Al inicio de la película se observa el entorno barrial y de habitación de migrantes latinoamericanos que viven casi hacinados como José María.

Análisis de la enunciación y mirada: La mala noche

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

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

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

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

Los valores que incorporó en el filme se refieren a la ética del cuidado de Dana para salvar a su hija, lo cual la llevó a esta situación. Resalta su responsabilidad de adulta para liberar a la niña secuestrada por Nelson, el proxeneta; rescatar a la niña era rescatarse a sí

misma y a todas las mujeres del mundo por medio de esta niña, sacrificando su vida. También presenta la solidaridad del médico Julián con Dana después de haber sido su cliente y su ética del cuidado con su hija hospitalizada.

El enfoque de Calvache expone un tema social macabro que es la trata de personas, a manera de denuncia de este tipo de esclavitud. Su trabajo se orienta a concientizar y motivar a la sociedad para que este problema no se perpetúe. Como feminista, defiende los derechos de libertad de las prostitutas esclavizadas en la trata de personas.

Desde su posicionamiento de género, en su película representa a la mujer y a las niñas desde la opresión. En contraste, la hija y la esposa del médico Julián son mujeres respetables. Entonces cuestiona cómo en la sociedad se ha aceptado que existan mujeres que se pueden explotar, inmolar, frente a otras que están bajo cuidado y son consideradas respetables.

Pasando a lo enunciado en la película, cabe analizar a los tres personajes principales: Dana, Nelson y Julián.

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

En el caso del personaje del proxeneta Nelson, su situación sociocultural presenta a un hombre de mediana edad, apuesto, ecua-

toriano, blanco, de clase media, proxeneta, líder de esta red asentada en Quito de trata de personas, dentro de una cultura gangsteril. El punto de vista de Nelson es de un proxeneta que sabe lo que está haciendo con plena conciencia. Sus valores son de maldad, violencia, represión, sadismo, abuso sexual, secuestro, un proxeneta a carta cabal, con una cierta empatía con los niños. Ideológicamente, maximiza su rentabilidad de un modelo de negocios basado en la trata de personas que incluyeron a niñas, jóvenes y adultas. Desde su posicionamiento de género, Nelson es un machista patriarcal que viola los derechos básicos de las niñas y mujeres; utilizó el secuestro, la vida y el miedo para esclavizarlas.

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

Gabriela Calvache empezó a escribir el guion de la película en el 2012, la cual se rodó en Quito en el 2017, último año del gobierno de Rafael Correa (2007-2017), y se estrenó en el 2019. El contexto histórico del filme se sitúa durante el período correísta y en buena parte del auge petrolero del Ecuador (2004-2014). El país está dolarizado desde el 2000; a su vez, la nueva Constitución de la República del Ecuador del 2008,¹² en su artículo 41, reconoce los dere-

12 Asamblea Constituyente, "Constitución de la República del Ecuador", Asamblea Nacional de la República del Ecuador, 2008, [Modificación 25/01/2021], https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/02/Constitucion-de-la-Republica-del-Ecuador_act_ene-2021.pdf.

chos de asilo y refugio, señalando además que se brindará protección especial; es un artículo con apertura para solicitantes de asilo o refugio, a los que no se les aplicará sanciones penales, sea que ingresen o permanezcan en el país en situación de irregularidad.

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

También van a incidir las avanzadas militares frente a las guerrillas y grupos paramilitares a comienzos del siglo XXI que resultaron en el escalamiento del conflicto a lo largo de Colombia. Por otro lado, creció exponencialmente el número de refugiados en Ecuador, de 11 526 en 2006 a 264 255 en el 2007, un incremento del 2 192 %.¹³

Entonces, estos sucesos históricos afectan la vida de Dana, hecho que determina su inserción en la trata de personas en Quito liderada por Nelson. Por otra parte, el contexto cultural del filme se desarrolla en Quito, especialmente en hoteles de mediana categoría donde se puede ejercer la prostitución. Dana reside en un apartamento de clase media. Nelson y sus guardias residen en una mansión-cárcel, estrictamente protegida en su acceso, en las afueras de Quito, con una atmósfera de calabozo, dentro de una cultura carcelaria, en donde se encuentra además la niña secuestrada junto con un grupo de jóvenes mujeres.

13 Sebastián Polo Alvis y Enrique Serrano López, "La diáspora silenciosa: Estudios sobre la tercera ola de migraciones colombianas al exterior (2005-2015)", *Desafíos* 31, no 1 (2019), <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/desafios/a.6129>, pp. 311-46.

Análisis de la enunciación y mirada: Azules turquesas

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

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

En coherencia con sus valores e ideología, su posicionamiento de género es feminista; denuncia que los hombres y mujeres deberían ser iguales; sin embargo, en la realidad no tienen los mismos derechos; los hombres tienen mejores oportunidades laborales y mayores sueldos realizando los mismos trabajos que las mujeres. Al construir cualquier personaje, intenta que no sea machista en el texto.¹⁴

Ahora nos trasladamos al enunciado de la película a través del análisis de sus principales personajes. Comenzamos con Isabela, que vendría a ser la protagonista autobiográfica de la directora. Su situación sociocultural la presenta como una joven soltera, mestiza

¹⁴ Mónica Mancero, "Entrevista personal", entrevistado por Claudio Creamer Guillén, junio de 2024, Entrevista telefónica.

blanca, de clase media alta quiteña; ella proviene de una familia conservadora con una madre muy católica y se ha vuelto muy adicta a las drogas.

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

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

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

Desde el punto de vista de la directora, a este personaje se lo presenta como el mayor represor de Isabela, torturándola y tratando de abusar sexualmente de ella, lo cual es coherente con sus valores

de sadismo, manipulación a la familia de Isabela, represivo, abusador sexual con las pacientes, autoritario; desvaloriza a los pacientes en lugar de fortalecer su autoestima. De estos valores se produce una actitud represiva, fascista, dictatorial, sin respeto a los derechos de sus pacientes, con doble discurso para engañar a las familias de los pacientes.

En su posicionamiento de género, Camil se caracteriza por un machismo patriarcal al extremo; él comete adulterio, abusa sexualmente de las pacientes como si fueran objetos y las acosa utilizando técnicas de miedo, sin descontar la tortura (Mancero 2024, entrevista personal). En este punto, para pasar al contexto histórico del filme, es pertinente reflexionar sobre las palabras de la estudiosa de Lauretis: “Y ahí es donde hay que buscar la especificidad de toda teoría feminista (...) en la actividad política, teórica, autoanalizadora mediante la cual pueden ser rearticuladas las relaciones del sujeto con la realidad social a partir de la experiencia histórica de las mujeres”.¹⁵

El contexto histórico es del 2009, durante el gobierno de Rafael Correa (2007-2017), el cual postula una nueva Constitución del 2008, cuyo artículo número 364 enuncia lo siguiente:

Las adicciones son un problema de salud pública. Al estado le corresponderá desarrollar programas coordinados de información, prevención y control del consumo de alcohol, tabaco y sustancias estupefacientes y psicotrópicas, así como ofrecer tratamiento y rehabilitación a los consumidores ocasionales, habituales y problemáticos. En ningún caso se permitirá su criminalización ni se vulnerarán sus derechos constitucionales.¹⁶

La película es una denuncia, a pesar de este artículo 364, pues se permitía que funcionaran centros de rehabilitación de adicciones que no estaban bien controlados ni regulados. Varios de estos centros eran dirigidos por exdrogadictos que habían pasado por estos cen-

15 Teresa De Lauretis, Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine (Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer, 1992), p. 293.

16 Asamblea Constituyente, “Constitución de la República del Ecuador”.

tros y no tenían la formación profesional para dirigirlos. El contexto cultural del filme se desarrolla en Quito, Ecuador, donde viven los personajes. En ese año, los adictos a las drogas eran tratados como delincuentes, en esclavitud, y se les daba un tratamiento de golpe y no gradual; a la familia la volvían contra el paciente.

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

Comparación

Desde el sujeto enunciadador hay diferencias en la situación sociocultural: Sebastián Cordero y Gabriela Calvache tienen formación universitaria en cine, mientras Mónica Mancero viene de la actuación y el teatro. El punto de vista va a diferir en los tres filmes. Cordero lo elabora desde la historia de amor imposible entre una pareja de migrantes latinoamericanos en España. Por otra parte, Calvache no juzga, muestra a modo de denuncia la trata de personas. Mancero es más radical y directamente denuncia la falsedad e irregularidades de los centros de rehabilitación para adictos en el Ecuador por medio de su autobiografía de esa época de su vida; no juzga a los hombres espectadores, los interpela.

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

Ideológicamente, las tres películas tocan temas sociales críticos como la migración, la trata de personas y los delictivos centros

de rehabilitación. En el posicionamiento de género, Cordero, siendo un director masculino, da más importancia a la protagonista femenina que lo comparte con el personaje masculino. En el caso de Calvache y Mancero, son directoras mujeres feministas; las dos defienden los derechos humanos de libertad, de igualdad de hombre y mujer. Calvache cuestiona que la sociedad acepte que hay mujeres que se pueden explotar, inmolar y otras que están bajo cuidado y son consideradas respetables.

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

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

El desenlace es diferente en las tres películas con finalidades diferentes. En *Rabia* muere José María, pareja de Rosa y padre de su hijo; ella se fortalece como personaje, la cual va a salir adelante; los señores Torres tratan a su hijo casi como nieto; logra sobrevivir. Es diferente en *La mala noche*; Dana es asesinada después de liberar a la niña secuestrada; no es un final feliz porque Calvache piensa que no se puede ser complaciente con esta historia macabra de esclavitud. Su muerte simboliza la perpetuación de la trata de personas mientras la sociedad no se movilice en contra de esta delincuencia. En con-

traste, Isabela está en un proceso de rehabilitación y el desenlace romántico con Matrio es un símbolo de esperanza para los adictos en *Azules turquesas*.

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

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

Valores detrás de la mirada en temas de género

Punto de vista y focalización en Rabia

El punto de vista se puede observar a manera de elemento que significa la mirada global de la película, en cada imagen en un sentido total. También se puede detectar el punto de vista representado por los personajes; cada uno de ellos denota una perspectiva personal acerca de los acontecimientos.¹⁷ Desde el punto de vista de Sebastián Cordero como guionista y director, *Rabia* se estructura como una historia de amor imposible que no permite su desarrollo;

¹⁷ Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, trad. Carlos Losilla (Paidós, 1998), pp. 234-35.

narra la historia a partir de la perspectiva de los dos protagonistas; los dos viven conflictos muy duros en paralelo. José María, escondido en la casa, migrante invisible, voyerista, imposibilitado de participar como pareja, obsesionado, desempeña un rol del hombre de la pareja en un mundo machista; en las sombras se torna un poco en el corazón de la casa. Rosa se caracteriza por conflictos de supervivencia como migrante para mantener su empleo de empleada doméstica.¹⁸ Hemos incluido el punto de vista de los dos protagonistas.

Ahora pasemos a la focalización, que se define como “aquel mecanismo que retoma el punto de vista, destacando la presencia en él de una selección y a la vez de un subrayado de cuanto se encuadra”.¹⁹ Una escena focalizada registra la invisibilidad de Rosa cuando sirve la sopa a la señora Torres y sale su figura cortada sin su cabeza en la imagen (ver Imagen 1) de subalterna. Es la invisibilidad de un personaje que, por una parte, es un objeto para muchos personajes; no miran su interior, es una mirada funcional de deseo por parte del hijo y nieto de los Torres. Por otra parte, Rosa, sin saber que José María se esconde en la casa, mantiene con él una relación a distancia por teléfono como si estuvieran en diferentes países, un contraste irónico y poético porque los dos están bajo el mismo techo.



Imagen 1. *Rabia* (2009). Director: Sebastián Cordero

¹⁸ Sebastián Cordero, “Entrevista personal”, agosto de 2024.

¹⁹ Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 245.

Otra focalización se refiere a la fumigación de la casa que enferma a José María junto con una ratona en el ático; es un extremo que contrasta con el momento de libertad que siente Rosa con su bebé en el vientre frente al mar, en su viaje con los Torres mientras fumigan la casa. Un momento de libertad, de aire dentro de una película claustrofóbica.²⁰

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

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

En el filme se produce una contravisualidad, ya que se da una dialéctica inversa, pues el sujeto que observa con rabia es José María escondido en la mansión, sin que Rosa lo sepa aún; la mirada viene del sujeto subalterno y observa la alteridad “desde abajo” de la clase hegemónica de los Torres, los patronos. La contravisualidad de José María se nutre de la rabia contenida y luego transformada en violencia, “inherente a la especie humana, está vinculada al poder, al abuso, a la autoridad (...), pero también, e inevitablemente, a los momentos de transformación de la norma social”,²¹ especialmente cuando mata al violador de Rosa, el hijo de los patronos.

La representación del cuerpo violado de Rosa significa para él “un campo de batalla”; ese cuerpo se vuelve “un complejo entra-

20 Sebastián Cordero, “Entrevista personal”, agosto de 2024.

21 Ana Martínez-Collado, “Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder”, en *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, ed. Ana García Varas (Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), 2012), 71, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/_ebook.pdf.

mado simbólico de carácter político. El cuerpo representado problematiza su mismo disfuncionamiento frente a las estructuras sociales y la violencia que el sistema ejerce sobre su existir”.²²

Un tercer nivel de punto de vista a un creer “firme” en la evidencia de la imagen que despeja cualquier duda; los conflictos son mostrados en su dura realidad. La realidad se exhibe de una manera directa y funcional.²³ Desde el punto de vista del director, el personaje femenino: Rosa, en el desenlace, va a salir adelante con el apoyo de los señores Torres, que van a adoptar al hijo de Rosa, como si fuera su nieto. Ella se niega a la sugerencia de sus patrones de que le bautice con el nombre de Álvaro, su violador; se va a llamar José María como su padre (ver Imagen 2).

Rosa termina fortalecida como personaje muy dignamente; logra sobrevivir con mucha fuerza en una sociedad machista que maltrata a la gente más débil. Aunque no tenga suficiente libertad para convertirse en sujeto político, logra sobrevivir con una digna subalternidad.



Imagen 2. *Rabia* (2009). Director: Sebastián Cordero

²² Martínez-Collado, “Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder”, p. 74.

²³ Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 247.

Según Hall, el modelo de Foucault de la microfísica del poder es aplicado primariamente como objeto al cuerpo: “Foucault pone el cuerpo en el centro de las luchas entre diferentes formaciones del poder/poder”.²⁴ Según Hall,

(...) con el enfoque discursivo [de Foucault] se recordarán las formaciones discursivas, el saber/poder, la idea de un ‘régimen de verdad’, el modo como el discurso produce también el sujeto y define las posiciones de sujeto desde las cuales el conocimiento procede y, también, el retorno ‘del sujeto’ al campo de la representación.²⁵

En el caso de Rosa, que, como protagonista femenino dentro de este discurso de poder que la invisibiliza, vuelve como un sujeto sobreviviente subalterno, construyendo dignidad a través de una gran resiliencia con el desafío de un hijo a criar. De Lauretis, refiriéndose al texto seminal de Laura Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*, dice que “la mujer inscrita en la película como representación/imagen es, a la vez, el soporte del deseo masculino y del código filmico, la mirada, que define el cine mismo –ella sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino–”.²⁶

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

Punto de vista y focalización en *La mala noche*

El punto de vista de la directora parte de que la realizó para los hombres, no para que se sientan juzgados, sino interpelados; es diferente. Su punto de vista global, por lo tanto, se narra en un 80 %

24 Stuart Hall, Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, 2a., ed. Eduardo Restrepo et al. (Instituto de Estudios Peruanos; Envión editores; Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar de la Universidad Javeriana y Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2010), p. 490.

25 Hall, Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, p. 494.

26 De Lauretis, Alicia ya no, p. 97.

desde Dana en escena; se narra desde su mirada lo que le sucede en la historia, vivir lo que ella experimenta, mirar lo que ella mira, esta dramática historia desde Dana.

Se presenta un fuera de campo muy valioso con una narrativa sutil para no espantar; no se está narrando desde fuera la trata de mujeres. *La mala noche* aparece muy poco. El cine es muy complejo, es multilinguaje; el punto de vista en el cine tiene que vincularse con aprender a codificar para que la audiencia entienda (Calvache 2024, entrevista personal). Al respecto apunta De Lauretis: “La creación de imágenes en el cine, su compleja iconicidad, la superposición de procesos de codificación visuales, auditivos, lingüísticos, etc., continúa siendo un problema crucial”.²⁷ Según esta autora, el objetivo del cine feminista trata de:

(...) constituer otra visión — y otro objeto — y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente (...) articular las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión, y al hacerlo definir los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo.²⁸

Calvache, como cineasta feminista, se orienta en esa línea a la interpelación de los hombres; se trataría de la “producción social de la subjetividad” en un hombre interpelado en términos de De Lauretis. Del punto de vista global del filme basado en Dana, se deriva a un tipo de mirada subjetiva, dada la importancia que presenta la “subjetividad” de esta protagonista. Como espectadores, “debemos pagar por sus ojos, por su mente, por sus opiniones o creencias (...) nos encontramos con un autor implícito, pero sobre todo con un espectador implícito y un narratorio que lo representa”.²⁹ De esta mirada subjetiva se origina un ver “limitado”, enmarcado en la visión de Dana, un saber “infradiagético” incorporado por completo en la vivencia de la protagonista Dana en escena y un creer “transitorio” basado en la duración de la credibilidad de Dana, quien está en campo.

²⁷ De Lauretis, Alicia ya no, p. 97.

²⁸ De Lauretis, Alicia ya no, p. 11.

²⁹ Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 250.

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

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

La focalización del filme se orienta a centrarse en el proceso en que Dana pasa de ser una mujer frágil, esclavizada por Nelson y su mafia, a una mujer fuerte que se autolibera para ayudar a fugarse a la niña secuestrada. Una focalización particular se va a producir en la escena en que Dana rompe un cuadro que enmarca el vestido de su hija, luego de enterarse de que su hija ha muerto; es un punto de inflexión en la película (ver Imagen 3).

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

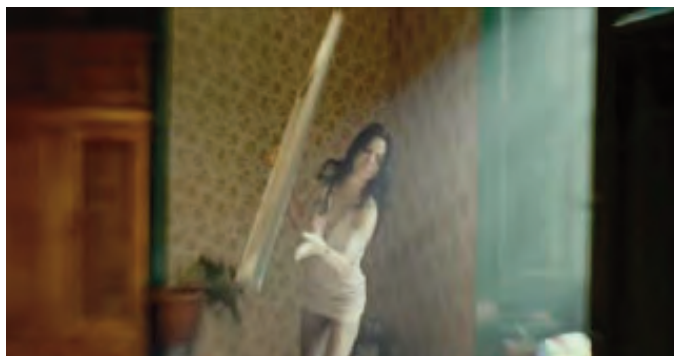


Imagen 3. *La mala noche* (2019). Directora: Gabriela Calvache

Martínez-Collado formula una pregunta pertinente ante la potente imagen de este fotograma: “¿Cómo podemos mirar las imágenes y cómo podemos producirlas desde una perspectiva diferente a aquella que produce y reproduce estereotipos sociales y políticos que constituyen una forma unívoca de comprender y organizar el mundo?”.³⁰ En este caso, una mujer esclavizada por la trata de personas que se rebela, que rompe el estereotipo de la mujer débil y sumisa frente a un proxeneta como Nelson.

Baudrillard, según Hernández Sánchez, nos dice que hay que pensar la imagen como imagen, evitar “sus pretensiones de completud y solidificación, de realidad, lo que no significa en ningún caso –todo lo contrario– negarle la dialéctica con lo real que le es inherente”.³¹ Significa que ninguna imagen es completa en sí misma; habría que distinguir la apariencia de la esencia que está vinculada a lo real. En las apariencias habrá que diferenciar dos cosas: hablamos de formas de las cosas y no de fondo. Partamos de que la imagen perfecta es un mito.

³⁰ Martínez-Collado, “Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder”, p. 83.

³¹ Domingo Hernández Sánchez, “Imágenes sin imaginación”, en *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, ed. Ana García Varas (Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), 2012), 33, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/_ebook.pdf.

Como dijo Didi-Huberman: “He aquí a lo que hay que renunciar: a que la imagen sea una, o que sea toda”.³² Como sujeto activo, hay que incorporar la imaginación y la creación en las imágenes. Se torna clave distinguir entre lo cognitivo y lo sensible, que son la base de diferentes epistemologías entre ciencias y humanidades.

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

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

En esta focalización de liberación de la niña, se vuelve pertinente aplicar la teoría ética de Emmanuel Kant (1724-1804), que plantea la existencia, según Velásquez, de “ciertos derechos y obligaciones morales que poseen todos los seres humanos, sin importar los beneficios utilitarios que su ejercicio pueda brindar a los demás”.³³ Kant basa su teoría en un principio moral que denominó “imperativo categórico”, que significa el trato a todas las personas como libres e iguales. La primera formulación del imperativo categórico de Kant se sustenta en el siguiente principio, que es citado por Velásquez: “Una acción es moralmente correcta para una persona en cierta situación si, y solo si, esa persona considera que la razón que tiene para realizar la acción es válida para todos los individuos que se encuentran en una situación similar”.³⁴

32 Georges Didi-Huberman, Cuando las imágenes toman posición, trad. Inés Bértolo Fernández (Antonio Machado Libros, 2008), p. 317.

33 Manuel G. Velásquez, Ética en los negocios: Conceptos y casos, 10a. (Pearson Educación, 2012), p. 98.

34 Velásquez, Ética en los negocios: Conceptos y casos, p. 99.

Este principio incluye dos criterios para discernir, diferenciar el mal y el bien moral. Un criterio es la universalidad, que implica la pregunta: “¿Qué sucedería si todos actuaran de esta manera?”, y también reversibilidad, que involucra la pregunta: “¿Aceptaría que alguien se comportara así con usted?”.³⁵ Dana, al liberar a la niña secuestrada, cumple a cabalidad con este imperativo categórico y sus dos criterios. Trata a la niña secuestrada como le gustaría que los demás la trataran a ella.

Respecto al desenlace del filme, Dana mata a Nelson, libera a la niña (ver Imagen 4) y es asesinada por los subalternos mafiosos de Nelson. La directora opina que no podía salvar a Dana porque es una historia macabra con la que no podemos ser complacientes; es decir, no se puede tener un final feliz, tipo Hollywood, frente a la trata de personas. El lado positivo está en la esperanza de que la sociedad se concientice y movilice contra la trata de personas; hasta tanto, la muerte de Dana simboliza la perpetuación de este delito.³⁶

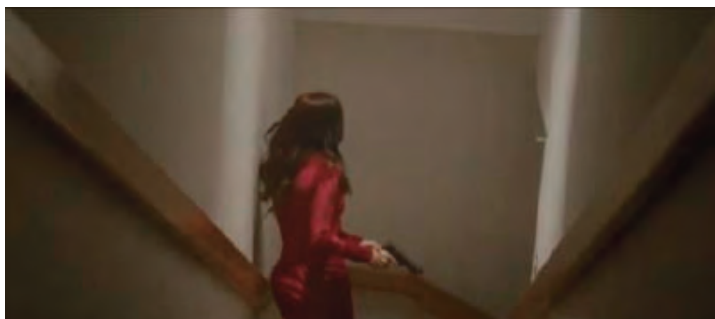


Imagen 4. *La mala noche* (2019). Directora: Gabriela Calvache

Hall cita a Foucault en su concepto de “microfísica del poder”, a los muchos circuitos, tácticas, mecanismos y efectos loca-

³⁵ Velásquez, *Ética en los negocios: Conceptos y casos*, p. 99.

³⁶ Gabriela Calvache, “Entrevista personal”, entrevistado por Claudio Creamer Guillén, julio de 2024, Entrevista telefónica.

lizados a través de los cuales circula el poder. Estas relaciones de poder “van hasta la profundidad de la sociedad”. Este concepto no se refiere al poder central ni a grandes y globales estrategias de poder. La “microfísica del poder” se aplica primariamente sobre el cuerpo. En este sentido, repetamos, de acuerdo con Hall, Foucault coloca al cuerpo “en el centro de las luchas entre diferentes formaciones del poder/conocimiento. (...) Este cuerpo es producido dentro del discurso, de acuerdo con las diferentes formaciones discursivas”.³⁷

En el caso de la película, se presenta la “microfísica del poder” de una mafia de trata de personas que aplica a explotar y esclavizar los cuerpos de niñas, jóvenes y mujeres como Dana. De este modo:

Por otro lado, la migración masiva de población colombiana en condiciones precarias incrementó la inserción de trabajadoras sexuales colombianas en la industria del sexo en las principales ciudades del Ecuador. Las trabajadoras sexuales colombianas son altamente cotizadas en el mercado sexual nacional al ser percibidas por sus clientes como mujeres exuberantes y hermosas, cálidas y agradables al trato, poseedoras de una sabiduría especial sobre el placer masculino que no tienen las ecuatorianas. Sobre esta construcción imaginaria, se va cimentando el estereotipo de la colombiana como la prostituta perfecta que tiene todo lo que el hombre quiere y sabe cómo complacerlo.³⁸

Punto de vista y focalización en *Azules turquesas*

El punto de vista de la directora fue transmitir su vivencia como mujer y encarnar en el personaje de Isabela toda esa fuerza que le permitió comunicar todo lo que sintió y vivió en estos centros de rehabilitación que denuncia en su película. De esta forma, el punto de vista proviene de un tipo de mirada subjetiva a través de Isabela,

37 Hall, Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, p. 490.

38 Christian León Mantilla, “El peligroso objeto del deseo. Representaciones de la colombiana en el cine ecuatoriano reciente”, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2014, 8, [Boletín Informativo Spondylus], <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3687>.

la protagonista que nos hace vivir la película a través de sus sentimientos, imaginación, mente, etc.

La directora, con su autobiografía de una época de su vida, es una autora sobreentendida que denuncia ante un espectador implícito que incorpora una posición activa, narratorio que representa el personaje de Isabela en su turbulenta vivencia. La importancia que tiene la “subjetividad” de la protagonista torna a esta mirada “subjetiva”. Se incorpora a ver “limitada” dentro de la psicología de una drogadicta que se revela y sufre la represión de estos centros. Es un saber “infradiagético” que va incorporando en la vivencia de Isabela; conoce y ve lo que ella experimentó. Finalmente, es un profesar “transitorio” que va acompañando la duración de la rehabilitación accidentada de Isabela, una credibilidad en ella mientras dura este proceso.

Una focalización particular y fundamental se da en la escena en que Camil, director del segundo centro, la acosa sexualmente (ver Imagen 5), revelando la falsedad de estos centros de rehabilitación que, manejados por exdrogadictos que han pasado por centros parecidos, replican estas prácticas perversas de torturas, abusos y violación. Directores institucionales como Camil, denuncia la directora, han adquirido prácticas y conocimientos distorsionados que los aplican con un discurso que dice ser el régimen verdadero, cuando son discursos falsos, con los cuales tratan a los pacientes adictos como delincuentes y les aplican un tratamiento de golpe, que es contraproducente para su rehabilitación.

Hall nos expone el pensamiento de Foucault y al respecto dice de sus tesis:

El conocimiento vinculado al poder no solo asume la autoridad de la “verdad”, sino que tiene el poder de hacerse él mismo verdadero. Todo conocimiento, una vez aplicado en el mundo real, tiene efectos reales, y en ese sentido al menos, se ‘vuelve verdadero’. El conocimiento, una vez usado para regular la conducta de los otros, implica constricciones, regulaciones y prácticas disciplinarias.³⁹

39 Hall, Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, p. 488.



Imagen 5. *Azules turquesas* (2019). Directora: Mónica Mancero

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

La denuncia de Mancero apunta a que no solo Camil no respeta los derechos legales y humanos de sus pacientes, sino que incumple los derechos y obligaciones contractuales con las familias de los pacientes. Las partes han acordado la rehabilitación del paciente adicto; no se cumple, más bien hubo distorsión, intimidación y ocultamiento de las prácticas represivas del centro, además de que nunca hubo acuerdo para estos actos inmorales.⁴⁰

La focalización del desenlace del filme deja un final abierto de esperanza, según la directora, para que no fuera todo tan trágico. Cada espectador puede sacar sus propias conclusiones y distintas visiones que la película pudo transmitirle.⁴¹ Es un final en el que Isa-

⁴⁰ Velásquez, *Ética en los negocios: Conceptos y casos*, p. 97.

⁴¹ Mónica Mancero, “Entrevista personal”, junio de 2024.

bela, después de desintoxicarse, se encuentra románticamente con Matrio, su antiguo compañero y enamorado escondido en el centro que dirigió Camil (ver Imagen 6).



Imagen 6. *Azules turquesas* (2019). Directora: Mónica Mancero

Comparación

En los tres filmes, marca una diferencia Cordero en *Rabia* con un tipo de mirada más aproximada a la objetiva, una imagen mostrada de modo más directo y funcional a través de una historia compartida por dos protagonistas. Las otras dos películas se clasifican como mirada subjetiva: “Todo cuanto aparece en la pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, aprende, imagina, etc.”⁴² En el caso de Dana en *La mala noche*, Calvache construye este personaje luego de una larga investigación sobre la trata de personas. En contraste, Mancero relata su autobiografía en esa época a través de Isabela en *Azules turquesas*.

Es necesario resaltar “los tres niveles de punto de vista que hacen referencia respectivamente al significado literal del término

⁴² Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 250.

–acepción ‘perceptiva’–, a su significado figurado –acepción ‘conceptual’– y a su significado metafórico –acepción del ‘interés’–”.⁴³ Lo que significa analizar el ver, saber y creer en el punto de vista de cada película.

Rabia se va a diferenciar de los otros dos filmes en que de un tipo de mirada objetiva se deriva un ver “decidido” al mostrar la realidad y lo necesario de los conflictos de los dos protagonistas. *La mala noche* y *Azules turquesas* presentan, por medio de su mirada subjetiva, un “ver” limitado en la visión de Dana y de la psiquis adicta de Isabela en sus respectivos filmes. Cordero presenta un “saber diegético” con una imagen que incorpora todo lo que es objeto de conocimiento, como la vida de la familia Torres, de manera diferente al “saber infradiegetico” de las otras dos películas; en el caso de Dana, se incorpora por completo su vivencia; Calvache hace énfasis en que es muy importante el fuera de campo. Isabela presenta el saber de la vivencia autobiográfica de Mancero. Cordero exhibe en su filme un “creer firme” en la evidencia de sus imágenes sin dudar. Las otras dos películas presentan un “creer transitorio” basado en la duración de la credibilidad de Dana y de la rehabilitación turbulenta de Isabela.

Las focalizaciones globales de cada filme difieren según la especificidad de la narración y la orientación de cada director. En *Rabia*, Cordero se focaliza en la invisibilidad de Rosa como empleada doméstica de los Torres y el ocultamiento por crimen de José María en esa casa. De hecho, esta situación implica, recogiendo las palabras de Rodrigo-Mendizábal, reconocer “la realidad de la clandestinidad que impera en el mundo del migrante, precisamente por ser segregado necesario de la globalización”.⁴⁴ En *La mala noche*, Calvache focaliza el proceso de Dana, que pasó de ser una mujer frágil esclavizada por Nelson a una mujer fuerte autoliberada que libertó a la niña secuestrada. La focalización de Mancero en *Azules turquesas* se basa en sus vivencias para denunciar a los falsos centros de rehabilitación.

⁴³ Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 245.

⁴⁴ Iván Rodrigo-Mendizábal, *Imágenes de nómadas transnacionales: análisis crítico del cine ecuatoriano* (Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Abya-Yala, 2018), p. 139.

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

Desde la perspectiva de Hall, el modelo de Foucault nos facilita analizar la violencia de género en los tres filmes aplicado a los cuerpos abusados de las tres protagonistas: Rosa, Dana e Isabela. También se aplica su concepto de “microfísica del poder” con sus diferentes matices según cada filme.

Conclusiones

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

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

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

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

Se entendió que “el punto de vista encarna, por un lado, la ‘lógica’ según la que se construye la imagen, y por otro la ‘clave’ que hay que poseer para recorrerla”.⁴⁵ Y la focalización se la definió como “aquel mecanismo que retoma el punto de vista, destacando la presencia en él de una selección y a la vez de un subrayado de cuanto se encuadra”.⁴⁶

Para este trabajo, el punto de vista de Lauretis es importante porque aporta a los enfoques relativos a las prácticas de poder en su análisis fílmico. Ella propone que las relaciones de fuerza edificadas históricamente han suscitado que hombres y mujeres desplieguen prácticas sexuales e identitarias diferentes. Por lo que su concepto de “género” se convierte en una categoría de múltiples formas y pluralidad en la que la feminidad ya no se la percibe vinculada a la masculinidad.⁴⁷ También se incorporó en este trabajo la construcción del concepto clave de la representación de la mujer en el cine a través de los estudios culturales con Hall, autor seminal teórico respecto a este concepto, que incorpora una aproximación construccionista de la representación por medio del lenguaje, produciendo sentido a través del mismo. Su versión construccionista de Foucault con el enfoque discursivo del retorno del sujeto al campo de la representación se aplicó en este trabajo. De los tres directores entrevistados, cabe se-

45 Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 233.

46 Casetti y Di Chio, *Cómo analizar ...*, p. 245.

47 Mar Binimelis, “Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica / Theoretical Perspectives on Women’s Cinema Representations: A Brief Historical Approximation”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, no 42 (noviembre de 2016), <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001>, p. 16.

ñalar que uno solo es hombre: Sebastián Cordero, quien dijo que a partir de su filme *Rabia*, “le dio una importancia de primera prioridad al personaje femenino, porque también eso pedía la historia”.⁴⁸

Las otras dos directoras: Gabriela Calvache y Mónica Mancero son feministas; siempre dieron protagonismo a sus personajes femeninos. En el caso de Mónica Mancero, su personaje Isabela es autobiográfico y su película fue su “ópera prima”. Para equilibrar las diferentes miradas de los directores en su representación de la mujer en el cine, sean hombres o mujeres, se torna pertinente el comentario de Lemos: “La mirada de las mujeres es distinta a la mirada de los hombres, no mejor ni peor, solo distinta y por ello necesaria”.⁴⁹

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

Pensar y sentir empáticamente desde la alteridad es pertinente para profundizar el análisis de las tres películas que representan a la mujer ecuatoriana, bajo problemáticas críticas sociales con violencia de género, en sociedades patriarcales muy arraigadas.

48 Sebastián Cordero, “Entrevista personal”, agosto de 2024.

49 Lilia Lemos Játiva, “La niña en el cine Ecuador 2008 a 2015. ‘En el nombre de la hija’ de Tania Hermida; ‘En espera’ de Gabriela Calvache; ‘Domingo Violeta, Alma, Nuca y Alba’ de Ana Cristina Barragán” (masterThesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015), 78–79, <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4733>.

Referencias

- ASAMBLEA CONSTITUYENTE: “Constitución de la República del Ecuador”, Asamblea Nacional de la República del Ecuador, 2008. [Modificación 25/01/2021]. https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/02/Constitucion-de-la-Republica-del-Ecuador_act_ene-2021.pdf.
- BINIMELIS, Mar: “Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica / Theoretical Perspectives on Women’s Cinema Representations: A Brief Historical Approximation”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 42 (noviembre de 2016). <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001>.
- CALVACHE, Gabriela, dir.: *La mala noche*, Drama, Ecuador y México: Canibal Networks, Cineática Films, Cine Canibal, 2019, Filme, 1h35m. https://www.imdb.com/es/title/tt6857084/?ref_=fn_t_1.
- CASETTI, Francesco, y Federico Di Chio: *Cómo analizar un film*, Traducido por Carlos Losilla, Paidós, 1998.
- CORDERO, Sebastián, dir.: *Rabia*. Drama. México, España, Colombia y Ecuador: WAG, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y Dynamo, 2009. Filme, 89m. https://www.imdb.com/es/title/tt1151923/?ref_=nm_knf_t_4.
- DE LAURETIS, Teresa: *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, Traducido por Inés Bértolo Fernández, Antonio Machado Libros, 2008.
- FILMSTOFESTIVALS: “Azul Turqueza”. Página web. *FilmsToFestivals*, 2 de marzo de 2020. <https://filmstofestivals.com/azul-turqueza-1991/>.
- HALL, Stuart: *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, 2a. Editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich, Instituto de Estudios Peruanos; Envió editores; Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar de la Universidad Javeriana y Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2010.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo: “Imágenes sin imaginación”, En *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, editado por Ana García Varas. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), 2012. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/_ebook.pdf.

LEMONS JÁTIVA, Lilia: “La niña en el cine Ecuador 2008 a 2015. ‘En el nombre de la hija’ de Tania Hermida; ‘En espera’ de Gabriela Calvache; ‘Domingo Violeta, Ánima, Nuca y Alba’ de Ana Cristina Barragán”, masterThesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4733>.

LEÓN MANTILLA, Christian: “El peligroso objeto del deseo. Representaciones de la colombiana en el cine ecuatoriano reciente”. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2014. [Boletín Informativo Spondylus]. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3687>.

MANCERO, Mónica, dir.: *Azules turquesas*. Drama. Ecuador: Mónica Mancero Producciones, 2019. Filme, 1h23m. https://www.imdb.com/es/title/tt12924720/?ref_=fn_t_1.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana: “Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder”, En *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, editado por Ana García Varas. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), 2012. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/_ebook.pdf.

POLO ALVIS, Sebastián, y Enrique Serrano López: “La diáspora silenciosa: Estudios sobre la tercera ola de migraciones colombianas al exterior (2005-2015)”, *Desafíos* 31, n° 1 (2019): 311–46. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/desafios/a.6129>.

REDACCIÓN EL UNIVERSO: “Documental ecuatoriano ‘Al otro lado de la niebla’ entra a la preselección de los Óscar 2025”. Cine. *El Universo* (Guayaquil), 13 de septiembre de 2024. <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/cine/documental-ecuatoriano-al-otro-lado-de-la-niebla-entra-a-la-preseleccion-de-los-oscar-2025-nota/>.

REDACCIÓN PORTAL: “Cineasta-Sebastián Cordero”. Página web. Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño, [S.f.]. <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=24>.

REDACCIÓN PROIMÁGENES COLOMBIA: "Perfiles: Sebastián Cordero". Página web. Proimágenes Colombia, [S.f.]. <https://www.proimagenescolombia.com/vermas/fwq0C7Xp9r>.

RODRIGO-MENDIZÁBAL, Iván: *Imágenes de nómadas transnacionales: análisis crítico del cine ecuatoriano*, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Abya-Yala, 2018.

USFQ ALUMNI: "La Mala Noche, el filme de Gabriela Calvache (USFQ Alumni), llega a las salas de cine del Ecuador." Blog. *Vive Conectado - Alumni USFQ*, agosto de 2019. <https://vivealumni.usfq.edu.ec/2019/08/la-mala-noche-el-filme-de-gabriela.html>.

VELÁSQUEZ, Manuel G.: *Ética en los negocios: Conceptos y casos*, 10a. Pearson Educación, 2012.