

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE GÉNERO Y DE LA CULTURA  
CONVOCATORIA 2010-2012**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS  
SOCIALES CON MENCIÓN EN GÉNERO Y DESARROLLO**

**MUJERES CINEASTAS EN QUITO. EXPERIENCIAS DE PRODUCCIÓN Y  
PRÁCTICAS NARRATIVAS**

**TANNIA PRISCILA MANCERO GILER**

**ENERO 2013**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE GÉNERO Y DE LA CULTURA  
CONVOCATORIA 2010-2012**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS  
SOCIALES CON MENCIÓN EN GÉNERO Y DESARROLLO**

**MUJERES CINEASTAS EN QUITO. EXPERIENCIAS DE PRODUCCIÓN Y  
PRÁCTICAS NARRATIVAS**

**TANNIA PRISCILA MANCERO GILER**

**ASESORA DE TESIS: CRISTINA VEGA SOLÍS  
LECTORES/AS: GABRIELA ALEMÁN Y HUGO BURGOS**

**ENERO 2013**

## **DEDICATORIA**

A quien yo era dos años atrás

## **AGRADECIMIENTOS**

A Victoria, mi hija

## ÍNDICE

<b>Contenido</b>	<b>Páginas</b>
RESUMEN.....	13
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I.....	14
LAS MUJERES COMO CREADORAS CULTURALES.....	14
Las industrias culturales, más allá de la producción .....	17
¿Qué es el cine de autor? .....	23
Introducción al cine documental contemporáneo .....	26
Producción imaginaria y efectos de verdad en el documental.....	30
El archivo como herramienta del documental .....	32
El nuevo sujeto social: las mujeres creando cine .....	39
Miradas feministas sobre el cine .....	43
Las cineastas y la memoria.....	44
Cuestiones de representación y auto-representación: De cómo las mujeres construyen su propia imagen en el cine.....	45
¿Existe un ‘cine documental de autora’? .....	48
CAPÍTULO II.....	53
LAS PLATAFORMAS CULTURALES DEL CINE HECHO POR MUJERES.....	53
Los inicios del cine ecuatoriano .....	54
La legislación del cine en Ecuador y su aporte a la inserción de mujeres en el campo cinematográfico.....	57
La fuerza institucional e inicios del documental en Ecuador .....	59
Los festivales de cine: un escenario para el cine local de mujeres.....	63
Apuntes sobre el trabajo de producción .....	67
Gabriela Calvache. Entre la producción y la dirección .....	68
“Labranza oculta” .....	69

Yanara Guayasamín. Pasado y presente del cine local.....	70
“Cuba, el valor de una utopía” .....	71
Ma. Fernanda Restrepo. Reclamando una deuda histórica.....	72
“Con mi corazón en Yambo” .....	72
Carla Valencia Dávila. Audiovisualista .....	74
“Abuelos” .....	75
CAPÍTULO III .....	78
LAS MUJERES Y LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL DESDE LA AUTONOMÍA .....	78
Trabajo colaborativo.....	84
“Una mujer debe decidir cuál será su prioridad, la maternidad o el trabajo” .....	86
“Soy alguien especialmente perfeccionista” .....	87
“Las mujeres aportan un grado de sensibilidad” .....	88
CAPÍTULO IV .....	93
REPRESENTACIÓN, AUTO-REPRESENTACIÓN Y MEMORIA. LA VOZ DE LAS CINEASTAS .....	93
CONCLUSIONES. PENSANDO EL CINE DOCUMENTAL DE AUTORA .....	130
BIBLIOGRAFÍA .....	141
FILMOGRAFÍA.....	145
ENTREVISTAS .....	146
VISITAS DE INTERNET .....	147

## RESUMEN

En la ciudad de Quito residen cuatro cineastas autoras de documentales realizados entre la segunda mitad de la década 2000 y la primera mitad de la década 2010. A partir de estas películas, estas mujeres cineastas se han constituido como referentes del cine local y nacional. Así, es posible identificar una presencia marcada de mujeres en el documental desde el ámbito de la producción hasta el de la dirección, pasando por varias de las tareas que implica la realización de cine. La presente investigación está enmarcada en el análisis de todos estos elementos y busca explicar cómo las mujeres hacen cine, cómo se constituyen como creadoras cinematográficas y cuáles son las prácticas narrativas que están presentes en su cine.

Yanara Guayasamín, Gabriela Calvache, Carla Valencia Dávila y Ma. Fernanda Restrepo son las directoras de los documentales objeto de esta investigación: “Cuba el valor de una utopía” (2006) de Guayasamín, “Labranza oculta” (2010) de Calvache, “Abuelos” (2010) de Valencia Dávila y “Con mi corazón en Yambo” (2011) de Restrepo. Estos documentales han sido estrenados tanto en salas de cine nacionales como internacionales, característica central en el análisis ya que permite ampliar la mirada y la forma de concebir el documental ecuatoriano bajo dirección femenina en el contexto de la globalización y la democratización de los nuevos medios.

Al calor de la emergencia de un considerable número de mujeres documentalistas en la última década en el país, las preguntas de investigación son: ¿Qué podemos decir del cine de mujeres?, ¿Cómo producen cine estas mujeres?, ¿Cómo narran estas cineastas?, y una última cuestión que, más que pregunta, es planteada como hipótesis ¿Existe el documental de autora? Estas preguntas e hipótesis, a su vez, han sido efectuadas en conjunto con el objetivo central de la investigación, el cual ha sido la sustentación de una base teórica que dé cuenta del trabajo de las mujeres en el cine constituyéndose como actividades y prácticas culturales específicas de las mujeres cineastas.

Considerando que este trabajo investigativo ha sido desarrollado en el marco de algunos de los estudios de género, yo como autora me alinee a una postura feminista en tanto que el trabajo busca cuestionar ciertos imaginarios esencialistas y reduccionistas de sexo-género en el trabajo de las cineastas. De otro lado, mi posicionamiento responde a la necesidad de generar cierto tipo de conocimiento y literatura académica que contemple la actividad fílmica femenina como una forma de hacer cine que no sólo es comparable a la actividad masculina en el cine sino que cuenta con sus propias

particularidades y sus propias dinámicas en tanto en cuanto se sitúan de forma singular, por un lado, en lo que se refiere a las formas de vivenciar la experiencia productiva en un marco de atribuciones más amplio, y por otro, en las estrategias que guían su voz y sus relatos documentales. Sin embargo, esta singularidad no es un punto de partida de la presente investigación, sino, en todo caso, uno de llegada.

La metodología empleada para la consecución de la presente investigación ha incluido entrevistas semi-estructuradas y análisis narrativo de las películas. Las cineastas directoras de las películas en cuestión, otros y otras documentalistas ecuatorianas, y especialistas en materia de cine y estudios visuales fueron las personas entrevistadas.

Una vez puesta en marcha la metodología y efectuado el análisis de todos los elementos desprendidos del proceso investigativo, ha sido posible aventurar ciertos planteamientos y dejar abiertas ciertas hipótesis como las siguientes: Las cineastas manejan determinados códigos sociales y culturales que incluyen en su trabajo; además de dirigir películas, estas mujeres realizan la investigación antes de iniciar la producción, la dirección, la post-producción y, en ocasiones, hasta la distribución de las películas, sobre todo, en el ámbito de los festivales internacionales de cine (Calvache, 2012).

La producción es el trabajo en el que más se destacan estas mujeres; las cineastas han desarrollado destrezas y estrategias como el trabajo colaborativo y en red para realizar enteramente una película. Al encargarse de todas las tareas, las cineastas devienen las enteras creadoras en un documental. En este sentido, existe una diferencia entre la realización de un documental y la de una ficción por el tema de que en el documental destaca o es particularmente relevante el trabajo colaborativo: así, las cineastas pueden encargarse de todos los aspectos y facetas, característica que les permite apropiarse de todo el trabajo y, consecuentemente, constituirse en las autoras de sus documentales en la medida en que su obra no representa únicamente su investigación y punto de vista, sino una implicación que atañe además a otras labores implicadas en la producción.

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación se sitúa en el contexto de la proliferación de cineastas mujeres en Ecuador en los últimos diez años. A partir de la segunda mitad de la década 2000, se ha manifestado una considerable producción de cine ecuatoriano, siendo el 2011 un año particularmente importante para el cine realizado por mujeres en términos de estrenos y festivales a nivel regional y global, donde la acogida y las opiniones por parte del público y la crítica, respectivamente, han sido favorables. En este escenario, las películas escogidas para este estudio son: “Labranza oculta” (2010) de Gabriela Calvache, “Cuba, el valor de una utopía” (2006) de Yanara Guayasamín, “Con mi corazón en Yambo” (2011) de Ma. Fernanda Restrepo A., y “Abuelos” (2010) de Carla Valencia Dávila. Estos documentales han sido estrenados tanto en salas de cine nacionales como internacionales, por esta razón, han sido los documentales escogidos ya que el alcance global que han tenido permite ampliar el análisis y la forma de concebir el documental ecuatoriano bajo dirección femenina.

El interés investigativo suscitado es el de explicar el florecimiento del cine documental realizado por mujeres a partir de la segunda mitad de la década 2000, y con ello, descifrar qué procesos culturales están operando detrás de esta emergencia y aumento de la participación femenina en el audiovisual local. La ciudad escogida para el estudio fue Quito por cuanto es el lugar de residencia de las cuatro cineastas cuyas películas son analizadas en este trabajo. La investigación ha partido de estas cuatro preguntas de investigación: ¿Qué podemos decir acerca del cine de mujeres?, ¿Cómo producen cine estas mujeres?, ¿Cómo narran estas cineastas?, y ¿Existe el cine documental de autora?

De acuerdo con una descripción -ya que los detalles y explicaciones se precisan en el análisis-, los documentales presentan: 1) “Labranza oculta” es la historia de la construcción del Museo Casa del Alabado en la ciudad de Quito en manos de albañiles cuya voz es escuchada a lo largo del documental; 2) En “Cuba, el valor de una utopía” escuchamos varias versiones de la historia de cómo una determinada generación de cubanas y cubanos atraviesan el proceso revolucionario en Cuba; 3) En “Con mi corazón en Yambo”, la directora narra la historia de la desaparición de su hermanos, los hermanos Restrepo; 4) “Abuelos” cuenta la historia de vida de los abuelos de la directora.

La metodología aplicada en la investigación ha sido dividida en tres momentos: En un primer momento, recopilé todas las ediciones impresas del periódico del Cine

Ochoymedio en Quito con la finalidad de extraer documentación en torno a las producciones de cine nacional y particularmente sobre las películas y directora; esta documentación sirvió de guía para el desarrollo del análisis -de contenidos en términos metodológicos- del contexto efectuado en el segundo capítulo.

En un segundo momento, contacté a las cineastas para plantearles la petición de mantener una conversación en forma de entrevista semi-estructurada, donde ellas pudieran hablar sobre los aspectos que consideraran importantes respecto a su trabajo en el ámbito cinematográfico, y donde, en definitiva, pudieran explicar en qué consiste hacer películas.

En el último bloque de aplicación de la metodología, realicé el análisis narrativo de las películas por cuanto lo que me interesaba observar eran, más que el manejo formal de las imágenes, las formas de narración de los documentales; elementos como la voz de quien narra, la existencia o inexistencia de la primera persona y el lugar de la cineasta como narradora y al interior de la historia.

Adicionalmente, durante el trabajo de campo, participé del taller “Memoria, archivo y visualidades contemporáneas”<sup>1</sup> con la finalidad de ampliar mi conocimiento respecto al audiovisual local y, principalmente, para obtener herramientas para el análisis de la memoria como el tema central de todos los documentales analizados. Así mismo, hacia el final del trabajo de campo, asistí al seminario de cine “Entre técnica e ideología”<sup>2</sup> movida, nuevamente, por la necesidad de abastecerme de herramientas analíticas para abordar las películas en el marco del cine documental contemporáneo.

Las entrevistas tuvieron el formato de semi-estructuradas y estuvieron basadas en uno de los planteamientos de Bourdieu en cuanto a cómo llevar a cabo una entrevista, esto es, que este intercambio debe basarse en una comprensión mutua (entrevistadora/entrevistada), así,

[e]sta comprensión [s]e ejerce en la manera a la vez comprensible, tranquilizadora e incitante de presentar la entrevista y dirigirla, de hacer que el interrogatorio y la situación misma tengan un sentido para [la persona entrevistada], y también -y sobre todo- en la problemática propuesta: esta, como las probables respuestas que suscita, se deduce de una representación verificada de las condiciones en que se sitúa [la persona entrevistada] y de las que lo producen (Bourdieu, 2002 [1993]: 532).

---

<sup>1</sup> Taller dictado por el documentalista Andrés Barriga, en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito en febrero 2012.

<sup>2</sup> Seminario dirigido por el cineasta Jorge Flores, en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador, en mayo 2012.

En esta línea, diseñé un tipo de entrevista/conversación en el que constaba una serie de preguntas establecidas, a su vez, en base a las cuatro preguntas centrales de la investigación. En la segunda parte de los encuentros, desplacé la entrevista hacia una entrevista abierta en la que las cineastas podían hablar de todo lo que ellas consideraran necesario recalcar independientemente de si sus respuestas se apegaban o no a mis preguntas de investigación.

Ya en el momento de analizar las entrevistas, establecí varios tópicos que servían como guías para ir desmembrando las respuestas acorde con las preguntas de investigación; los tópicos eran: Apreciaciones generales en torno al cine, Documental, Género, Mujeres en el cine y Narrativas. Finalizada las entrevistas a las cineastas, inicié una segunda serie de entrevistas a otras y otros cineastas, documentalistas y especialistas en materia de cine con el fin de incluir más opiniones, lecturas e ideas sobre la labor de las cineastas y los contenidos narrativos de sus películas.

Con estos encuentros finalicé el bloque de entrevistas para dar paso al análisis narrativo de las películas. Como uno de los elementos centrales de esta investigación es desentrañar las formas de narrar y las narrativas que las cineastas desarrollan en sus películas, el análisis es narrativo más que formal<sup>3</sup> como ya ha sido mencionado (a pesar de que lo narrativo es también una parte constitutiva de lo formal), es decir que aunque no es lo menos importante el carácter formal, estético y, en definitiva, visual de los documentales en cuestión, para efectos de la investigación, se ha hecho énfasis en las estrategias narrativas.

Un análisis de la narrativa permite transformar una secuencia episódica “en un concatenado desarrollo de ideas, instituciones y contingencias [...] [e] introduce factores [...] dentro de conjuntos más grandes de relaciones” (Mink, s/f, en Rosaldo, 2000 [1993]: 157). En efecto, en el análisis narrativo de las películas, como se verá, van apareciendo varios rasgos: ideas y subjetividades de las cineastas, el peso institucional, político, cultural, etc., de las historias narradas, etc., es decir, las historias contadas como secuencias episódicas en cada documental, desbordan, precisamente, el registro cinematográfico y se insertan en dimensiones sociales, políticas e ideológicas de su contexto.

---

<sup>3</sup> En la medida en que en esta investigación interesa descubrir las formas de narrar de las cineastas, el análisis de las películas se centra, precisamente, en cómo la(s) historia(s) está(n) siendo narrada(s) más que en el acompañamiento visual de esas formas de narrar.

Para abordar un análisis narrativo de los documentales, me centraré en las discusiones que se han producido en la literatura feminista, desde la que se ha problematizado cuestiones como la construcción narrativa desde el género (de Lauretis), los procesos de identidad e identificación de los protagonistas y los públicos o las estrategias creativas a las que acuden las autoras para desestabilizar los lugares y posiciones de género más previsibles.

Para analizar la narrativa de los documentales emplearé categorías como la enunciación de la voz de la narradora y los modos a través de los cuales se hace presente la mirada de la directora según cada caso. Para Aída Vallejo es útil retomar las propuestas de Gaudreault y Jost (1995, en Vallejo, 2012) como referencia para el análisis de las formas enunciativas del documental contemporáneo, formas que serán contempladas para analizar la forma de narrar de las cineastas.

En el documental la enunciación puede estar construida a través de una voz *over* incorpórea, a través de inter-títulos y textos o adquirir significado en el montaje (Vallejo, 2012: s/n). En los documentales aquí presentados nos detendremos a observar la primera instancia enunciativa planteada, la voz, pero, como se verá más adelante, ésta no es solamente una voz *over* ya que en todas estas películas también está presente la voz de los personajes que hacen las veces de narradores/narradoras en su momento, es decir que el diálogo es también portador del relato. Cuando se habla de la construcción de la voz hay que destacar los aspectos formales (los alineamientos entre directora, narradora, interlocutora en los diálogos con los personajes, y personaje ella misma). Estos aspectos expresan distintas cosas: cercanía, lejanía, extrañamiento, etc.

El capítulo I es el capítulo del debate teórico; en éste, aparecen tres macro-temas que son las Industrias culturales, el Documental y la Memoria, y la Teoría Fílmica Feminista. Estos macro-temas son abordados en este orden debido a que la investigación se sitúa en un primer campo que es el campo cultural, específicamente, el de la producción cultural en Quito. Un segundo campo es el del documental y la memoria, siendo el documental el género cinematográfico de mayor tradición en el cine nacional. El tercer campo es el de la teoría fílmica feminista ya que es aquí donde se conjugan las consideraciones sobre la producción cultural y el cine documental producida y realizado, respectivamente, por mujeres cineastas.

En el capítulo II se efectúa un análisis del contexto en el mismo orden que el del primer capítulo. Primero está el análisis de la actividad y producción cultural, específicamente, en Quito. Un segundo análisis es el del estado del cine documental

local, así como del contexto de cada una de las películas de la investigación. Finalmente, se hace una breve revisión del cine local hecho por mujeres en años precedentes y se analiza la situación actual de la labor cinematográfica femenina.

El capítulo III aborda las formas de trabajar y producir de las cineastas con fundamento en la información procesada de las entrevistas. En este capítulo se responde a las preguntas ¿qué podemos decir acerca del cine de mujeres?, ¿cómo producen cine estas mujeres?, y se abre la discusión sobre si existe el cine documental de autora. De igual manera, en el capítulo IV se desarrolla la discusión sobre las formas de narrar de las cineastas, cuáles son sus estrategias narrativas y cuál es la importancia que ellas como autoras han otorgado a las narrativas y temas como para haberlos incluido en los documentales; es decir, este es el capítulo que busca responder a la pregunta de investigación ¿cómo narran estas cineastas?, con qué elementos, estrategias narrativas, valores, códigos, ellas narran la historia. Finalmente, en este capítulo se continúa la discusión sobre la pregunta ¿existe el cine documental de autora?, es decir, se abre el debate en torno a esa pregunta. La parte final del trabajo investigativo reúne las conclusiones extraídas a lo largo de los capítulos anteriores, quedando planteada como hipótesis general o afirmación tentativa la emergencia del cine documental de autora.

## **CAPÍTULO I**

### **LAS MUJERES COMO CREADORAS CULTURALES**

En este capítulo se efectuará una revisión teórica a partir de los tres campos de estudio desde donde se aborda la investigación: Industrias culturales, Documental y memoria, Teoría fílmica feminista, en este orden. Aunque es preciso contextualizar la actividad cinematográfica de mujeres al interior de la producción cultural y, consecuentemente, de las industrias culturales, este apartado es importante, tal como se ha dicho, para contextualizar, mientras que el desarrollo de teorías en torno a la memoria y el documental, y además, de la teoría fílmica feminista son el punto de anclaje de la parte analítica como tal de la investigación.

En el apartado de las industrias culturales se desarrollan temas como la comunicación colectiva contemporánea, la creación cultural y la presencia de las mujeres en las industrias culturales, en busca de establecer desde una mirada crítica qué es la producción cultural. El abordaje de conceptos como el de industrias culturales y la revisión del lugar de las mujeres en ellas, es elemental para plantear que en la cultura y, específicamente, en el cine, las mujeres han desarrollado una fuerza productora que las caracteriza como creadoras culturales aun en el marco de relaciones desiguales de género en el que ocurren estas singularidades y donde se asocia generalmente a los varones con la cultura y su producción.

En cuanto al cine documental y la memoria, se aborda: el documental contemporáneo, algunas consideraciones sobre documental y ficción, el archivo y la memoria; el abordaje de estos conceptos tiene la finalidad de ubicar la actividad cinematográfica de mujeres al interior de la realización de documentales basados, sobre todo, en la memoria; característica que podría atribuirse al hecho de que las mujeres en el audiovisual parece tender al desarrollo del documental y la memoria en el documental más que a otros géneros y temáticas.

En el último bloque teórico, se exponen nociones de la teoría fílmica feminista como la participación de las mujeres y el lugar que ellas ocupan en el cine, narración cinematográfica, y representación y auto-representación. Todos estos elementos intentan dar cuenta de los principales planteamientos de esta investigación, tales como el hecho de que las cineastas de este estudio manejan códigos narrativos específicos que ellas consideran como inherentes a su género, característica que se evidencia, a su vez, en el análisis.

En el marco del estudio de las relaciones de género en el cine cabe reconocer la presencia de las mujeres como sujetos productores y como sujetos de la mirada. En tales condiciones, se encuentran en igualdad de facultades intelectuales, laborales y creativas que los varones en este campo. No obstante, la llegada de las mujeres a la cinematografía no ha sido fácil y han demostrado un fuerte impulso que se traduce en la afirmación de su autonomía y autodeterminación.

En la línea de esta reflexión, las mujeres son ahora sujetos de conocimiento en el ámbito cinematográfico y cultural de las sociedades, lo cual llama a reflexionar sobre la veracidad de los imaginarios y supuestos patriarcales que postulan a los varones como los hacedores de cultura en el mundo. Tales cuestionamientos son planteados y desarrollados desde el feminismo, el cual, además de contravenir estas concepciones, propone nuevos planteamientos y maneras de concebir las relaciones de género, así como los aportes culturales de las mujeres en tanto sujetos históricos y sociales. Por tales razones, la teoría fílmica feminista es la plataforma idónea para hablar sobre el cine hecho por mujeres por cuanto indaga en la desnaturalización de los lugares productivos y narrativos normativos.

La articulación entre la teoría fílmica feminista y los estudios de género revelan el modo en que las relaciones sociales, culturales, económicas, políticas, étnicas, operan entre mujeres y varones en un espacio determinado como lo es el mundo del cine y en un contexto concreto como el ecuatoriano. Al igual que en otras esferas, las relaciones de género en el cine responden a un entramado mayor de relaciones -sobre todo de poder- en las que los géneros deben convivir y desarrollarse. Trabajar en el ámbito cinematográfico representa librar disputas políticas y económicas, de clase, género, raza, para ocupar ciertos puestos, detentar algún tipo de autoridad, etc.

Para el caso de la dirección de cine, el ocupar el rol de directora significa de alguna manera, a nivel de imaginarios y supuestos culturalmente construidos, transgredir la noción de que la dirección es una actividad masculina, noción que, a su vez, está basada en la asociación entre la identidad de género y la división sexual del trabajo, es decir que mientras se piensa a los varones como directores en tanto esta es una actividad de mando y fuerza física, por su parte las mujeres como directoras, son pensadas acorde a su condición cultural/natural de reproducción.

Frente a esta noción patriarcal y reduccionista en torno a la dirección cinematográfica, la teoría fílmica feminista plantea concebir a las mujeres por fuera de esta dicotomía, reconociendo que el sistema falocéntrico coloca a las mujeres en

condiciones de desigualdad frente a los varones, identificando las causas y efectos de este orden para poder trazar posibles escenarios que desmonten estas condiciones, y así reconocer en las mujeres sujetos de la mirada y objetos de otra visión, una visión diferente a aquella que ha sido construida por el orden patriarcal dominante (de Lauretis, 1993).

Ha sido necesario y adecuado, así mismo, incluir la reflexión de autoras de la época del nuevo feminismo (a partir del año 1965) como Michelle Rosaldo (1979) y de autoras como Henrietta Moore (1981) de los años en que ya se producen los estudios de género como tal (década 1980). Acudo a estas antropólogas para reflexionar cómo el género es una construcción sociocultural jerárquica, y no biológica ni necesariamente binaria, cuyas configuraciones sólo cobran sentido en contextos situados. Mientras Rosaldo asocia las causas del orden jerárquico de los géneros a la reclusión de las mujeres en el mundo privado doméstico, Moore abre el espectro y encuentra una gran diversidad de articulaciones y orígenes y reconoce en el ámbito privado, doméstico y reproductivo una pluralidad de sentidos

Al desarrollar estos argumentos adopto una postura anti-esencialista que busca desmantelar imaginarios que reducen a las mujeres a seres reproductores de la vida en lugar de reconocer su rol de sujetos productores en términos de independencia y autonomía. Entonces, la perspectiva feminista que mantengo guía el análisis desde mi posicionamiento crítico, el cual puede permitir pensar a las cineastas como sujetos productores de cultura y sujetos de la mirada en igualdad de capacidades creativas y laborales que sus colegas varones.

### **Industrias culturales y dinámicas de producción**

El concepto de ‘Industria cultural’ aparece por primera vez en el texto de Max Horkheimer y Theodor Adorno, ‘Dialéctica de la Ilustración’<sup>4</sup> en 1947. Para definir el concepto de Industria cultural, Adorno y Horkheimer (1971: 146) parten de la idea de ‘caos cultural’; pérdida del centro que provoca dispersión y diversificación de los niveles y experiencias culturales. Así, es necesario que exista un sistema que regule esta aparente dispersión. En la lógica de la industria se distingue un doble dispositivo, por un lado, la introducción en la cultura de la producción en serie, y por el otro, la imbricación

---

<sup>4</sup> También se le denomina ‘Dialéctica del Iluminismo’.

entre producción de cosas y producción de necesidades (Adorno y Horkheimer, 1971: 147, 148).

Los medios de comunicación y difusión confluyen ambos en dos universos: 1) el de la creación, que es un lugar de relación entre creadores/as y a aquellos y aquellas a quienes se dirigen y que, además, se apoya en procedimientos industriales, y 2) el de los medios de reproducción y difusión como tal (Girard, 1982: 36). La difusión masiva y, posteriormente industrial, es propia de sociedades modernas; empieza con la expresión escrita con Gutenberg y la sonora con Edison (Girard, 1982; 36). Las industrias culturales quedan definidas como tal debido a su carácter de creación industrial, por lo tanto, por un lado, se presentan varias manifestaciones de la cultura, sobre todo bajo la forma de actividades consumibles, y por otro, estas manifestaciones son posibles gracias a su condición de creación a través de procedimientos industriales (como el cine y la televisión, por ejemplo). La discusión siguiente se sitúa en el contexto de la producción de cultura por parte de las industrias culturales, así como en los procesos de comunicación e información que las sociedades contemporáneas atraviesan.

#### *Las industrias culturales, más allá de la producción*

Remitiéndose a Benjamin, Martín-Barbero postula que es este teórico de la Escuela de Frankfurt el primero en descubrir en la industria cultural, no precisamente el sistema unificador de la dispersión de las experiencias culturales que promulgaba Adorno, sino, más bien la experiencia otra que “desde el oprimido configura unos modos de resistencia y percepción del sentido mismo de sus luchas” (Martín-Barbero, 2003: 63). Es decir que la industria cultural, lejos de quedar reducida a una homogenización de las prácticas y experiencias culturales, evidencia la diversidad de las mismas y, con ello, la posibilidad de agencia de los receptores en una sociedad de masas. En efecto, para Martín-Barbero el papel de las audiencias y las masas es clave para hablar sobre las industrias culturales en especial en América Latina.

Contextualizando el momento histórico en que lo nacional popular se hizo por primera vez reconocido por las masas en Latinoamérica y, con ello, se concretó la existencia de las mismas, Martín-Barbero apunta que:

La atención a las mediaciones y a los movimientos sociales ha mostrado la necesidad de distinguir dos etapas bien diferentes en el proceso de implantación de los medios y constitución de lo masivo en América Latina. Una primera, que va de los años treinta a finales de los cincuenta, [...] el papel decisivo que los medios masivos juegan en ese período residió en su capacidad de hacerse voceros de la

interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación. Interpelación que venía del Estado pero que sólo fue eficaz en la medida en que las masas reconocieron en ella algunas de sus demandas más básicas y la presencia de sus modos de expresión. En la resemantización de esas demandas y esas expresiones residió el oficio de los caudillos y la función de los medios (Martín-Barbero, 2003: 178, 179).

Por un lado, se gesta una primera etapa (década 1930 hasta finales de la década 1950) en la que los medios de comunicación devienen los actores que por primera vez materializan la articulación existente entre la ideología nacionalista y el sentido popular de esa nación, es decir, estos medios desempeñan un papel elemental para que el pueblo, las masas se vean reflejados en esa ideología nacional-popular. De todos los medios masivos de comunicación, el cine se constituyó como el más eficiente dada la fuerza con la que logró proporcionar a las masas un reflejo de lo que era la Nación (Lauer, 1982, en Martín-Barbero, 2003: 179).

Siguiendo el orden cronológico de los hechos, a partir de la década 1960 se inicia la segunda etapa de los procesos de masificación de las poblaciones en Latinoamérica:

[c]uando el modelo de sustitución de importaciones [no logra plasmarse en todos los sectores de la sociedad] y el populismo no puede ya sostenerse sin radicalizar las reformas sociales, el mito y las estrategias del *desarrollo* vendrán a sustituir la ‘agotada’ política por soluciones tecnocráticas y la incitación al consumo. Es entonces cuando, al ser desplazados los medios de su función política, el dispositivo económico se apodera de ellos —pues los Estados mantienen la retórica del ‘servicio social’ de las ondas, tan retórica como la ‘función social’ de la propiedad, pero ceden a los intereses privados el encargo de manejar la educación y la cultura— y la ideología se torna ahora sí vertebradora de un discurso de masa [...] (Martín-Barbero, 2003: 179).

En este segundo momento tal como indica el autor, los medios masivos atraviesan un desplazamiento de su función política de identificar a las masas con lo nacional, hacia una función ideológica en la que se constituyen como el modelo de consumo cultural. A partir de este entonces, la cultura va a ser asimilada por las masas como un bien de consumo en todos los niveles, sobre todo, en el ámbito del entretenimiento. El capitalismo en crisis de hegemonía (década 1980) no encuentra más alternativa que transnacionalizar el modelo “y las decisiones de producción y homogeneizando, o al menos simulando la homogeneización de las culturas” (Martín-Barbero, 2003: 180).

Es en este contexto socioeconómico e histórico que el cine adquiere nuevamente una particular importancia en tanto que regidor de un modelo de cultura con el que las masas nuevamente van a identificarse. El peso recae sobre el cine mexicano hasta la década 1950: en él el público latinoamericano encuentra

la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbres [...] El cine media vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer ‘lenguaje’ (Martín-Barbero, 2003: 180, 181).

Partiendo de las premisas señaladas y siguiendo a Martín-Barbero, las industrias culturales se configuran como espacios en los que intervienen las audiencias no como meras espectadoras y consumidoras de cultura, sino como agentes activos que hacen de determinadas industrias como el cine, la radio, la literatura, etc., lugares de identificación y reconocimiento. Así, la producción cultural no se limita simplemente a crear bienes de consumo sino que plantea escenarios de diálogo entre lo que se está representando y las audiencias y masas que se ven representadas en esos productos.

Márgara Millán, por su parte, define la producción cultural como un terreno y un ámbito amplio y complejo “de procesos diversos que, en su sentido más general, dan forma a lo social [...] [la producción cultural] [s]upone [...] que la cultura es una dimensión fundante del ser social, producida tanto en sus ámbitos especializados como en los cotidianos” (Millán, 2002: 431, 432). La producción de cultura se da también a nivel institucional, es decir, a través de aparatos institucionales que movilizan las diversas manifestaciones de la cultura; la cultura y las actividades culturales son clasificadas y regidas por estos aparatos y estructuras socioeconómicas mejor conocidas como industrias culturales. Además de organizar la producción y el consumo de la cultura, las industrias culturales componen parte del significado social de la cultura, son estructuras que ayudan a explicar las dinámicas culturales de una sociedad.

Para Gonzalo Abril (1997: 38) los procesos de la información a su vez inmersos en el escenario de los procesos comunicativos contemporáneos son, generalmente, procesos lingüísticos mediados por imágenes visuales y están sustentados en vehículos significantes como sistemas gráficos, signos gestuales, expresiones sonoras, etc. La información es una práctica que “forma parte de las relaciones sociales propias de la sociedad moderna y que se inscribe en la dinámica institucional de esa sociedad” (Abril, 1997: 39). Las relaciones humanas actuales en sociedades como la occidental dependen

completamente de este tipo de relaciones dadas al interior de la información como proceso para crear y reinventar conocimientos y saberes, muchos de los cuales se inscriben como prácticas culturales institucionalizadas en sus respectivas industrias.

Abril señala que para Adorno y Horkheimer el fenómeno que ocurre en las industrias culturales es el de la “estandarización de los productos, su sometimiento a la reproducción del sistema social y la conformidad de [las consumidoras y los consumidores] con los dictados de la industria y con los intereses del sistema” (Abril, 1997: 103, 104). No obstante, esta postura se presta a análisis y crítica en la medida en que sostener que las industrias culturales -o al menos algunas de ellas como el cine o la radio- estandarizan los productos culturales, niega o desconoce cualquier tipo de agencia por parte de la sociedad consumidora ya que es como suponer que el momento de la recepción es un mero acatamiento de ese modelo de producción (Abril, 1997: 104). En efecto, existe un constante diálogo entre cultura, conocimiento, información, tecnología y sociedad que plantea formas diversas y no siempre convencionales de recepción y consumo de cultura.

Autores como Martín-Barbero plantean que la sociedad consumidora de cultura no solamente está inmersa en procesos de dependencia respecto a las nuevas tecnologías sino también en una resistencia, rediseño y resemantización de las mismas (Martín Barbero, 2003: 177) que se manifiesta en el uso cultural que dan a estas tecnologías. A pesar de la masificación de la producción cultural y de las ideologías, la sociedad interviene activamente en la apropiación e identificación cultural a través de las nuevas tecnologías.

Es en este escenario que sitúo la actividad productiva de cine, especialmente las pequeñas producciones, por cuanto ésta plantea la presencia de actores y actrices culturales provenientes de varios sectores sociales que comprenden, además de los estudios cinematográficos, la academia, las ciencias sociales y los estudios de la cultura, grupos independientes de personas que hacen cine desde los márgenes o, al menos, sin apearse a un modelo de rigurosidad, formalidad y convencionalismos. El cine como herramienta de uso social refleja esta situación de resemantización de la tecnología, pone en entredicho la cuestión de su apropiación, así, queda corroborada la idea planteada por Martín Barbero, la tecnología representa para una cultura su realización, un dominio de las relaciones culturales (Martín Barbero, 2003: 189).

En la medida en que este trabajo investigativo parte de una perspectiva feminista, es preciso analizar cómo son las relaciones de género al interior de las

industrias culturales, y dada la importancia aquí otorgada a la labor creadora de cultura a cargo de las mujeres, es también necesario observar qué fenómenos sociales, culturales, políticos y económicos representan para las mujeres su inserción y labor en el sector cultural. De esta manera, se puede empezar a vislumbrar de algún modo cómo producen las mujeres, es decir, bajo qué circunstancias y qué características poseen los escenarios desde donde ocurre esta producción.

En cuanto a la presencia de las mujeres en las industrias culturales, Margaret Gallagher enfatiza su exclusión cultural y representación parcial basada, básicamente, en el “sistema socioeconómico y en la determinación de las prácticas y los productos culturales, y su producción como un eslabón más en la cadena que ata a las mujeres en su relación particular con las estructuras económicas” (Gallagher 1982: 97). En la relación mujeres/industrias culturales, se presentan formas de subordinación frente a los varones, formas que suceden también en otros espacios y dinámicas, generando como resultado la exclusión de las mujeres y su menor representación respecto a sus pares masculinos. El lugar de las mujeres en los medios masivos de comunicación se ve trastocado por estas relaciones de desigualdad; los productos y prácticas provocan desigualdad estructural de género: mujeres con menor salario por el mismo trabajo que el de los varones, imagen de las mujeres sujeta a estereotipos sexistas, menor acceso que los varones a puestos de trabajo para los que están capacitadas, ingreso restringido al mercado laboral por causa de embarazo, etc.

Los medios de comunicación masiva pueden reproducir y reforzar creencias y valores tradicionales que colocan a las mujeres en situaciones de desigualdad respecto a los varones. Gallagher señala que uno de esos factores es la composición sexual del personal de los medios masivos de comunicación, que “en casi todos los países es masculino de modo predominante, y en proporciones abrumadoras en los sectores de la dirección y la producción” (Gallagher, 1982:104). En efecto, esta situación no es ajena al mundo del cine donde, sobre todo la dirección, está presidida por varones y, en el caso del cine ecuatoriano, aunque hay cada vez más mujeres realizadoras, se mantiene en el imaginario de las personas que trabajan en estos medios la idea de que la dirección es un trabajo masculino/fuerte, y que si una mujer es quien lo realiza, necesita una guía masculina o debe asumir conductas masculinizadas<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> María Fernanda Restrepo manifiesta que al dirigir una película se trabaja con técnicos que, como tal, suelen hablar en términos muy ‘técnicos’, de manera que al involucrarse ella en alguna de esas especificidades, estos varones, en ocasiones, argumentan que no van a entrar en detalle de lo que están

A pesar de estas nociones basadas en esencialismos como la concepción de la división sexual del trabajo con fundamento en la fuerza corporal -como se verá más adelante-, es innegable la transformación que ha habido en el cine y en las demás industrias culturales con la presencia, sobre todo laboral de las mujeres. En Latinoamérica en la década 1970, empiezan a circular de forma masiva, principalmente, seriales melodramáticos, radiofónicos y televisados, cuyo público era mayoritariamente femenino (Mattelart, 1982: 34). Este fenómeno forma parte de la popularización de las industrias culturales donde hombres y mujeres de todos los estratos sociales se vuelven activos consumidores de cultura. Además de la gran recepción que representan las mujeres, como ya se ha mencionado, las mujeres ingresan a puestos de trabajo en las industrias culturales, dando paso a una progresiva feminización<sup>6</sup> de estos espacios.

En medio de estos cambios en la composición del personal en las industrias culturales como espacio de trabajo, las mujeres tienen un papel significativo ya que empiezan a destacarse como productoras, lo que da pistas para entender la relación entre las mujeres como productoras culturales (Abril, 1997) y su ingreso en el ámbito audiovisual, con particular atención al documental.

El ingreso progresivo de mujeres en el audiovisual ecuatoriano se hace visible a partir de la década de 1980, donde empieza a manifestarse una tendencia hacia la realización de documentales, pero no es sino hasta la segunda mitad de la década 2000 que reaparece, sobre todo en realizadoras, esta inclinación por el video y cine documental. De manera que lo que se observa es una proliferación de trabajos audiovisuales en la línea del documental, donde las mujeres van a tener una significación particular como se verá en los capítulos II y IV. De momento se hará una revisión teórica en torno al documental y la memoria en busca de establecer una conexión entre las mujeres en el documental y la memoria, y así poder entender qué es lo que lleva a las documentalistas a abordar la memoria. Como se verá en los capítulos de análisis, una posible respuesta a esa interrogante es que el documental abre un campo de posibilidades narrativas que atraen más a las mujeres.

---

haciendo porque 'igual ella no entendería' (Su palabras textuales fueron: de vez en cuando hay el típico técnico que te habla de cosas muy técnicas y te dicen 'no te voy a decir más porque igual no entiendes'...) Así mismo, Restrepo comenta respecto a la pregunta de si ha encontrado inconvenientes a la hora de trabajar por el hecho de ser mujer: "...yo aprovecho el que otro me vea frágil, para mí mejor...". Sobre las relaciones de género en el ámbito de la dirección cinematográfica se volverá en los capítulos III y IV, de momento se ha incorporado esta cita para esclarecer la noción generalizada de que la dirección es un trabajo masculino.

<sup>6</sup> Sobre feminización del trabajo se volverá más adelante en el análisis.

## **La creación documental. Memoria y producción de verdad**

Hasta el momento, tenemos que, para analizar cómo se está consolidando el cine local realizado por mujeres, es preciso la revisión de la actividad cultural en la que se inscribe el trabajo femenino en realización y cine en general. Más adelante se desarrollará con profundidad las consideraciones y razones por las que las mujeres se destacan más como realizadoras en el documental, sin embargo, esta segunda parte del debate teórico da luces sobre las relaciones entre el documental y la memoria, relación que, posteriormente, se observa en el trabajo documental de las cineastas de este estudio.

El intento de teorizar<sup>7</sup> sobre la conformación de la memoria en este trabajo es modesto en la medida en que no se revisará de manera extendida teorías sobre memoria, en su lugar, lo que se hará es tratar de definir qué es la memoria pero ligada al documental y al archivo, sobre todo, porque las películas analizadas son documentales en los que las directoras acuden al uso del archivo como recurso para contextualizar las historias contadas. A continuación, se esbozarán definiciones y conceptos como el de autor, cine de autor, se esbozará, así mismo, la crítica planteada a estos conceptos, y para cerrar esta primera parte se efectuará una aproximación al cine documental contemporáneo y los tipos de documentales que existen dentro de este género.

### *¿Qué es el cine de autor?*

En este apartado es preciso abordar la teoría del cine de autor y su posterior crítica en la medida en que, más adelante, se abordará el cine documental de autora como categoría teórica. Por lo tanto a continuación se evidenciarán, por un lado, los postulados centrales de la teoría del cine de autor promulgada en la década 1950, y seguidamente veremos en qué consiste la crítica realizada a esta teoría. Ambas consideraciones representan un marco desde el cual poder hablar de la emergencia de un cine documental de autora.

La autoría de una obra cinematográfica ha sido uno de los debates más grandes a partir de la década 1950 en el mundo del cine. Esta categoría teórica apareció definida como tal en los *Cahiers du Cinéma* a partir de la década mencionada. Los *Cahiers du Cinéma* eran publicaciones de la revista francesa que llevaba dicho nombre; en ella se incrustó teóricamente el movimiento de la *nouvelle vague*, postulando, además de varios de los conceptos que promulgaban los cineastas de la época y este movimiento, los

---

<sup>7</sup>Más que de teorizar se estaría hablando de definir qué es la memoria, teorizar sobre ella implicaría una investigación aparte.

debates que enfrentaba la autoría de los realizadores con los conceptos ‘cine de productor’ y ‘cine de guionista’ (Gubern, 2007: 16). Quienes se auto-designaban autores estaban adscritos a movimientos colectivos de las “escuelas nacionales y de los géneros” (Gubern, 2007: 16).

Quienes provenían de la *nouvelle vague* también querían desmarcarse de los dictados comerciales que ejercían un efecto de borrado sobre la singularidad de la obra y el artista. Este deseo se expresaba igualmente en las estrategias narrativas, el *cinéma vérité*, que se acercaba a la realidad sin el enorme peso que ejercía el montaje como expresión industrial. Se trataría de una actitud de resistencia y recuperación de la subjetividad ante la pérdida del aura de la obra de arte (y del propio artista) en la era de la reproducibilidad técnica (Benjamin, 1982).

Aunque se originó en Europa la llamada teoría de *auteur* o *auteurism*, fue la crítica fílmica norteamericana la encargada de desarrollarla más sistemáticamente. Esta teoría centraba su atención en la creatividad de los cineastas, estableciendo una diferencia entre los *metteurs-en-scène*, que eran aquellos directores encargados de poner en escena un guión, y los *auteurs*, que eran quienes utilizaban esta “puesta en escena como forma de expresión personal” (Stam, 2000, en Ruiz Mora, 2007: 88). La corriente teórico-metodológica del *auteurism* “[t]endía a centrarse en directores norteamericanos que se desligaban del cine comercial en un intento [por] distinguir a ciertos directores que formaban parte del sistema de estudios” (Stam, 2000, en Ruiz Mora, 2007: 88).

Andrew Sarris, considerado el precursor de la crítica a la teoría del cine de autor, establece que el director que puede ser considerado como autor es aquél que "añade un significado interior que [proviene] de la tensión entre [su] personalidad [...] y el material que utiliza" (Sarris, 1999, en Ruiz Mora, 2007: 88, 89). Esta característica coloca a este tipo de directores en una suerte de jerarquía autoral por sobre otros que tienen otro tipo de atributos y formas de hacer cine como aquéllos que sobresalen en los aspectos técnicos y/o los directores que se destacan en el estilo de la película (Ruiz Mora, 2007: 89).

A pesar de esta clara diferenciación entre unos y otros directores para distinguir quién ingresa a la categoría de autor en el cine, esta teoría ha sido fuertemente criticada, sobre todo a partir de la década 1980 con el advenimiento de

la cultura posmoderna, las nuevas tecnologías de la comunicación, la crisis del eurocentrismo y la teoría fílmica contemporánea [A través de los cuestionamientos planteados desde el post-modernismo] [I]a figura del cineasta, creador libre y autor de una obra original, fue

sustituida por la de agente que trabaja con discursos, instituciones sociales y prácticas culturales. (León, s/f).

En este escenario de cambios históricos y quiebre de paradigmas se torna complejo seguir defendiendo una teoría que establece un orden jerárquico y vertical en el campo cinematográfico, desconociendo así la agencia y capacidades de otros/as actores en la escena fílmica y, con ello, la coexistencia de otras formas de hacer cine igualmente válidas y aceptables. De suerte que la crisis de la teoría del cine de autor se produjo también por el despunte de un cine no comercial y periférico que, junto con el cambio de enfoque de la teoría fílmica -enfoque que se trasladó de la producción fílmica a la recepción, esto es, a los marcos institucionales y culturales en los que se inscribía la obra cinematográfica- (León, s/f) demostraron las múltiples formas de hacer un cine no hegemónico que, además, con no poca frecuencia, llegaba a ser contestatario y transgresor.

Para recapitular el tema de la autoría en el cine e introducirnos posteriormente en el ámbito del cine documental contemporáneo, es preciso contraponer la teoría del cine de autor frente a su cuestionamiento por parte de la crítica que postula otra categoría teórica, el cine sin autor. Una autora que plantea esta crítica partiendo del caso concreto de las prácticas de cine sin autor en España es Ana María Sedeño Valdellós. El texto de Valdellós es del año 2012, es decir que sus planteamientos provienen de un tiempo en el que el trabajo colaborativo ha cobrado una importancia enorme en la industria cultural. En este contexto Valdellós señala que actualmente es desmontable la teoría del cine de autor ya que, al ser una cuestión colaborativa la creación de una película, es fácilmente cuestionable a quién pertenece la obra, sobre todo porque hay una indefinición de roles y especializaciones, lo cual termina por dismantelar la jerarquía postulada por la teoría del cine de autor.

Valdellós (2012) plantea lo siguiente:

El cine de autor se planteó en oposición al [de] artesano y al concepto de cine de productor y representa [...] un indicio de intento de posición superior en cierta jerarquía fílmica, [...]: el cine de autor [perfila en la] cúspide de la creación fílmica, [y está] determinado por una supuesta noción artística [...].

En el intento de definir la autoría en el cine, observamos primero el establecimiento de un orden jerárquico que coloca a la persona sobre quien recae la autoría en la parte superior de este orden, quedando claramente diferenciada de la persona que produce.

Así mismo, se considera como parte constitutiva de esta autoría a la labor ‘artística’ presente en dicho trabajo, labor que, además, entra en consonancia con la capacidad de creación del autor. Reunidas estas características, tenemos que el autor de una película no tiene injerencia en ninguna otra área que no sea la parte creacionista y artística de la obra, ubicándose así en la cúspide de la jerarquía fílmica.

Por otro lado,

El cine sin autor se define como un proceso socio-cinematográfico o forma de creación fílmica colaborativa en que los creadores optan por buscar el anonimato o al menos la indefinición de roles y puestos jerárquicos típicos de los equipos técnicos. Estas prácticas cuestionan temas como la propiedad de las películas, su adscripción a un nombre y a un tiempo, a un movimiento o incluso a algunas fórmulas tradicionales de consumo como el género (Valdellós, 2012).

Pasando de la definición del cine de autor a la de cine sin autor se da un giro por cuanto se considera a la creación cinematográfica ya no sólo como una mera labor fílmica sino, además, como un proceso social; un proceso de diálogo entre el cine y lo social. Más que una jerarquía, el cine sin autor plantea relaciones horizontales en las que el colectivo de personas involucradas en la creación trabaja bajo una modalidad colaborativa. Mientras los autores pueden difuminarse, las autoras tienen que hacerse presentes e introducir su pugna por ser eso, autoras, en un mundo en que las identidades se disuelven justo cuando ellas logran comenzar a conformarlas (Braidotti, 2000).

#### *Introducción al cine documental contemporáneo*

El documental es “un recurso expresivo, informativo, político, educativo [...] Puede moverse [...] en las aguas del Arte, el Periodismo y las Ciencias Sociales en general” (Perona, 2010: 26). Perona, así mismo, define al cine documental como “una recreación fílmica ‘sobre la realidad’” (Perona, 2010: 26). El documental puede ser concebido como un campo en el que se insertan varias formas de relaciones sociales, donde se producen y reproducen conocimientos, saberes, se reafirman creencias, tradiciones, se cuestionan situaciones, relaciones, se crean subjetividades, en un momento y un lugar fijados por el o la documentalista.

Los cuatro documentales de este estudio muestran cómo las documentalistas y autoras de éstos parten de hechos reales para contar una historia determinada desde su propia apreciación de los hechos: cómo se construye material y culturalmente un museo a través de la historia de una ciudad (Labranza oculta); cuáles son las miradas de

personas específicas sobre el significado social, cultural, político e ideológico de la Revolución Cubana (Cuba, el valor de una utopía); qué factores han perdurado en el tiempo a partir de un crimen de Estado ejecutado contra dos jóvenes y cómo esto ha afectado a la familia de las víctimas (Con mi corazón en Yambo); el desarrollo de los sucesos que, a criterio de la realizadora de uno de los documentales, fueron los más importantes en la vida de sus dos abuelos varones (Abuelos). Para hacer hablar a las imágenes, las documentalistas han elegido un lugar de enunciación y han empleado su propia voz, han debido imprimir su propia subjetividad a esas realidades.

Los documentales de Restrepo y Valencia Dávila son, ante todo, una autobiografía, la historia de sus vidas o, por lo menos, una parte de ellas, lo que estas mujeres han decidido destacar como sus historias singulares. Ambos casos hacen explícito este uso del lenguaje y las imágenes; en el documental, cada una de ellas se muestra a sí misma y cómo sus vidas se van tejiendo en las imágenes proyectadas. Por su parte, Calvache y Guayasamín hacen un ejercicio prolijo de construcción de personajes, a lo largo de sus documentales, el/la espectador/a va conociendo a la persona que habla, en el caso de Calvache, quien observa descubre la especialización de tareas y labores de la albañilería a través de cada uno de los personajes, en el caso de Guayasamín, los personajes van construyendo la historia personal y colectiva de la generación de jóvenes en el contexto social, político y militar del derrocamiento de Batista y, con ello, el fin de la dictadura en Cuba.

Ya en el terreno del documentalismo como actividad profesional, León sostiene que algunos y algunas cineastas “se ponen en escena a sí [mismos y a sí mismas] e invitan al espectador/a a ingresar en sus percepciones [...] el/la propio/a sujeto auto-representando su drama” (León, 2007: 30). Esta auto-representación y esta apertura al mundo de sus percepciones es lo que hacen las cineastas, a través de sus historias personales o de las historias de otros u otras, el/la espectador/a ingresa a la percepción del mundo que cada realizadora tiene, es testigo/a de la puesta en escena de los elementos que cuentan la historia; se da una suerte de simbiosis o asociación de versiones del mundo, en donde la versión de la realizadora se muestra como la versión - al menos la primera- que va a tener el/la espectador/a del texto cinematográfico.

A pesar de que esta interpretación de la percepción del o de la documentalista como inscrita en la película parezca demasiado evidente, la particularidad del documental, como argumenta Perona, es que implica –o, al menos, debería implicar– “involucrarse con los protagonistas sociales, concebidos no ya como objeto sino como

sujetos, principales y últimos decidores y destinatarios de todos los esfuerzos, logros o fracasos desencadenados por el [d]ocumental” (Perona, 2010: 28). Lo que significa que una película documental implica para su realizador o realizadora una responsabilidad social no sólo con el público sino, sobre todo, con los y las protagonistas como sujetos de la historia contada. En estos términos, el documental porta una gran responsabilidad en tanto representa un lugar de construcción de la(s) historia(s) oficial(es) y oculta(s).

El compromiso social que implica el documental “deriva de la fuerza retórica de una argumentación acerca del mundo [...] [, conlleva] a enfrentarnos a un tema, cuestión, situación o evento que lleva la marca de lo real desde el punto de vista histórico” (Nichols, 1997: 232). En estos términos, el documental como la factura de un hecho real, es decir, algo que posee el estatuto de ‘real’ en un sentido histórico, plantea el compromiso que el/la realizador(a) adquiere respecto a trasladar esa realidad, esos eventos, historias, etc., al registro cinematográfico para contar una historia que no es desarticulada sino que, a su vez, implica la existencia de personas y sus sentimientos, pensamientos y sus vidas en general.

Para Nichols (1997: 244)

[e]l código realista de fotografía y sonidos directos, de presencia física “en el lugar de los hechos” y las diversas formas de mirada documental que derivan del mismo, de estilo y retórica que constituyen una argumentación acerca del mundo histórico dentro de los límites de las convenciones permisibles, todos ellos aportan pruebas cuya función es la de autenticar el tema, legitimar al realizador [...].

La característica que predomina en la definición o las aproximaciones conceptuales a lo que es el documental es la existencia de un estadio que denominamos realidad, así como la de códigos que son interpretados como una constatación de esa realidad. De igual modo, el registro de la documentación realizada certifica tanto al tema abordado como a quien lo aborda, el/la realizador(a). Además de acercarnos a un tema, el documental procura autenticar ese acercamiento y hacer del tema algo creíble como real (lo real como construcción).

Aunque se llame a este género documental, en realidad existe más de un tipo de documental, para Nichols son seis los tipos de documental que es posible identificar a través de sus modos de representación; estos modos confluyen entre sí o puede haber combinaciones de dos o más de ellos presentes en un mismo documental (Nichols, 2001: s/n). Según la clasificación de Nichols, los modos de representación en el

documental son: Poético (1920's), Expositivo (1920's), Observacional (1960's), Participativo (1960's), Reflexivo (1980's) y Performativo (1980's).

El modo poético es un tipo de representación que se centra en mostrar los hechos y la historia abordada desde un plano subjetivo. El film en sí mismo es la “forma e integridad estéticamente peculiar” con que su autor hace hablar al mundo histórico representado (Nichols, 2001: s/n) El modo poético

comenzó [a la par] con el modernismo como un modo de representar la realidad en términos de una serie de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones sueltas. Estas cualidades fueron frecuentemente atribuidas a las transformaciones de la industrialización en general y a los efectos de la Primera Guerra Mundial en particular [Este modo se adentra en] la exploración de asociaciones y modelos que involucran ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales. Los actores sociales rara vez toman la plenitud temperamental de personajes con complejidad psicológica y una visión estable del mundo [...] pone el acento en el estado de ánimo, el tono, y afecta más que persuadir o exponer un conocimiento. [...] (Nichols, 2001: s/n).

En el modo expositivo el peso recae sobre un marco retórico y argumentativo desde donde montar los fragmentos del mundo histórico; aquí la representación del mundo histórico es intencionalmente problematizada. El modo expositivo

se dirige directamente al espectador, mediante títulos o voces que proponen una perspectiva, anticipan un argumento o refieren una historia. Los films expositivos también adoptan el comentario en *voice-of-God* (el narrador es oído pero nunca visto) [...] Los documentales expositivos se apoyan profundamente en una lógica informativa acarreada por la palabra hablada. [...] las imágenes cumplen aquí un rol de soporte. [...] Proviene de algún lugar que permanece sin especificar, pero asociado a la objetividad o a la omnisciencia. [...] Del comentario se extrae la clave para entender las imágenes como evidencia o demostración de lo que se dice [...] Más que seguir al director en su compromiso con otros actores sociales, ahora atendemos a su compromiso con nosotros, hablando no sólo sobre el mundo histórico sino sobre los problemas y cuestiones inherentes a su representación. [...] (Nichols, 2001: s/n).

El modo observacional evita emitir comentarios y dramatizaciones y carece de historia y contexto. Como su nombre lo indica se limita a observar las cosas que ocurren (Nichols, 2001: 12). Por su parte, el modo participativo interactúa a través de entrevistas y conversaciones con los sujetos y usa material de archivo para recoger la historia (Nichols, 2001: s/n).

El modo reflexivo es presentado en el documental tal como lo que es: una construcción o representación. “En sus mejores casos el documental reflexivo impulsa al espectador a una forma de conciencia intensificada sobre su relación con el documental y lo que representa”. (Nichols, 2001: s/n).

El modo performativo se centra en mostrar a través de dimensiones subjetivas y afectivas la complejidad con que comprendemos el mundo, y para hacerlo, emplea un lenguaje que busca “libertades poéticas, [...] estructuras narrativas menos convencionales y formas de representación más subjetivas” (Nichols, 2001: s/n). Los documentales performativos intentan “demostrar cómo el conocimiento incorporado provee un acceso a una comprensión de los procesos más generales que operan en la sociedad” (Nichols, 2001: s/n).

Tal como se ha repasado, los documentales parten de diferentes modos de representación para mostrar historias concretas. Así mismo, tal como hemos podido ver, los contornos entre unos documentales y otros no siempre están tan definidos por cuanto algunas de las características de un documental pueden encontrarse en otro. Los documentales poéticos y performativos comparten la característica de mostrar una historia empleando elementos subjetivos y poniendo el acento en una dimensión afectiva. De igual manera los documentales expositivos y reflexivos se centran en evidenciar la representación del mundo que ellos efectúan.

Recorriendo estos tipos de documentales, observamos una periodización histórica en la que han aparecido tendencias y modos de documentar partiendo de la representación. En la década 1920 los modos de representación eran principalmente poéticos y expositivos; como se ha visto, estos tipos de documentales no se centran en ningún tipo de diálogo con los sujetos, cosa que sí llega a ocurrir a partir de la década 1960 con los modos observacional y participativo, sobre todo en este último, el documental procura mostrar interacción verbal con los sujetos. Después, aproximadamente veinte años más tarde el documental emplea los modos de representación reflexivos y performativos. En este tipo de documentales se presenta otro giro respecto a sus antecesores ya que incluyen elementos y características que pueden llegar a ser muy abstractas como el rompimiento con las otras formas o hasta la pérdida de objetividad.

#### *Producción imaginaria y efectos de verdad en el documental*

Como ya ha sido señalado, el documental suele ser considerado el cine de la realidad, en contraposición con otro género cinematográfico, la ficción. No obstante, a continuación

se examinará cómo y por qué esta división de géneros está sujeta a debate. Cuando de documentar se trata, lo primero que habría que considerar es el hecho de que el registro de alguna cosa circundante puede, ciertamente, constituirse como una ficción en la medida en que es el registro y la réplica de algo, una representación antes que la misma realidad, de suerte que, siguiendo a Žižek, existe una “tensión dialéctica entre realidad documental y ficción: si nuestra propia realidad social tiene sostén en una ficción o fantasía simbólica, el logro definitivo del arte cinematográfico [...] estriba [...] en hacernos discernir los aspectos ficticios de la realidad misma, en experimentar la propia realidad como si fuera ficción” (Žižek, 2004: s/n).

En estos términos, el cine nos expone a una ficción audiovisual, considerando que aunque las imágenes hablen de acontecimientos reales como en el caso del documental, el que la percepción de esos hechos esté mediada por un dispositivo tecnológico -la proyección en una pantalla de una cinta de celuloide con fotografías en ella impresas- nos acerca a un tipo de registro de la realidad que es ficcional. Las representaciones en clave cinematográfica son, precisamente, representaciones de hechos, personas, situaciones, etc., todo aquello, no en un estado puro, y no sólo en un ámbito cinematográfico, sino en el plano más general, todo es la representación de algo, ningún objeto -cualquiera que este sea- está libre de su propia representación; como señala Žižek sobre la virtualización, “la ‘realidad’ misma se multiplica [como en una] plétora espectral” (Žižek, 2004: s/n).

Jacques Rancière, a su vez, argumenta que un documental no es lo contrario a un film de ficción ya que éste (el documental) muestra

imágenes extraídas de una realidad cotidiana o de documentos de archivo sobre eventos atestados, en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. [...] El film documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción al disociarlo de aquello a lo cual se asimila: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad. Puede traerlos a su esencia: una manera de cortar una historia en secuencias o de editar planos en historias, de juntar y separar voces de cuerpos, sonidos, imágenes, de alargar o cortar tiempos. [...] El cine “documental” es un modo de la ficción a la vez más homogéneo y complejo. Más homogéneo porque generalmente la misma persona que concibe la idea del film es la misma que la realiza. Más complejo porque encadena y entrelaza con frecuencia series de imágenes heterogéneas (Rancière, 2001).

Entender así el documental es entenderlo en el plano del registro cinematográfico, dejando de lado, por un momento, las características formales y estilísticas que lo diferencian del cine de ficción; un documental se ensambla técnicamente de la misma

manera que cualquier film, se trata de una forma más de representación de la realidad con la singularidad de búsqueda de una verdad. Más que tratarse del cine de la realidad, es una obra cinematográfica donde es posible distinguir que la marca de su autor/a es la misma que la de su realizador/a, aunque no se niega que esto pueda estar sujeto a excepciones ya que, sobre todo en el ámbito del documental, la autoría y la realización suelen ser más asociables que en la ficción.

Una definición más general pero también más completa de lo que es el documental es la que ofrece John Grierson siguiendo a Robert Flaherty -quien es considerado como el precursor del cine documental- en sus postulados del documental: para Grierson, en el documental “se fotografía la vida natural, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella” (Postulados del documental, John Grierson). Esta definición es una condensación de lo que precedentemente se ha recogido como diversas consideraciones en torno a lo que es el documental: el documental cinematográfico es una representación genuina de alguna realidad específica, una fotografía de esa realidad y su misma interpretación donde la característica de ‘natural’ hace referencia a esa realidad como tal.

#### *El archivo como herramienta del documental*

María Elena Bedoya y Susana Wappenstein señalan que en los últimos años, se observa una proliferación o boom de la actividad de recopilar testimonios, datos, archivos, donde los acervos documentales “se encuentran insertos en un conjunto de relaciones en las que los límites entre categorías de conocimiento y construcción de subjetividades están siendo interpretados y producidos” (Bedoya y Wappenstein, 2011, 11). El documental cinematográfico muchas veces se basa en evidenciar testimonios y datos, y en general, pasa a ser un tipo de archivo audiovisual que muestra, por un lado, las relaciones existentes entre los elementos y personajes puestos en escena, pero por otro, cómo estas relaciones son capturadas por el/la documentalista y, asimismo, cuál es la relación entre lo documentado y el/la documentalista, el sentido que el/la autor/a del documental da a los archivos empleados.

La memoria moderna está profundamente marcada por un sentido archivístico (Jelin, 2001; Nora, 1984<sup>8</sup>, en Bedoya y Wappenstein, 2011: 12); en efecto, “[d]ocumentar, registrar, clasificar, avalar la materialidad de los restos y visibilizar estos

---

<sup>8</sup> La referencia consta de esta manera en el texto original.

signos para el presente, son procesos que se articulan al desarrollo de una política de la memoria inmersa en las dinámicas del poder de las sociedades contemporáneas” (Bedoya y Wappenstein, 2011: 12). Estos procesos se hacen presentes en la realización de un documental: desde que la idea del mismo es concebida, durante el procedimiento de obtención de información de datos que serán empleados, hasta cuando la información es procesada e incluida en el documental. En todos estos momentos, documentar y registrar son acciones sujetas a una política de la memoria: la memoria representa en el documental el proyecto ideológico o político que lo anima. En este escenario, el archivo es una sistematización de los vestigios que proporciona la memoria.

Para fines de esta investigación, se considerará nociones de la memoria en articulación con el documental y el archivo. Paul Ricoeur señala que el testimonio es la primera prueba de que algo ha ocurrido, la declaración explícita del testimonio, el “Yo estaba ahí”, indica la existencia de un lugar y momento al que se hace referencia en relación a algo ocurrido (Ricoeur, 2003: 192, 193). Por su parte, el recuerdo teje “una memoria íntima y una memoria compartida entre próximos: en estos recuerdos tipo, el espacio corporal está vinculado de modo inmediato al espacio del entorno (Ricoeur, 2003: 194), es decir, existe un lugar de la memoria donde el cuerpo es un punto de referencia; el cuerpo, “ese aquí absoluto, es el punto de referencia del ahí” (Ricoeur, 2003: 195).

La memoria tiene espacio y también tiempo: “el ‘en otro tiempo’ del pasado rememorado se inscribe, en lo sucesivo, dentro del ‘antes que’ del tiempo datado (Ricoeur, 2003: 202). Se trata de un tiempo histórico donde la cronografía lo sistematiza, así, los episodios “se definen por su posición respecto a otros: sucesión de acontecimientos [...]” (Ricoeur, 2003: 204). Es un tiempo “amorfo: la crónica contemplada desde la posición del narrador relata precisamente este tiempo, antes de que el relato destaque la historia narrada de su autor” (Ricoeur, 2003: 204). El transcurrir del tiempo y de los episodios en él insertos va a depender del lugar desde donde narrador o narradora se encuentre para narrar, quien narra construye la sucesión de hechos para la crónica, para sistematizar esos hechos al interior de momentos o episodios.

En la medida en que el testimonio es una suerte de momento primigenio de la memoria, éste nos lleva desde “las condiciones formales [hasta] el contenido de las ‘cosas pasadas’ [en efecto], [c]on el testimonio se abre un proceso epistemológico que parte de la memoria declarada, pasa por el archivo y los documentos, y termina en la

prueba documental” (Ricoeur, 2003: 210). El testimonio puede constituirse como el elemento vital para la memoria, en efecto, Ricoeur (2003: 213, 214) señala que

la especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua. De este acoplamiento procede la fórmula tipo del testimonio: yo estaba allí. Lo que se atesta es, indivisiblemente, la realidad de la cosa pasada y la presencia del narrador en los lugares del hecho.

El concepto de testimonio es importante en este estudio debido al carácter testimonial de los documentales abordados. En todos ellos, el testimonio cobra una importancia particular por cuanto va hilando el relato, hay una continuidad del relato dada, entre otros factores, por el testimonio de los personajes; los cuatro documentales están compuestos por el elemento testimonial: “Labranza oculta” cuenta con el testimonio de los albañiles que restauraron el museo Casa del Alabado, así como con el testimonio brindado por un video de archivo (Quito, ciudad de contrastes, 1949) del cronista sueco Rolf Blomberg; “Cuba, el valor de una utopía” también cuenta con el testimonio de personajes célebres (un poeta, una cantante, un pintor) y otras personas que hacen un recuento de los hechos desde su percepción de la Revolución; “Con mi corazón en Yambo” está conformado, por un lado, por una serie de testimonios sobre las vivencias de la familia Restrepo Arismendi donde el principal informante es también el personaje principal del documental, Pedro Restrepo, padre de los jóvenes desaparecidos y de la documentalista, y por otro lado, a lo largo del documental se ve a la directora haciendo una búsqueda exhaustiva de documentos que se encuentran archivados sobre el caso de sus hermanos, y así mismo, el documental contiene varios archivos televisivos de noticieros ecuatorianos y archivos de la prensa nacional de la época; finalmente, “Abuelos” muestra un recuento detallado de varios testimonios de familiares, amigos, pacientes del abuelo médico (Remo), y de familiares, amigos y compañeros del abuelo dirigente comunista (Juan), y de igual manera, se sustenta con videos y registros sonoros de archivo que contienen datos relevantes para el relato.

En la distinción entre testimonio y archivo, Ricoeur señala que mientras que el primero es “originariamente oral; es escuchado”, el segundo es “escritura; es leído, consultado” (Ricoeur, 2003: 218). El testimonio “puede ser recogido por escrito, presentado, depositado [...] El archivo como lugar físico y social [,] aloja el destino de [...] la huella documental” (Ricoeur, 2003: 219). Existe, entonces, una relación particular entre el testimonio y el archivo, aunque el primero es originariamente oral y,

por tanto, escuchado, y el segundo es escrito, hay una versatilidad de las formas en que ambos se manifiestan, un documental de por sí es testimonio y archivo al mismo tiempo, texto hablado y escrito en imágenes.

La presencia de la huella documental de la que habla Ricoeur es elemental para entender cómo se construye colectivamente la memoria y el testimonio, en efecto, Paul Connerton afirma que “sólo a través del conocimiento de los rastros de todas las actividades humanas en el pasado es posible saber que ellas existen” (Connerton, 1989: 13). La declaración sobre algo equivale a testimoniar sobre aquello; para Connerton existen tres distintas clases de declaración de memoria, la primera -la declaración personal- se refiere a

aquellos actos de recordar que toman como objeto la historia de vida de sí mismo/a [...] Un segundo grupo de declaraciones de memoria -la declaración de memoria *cognitiva*- cubre los usos de ‘recordar’ [...] el significado de palabras, líneas, versos, bromas [...] Lo que requiere este tipo de recuerdo es [...] que la persona que recuerda debe haber conocido, experimentado o aprendido en el pasado aquello que recuerda [...] Una tercera clase de declaraciones consiste simplemente en que tengamos la capacidad de reproducir una cierta representación [sobre un conocimiento previamente adquirido] (Connerton, 1989: 22).

Lo que se destaca de estas tres formas de declarar o testimoniar es el acto ilocucionario, es decir, el acto de proferir palabras y frases que dan cuenta de algo ocurrido, aprendido, etc.; en definitiva, hablar sobre un acto o hecho pasado o ejecutar una acción cuyo conocimiento ha sido previamente adquirido es un ejercicio de la memoria. El acto de recordar tiene que ver con “la construcción de un ‘esquema’, una codificación, la cual nos habilita para distinguir y, por tanto, para recordar” (Connerton, 1989: 27). Las declaraciones y los testimonios funcionan como huellas y rastros documentales, como archivos del pasado.

Un documental es un archivo en su totalidad acorde a cómo se va conformando y construyendo: en un primer plano está la iniciativa de la persona que “intenta preservar las huellas de su propia actividad, esta iniciativa inaugura el acto de hacer historia” (Ricoeur, 2003: 221). A esta fase le sucede la “organización, más o menos sistemática, del fondo así preparado. Consiste en operaciones lógicas de clasificación que incumben, si es preciso, a una técnica [archivística] [...]” (Ricoeur, 2003: 221). La realización de un documental puede partir del deseo de contar una historia que marque una huella en la historia, para lo cual se vuelve necesario poner en marcha una sistematización de la información que va a ser presentada, y esto es algo que, a su vez,

implica acudir a archivos que pueden estar compuestos por testimonios. Un documental puede ser tomado también como un testimonio, testimonio en formato audiovisual, un testimonio filmado de algo ocurrido (Nichols, 1997).

Kingman afirma respecto al archivo que, pese a que éste resguarda la memoria y evita que se pierda, al hacerlo, “la convierte en información desvinculada del campo de fuerzas que le sirvió de soporte, [por lo que el/la historiador/a debe] historizar lo que ha sido naturalizado por el archivo, [y para hacerlo debe] devolverle su potencia” (Kingman, 2012: 129). Desde esta perspectiva, se considera que al archivar hechos pasados, este acto preservador puede despolitizar la memoria y desestructurarla, convirtiéndose así ésta en un acervo de datos e información, en un patrimonio. Sostiene Kingman retomando, a su vez, a Nelly Richard que la memoria crítica plantea “un ejercicio de pensamiento a partir de los archivos, pero también la posibilidad de juzgar, emitir juicios y tomar una posición [...], tanto la memoria como la historia tienen que ser politizadas, esto es, ubicadas en el escenario de la crítica” (Richard, 2004, en Kingman, 2012: 131).

Los cuatro documentales citados hacen este ejercicio de memoria crítica interrogando la propia construcción de la memoria. Durante su transcurrir se pone en cuestión los temas centrales abordados, es decir, la memoria es planteada críticamente por las cineastas al desarrollar temas de memoria nacional, personal/colectiva, histórica, más desde la interrogación y cuestionamiento de los hechos mostrados que desde su descripción cronológica. Esta postura crítica es transmitida a la audiencia en el sentido de que son documentales que instan al espectador o la espectadora a re-pensar las imágenes y tomar su propia postura frente a lo observado aceptando o no como verdadera la historia. No obstante, no todo documental sobre memoria plantea a ésta de manera crítica, así como no todo documental hace las veces de documento sobre la verdad, en efecto, existe el género Documental falso (en inglés Mockumentary), que es un película de ficción cuya realización emplea códigos y técnicas de cine documental.

Todos estos documentales llaman a la reflexión sobre hechos pasados que siguen influyendo en el presente, así mismo, plantean la memoria como el valor social de recordar la historia de una sociedad específica, y consecuentemente, no olvidar hechos pasados: los orígenes indígenas de una sociedad (Labranza oculta), las luchas sociales de un pueblo que busca libertad e igualdad (Cuba, el valor de una utopía), ningún Estado, persona, aparato, tiene derecho a violentar los derechos humanos (Con mi

corazón en Yambo), las acciones de una persona aun después de muerta -o con mayor razón aún- merecen reconocimiento (Abuelos)<sup>9</sup>.

Existe, como se decía al inicio de este apartado sobre memoria y documental, una obsesión por archivar, por recopilar, por registrarlo todo, y esta tendencia puede tener fines específicos, pero lo que hace común a todo aquello registrado, archivado, documentado, fotografiado, etc., es un sentido político, una necesidad social en torno a preservar algo, dar forma a la memoria, misma que se va construyendo desde un campo de fuerzas y de relaciones sociales, y estas relaciones, a su vez, son espaciales, dependientes del lugar donde se producen. De manera que un documental considerará estos factores: elección del tiempo, los lugares de los que se va a hablar; traza, además, una línea divisoria para delimitar el tiempo escogido, para congelar el espacio de tiempo al que remite. Todas estas decisiones tomadas por el/la documentalista no son fortuitas sino que responden a intereses concretos.

Los cuatro documentales recuerdan y cuentan un pasado, el documental se presenta como la única posibilidad de acceso a él, reconstruyendo hechos o construyendo biografías a través de él. Tanto Restrepo como Valencia Dávila hacen explícito en el relato su deseo de definirse a través de sus documentales: la primera explora su manera de enfrentar la pérdida de sus hermanos y llegar a saber quién es ella como mujer atravesada por esta historia, el documental, entonces, se manifiesta como su autobiografía; la segunda busca sus orígenes, sus raíces a lo largo del documental, como ella misma explica, es un documental sobre la vida y la muerte, construye su autobiografía a partir de la muerte de sus abuelos y de quiénes eran ellos en vida. Por su parte Calvache y Guayasamín también reconstruyen hechos pero no se trata de una biografía o una autobiografía sino una historia colectiva, la historia del pueblo quiteño y la del pueblo cubano respectivamente. Estos documentales se acercan al pasado desde el recuerdo y la memoria a través del relato que surge a partir de estas evocaciones.

Autores como Maurice Halbwachs defienden la idea de que la memoria se construye colectivamente. Al respecto, este autor sostiene que

los individuos están en la capacidad de adquirir, localizar y evocar sus recuerdos a través de su afiliación a un grupo social -particularmente el parentesco y las afiliaciones religiosas y de clase [...] [En este sentido,] ninguna memoria colectiva puede existir sin referencia socialmente específica a una estructura espacial (Halbwachs, s/f, en Connerton, 1989: 36, 37).

---

<sup>9</sup> Ideas como la de 'no olvidar' han sido directamente planteadas por las directoras así como la de dar reconocimiento a personas que en vida efectuaron algún tipo de aporte en términos humanísticos.

Los recuerdos tejidos en los documentales por sus personajes o por las mismas directoras son evocaciones de un pasado recordado al interior de una colectividad: sea la de los antepasados históricos, la de hombres y mujeres de una época revolucionaria, o la de una sociedad bajo un determinado gobierno y en un determinado momento histórico. Las personas que vemos en los documentales dan su testimonio desde el lugar que ocupan en la familia, en la clase o extracción, o en una cultura, en definitiva, grupos sociales en los que se ha construido la memoria que hila los testimonios y declaraciones.

A continuación, se hará una revisión sobre algunas consideraciones desde el feminismo sobre el cine de mujeres. Como veremos, lo que estas teóricas argumentan es que hay varias características y rasgos a tener en cuenta para hablar de las mujeres haciendo cine en determinados contextos históricos. Elementos como la mirada y sus sujetos, la voz de la narración, las historias contadas dan algunas claves para pensar en qué puede definir a ciertos documentales hechos por mujeres como cine documental de autora.

### **Mujeres en el cine y cine de mujeres. Reflexiones desde el feminismo**

En este apartado se abordarán varias consideraciones en torno al lugar de las mujeres en el cine: participación, la mirada de las mujeres, las narrativas de las mujeres y la mujer narradora. Es en esta parte del trabajo que aparecen indirectamente planteadas las preguntas de investigación: ¿qué podemos decir acerca del cine de mujeres?, ¿cómo producen cine estas mujeres?, ¿cómo narran estas cineastas?, y ¿existe el cine documental de autora? Respecto a esta última pregunta, como se verá más adelante, se empieza a esbozar un escenario en el cine documental donde es posible pensar a las mujeres como creadoras y autoras en el ámbito cinematográfico. Para abordar la memoria en el documental parto de literatura feminista producida en este campo (Ruido, Haug, Jelin) ya que, tal como se ha indicado, este trabajo parte de una mirada crítica feminista respecto a las mujeres en el cine documental.

La producción de teoría fílmica feminista se inició a partir de las demandas planteadas por los movimientos de mujeres en la década 1960 y en adelante. Éste ha sido el campo teórico desde el que se ha observado, analizado y cuestionado las relaciones de género en el cine, así como desde donde se ha intentado pensar a las mujeres como sujetos autónomos trabajando al interior de la cinematografía. Acudo a la teoría fílmica feminista porque aborda aspectos como la situación de las mujeres en el

cine, cómo se configuran las mujeres como sujetos de la visión, cuáles son sus representaciones, relatos e historias, y en definitiva, porque hay un contexto sociopolítico que sitúa a estas mujeres como sujetos concretos.

Como se verá en breve, establezco la categoría cine de mujeres para referirme al cine hecho por mujeres: mujeres directoras de cine. Así mismo, observo las dinámicas en la producción y dirección de cine con una perspectiva de género para abordar el objeto de estudio, esto es, observar en las películas elegidas para el análisis cómo sus directoras están tematizando las diferencias y relaciones jerárquicas, asimétricas, etc., entre hombres y mujeres en el cine.

El cine feminista, por su parte, analiza y cuestiona el marco de relaciones de género, económicas, raciales, etc., entre hombres y mujeres en el cine y propone nuevas problemáticas sobre estas relaciones y dinámicas. Es un cine que busca contravenir el orden patriarcal, plantea nuevos modos de concebir a las mujeres en el cine, desmonta supuestos basados en reduccionismos, esencialismos, sexismos, etc., por los que las mujeres están en condiciones de desigualdad frente a los varones, desigualdad que, además, está interiorizada y naturalizada en las prácticas sociales y culturales. El cine feminista es contestatario de la inequidad entre los géneros, y por tal, aporta con planteamientos emancipatorios que quiebren los imaginarios basados en la naturalización de estas desigualdades y asimetrías. Teniendo en cuenta esta diferenciación, la obra de las directoras analizadas -que proponemos contemplar desde una perspectiva de género- está permeada por el feminismo, sin embargo, no creo que podamos catalogarla como feminista, desde el momento en que no tiene por objeto cuestionar el orden sexo-genérico. Esto no quiere decir que algunas de las estrategias y posicionamientos que movilizan sean totalmente ajenos a dichos planteamientos. Lo que no es, sin duda, es un cine documental militante.

#### *El nuevo sujeto social: las mujeres creando cine*

Teresa de Lauretis (s/f, en Millán, 2002: 433) en “Alicia ya no” plantea como una discusión feminista la intervención de las mujeres en la infinita cadena de creación del sentido, así como en la semiosis de género. El cine de mujeres actúa como campo en el que se configura esta creación de sentido y sentidos, feministas o no, pero, al menos, de mujeres. El hecho de que haya mujeres al mando de una película, abre la posibilidad de desmontar imaginarios como aquél según el cual el cine es un mundo de varones, dando

paso a la concepción del cine como un campo donde se gesta una progresiva igualdad en las relaciones de género.

De Lauretis hace un análisis sobre la relación entre las mujeres en el cine, el género y el feminismo. En uno de los ensayos donde analiza esta relación, de Lauretis sostiene que para la cultura cinematográfica feminista de la segunda mitad de los años 1970 existe

una dicotomía entre dos inquietudes del movimiento de mujeres y dos tipos de obras fílmicas que parecían inconciliables: una apelaba a la documentación inmediata con fines de activismo político, concientización y expresión o búsqueda de imágenes positivas de la mujer; la otra insistía en el trabajo formal y riguroso sobre el medio - o, más bien la herramienta cinematográfica entendida como tecnología social- para analizar y desentrañar los códigos ideológicos encarnados en la representación (de Lauretis, 1993: 1)<sup>10</sup>.

Alrededor de estos dos tipos de obras fílmicas giran, tal vez no todas, pero sí algunas de las posibilidades del cine hecho por mujeres: de un lado, existen películas bajo dirección femenina, cuyas imágenes y estética, directa o indirectamente, poseen un sentido político; de otro lado, son obras que ponen la fuerza en cómo representar, cómo manipular técnica y formalmente las imágenes. También existe una tercera posibilidad, la de un cine de mujeres que combine ambos planos, lo que sugiere que, al menos actualmente, sí existe una conciliación entre ambas formas de hacer cine, dando como resultado una singularidad histórica del presente (en el cine de mujeres), ya superados algunos debates de las décadas 1970-1980 en la representación feminista.

De Lauretis concibe al cine de mujeres como un proyecto que se centra en la producción de otra visión; la construcción de otros objetos y sujetos de la visión y la formulación de las condiciones de representatividad de otro sujeto social (de Lauretis, 1993: 5). En este marco, de Lauretis llama a repensar el cine de mujeres como la producción de una visión social feminista ya que es el feminismo el que ha concebido un nuevo sujeto social: “las mujeres como disertantes, escritoras, lectoras, espectadoras, consumidoras, realizadoras, [creadoras] de formas culturales [y] modeladoras de procesos culturales” (de Lauretis, 1993: 5).

Por ‘sujeto del feminismo’, de Lauretis se refiere a la

comprensión del sujeto (femenino) no sólo distinto de la Mujer con mayúscula, la representación de una esencia inherente a todas las mujeres [...] sino también distinta de las mujeres, de las reales, seres históricos y sujetos sociales que son definidos por la tecnología del

---

<sup>10</sup> En el capítulo IV se hace referencia a dos ejemplos que permiten identificar estas dos vertientes.

género y engendradas realmente por las relaciones sociales [...], el sujeto del feminismo [...] es un constructo teórico (una manera de conceptualizar, de comprender, de explicar ciertos procesos, no las mujeres)” (de Lauretis, 1989: 16).

Mulvey (2010, en Ruido, 2010: s/n) plantea que las estéticas feministas pueden reformular el problema de la representación de la imagen de las mujeres<sup>11</sup>. Las estéticas feministas, según Mulvey, forman una alianza con las estéticas de la *Avant-garde* o Vanguardismo<sup>12</sup>. Esta autora sostiene que los filmes feministas son, además, filmes teóricos, como lo son los hoy denominados filmes-ensayo ya que, a la par que ambos tipos, los filmes feministas “incorporan cuestiones de la narrativa y del relato [, además de ser] teóricos” (Mulvey, 2010, en Ruido, 2010: s/n). Respecto a la estética feminista, Jesús Adrián Escudero (2003: 288) comenta:

En el terreno de la estética feminista, el activismo político de los años setenta se traduce, por un lado, en un intento por romper con una visión excesivamente masculina de la historia del arte y, por otro lado, en una reivindicación de la experiencia, de la memoria y de la creatividad de las mujeres. A partir de ese momento se pone en tela de juicio la sistemática exclusión de las mujeres de las corrientes artísticas dominantes, se denuncia públicamente un tipo de historia del arte que ensalza y glorifica la productividad y el genio artístico de los hombres y que, a su vez, reduce las mujeres a una posesión, a un objeto de contemplación, a un elemento de deleite estético. Para escapar a ese discurso androcéntrico que domina amplios sectores de la historia del arte y de la crítica artística, se apuesta por una mirada múltiple de la realidad, trasladando el interés hacia colectivos regularmente silenciados como los de las mujeres, los de los/las homosexuales, los de las minorías étnicas o los de las diferentes subculturas urbanas.

Entendidas así, las estéticas feministas contemporáneas en el ámbito cinematográfico vendrían a ser el intento de ruptura con la tradición artística, según la cual, las mujeres son objeto de deseo como ha sido precedentemente señalado. Las estéticas feministas en el cine apuestan por reivindicar el lugar de las mujeres en el cine, de suerte que se dé un giro en el que las mujeres dejen de representar y reproducir estas figuras sexistas y estereotipadas y, en su lugar, se constituyan como creadoras y autoras de lenguajes

---

<sup>11</sup> Como ya ha sido señalado, por lo general, la imagen de las mujeres suele quedar reducida a figuras y estereotipos que se repiten de obra en obra.

<sup>12</sup> En clave artística, se define a la Vanguardia como la ‘línea del frente’ para la “creación, la renovación radical en las formas y contenidos para [...] enfrentar a lo establecido” (El Vanguardismo, PDF generado usando la fuente abierta mwlib toolkit).

cinematográficos propios de sus vivencias y experiencias de género, clase, identidad sexual, laboral, étnica, etc.<sup>13</sup>.

A través del cine de mujeres se conforma este sujeto social planteado desde el feminismo, las mujeres al interior de las diversas relaciones sociales presentes en el cine, así como en las relaciones manifiestas en las películas: relaciones de clase y etnia (Calvache en “Labranza oculta”), relaciones familiares (Restrepo en “Con mi corazón en Yambo” y Valencia Dávila en “Abuelos”), relaciones interculturales, generacionales (Guayasamín en “Cuba, el valor de una utopía”). Lo que estas películas conllevan a considerar es las relaciones sociales, económicas, culturales que a esas mujeres les implica la realización de cine.

Las relaciones que a estas mujeres les implica el cine son relaciones de poder al interior de relaciones de género en el ámbito de la realización como una tarea de mando. El hecho de que siga habiendo mayoría de varones en el terreno de la dirección, implica que deba haber una negociación del poder entre estos y sus pares femeninas cuando son éstas quienes delegan las órdenes al equipo de trabajo. Esto, relacionado no sólo con el imaginario según el cual los varones tienen don de mando, sino también, tal como señala Guayasamín, debido a que los varones suelen oponer resistencia a recibir órdenes e indicaciones enunciadas por mujeres que ocupan puestos superiores a los que ellos ejercen, de suerte que en este tipo de situaciones -ella en lo personal-, ha debido encontrar maneras para que sus sugerencias sean aceptadas (Guayasamín, 2012).

Entendida la dirección como una tarea que implica ordenar y delegar, entre las principales relaciones que aquí encontramos están aquellas basadas en la negociación, en la búsqueda de estrategias por parte de las mujeres para trabajar bajo estas condiciones al interior de las relaciones de género. No obstante, como se verá más adelante, la producción también implica ciertos niveles de comando y poder, pero ya en esta función, parece ser que varones y mujeres están de acuerdo en que sean ellas las que deleguen en la medida en que se las considera más aptas que los varones en el terreno de la producción de cine.

---

<sup>13</sup> En Ecuador y otros países de la región como Perú y Bolivia, la muestra “La mirada de ellas” del Festival Itinerante de cine “La cinta corta”, es un ejemplo de propuesta de estéticas feministas en el cine regional, en la medida en que se trata de un proyecto en el que niñas y adolescentes indígenas se constituyen como realizadoras audiovisuales y de cortometrajes que reflejan sus experiencias y vivencias acorde con su condición social, étnica, de género, económica, etc.

### *Miradas feministas sobre el cine*

Respecto al cine hecho por mujeres Millán plantea:

Podemos estar de acuerdo entonces en que, desde una cierta especificidad asumida y consciente, el cine hecho por mujeres [...] pued[e] compartir intenciones con un cine hecho por varones en el sentido de mostrar el lugar (bloqueado, subordinado) [de lo] femenino en el orden simbólico dominante (Millán, s/f, 37).

A lo largo de esta investigación no se ha afirmado o sustentado que el cine de mujeres es diferente al cine hecho por varones, lo que se ha intentado ha sido descubrir cómo es el cine hecho por mujeres, qué características y rasgos tiene. Bajo estas consideraciones, al hablar sobre la emergencia de un cine documental de autora se intenta establecer que el trabajo de las mujeres -en este caso en el cine- de alguna manera deja de ser un trabajo bloqueado y subordinado; bloqueo y subordinación que, como señala Millán, no es una característica privativa de las mujeres sino que puede ser también experimentada por sus pares varones cuando su trabajo ha subordinado al orden simbólico dominante que establece a lo “femenino” como una dimensión subordinada y bloqueada (Millán, s/f, 37)<sup>14</sup>.

En esta línea, Millán señala que

[e]l cine de mujeres sería el interesado en hablar de la mujer y del mundo desde la mujer, en elaborar y mostrar una “visión” o “mirada” femenina, donde interviene no sólo el tema, sino la construcción de la imagen, las prioridades espacio-temporales que determinan una visión del mundo, de las cosas, de los sentimientos y las relaciones (Millán, s/f: 37).

Como vemos, para Millán, el cine de mujeres plantea ya un interés por ciertas temáticas y sujetos, de modo que para ella “cine de mujeres” no es meramente cine dirigido por mujeres. Planteadas estas consideraciones, tenemos que:

- a) existe un tipo de cine que puede ser concebido como femenino en tanto que
- b) hecho por mujeres, aunque ciertas películas hechas por varones bien podrían ser tomadas por femeninas si es
- c) un tipo de cine que está subordinado a un modelo dominante<sup>15</sup>, es decir,

---

<sup>14</sup> El cine LGBTI más periférico (al margen de la industria o del cine LGBTI más dominante) puede calzar en esta característica de “femenino” por cuanto representa sujetos invisibilizados que distan mucho de los ideales representados por el modelo de representación institucional, el cual muestra personajes tales como hombres varoniles, de mentalidad y actitud victoriana, metrosexuales, gays elegantes y refinados, etc., y mujeres delicadas, que visten a la moda, lesbianas con poder adquisitivo, alto nivel cultural, etc.

<sup>15</sup> Para algunas teóricas feministas de cine, el cine dominante que poseía un modelo de representación institucional (MRI) era el cine clásico de Hollywood en la medida en que devenía un referente muy potente en el imaginario social moderno, para otras feministas, era el cine más comercial el que poseía

- d) un cine que subvierte el orden de la representación aunque no hable necesariamente de
- e) la dominación de género. Por otro lado, el cine de mujeres
- f) intenta hablar de las mujeres desde las mujeres, de suerte que ellas se constituyen como
- g) el sujeto de la mirada e imprimen esta mirada en la construcción de su propia imagen. Finalmente, se podría postular un tercer tipo de cine hecho por mujeres, el cual es precisamente el que realizan las cineastas de esta investigación: Un tipo de cine que
- h) ni se identifica con el adjetivo “femenino” en los términos ya explicitados,
- i) ni habla de mujeres *ad hoc*. Es, más bien, un cine hecho por mujeres que hablan de determinados acontecimientos históricos en una sociedad determinada. Estas películas, a su vez, tienen que ver con el género en la construcción de la memoria.

#### *Las cineastas y la memoria*

Como se verá próximamente en el análisis, las cineastas entablan una conexión desde el género con la memoria en los documentales. En dos de los casos (Restrepo y Valencia Dávila), las historias abordadas son familiares, particularidad que conlleva a pensar en la articulación existente entre la cotidianidad y el mundo exterior. Esta articulación está presente en la manera en que estas cineastas construyen la memoria en el documental: “la atención en lo cotidiano, ese espacio donde se encuentra lo público y lo privado, [es] lo que distingue a estos nuevos relatos (Sarlo, 2005: s/n, en Ramírez, s/f).

Ramírez analiza los documentales de la chilena Carmen Castillo quien, a su vez, se destaca en el documental chileno de la dictadura. En la medida en que hay una relación directa entre la memoria y documentales de corte histórico-político, lo que Ramírez plantea tomando como referente a Castillo, es que las mujeres documentalistas suelen basar sus relatos y narrativas en el mundo de lo cotidiano; y es ese tratamiento el que vemos en los documentales no sólo de Restrepo y Valencia Dávila -donde es evidente y expreso el engarce que estas directoras establecen entre lo público y lo privado desde lo cotidiano, la familia-, sino también en los de Calvache y Guayasamín. En estos dos últimos casos, la atención a lo cotidiano se da no ya en el plano familiar pero sí en el seguimiento íntimo que logran establecer las directoras con sus personajes.

---

este modelo de representación institucional ya que era un tipo de cine concebido en términos de mero entretenimiento (Millán, s/f, 37).

En este sentido, Ramírez señala que “el trabajo de la mayoría de las realizadoras nacionales [chilenas] se caracteriza por establecer complejos vínculos entre lo íntimo y lo público, refiriéndose a la historia [...] del país desde el ‘yo’ [...]” (Ramírez, s/f). Si equiparamos esta singularidad del cine de mujeres chilenas al de sus homólogas ecuatorianas, podemos observar más o menos la misma situación, historias mínimas y cotidianas como la de los albañiles en “Labranza oculta” o la de los y las ciudadanas en “Cuba, el valor de una utopía”. En ambos documentales, como se verá más adelante, el acompañamiento cercano que hacen las directoras de sus personajes remonta al espectador y a la espectadora a la historia contada desde abajo, y cómo esta historia termina desplegándose hacia afuera, a lo público.

Una característica de algunos documentales sobre memoria hecho por mujeres es la manera en que ellas construyen la memoria, esto es, con arreglo a “lo íntimo y a las relaciones personalizadas” (Jelin, 2002: 108). Al respecto, Jelin señala:

Las mujeres tienden a recordar la vida cotidiana, la situación económica de la familia, lo que se suponía que debían hacer en cada momento del día, lo que ocurría en sus barrios y comunidades, sus miedos y sentimientos de inseguridad. Recuerdan en el marco de relaciones familiares, porque el tiempo subjetivo de las mujeres está organizado y ligado a los hechos reproductivos y a los vínculos afectivos (Leydesdorff, Passerim y Thompson, 1996, en Jelin, 2002: 108).

Generalmente, las mujeres al integrar en sus relatos estos sentidos con arreglo a las características sociales con arreglo a su género, construyen la memoria: desde el interior de sus casas, su vida privada y la de su familia, o desde el interior de la vida de sus personajes, las documentalistas construyen una memoria que después se hace pública a través del documental. Esta construcción de la memoria en el documental nos conduce a un eje desde el cual abordar el cine documental hecho por mujeres, el feminismo, puesto que la memoria como problema de representación puede conectarse a una mirada feminista en tanto plantea el problema de la construcción de la historia desde abajo.

*Cuestiones de representación y auto-representación: De cómo las mujeres construyen su propia imagen en el cine*

Aida Vallejo toma como objeto de análisis el documental de Agnès Varda, “Los espigadores y la espigadora”<sup>16</sup>, para plantear varios elementos sobre el cine hecho por mujeres como se verá a continuación. Vallejo señala que Varda como directora de este

---

<sup>16</sup>Le glaneurs et la glaneuse es el nombre original de este documental francés del año 2000.

documental, se presenta a sí misma en las imágenes y que al usar *voz over*, apela a la audiencia sin especificar su género (Vallejo, 2010: 103). Para Vallejo, el/la espectador/a “es una construcción lingüística que deliberadamente es tratada en el filme, y en este caso es [un/una] espectador/a sin género explícito” (Vallejo, 2010: 103). Siguiendo a Teresa de Lauretis, Vallejo plantea que la construcción de la diferencia sexual “se hace más explícita al materializarse en la voz de quien guía el relato”, es decir, quién conduce la trama; en efecto, estas consideraciones, son centrales para el feminismo por cuanto cuestiones como “el protagonismo de la acción y la formación de las subjetividades dan las claves para una lectura feminista de la narración” (Vallejo, 2010: 104).

De Lauretis (1992: 255, en Vallejo, 2010: 104) sugiere que

[s]i la identificación [...] [del público ante la película] es la operación por la cual se constituye el sujeto humano [...] entonces será tanto más importante teórica y políticamente para las mujeres que nunca antes nos habíamos representado como sujeto, y cuyas imágenes de la subjetividad (hasta muy recientemente, si acaso) no han sido configuradas, retratadas o creadas por nosotras.

A partir de “Los espigadores y la espigadora”, Vallejo afirma que la documentalista se convierte en una entidad concreta al utilizar la primera persona (Vallejo, 2010: 105). La voz que narra es femenina, es no ya un narrador sino una narradora. Cuando quien narra lo hace en primera persona, se materializa su género en la historia. De otro lado, si la voz que narra es masculina pero esta narración no es efectuada en primera persona, el narrador no es precisamente un personaje masculino sino una voz narradora, lo que se conoce mejor como narrador omnisciente o *voz over* omnisciente (Vallejo, 2010: 105). Una voz femenina narrando en primera persona da cuenta de un sujeto específico, una mujer que narra, narradora. Entender que la persona que narra de una película puede tener un género específico conlleva a pensar en la presencia de una entidad concreta detrás de las imágenes, en el caso de una voz femenina narrando, da cuenta de la presencia de una mujer relacionada con la película a través de su voz.

Cuando una documentalista narra en primera persona, ella se convierte en una entidad concreta, entidad que es posible mirar a través de su voz conduciendo la trama. En dos de los cuatro documentales analizados (Restrepo y Valencia Dávila), las documentalistas aparecen en algunas escenas. Se muestran como parte de lo narrado por ellas mismas: Restrepo confrontando a los presuntos implicados en el asesinato de sus hermanos, Valencia Dávila buscando fotos y otros recuerdos de sus abuelos. Así se

muestran como la entidad concreta que ve el público, la documentalista, la narradora y, a la vez, el personaje.

Además de que el público ve a las documentalistas concretamente en las imágenes, éstas se muestran con una imagen ciertamente diferente a la que el cine frecuentemente presenta de la mujer. Según el sistema patriarcal, la mujer en el cine suele representar el objeto de deseo (Mulvey, 1984): la mujer hermosa que debe ser rescatada por el superhéroe, la madre abnegada, la *femme fatale* bella y despiadada. En los documentales donde las autoras aparecen materialmente, éstas no calzan precisamente en ninguna de las imágenes estereotipadas que el cine suele representar de la mujer. Aun así, representan, a veces, imágenes que el cine, la literatura y ciertas industrias culturales han construido como masculinas: exploradoras (de una verdad), la guía (hacia esa verdad), la heroína que saca a relucir hechos desconocidos, es decir que de alguna manera en estos casos, las mujeres terminan reproduciendo la figura del personaje heroico que, por lo general, es un hombre.

En estos documentales, sus creadoras juegan algunos roles, a más de encargarse de tareas como la dirección, el guión, el montaje y/o la fotografía simultáneamente, tienen el rol de autora, narradora o autora implícita (Chatman, 1978, en Vallejo, 2010: 109) o una combinación de dos o tres de estos roles. En dos de los casos (Restrepo y Valencia Dávila), existe un trabajo de auto-representación, donde la imagen de la autora “se va hilando a través de mecanismos discursivos elaborados por [ellas mismas] para crear una imagen de sí misma[s]” (Vallejo, 2010: 110). Cuando las directoras son las autoras e intentan hacer una auto-representación, se trata de una búsqueda y exploración de su propia imagen<sup>17</sup> (Vallejo, 2010: 110). En el caso de Calvache, la directora es narradora y autora mas no autora implícita puesto que se presenta invisible al/a la espectador/a. Guayasamín, por su lado, no es la narradora sino que cada personaje va narrando los hechos como respuesta a las preguntas que la directora plantea, empero es la autora aunque no se auto-representa con especificidad.

Sobre las implicaciones de ser o no narradora, de entrar o no en el cuadro, de narrar o no en primera persona, etc., volveremos en detalle en el análisis de las películas. Por el momento han quedado planteados estos elementos en la medida en que conllevan a encontrar varias aristas desde las cuales pensar el cine hecho por mujeres, y

---

<sup>17</sup> Tanto Restrepo como Valencia Dávila hablan de la complejidad que implica en sus trabajos escribir(se) y, así mismo, la complejidad de la tarea de pensar y escribir el texto en primera persona. En ambos casos, el documental es una auto-biografía donde las directoras exploran su propia imagen.

también, a pensar la hipótesis de la emergencia de un cine documental de autora. Esta hipótesis, a su vez, contempla más elementos que caracterizan el cine de mujeres.

*¿Existe un 'cine documental de autora'?*

Una vez aclarado lo que es el cine de autor y por qué en el momento actual del cine contemporáneo es difícil sostener que, en efecto, hay un cine de autor, damos paso a la consideración de la hipótesis de la emergencia de un cine documental de autora. La interacción que planteo entre el concepto de autor y el de autora en un sentido teórico es la que corresponde a un punto en común entre la autora y lo que se entendía por autor: el director de cine que podía ser considerado autor era aquel que "añad[ía] un significado interior [proveniente] de la tensión entre [su] personalidad [...] y el material que utiliza" (Sarris, 1999, en Ruiz Mora, 2007: 88, 89).

Para definir un cine documental de autora como categoría teórica parto de la idea de que esta autoría está determinada por la articulación de la voz de la cineasta y el lugar que ésta ocupa antes y durante la película, dos elementos que, tal como plantea el cine de autor, añade algo personal al material que éste emplea para hacer la película: voz y su posición en ella. Es decir, el cine documental de autora existe con fundamento en cómo se da la construcción específica de su voz, una voz que es distinta a las voces dominantes, que abre toda una serie de temáticas, de estrategias narrativas, de formas de producción, define la autoría femenina en un documental, así como también lo hace el lugar que estas mujeres ocupan en sus películas, antes y durante.

En la introducción de este trabajo vimos que a través de un análisis narrativo de las películas se detectan elementos importantes en ellas como la instancia enunciativa. Narrar omniscientemente, no narrar, los diálogos como portadores del relato, etc., van definiendo según cada caso la voz que la cineasta construye en el documental. Aunque su voz en un sentido literal no necesariamente sea escuchada -como en el caso de Guayasamín- eso no significa que la cineasta no haya articulado previamente la voz o voces que escuchamos en el documental.

Cuando vemos una película creemos en lo que vemos y lo que escuchamos; sea ficción o no ficción, el tiempo que dura el film depositamos nuestra confianza en que las imágenes que vemos están ahí y están contando una historia. Entonces, al creer en lo que vemos estamos aceptando que alguien ha creado ese relato, escuchamos a esa persona decir lo que estamos viendo, es decir, escuchamos su voz. Es aquí donde articulo la autoría con el feminismo; si es la voz de una mujer la que estamos

escuchando, estamos escuchando lo que ese sujeto tiene para decir, y ha sido el feminismo el que postula a las mujeres como sujetos concretos que crean sentidos, que aportan con una voz y una visión diferente a las voces y visiones patriarcales sobre el mundo.

En el análisis que hace Millán sobre el cine de mujeres desde la teoría fílmica feminista, ésta retoma a otras autoras como Annette Khun. Siguiendo a Khun, Millán señala que las feministas cuestionaban el modelo de representación institucional (MRI) por la representación de los sexos que hacía la industria cultural a través de imágenes dominantes: el cine clásico tenía una serie de mecanismos textuales y de construcción de significados que se constituían en patrones que ubican a la mujer al interior de un *inconsciente patriarcal*<sup>18</sup> (Khun, 1991, en Millán, s/f: 38). El cine feminista -aunque no sólo este cine sino el de otros movimientos como la vanguardia, cine experimental, cine arte, y de minorías étnicas, raciales, sexuales- intenta transgredir las formas habituales “de la representación cinematográfica en busca de representar lo diverso; [se interesa] en mostrar personajes más cercanos a la experiencia propia a contrapelo de los estereotipos<sup>19</sup> (Millán, s/f: 39).

Es así que el documental hecho por mujeres deviene una plataforma para hablar desde los márgenes del cine dominante. A través del documental femenino es posible, por ejemplo, que las mujeres esquiven la casi obligatoriedad de calzar en un modelo hegemónico de estética, pudiendo así auto-representarse sin remitirse a la figura de mujer bella, joven, mujer-diva, esbelta, mujer fatal, etc. Al contrario, a través del documental, las mujeres pueden mostrar personajes de la vida cotidiana, del día a día, personas con características muy alejadas a los modelos estéticos, raciales, héteronormados, etc., implementados por el cine dominante de las grandes industrias.

A pesar de que la ligazón documental y feminismo fue clave a finales de la década 1960 y durante toda la siguiente década, hoy en día se estaría hablando de otro momento de esta relación<sup>20</sup>. Explícitamente, no hay una relación directa entre el feminismo y el documental -al menos en los casos de análisis de esta investigación-, sin embargo, al interior de las formas de trabajar, producir y narrar, las cineastas incluyen

---

<sup>18</sup> El énfasis es de la autora.

<sup>19</sup> El cine dominante -para algunas feministas relacionado directamente con el cine hollywoodense- “es la forma más ampliamente aceptada del cine, en el cual se usa una edición invisible y se oculta un mundo ilusionista que oculta su propia producción” (Erens, 1990, en Millán, s/f: 38).

<sup>20</sup> El documental, en tanto que práctica accesible con una notoria conciencia crítica, representó para las cineastas y activistas feministas de la década 1970 un vehículo de expresión privilegiado para la militancia política (Oroz, s/f).

estrategias de género que el feminismo ha contemplado como categorías de análisis: la posición de la mujer en el cine, la construcción de la narración, la representación relacionada con la pertenencia a una raza, clase,... (Millán, s/f: 46, 47), y cómo las mujeres construyen su propia imagen.

En el ámbito del documental, en la medida en que éste puede realizarse “en grupos de trabajo con un menor número de integrantes que no sigan unas jerarquías preestablecidas o un sistema de trabajo marcado por la industria” (Vallejo, 2010: 113) y que, a nivel de autoría, “se trata de un sistema de trabajo menos [especializado] que el de la ficción [...], es más fácil que las mujeres puedan acceder a los estados creativos de la producción audiovisual” (Vallejo, 2010: 113). En efecto, debido a que los costes de producción son más bajos que los que por lo general se emplean en una ficción<sup>21</sup>, esta es una de las condiciones bajo las que las cineastas de este trabajo desarrollan sus labores cinematográficas. Dado que en el documental la división de tareas está menos especializada que en la ficción, las directoras han realizado varias de las tareas ellas mismas: guión, dirección, producción, edición, etc.

A pesar de estas consideraciones, lo que ocurre en la relación mujeres y documental (y no sólo para las mujeres sino para productores en general), es que es más accesible debido a los costes más bajos de producción, así, aunque las mujeres no estén lo suficientemente instaladas en la industria sea por discriminación, desigualdad u otro tipo de asimetrías, pueden hacer producción de cine y de cultura, en definitiva, a más bajos costos y con equipos más accesibles. Este escenario ha favorecido la formación de nuevas generaciones de productores culturales más versátiles y autónomos.

Estos escenarios podemos observar en el análisis de Torres San Martín (2008), quien revisa la labor cinematográfica femenina a nivel latinoamericano. En esta revisión, identifica constantes en el perfil de las realizadoras “que [han construido] un quehacer creativo y se [han reinventado] a sí mismas en [la etapa del cine silente] como directoras y productoras” (Torres San Martín, 2008: 113). Según esta autora, en las décadas 1960 y 1970, en el marco de una proliferación de “posiciones feministas radicales, [comienza] a surgir [...] un creciente número de documentalistas mujeres” [...] [y] en la etapa de transición de la década 1980 hasta finales de la década 1990, emergió el ‘otro cine’ hecho por mujeres, “con narrativas y estéticas muy concretas en

---

<sup>21</sup> Carla Valencia Dávila afirma que el mundo de la ficción y el documental se diferencian por dos temas centrales, los costos y las jerarquías. Según la directora, el documental es más fácilmente realizable en términos de recursos y bastante menos jerarquizado que la ficción.

las que la representación de la mujer recupera un espacio importante” (Torres San Martín, 2008: 115, 116). Es entendido como ‘otro cine’ en términos históricos por cuanto no continúa la tradición del cine político feminista de las décadas anteriores, sino que se centra en otras formas de representación de las mujeres.

Aunque Torres San Martín no incluye en su estudio realizaciones de documentalistas y/o cineastas ecuatorianas sino de otras partes de la región como Argentina, Brasil, Colombia, México, Venezuela, ..., en Ecuador, a partir de la década 1980, también se presenta este fenómeno de germinación de documentalistas mujeres como Mónica Vásquez<sup>22</sup>, cuyas realizaciones se caracterizan por el valor etnográfico que poseen y manifiestan, característica en común con las documentalistas de la región que centran su atención en aspectos sociales, culturales, étnicos, raciales de sus países de origen. En la década de 1990 en Ecuador, el caso más emblemático de realización de cine documental es el de Yanara Guayasamín, quien durante toda esta década y la primera mitad de la década 2000, se constituye como autora y directora de varios documentales<sup>23</sup>. De la actividad y presencia femenina en la cinematografía nacional nos ocuparemos en el siguiente capítulo, por lo pronto nos detenemos a observar brevemente algunas de las formas en que las cineastas se encargan de auto-gestionar y producir sus películas.

Para cerrar este primer capítulo es preciso establecer una breve conclusión respecto a las categorías y conceptos abordados en esta última parte del primer capítulo. La participación de las mujeres en el mundo cinematográfico incluye, prácticamente, todos los ámbitos, acciones como la actuación así como también la producción, la dirección y otras tareas, si no técnicas, logísticas y de organización son desarrolladas por ellas. A partir de esto podemos deducir que las mujeres están presentes en todos los momentos de la producción y la realización de una película, y como ya ha sido señalado, esto define en parte la autoría de la misma.

Además de los lugares y roles que tienen las mujeres antes y durante sus películas, la articulación de su voz define también la autoría. La voz como instancia enunciativa es clave para conocer quién está hablando y qué está diciendo, al ser una mujer la narradora o que, a través de los diálogos de sus personajes, transmite lo que

---

<sup>22</sup> Los documentales de Vásquez son “Tiempo de mujeres” de 1987 y su continuación, “De trabajos y nostalgias” de 1991.

<sup>23</sup> “Cierra tus lindos ojos” de 1990, “De padre a hijo” de 1992, “Artes Museum” de 1996, “Detrás del espejo” y “Nada justifica la violencia” de 1997, “Oficios milenarios” de 1998-1999, “De cuando la muerte nos visitó” de 1998-2002, “Rituales funerarios” de 2003, “Cuba, el valor de una utopía” de 2006 (Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño).

ella quiere decir, estamos escuchando a un nuevo sujeto que hace cine con una voz distinta, voz que abre una serie de temáticas y estrategias narrativas que permiten conocer qué tienen que decir sobre un hecho concreto las mujeres a través del cine.

Según la historia oficial, hay dos momentos en que se da el ingreso de las mujeres al cine -no ya sólo como actrices sino ocupando otros cargos relacionados con la realización de una película-: el primero data de inicios del siglo XX; Alice Guy es considerada como la primera mujer narradora visual del cine mundial<sup>24</sup> (Martínez y Sánchez, s/f). Y un segundo momento -que es el más reconocido- en que las mujeres ingresaron al campo cinematográfico ocurre a partir de la década de 1970. Las películas de las cineastas de esta época y de este contexto sociopolítico podían contener algún mensaje o código de lucha política o no necesariamente, y en lugar de ello, abordar temáticas sobre la vida de las mujeres.

A partir de entonces, han ido emergiendo más y más nombres de mujeres que realizan películas ya no siempre empleando su cine como herramienta de militancia ni como una vía para hablar sobre mujeres, sino para abordar, en general, temáticas de su interés. En medio de estos tipos de cine hecho por mujeres lo relevante es la conformación de un nuevo sujeto de la visión, las mujeres, y con ello, lo que este sujeto está representando. Para de Lauretis (1989), re-conocer la existencia de este sujeto implica la comprensión de las mujeres como sujetos históricos y sociales, en lo cual radica la ligazón del cine de mujeres con el feminismo ya que es este último el que concibe a las mujeres como un nuevo sujeto creador y modelador de la cultura y sus procesos.

## CAPÍTULO II

### LAS PLATAFORMAS CULTURALES DEL CINE HECHO POR MUJERES

En este capítulo se efectuará un análisis del contexto del cine local de mujeres de cara a los temas desarrollados en el capítulo de los debates teóricos. El capítulo aborda el análisis de las industrias e instituciones culturales ecuatorianas de la actualidad, el cine local y las mujeres en el cine ecuatoriano y, principalmente, en Quito. En cuanto a las industrias e instituciones culturales, se hace una revisión tanto de la Ley Orgánica de Culturas contextualizada en el cine nacional, del Consejo Nacional de Cinematografía CNCine, así como de la importancia de los festivales internacionales de cine. Respecto al cine nacional, se hace una breve revisión histórica con énfasis en películas bajo realización femenina, así mismo, se hace una breve reseña de cada uno de los cuatro documentales. Los datos expuestos en esta parte de la investigación provienen del análisis de medios (periódico de Ochoymedio<sup>25</sup>) que formó parte de la metodología.

#### **Tiempos de cultura y cine para Ecuador**

Quito tiene un fuerte potencial cultural, entre otras razones, por haber sido declarada por la UNESCO, en el año 1978, Patrimonio cultural de la humanidad. Esto dio pie al nacimiento de una serie de actividades y prácticas culturales en la ciudad. Es a partir de esta declaración que Quito se vuelve una ciudad escenario de diversas expresiones culturales en todas sus dimensiones: música, teatro, cine, etc. Así mismo, la ciudad ha sido sede de diversos tipos de festivales artísticos -festivales que pueden ser patrocinados por instituciones, auto-convocados por colectivos, etc.- (Festival Arte en la Calle, Encuentro de Arte Urbano “Al Zur-ich”, etc.), festivales de música (Fiesta de la Música, Quitofest, Jazz In Situ, etc.), festivales de cine (Festival de las Artes Visuales “Ambulart”, Encuentros del Otro Cine “EDOC”, Cero latitud, etc.), festivales de teatro y artes escénicas (Festival Internacional de Teatro Experimental “FITE-Q”, Festival Internacional de Artes Escénicas “Al Sur del Sur”, Festival Inter-escolar de Artes Escénicas, etc.), festivales de literatura (Feria Internacional del Libro, Festival

---

<sup>25</sup> “Ochoymedio es una organización cultural fundada en 2001 por un grupo de productores de cine, realizadores y artistas interesados en promover la cultura cinematográfica [ecuatoriana] [...] [El periódico homónimo, ha sido] publicado ininterrumpidamente desde la apertura de las salas” (Ochoymedio). A partir del año 2012 el tiraje impreso del periódico “Ochoymedio” fue interrumpido para dar paso a publicaciones virtuales en la página oficial del cine.

Internacional de Literatura Dramática “Dramaturgias del mundo”), festivales de poesía (Encuentro de Poesía, Festival de la Poesía), etc.

El ejercicio de las actividades culturales y artísticas en Quito y todo el país está oficialmente reconocido por la Ley Orgánica de las Culturas, teniendo particular reconocimiento la labor de creadores/as, productores/as, promotores/as culturales, trabajadores/as profesionales de la cultura y el arte (Ley Orgánica de las Culturas, Ministerio de Cultura). El consumo de cultura en Quito es favorecido y facilitado tanto por el Estado como por instituciones y organizaciones locales, nacionales e internacionales del campo cultural.

Las dos instituciones que se constituyen como productoras culturales y, más aún, como productoras de cine a inicios de la década de 1980, son la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión (CCE) y el Banco Central del Ecuador (BCE) por cuanto, junto con la Unión Nacional de Periodistas (UNP), son los tres organismos que se ven exonerados de impuestos gracias a las exigencias y demandas planteadas por un incipiente movimiento de cineastas en Quito (Aleman, 18, 19: 2007). No obstante, la UNP y la CCE son las instituciones que mantienen una producción sostenida en salas comerciales de cortometrajes nacionales y, posteriormente, largometrajes presentados entre 1980 y 1983. Entre tanto, el BCE financia la producción de una serie de documentales en estos años (Aleman, 2007: 19).

#### *Los inicios del cine ecuatoriano*

Uno de los pilares del cine ecuatoriano es la Cinemateca Nacional del Ecuador. La Cinemateca Nacional fue fundada el 28 de diciembre de 1981 en Quito, Ecuador, como departamento de la CCE (Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión). El cine ecuatoriano en estos años podría ser definido como incipiente por cuanto los cineastas<sup>26</sup> de la época apenas pugnaban por una ley que apoyara a la producción fílmica. Adicionalmente, la actividad cinematográfica ecuatoriana no era siquiera considerada como uno de los patrimonios de la historia y la cultura del país (2007: 25 años de Cinemateca Nacional, 2007: 5).

Detrás de los inicios de la Cinemateca data la creación de cine-clubes (1964) y departamentos de cine dentro de universidades como la Universidad Central del

---

<sup>26</sup>M. Fernanda Restrepo Arismendi, en entrevista comenta que en Ecuador recién empieza a hablarse de la labor del o de la cineasta en la década 2000 puesto que los pioneros en el ámbito cinematográfico nacional eran personas sin estudios en cine que incursionaban en él de manera empírica.

Ecuador (Departamento de Cine de la Universidad Central en el periodo 1971-1979). Así mismo, a mediados de 1981 se realizó el Primer Encuentro Andino de Cineastas en la CCE. La Cinemateca Nacional inició sus actividades en enero de 1982 con tres líneas de acción, la labor de investigación, preservación, digitalización y apertura técnica para la consulta a través del Archivo Fílmico de Patrimonio, la programación permanente de funciones en la sala de cine Alfredo Pareja Diezcanseco en la CCE, y la labor de educación llevada a cabo por el Cine Club y los diferentes tipos de publicaciones con documentación en torno a la investigación de temas relacionados con el cine del país (2007: 25 años de Cinemateca Nacional, 2007: 5).

La Cinemateca Nacional ha funcionado por más de 25 años bajo el principal criterio con el que dio inicio a sus labores, el interés por representar una institución encargada del archivo y la preservación de producciones nacionales. Esta Cinemateca es miembro de la Federación Internacional de Archivos de Filmes (FIAF) y cumple con la ejecución de “proyectos, metodologías y prácticas que definen al cine como un [p]atrimonio [i]nflamable [...], así como también participa en el Programa Memorias del Mundo (MOW) de la UNESCO” (2007: 25 años de Cinemateca Nacional, 2007: 6).

En 1980, UNESCO reconoció y decretó la importancia de salvaguardar y conservar las imágenes en movimiento en base a su importancia histórica, resolución que la Cinemateca Nacional acogió y llevó a cabo a través de la planificación, investigación, rescate y restauración de toda producción fílmica ecuatoriana existente desde el año 1906. A propósito de la restauración del documental “Los invencibles shuaras del Alto del Amazonas”, bajo realización del padre Carlos Crespi en 1926, del “Noticiero Ecuador Ocaña Film” de 1929 y varias películas de 9.5 mm del mismo año, en 1995 se conmemoraron los Cien Años del Nacimiento del Cine (2007: 25 años de Cinemateca Nacional, 2007: 7).

Hoy en día, son más de 330 producciones las que resguarda la CN, todas ellas en diferentes formatos, 35 mm, 16 mm, 9.5 mm y 8 mm, y múltiples videos, igualmente, en varios formatos. En el año 2007, la CN publicó el folleto doble “Muestra: Tesoros del archivo fílmico ecuatoriano” y “Muestra: Documental y ficción del cine ecuatoriano en el nuevo milenio”. Paralelo a la publicación, la CN llevó a cabo un largo periodo de programación bisemanal de películas y videos -desde el 24 de enero 2007 hasta el 31 de octubre 2007- con sesiones realizadas cada dos miércoles a la semana con entrada libre

y foro dirigido por la historiadora Wilma Granda<sup>27</sup>, curadora de las muestras (2007: 25 años de Cinemateca Nacional, 2007: 7).

Obras literarias insignes de la literatura ecuatoriana han sido llevadas a la televisión nacional, y otras, a la pantalla de la Sala de Cine Alfredo Pareja Diezcanseco. Estas producciones cuentan con nuevas ediciones y regulaciones técnicas como es el caso de “El chulla Romero y Flores” de Jorge Icaza, “El Cojo Navarrete” de Enrique Terán, “Los Sangurimas” de José de la Cuadra (2007: 25 años de Cinemateca Nacional, 2007: 7). En medio de esto, lo que se observa en términos generales es una mayoritaria producción documental que despegó oficialmente en la década de 1980, aun desde el desconocimiento específico en torno a teorías del documental antropológico. No obstante, esta situación se ha ido modificando en los últimos años, por ejemplo, a través de la incorporación de estudios de las artes visuales en general (Granda, 2004: 15).

En estos últimos años, la conformación de los festivales EDOC y Cero Latitud y del CNCine representa una pieza clave para hablar de cine ecuatoriano. Para Valencia Dávila (2012) la importancia de EDOC es innegable por cuanto “en esta ciudad especialmente se hace mucho más documental que ficción y no solamente es por los costos, yo creo que por la influencia de este festival”. Así mismo, Valencia Dávila (2012) comenta:

[E]ste festival me mostró unas cosas alucinantes, o sea me mostró no solamente temas impresionantes y cosas que pasan en el mundo entero, porque además lo que tiene chévere este festival es que no es de cine latinoamericano sino de cine del mundo entero, entonces este año [con “Abuelos”] que he estado en un montón de festivales no he visto la calidad de las películas que he visto en los EDOC.

Por su parte, Restrepo (2012) considera que

recién se está generando un verdadero cine y eso a partir de la creación del CNC [CNCine] como tal y la gente se está especializando y hay mucho más interés pero había muy poco o nada, escaso cine aquí, casi nadie ha estudiado cine de la gente que ha hecho cine sino producción de televisión.

---

<sup>27</sup>Wilma Granda ha emprendido por más de 20 años una investigación sobre el cine ecuatoriano; fue especialmente reconocido su trabajo de investigación sobre el considerado pionero del cine ecuatoriano, Augusto San Miguel (1905 – 1937). El Gobierno Nacional, a través del Consejo Nacional de Cultura, creó el 25 de mayo 2006 el Premio Augusto San Miguel como conmemoración a la exhibición del primer largometraje ecuatoriano de ficción titulado “El tesoro de Atahualpa” el 7 de agosto de 1924. En el transcurso de los últimos años, se han originado y emprendido proyectos en torno a la valoración patrimonial de las adaptaciones que en la década de 1980 hizo el cineasta Carl West para la televisión ecuatoriana (2007: 25 años de Cinemateca Nacional, 2007: 7).

Recogidas estas opiniones, tenemos que tanto el festival EDOC como la creación del CNCine representan un giro para el cine en Ecuador, giro en el que el documental toma particular fuerza en la medida que plantea un mayor acceso, pero también por el interés que ha suscitado en los y las cineastas sobre todo en los últimos años.

De estas generaciones de estudiantes y personas con interés en la incursión en el audiovisual han surgido nombres como los de las cineastas de esta investigación. Por un lado, Calvache y Restrepo fueron estudiantes en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ) de artes contemporáneas y cine respectivamente. Adicionalmente, Calvache (2012) estudió Guión de ficción en la ciudad de Barcelona y realizó un taller de Dirección de actores en Madrid, y Restrepo (2012) se especializó en Dirección de fotografía. En la USFQ el rol formador del Departamento de cine y video ha sido crucial ya que varias generaciones de estos y estas estudiantes trabajan actualmente en producciones ecuatorianas.

Por otro lado, Guayasamín ha incursionado recurrentemente en estudios antropológicos y en el oficio de la antropología en general para desarrollar varias de sus producciones para luego dar paso a sus estudios en dirección cinematográfica en Bruselas en el Instituto Nacional Superior de Artes del Espectáculo y de Técnicas de Difusión (en francés I.N.S.A.S.). Finalmente, Valencia Dávila, sin formación académica en el ámbito audiovisual, se ha integrado de lleno a este campo, constituyéndose como una autodidacta con aptitudes para la realización cinematográfica.

#### *La legislación del cine en Ecuador y su aporte a la inserción de mujeres en el campo cinematográfico*

La directiva del CNCine (específicamente el Director Ejecutivo del Consejo Nacional de Cinematografía) participa en la toma de decisiones frente al pleno de la Asamblea Nacional. Entre los artículos de la Ley Orgánica de Comunicación constan aquellos que hacen referencia a la producción de cine nacional y cine nacional independiente, al porcentaje -40%- que obligatoriamente la programación de los medios de comunicación audiovisual debe destinar a la producción nacional y producción nacional independiente.

La Ley de Cine en Ecuador, según el Congreso Nacional con fecha del 3 de febrero 2006, queda definida como una ley de Fomento del Cine Nacional: Según el Registro oficial N° 202, el Congreso Nacional, considerando:

Que por mandato constitucional, el Estado debe promover y estimular las manifestaciones culturales y las expresiones artísticas, que son parte esencial de la identidad nacional;  
Que las actividades cinematográficas se han constituido en una importante colaboración para la sociedad ecuatoriana, contribuyendo en forma positiva en la difusión y el conocimiento de valiosos aspectos de las costumbres, historia, desarrollo de nuestro país y de las expresiones culturales de la identidad nacional;  
Que las actividades de las empresas cinematográficas se han constituido en fuentes generadoras de ingresos, trabajo y promoción del país, mereciendo innumerables distinciones y reconocimientos que redundan en su beneficio (Ley Orgánica de Comunicación, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador).

Elementos como la conformación de los equipos técnicos por mujeres y hombres, se manifiestan en las cuatro producciones ecuatorianas de las cineastas de este estudio, así, estas películas, a más de formar parte del patrimonio de producciones nacionales, generan trabajo y promueven el trabajo de personas en este espacio.

Según el primer y segundo artículo, esta ley regula el régimen de incentivos que el Estado reconoce a la industria del cine nacional. El CNCine debe emitir la calificación de una película como nacional a las producciones hechas en Ecuador que cuenten con características como la de que quien dirige una película, ecuatoriano o extranjero, resida en el país, que la temática de la misma se relacione de alguna manera con expresiones culturales o históricas del país, que los equipos sean integrados en su mayoría por personal domiciliado en el país y que sea una producción rodada y procesada en Ecuador. Otro de los artículos importantes enuncia la exención de las tasas que graven la filmación y ejecución de obras cinematográficas de personas naturales o jurídicas que sean calificadas por el CNCine<sup>28</sup>.

Así como según el artículo 6 de la Ley de Cine, el CNCine fue creado como una persona jurídica de derecho público y con patrimonio propio, el artículo 9 es el de la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico que debe ser administrado por el CNCine, fondo al que tienen acceso las personas naturales o jurídicas cuyos proyectos hayan alcanzado la calificación de película nacional e independiente, pudiendo ser también beneficiarios exhibidores cinematográficos quienes regularmente programen largometrajes o cortometrajes ecuatorianos calificados por el CNCine (Ley de Fomento al Cine Ecuatoriano, Ley de Cine). Las cuatro directoras de cine y sus respectivos proyectos han sido beneficiarias de este fondo.

---

<sup>28</sup> Más adelante se mencionará el problema respecto a la película de M. Fernanda Restrepo Arismendi, “Con mi corazón en Yambo”, con el Municipio de la ciudad de Guayaquil que, en un principio, no exoneraría de impuestos a esta producción para ser exhibida en Guayaquil bajo justificación de que la realizadora no era ciudadana ecuatoriana (Ley de Fomento al Cine Ecuatoriano, Ley de Cine).

De otro lado, el Título III, Capítulo III de la Ley Orgánica de Culturas enuncia sobre la Dinamización de las Industrias Culturales; en este capítulo el artículo 43 es el de la Cuota de pantalla en cine, según el cual “[l]a autoridad velará para que los filmes de producción nacional reciban al menos el mismo trato comercial que reciben los filmes extranjeros de equivalente demanda” (Ley Orgánica de Culturas<sup>29</sup>, Ministerio de Cultura). En esta ley está también establecido que “[c]uando la producción nacional no alcance para cubrir las cuotas de pantalla previstas en el artículo, las producciones latinoamericanas e iberoamericanas la suplirán, siempre que lo autorice el Instituto Nacional de Audiovisual en consideración a principios de reciprocidad con los países de origen de las mismas” (Ley Orgánica de Culturas, Ministerio de Cultura).

Hoy en día ha sido posible que hombres y mujeres cineastas en Ecuador puedan llevar a cabo sus proyectos audiovisuales y cinematográficos, en gran parte, porque han tenido acceso a estos fondos que el Estado otorga mediante legislación en la Ley Orgánica de las Culturas y en órganos como el CNCine, lo que representa para la cinematografía nacional un aumento en las producciones nacionales y nacionales independientes (aun así, contar con los fondos no siempre garantiza que se ejecute completamente una producción). En producción entre los años 2007 y 2011 el CNCine registra 43 proyectos cinematográficos, de los cuales 21 han sido estrenados, 15 se encuentran en postproducción y siete están en proceso de rodaje (Revista ‘Vanguardia’); las cuatro producciones del presente trabajo están en el grupo de proyectos estrenados.

#### *La fuerza institucional e inicios del documental en Ecuador*

El Ministerio de Cultura del Ecuador actúa a través del Consejo Nacional de Cinematografía, sobre todo en la vigilancia del cumplimiento del principal artículo -43- en la Ley Orgánica de las Culturas, artículo que hace referencia a la cuota de pantalla en cine<sup>30</sup>. En febrero 2012, se cumplen seis años de la promulgación de la Ley de Fomento del Cine Nacional. El CNCine reconoce el apoyo recibido por parte del Gobierno Nacional en la construcción de la industria cinematográfica del país. El caso de los cuatro documentales analizados en este trabajo es relevante en cuanto al acceso a concursos y fondos concursables del CNCine, puesto que todos ellos han participado y ganado tanto los concursos de proyectos audiovisuales y cinematográficos como los fondos concursables para la realización de estas producciones.

---

<sup>29</sup> No obstante, la Ley Orgánica de Culturas se mantiene como un proyecto de ley.

<sup>30</sup> Sobre esta cuota se discute en el siguiente apartado.

En Ecuador, el Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine) es la institución encargada de dirigir el crecimiento de la industria cinematográfica y audiovisual en el país, a través de la creación y ejecución de políticas públicas en este sector de la industria cultural nacional. Cuenta con unos objetivos estratégicos institucionales diseñados para el curso de los años 2011 – 2013, de los cuales se destacan tanto el incremento de la producción de estrenos comerciales de largometrajes como el de una participación equitativa en las convocatorias anuales a fondos concursables, así como el fomento del consumo pagado y gratuito de cine nacional por parte de la población (Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador).

Por su parte, Cinememoria es una entidad privada no lucrativa creada el año 2001. Ha apoyado y favorecido el crecimiento del cine ecuatoriano, dando particular importancia a la promoción del “cine documental y la conservación del patrimonio audiovisual en el Ecuador” (Corporación Cinememoria. Cine documental y memoria audiovisual). Tal como ha sido planteado en el debate teórico en torno a la memoria, ésta está marcada por un sentido archivístico; el archivo es una forma de sistematizar los datos arrojados por la memoria. En este sentido, Cinememoria tiene un papel fundamental en la preservación de las imágenes de la memoria, memoria que, además, está en directa relación con el cine documental ecuatoriano. En abril 2002, “Cinememoria organizó la primera edición del Festival Internacional de Cine Documental “Encuentros del Otro Cine” en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca. Desde entonces el festival se celebra anualmente y congrega a un público de alrededor de 15 mil espectadores” (Festival Internacional de Cine Documental. EDOC 11).

“Cinememoria y el Festival EDOC trabajan en conjunto y han ido constituyendo la conformación de un público asiduo e informado sobre el cine propio y extranjero, y también respaldan el activismo de sus miembros para promover la aprobación de nuevas normas de fomento del audiovisual ecuatoriano” (Festival Internacional de Cine Documental. EDOC 11). Cinememoria cuenta con el

apoyo financiero de la Fundación Hivos de Holanda, del Ministerio de Cultura del Ecuador, de las Municipalidades de Quito y Guayaquil y del Consejo Provincial de Pichincha. Ha recibido ayudas del Fondo Jan Vrijman del Festival de Documentales de Ámsterdam, del Ministerio de Educación del Ecuador, del Consejo Nacional de Cine y de diversas embajadas y entidades privadas.

La videoteca de Cinememoria conserva más de mil títulos de cine documental en formato DVD que están disponibles para la consulta del público. Cada mes más de 200 usuarios consultan la colección en la ciudad de Quito. Además, periódicamente, y con el consentimiento de los titulares de los derechos de autor de los filmes, se celebran

muestras y exhibiciones gratuitas en colegios y centros culturales de todo el país (Festival Internacional de Cine Documental. EDOC 11).

En términos históricos, la emergencia de estas instituciones remite a la actividad cinematográfica ecuatoriana en sus inicios, donde el documental fue el comienzo del cine en Ecuador. Esta tradición se ha mantenido con los años, y aunque no es una generalidad, el documental ha adquirido gran atención y particular apoyo financiero e institucional, tanto por parte de las industrias culturales de la rama del audiovisual e instituciones estatales, como de los propios realizadores, realizadoras y personas involucradas en la cinematografía nacional.

La cultura visual ecuatoriana a inicios del siglo XXI está enmarcada al interior de una producción cinematográfica en crecimiento, y puede ser caracterizada como “marcada por los efectos [de] la introducción del formato de video digital a finales de los años 1990 [junto con] el apareamiento de jóvenes [realizadores/as] en la escena cinematográfica del país” (Romero, 2010: 74). Por un lado, la introducción del formato de video digital, pero por otro, también los costos de producción accesibles fomentaron el crecimiento considerable de la producción nacional de documentales (Romero, 2010: 74).

Como antecedente de la producción de documentales consta la particularidad de la predominancia que tiene en la década de 1980 el ‘documental indigenista’. Esta década, en general, se caracteriza por la proliferación en la producción de cine documental. Respecto al denominado documental indigenista, lo que lo caracteriza en estos años son las “representaciones construidas a partir de una mirada hegemónica y estereotipada del indígena [como un] ‘otro’, [y que son] sostenidas bajo el discurso de la identidad nacional y del estado-nacional difundido en el siglo XX” (Romero, 2010: 75). Para la tradición documental ecuatoriana, el documental indigenista supone una cierta identificación del cine ecuatoriano con el desarrollo del tema étnico en el país, y sobre todo, lo indígena. A partir del año 2005, aproximadamente, ha habido una considerable producción de documental indigenista ecuatoriano, sin embargo, no deja de ser un debate cómo realmente intenta representar este cine a lo indígena<sup>31</sup>.

Para cerrar este sub-capítulo haremos una revisión de las ideas en torno a documental y memoria que el documentalista chileno, Patricio Guzmán, emitió en el

---

<sup>31</sup> Para ampliar información sobre documental indigenista en Ecuador, ver León, Christian (2006). “Apuntes para el análisis del documental indigenista en Ecuador”. En *Kipus. Revista Andina de Letras*. N° 20: 73-90.

marco de una entrevista a la que se llamó el documental como reconstructor de la memoria. Guzmán (2012) plantea que el documental ayuda a re-escribir la historia, su contribución es la de esta re-escritura de la historia para, a partir de ahí, construir el futuro. En la medida en que el documental cumple con esta tarea, tiene un lado subversivo y marginal, lo cual, a criterio del documentalista “no está mal porque vivir en medio de las sociedades de consumo no tiene ningún mérito, es mejor estar al margen para conservar la inteligencia” (Guzmán, 2012).

Guzmán (2012) establece una clara alianza entre el documental y el arte:

Lo importante es reflejar con sentido artístico un problema político, si se deja de lado la parte artística la película queda mal, hay que aproximarse a problemas sociales y políticos e ideológicos pero desde el punto de vista de un poema, si se lo hace sólo con un sentido cinematográfico va a quedar como un panfleto o como una película que va a durar poco tiempo.

Guzmán (2012) argumenta que los problemas para dar a conocer un documental radican en que

las escuelas de cine no enseñan a distribuir ni a exhibir, los distribuidores latinoamericanos son pésimos distribuidores de sus cines, se preocupan de distribuir cine norteamericano: reciben la copia subtitulada, reciben la propaganda, los argumentos de venta, reciben incluso los reportes de prensa ya hechos. No saben cómo anunciar, [por ejemplo], una película ecuatoriana... son profesionales medianos.

Finalmente, Guzmán (2012) asevera que a países como Noruega o Suecia Latinoamérica le debe el salvaguardar la memoria, y que esto no es un colonialismo puesto que las personas que hacen documentales en estos países, vienen a América Latina se enamoran de la cultura de nuestros países. Muchas de las producciones locales y regionales o de otros países como los africanos, por ejemplo, están en las cinematecas de Europa, lo cual es preciso reconocer y agradecer puesto que, de lo contrario, son trabajos que no se conservan y se pierden con facilidad. A este fenómeno Guzmán llama el internacionalismo del documental.

En medio de estas y otras opiniones lo que Guzmán saca a relucir es su preocupación, primero, por que el documental pase por un proceso creativo en el que se incluya una estética y que así la película cobre un sentido artístico. Su segunda preocupación radica en el saber articular el ámbito político y social de las sociedades con el ámbito artístico y que esto se vea reflejado en la factura del documental. Una tercera inquietud es la de la importancia de crear escuelas y grupos de documentalistas

con una conciencia crítica lo suficientemente comprometida con la preservación de la memoria para que esto les permita vislumbrar formas y estrategias de distribuir y exhibir las películas ya que sólo así se mantiene viva la memoria de los pueblos. Finalmente, el documentalista aplaude la labor documentalista de Europa para con América Latina ya que gracias a la importancia que en Europa se otorga a la labor documental, ella se ha encargado de salvaguardar el documental latinoamericano y de otras periferias.

Estas líneas nos conducen a reflexionar sobre el estado del documental en Ecuador y sobre cuánta importancia se le está dando a la preservación de la memoria. Aunque haya buenos y buenas documentalistas que logran plasmar el factor estético y artístico en sus trabajos, esto no es suficiente si no se gesta la conciencia de grupo que, como tal, debe velar por los intereses del documental y de la memoria local.

#### *Los festivales de cine: un escenario para el cine local de mujeres*

Ecuador es sede de algunos festivales y muestras de cine nacional e internacional, y así mismo, varias de las producciones cinematográficas nacionales participan en festivales y muestras internacionales. Entre los festivales más importantes se encuentran los EDOC (Encuentros del Otro Cine) que es un festival internacional de cine documental con sede en Ecuador, la muestra anual “Cero latitud”, “Muestra de Cine Ecuatoriano en Cataluña”, el festival de cine para niños y niñas “Chulpicine”, el festival “Quito te Muestra”, entre otros.

Las cuatro cineastas del estudio han encontrado en estas y otras muestras y festivales de cine un escenario fértil para la difusión y expansión de sus productos cinematográficos. Es en estos festivales donde se ha mostrado la acogida favorable que el público ha dado a sus películas, muestra de esto es el gran número de reconocimientos, menciones y premios que las cuatro películas han recibido indistintamente en varios de los festivales de cine nacional e internacional donde han participado y competido con otras producciones. En otras palabras, la recepción con la que las películas han contado ha sido favorable y los festivales han tenido un papel determinante en esto puesto que han sido la vía a través de la que estas películas se han dado a conocer más que por sus estrenos en salas de cine.

Uno de los ejemplos más emblemáticos es el del “Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam” (IDFA son las siglas en inglés), considerado el principal festival de cine documental en el mundo. En el IDFA participan documentales a nivel

mundial desde 1988. Guayasamín, Restrepo y Valencia Dávila han estrenado sus trabajos en este festival. Sobre el IDFA, Valencia Dávila (2012) comenta:

El IDFA tiene una página web en la que toda persona interesada (compradores/as), otros festivales y televisoras pueden afiliarse creando una cuenta y pagando anualmente una membresía, tienen acceso a una clave con la que es posible navegar abiertamente en el portal, colgar y descargar documentales y ver en línea durante todo un año las películas que participaron durante ese año; cada película cuenta con un plazo para permanecer en línea y que las personas tengan acceso a ella.

Valencia Dávila (2012) describe así la experiencia de “Abuelos” en festivales nacionales e internacionales:

He presentado la peli en montón de lugares, el año 2011 estuvo en 26 festivales, yo estuve en once países diferentes, y aquí en Ecuador lo he presentado en Quito, en Guayaquil, en Santo Domingo [de los Tsáchilas] [...] la mayor parte del público son viejitos... es por lo que se llama “Abuelos”... pero también depende del lugar: en Brasil estaba llena de abuelos, en Argentina no tanto, también en Biarritz, en Francia había muchos abuelos porque es una ciudad llena de abuelos.

Por su parte, Calvache (2012) comenta lo siguiente sobre su experiencia en festivales de cine:

Hay un giro total entre mi último corto (“En espera”) y el anterior a éste que fue hecho en el 2006 que fue hecho en 35 mm, estuvo en unos 15 festivales, fue el primero en Ecuador en llegar a otras partes del mundo y ya, este último corto he logrado ponerlo en circuitos de Internet en Japón, Alemania, España, la cantidad de público que ha tenido este corto no se puede comparar.

En general, alrededor del mundo hay numerosos festivales de cine donde varias películas ecuatorianas han sido estrenadas a nivel nacional, regional o mundial. Las cuatro realizadoras han presentado sus películas en los principales festivales de cine a nivel mundial. Los principales festivales alrededor del mundo son aproximadamente 86 y cada uno tiene su especificidad de género cinematográfico, temática, formato, etc. Es decir, hay festivales de documental, de cine de autor, de cine independiente, de largometrajes animados, de cortometrajes animados -a su vez los festivales de cine animado puede incluir animación 3D, *stop motion*, dibujo animado, film directo, animación en flash, entre otras técnicas (Martínez y Sánchez, s/f)-, cine de cada continente o región, cine LGBTI, cine de Derechos Humanos, entre otros.

En marzo 2012 en el FICG (Festival Internacional de Cine en Guadalajara), el cine ecuatoriano, junto con el de Perú y el de República Dominicana, presentaron por

primera vez “su filmografía en este encuentro que reúne a más de 200 compradores y vendedores profesionales de 11 países” (Agencia Pública de Noticias del Ecuador y Suramérica ANDES). Las ocho películas exhibidas en el FICG son “A tus espaldas” de Tito Jara, “Con mi corazón en Yambo” de Ma. Fernanda Restrepo A., “Cuando me toque a mí” de Víctor Arregui, “En el nombre de la hija” de Tania Hermida, “Esas no son penas” de Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade, “Prometeo deportado” de Fernando Mieles, “Pescador” de Sebastián Cordero y “Yaguana” de Marcelo Castillo (Agencia Pública de Noticias del Ecuador y Suramérica ANDES). Respecto a esta considerable cantidad de películas ecuatorianas en comparación con ediciones anteriores, lo que destaca es el despegue de la cinematografía ecuatoriana y su manera de abrirse campo a nivel regional, por ejemplo. Más adelante, cuando se detalle el caso de cada una de las cineastas del estudio, se hará una revisión de los festivales en los que han participado sus películas, evidenciando de esta manera, cómo los festivales de cine se conforman como escenarios que favorecen al cine local de mujeres.

### **Mujeres detrás de la cámara**

En Ecuador, desde hace una década ha empezado a crecer significativamente el número de mujeres incursionando en el ámbito cinematográfico, sobre todo en el mundo de la producción y de la dirección. De igual manera, estas mujeres se han ido especializando en una y otra tarea: fotografía, sonido, montaje, entre otras, así como en varios géneros. No obstante, los géneros más realizados tanto por las primeras generaciones como por las últimas han sido la ficción y, principalmente, el documental.

En medio de las cuatro realizadoras y los documentales de esta investigación, a continuación se enumera a otras de las productoras, guionistas, directoras, editoras y cineastas mujeres en general de la cinematografía nacional: Mónica Vásquez, investigadora y directora del documental “Tiempo de mujeres”, 1987, y guionista y directora del documental “De trabajos y nostalgias”, 1991, que representa la continuación del primero; Randi Krarup, productora, directora y guionista del cortometraje de ficción “Que viva el muerto”, 2001; Viviana Cordero, directora de “Un titán en el ring”, 2002; Tania Hermida, directora y guionista del largometraje de ficción “Qué tan lejos”, 2006, y “En el nombre de la hija”, 2011; Gabriela Batallas, directora y guionista del cortometraje de ficción “El carro del tío Arturo”, 2006 (2007: 25 años de Cinemateca Nacional, 2007: 16, 17, 44, 47, 60).

Cineastas como Yanara Guayasamín y Tania Hermida pertenecen a la primera y segunda generación, respectivamente, de mujeres en el cine ecuatoriano<sup>32</sup>. Tania Hermida es el referente más grande de mujeres que hacen cine de ficción en Ecuador; “Qué tan lejos” del año 2006 fue vista por 220.000 espectadores y espectadoras en las salas nacionales de cine (Varas, 2011: 9). Existen, así mismo, nuevas generaciones conformadas por mujeres relativamente más jóvenes haciendo cine. Es el caso de Ana Cristina Barragán, una estudiante de la USFQ. Con su primer corto, “Despierta”, ganó el premio al mejor cortometraje del Festival Cero Latitud, el Premio Colibrí del Ministerio de Cultura del Ecuador y se estrenó en festivales internacionales: Londres, Australia y en una selección de cine ecuatoriano en Japón (Ochoymedio, 2011: 2).

El año 2011, no sólo fue el año con mayor número de documentales en el país sino que fue el año con mayor número de documentales dirigidos por mujeres. Entre estos documentales está el de María Cristina Carrillo, “La Churona”. La Virgen del Cisne, popularmente, es también conocida como la “Churona”, y es sobre esta imagen religiosa que se lleva a cabo este documental; éste trata sobre

la celebración de la procesión de la virgen desde el barrio Lavapiés, en Madrid, ciudad[domicilio de] cientos de miles [migrantes de Ecuador] [...] La realizadora, residente en España señala que “a través de las secuencias vemos que los migrantes se aferran con fuerza a la Virgen del Cisne porque los hace sentirse cerca de casa y los ayuda a enfrentar las dificultades cotidianas de vivir en una sociedad que por un lado les brinda oportunidades y por otro les cierra sus puertas” (Carrillo en Ochoymedio, 2011: 3).

“La Churona” y otros documentales como “Cuba, el valor de una utopía” y “Abuelos” abordan implícita o explícitamente temas como la transnacionalidad y las formas en que fácilmente se desdibujan las fronteras entre países. “La Churona” tuvo su pre-estreno en los EDOC 2011 y “cuenta las peripecias de la imagen en España durante su peregrinaje en el año 2006. Es una reflexión sobre la religiosidad popular y sobre la migración” (Ochoymedio, 2011: 1). A continuación, en el marco del cine ecuatoriano actual realizado por mujeres, se introducirá brevemente a las cuatro cineastas y sus trabajos cinematográficos más destacados.

---

<sup>32</sup> Guayasamín pertenece a la primera generación de realizadoras que empiezan a hacer películas en la década de 1980. Hermida, por su parte, pertenece a la segunda generación de realizadoras: películas de finales de la década 1980.

### *Apuntes sobre el trabajo de producción*

El campo de Internet es particularmente importante para la germinación de hombres y mujeres productoras culturales en la medida en que es un terreno fértil para la gestión y el networking. En este ámbito las mujeres cineastas sobresalen en la medida en que sustentan de manera más activa y permanente sus redes y vínculos: Calvache (2012) comenta que ella como directora ha debido encargarse personalmente de la difusión en Internet de sus películas, y que éstas, además, han sido producidas en gran medida por ella misma: "... como directora he terminado produciendo muchas cosas, [he tenido que] invertir en [cuestiones de] envío de copias para festivales internacionales".

Por su parte, Valencia Dávila afirma que ha sido posible llevar a cabo muchos de sus trabajos solamente a través de Internet: en entrevista con fecha de enero 2012, esta directora comenta que se encontraba trabajando en un corto de animación conjuntamente con un ilustrador argentino y un sonidista chileno, de suerte que, mientras el ilustrador enviaba por Internet los dibujos, ella, a su vez, enviaba su parte del trabajo al sonidista. Valencia Dávila (2012) afirma que en Internet "hay [bastantes] espacios nuevos que se están abriendo para poder pagar y ver [películas] en redes [... y aunque] documentales es lo que menos [se encuentra], se está empezando a abrir plataformas para que la gente pague por ver [estas] películas".

Estos enunciados dan cuenta de algunos de los ejemplos de que son las propias directoras las encargadas de difundir sus trabajos, llevar a cabo los procedimientos a través de Internet para que sus películas entren a determinados festivales, y en definitiva, promocionar las producciones en las que han trabajado como directoras y a veces como productoras. Internet como espacio para conformar redes es una de las herramientas más empleadas para la difusión y efectuar convocatorias, anuncios, etc.; Restrepo (2012) sostiene que Internet es "absolutamente necesario [para] convocar de una manera efectiva [...] a través de las redes sociales [, por ejemplo, colgar el tráiler en] Youtube [resultó muy] bueno y válido [,] hubo más de 60000 *views* y eso ayudó a que la gente acuda a los cines". Como aquí se expresa, las cineastas han efectuado gran parte de la tarea de difusión, promoción y convocatoria de público para sus películas, obteniendo, además, resultados favorables y efectivos. A través de herramientas como el uso de Internet es que las cineastas transitan de la dirección a la producción.

Como veremos a continuación, entre la generación de hombres y mujeres ecuatorianas que vuelcan su atención a los estudios de cine a partir de la década 1980, se encuentran las cineastas de este estudio. Pese a que Calvache, Restrepo y Valencia

Dávila pertenecen a una generación de cineastas diferente (tercera generación) a la de Guayasamín (primera generación), lo que las cuatro cineastas tienen en común es la procedencia de una clase social determinada, la clase media alta de Quito. Entender el nivel educativo y de formación de cada una de ellas sirve para contextualizar el origen socioeconómico de las cineastas. En lo que sigue nos detendremos a observar cómo la clase social de las cineastas determina, entre otros factores, el acceso que han tenido a estudios superiores.

*Gabriela Calvache. Entre la producción y la dirección*

Gabriela Calvache ingresa como profesional al espacio de la cinematografía nacional en 1999, y a partir de entonces se ha involucrado tanto en producción como dirección, pasando por otras tareas como la coordinación y asistencia de producción, asistencia de dirección, dirección de fotografía y guión (Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador). Calvache estudió Artes contemporáneas en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ) y se especializó en la maestría de guión en la “Escola de Cinema i Audiovisuals” de Cataluña, después de lo cual realizó un taller de Dirección de actores en Madrid, España (Calvache, 2012).

El lugar de estudios de Calvache, la USFQ, es la primera universidad como tal<sup>33</sup> en la que se imparte la carrera de cine en la ciudad de Quito. La USFQ se ha caracterizado por ser una universidad donde los costos de estudio están entre los más altos en el país. De modo tal que quienes tienen acceso a estudiar en dicha universidad deben tener una capacidad adquisitiva relativamente alta o, en su defecto, entrar a estudiar en la modalidad nocturna donde los precios bajan considerablemente.

Al ser Calvache una directora que además de haber tenido acceso a estudiar en la USFQ, posteriormente, salió del país para especializarse, esto da cuenta de la clase social a la que pertenece. Calvache es uno de los casos de cineastas, al menos de las primeras generaciones, que provienen de un estrato social y económico medio – medio alto. Una vez contextualizada la vida estudiantil de Calvache podemos revisar a breves rasgos cuál ha sido el contexto local y global de la obra de esta directora.

---

<sup>33</sup> Grupo Cine es una escuela de cine que luego devendría INCINE, todavía escuela de cine. La USFQ es la primera universidad del país en que se imparten estudios de cine.

### *“Labranza oculta”*

El documental “Labranza oculta” de Gabriela Calvache es el primer largometraje documental de esta directora. Ganó el Premio Postproducción de Cine del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador 2010. Ha participado en festivales nacionales e internacionales como DocBsAs en el año 2006, EDOC en el año 2011, el 27vo Festival Latino de Chicago (2011), el 8vo “The Architect Africa Film Festival” en el año 2010, el 9no Festival de Cine Cero Latitud (2010), 17va Bienal Panamericana de Cine de Arquitectura de Quito (2010), TVC Televisión de Cataluña en el año 2010 y Teatro Rho de Rotterdam, 2010. La realización de este documental contó con el apoyo del CNCine, el Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL) y el Ministerio de Cultura del Ecuador (Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador).

El documental trata sobre la otra cara de la construcción del museo Casa del Alabado en el centro histórico de Quito, edificación construida en 1671, detrás de la cual existe la historia de masas de indígenas que fueron las verdaderas constructoras de la obra desde el anonimato y la explotación. Un grupo de albañiles en su mayoría indígenas fueron los restauradores de la construcción y las voces de este documental. Calvache sostiene que durante cinco años logró conocer la historia no escrita que se esconde detrás de las paredes de esta gran construcción. El estreno de “Labranza oculta” tuvo lugar el 2 de diciembre 2011, aunque ya que fue uno de los filmes de la selección oficial del Festival Cero Latitud, fue pre-estrenado en octubre del mismo año en las salas de Ochoymedio.

“Labranza oculta” fue producida y dirigida por Gabriela Calvache, quien también estuvo a cargo del guión y la dirección de fotografía. Su primer trabajo como productora fue en el filme de ficción “Alegría de una vez” del director ecuatoriano Mateo Herrera. Así mismo, produjo otras películas de directores nacionales: “El Comité” y “Jaque” de Mateo Herrera y “Mientras llega el día” de Camilo Luzuriaga y fue co-productora de la película estadounidense “When Clouds Clear” de Danielle Bernstein. Ha dirigido cortometrajes que también han participado de la selección oficial en festivales internacionales; los que más destacan son “Hay cosas que no se dicen” y “El secreto de Paula”. Fue guionista de la producción nacional “Impulso” de Mateo Herrera junto con él y Esteban Monroy.

*Yanara Guayasamín. Pasado y presente del cine local*

Yanara Guayasamín ha trabajado los últimos veinte años en el ámbito de la dirección cinematográfica, sobre todo en lo que respecta a la dirección de cortometrajes y largometrajes. Guayasamín y su esposo, el director de fotografía y cineasta, Olivier Auverlau, han formado equipo en varios de los cortometrajes y largometrajes que ha dirigido Guayasamín. La directora comenta:

tengo la suerte de trabajar con mi esposo que es el director de fotografía, hemos logrado una simbiosis, es belga, tiene otras costumbres, en casa ambos cocinamos, limpiamos, cuidamos a la hija, ciertas tareas sí están dedicadas al uno y al otro [pero] más por la competitividad que por el género (Guayasamín, 2012).

A la luz del comentario de Guayasamín, vemos que para ella como directora es importante trabajar con alguien tan cercano como lo es, en este caso, su esposo, con quien, además, se reparten las tareas no sólo del trabajo cinematográfico sino también las del cuidado. A partir de aquí podemos deducir que para trabajar, Guayasamín tiene en cuenta factores domésticos y cotidianos como la relación que mantiene con su esposo y colega, y además reconoce que hay una división de las tareas con arreglo a la competitividad de cada uno de ellos.

Además del peso que otorga a su matrimonio, Guayasamín se ha visto fuertemente influenciada por los estudios antropológicos que realizó antes de iniciar su carrera en el cine; como se verá más adelante, esta directora señala que las maneras de concebir el mundo son diferentes entre hombres y mujeres debido a la división sexual del trabajo vista desde la antropología -el hombre sale a cazar, la mujer permanece en el lugar de residencia a cargo de la crianza, de la recolección y del cuidado (Guayasamín, 2012)-, de suerte que ella como directora encuentra estas caracterizaciones antropológicas de la división sexo-genérica del trabajo reflejadas en las formas de trabajar en el cine.

Como se puede apreciar, el nivel de educación y la formación de Guayasamín se ven reflejadas en el tipo de cine o temáticas que ella como directora desarrolla. Guayasamín ha dirigido algunos cortos antropológicos como “Rituales funerarios” (2003), “Primera vez” (2006) y “Sobremesa” (2006), y asevera que uno de los legados que obtuvo de sus estudios antropológicos y que incorpora en su manera de concebir el cine, es entender que las personas nos caracterizamos primero como “especie y después poco a poco [por] las necesidades que [vamos] desarrollando [ya no] sólo como especie sino como cultura” (Guayasamín, 2012).

Al observar cuál es la formación, tipo de pensamiento y disciplinas que guían el abordaje cinematográfico que efectúa Guayasamín, vemos reflejado su acceso a la educación superior (en Europa), lo cual representa, en términos socioeconómicos, la pertenencia a una clase media – media alta desde las que es posible solventar este nivel educativo. Podría decirse que Guayasamín es una de las pioneras de las generaciones de hombres y mujeres ecuatorianas que se interesan en realizar estudios de cine y que tienen acceso a los mismos gracias a su condición socioeconómica.

*“Cuba, el valor de una utopía”*

En el escenario sociocultural previamente descrito se inscribe la obra cinematográfica de Guayasamín “Cuba, el valor de una utopía”. Con este documental la directora participó en el año 2008 de la 15va edición del Festival Internacional de Cine Valdivia en Chile, en el “Bogocine” de Colombia, en el “Mondial des Films de Femmes” en Canadá, entre otros. Esta cinta hace un recorrido en la historia de la Revolución Cubana desde el golpe de Estado a Batista, pasando por el triunfo de la revolución, hasta el momento actual del rodaje (año 2006), donde la realizadora combina el relato de algunos de los actores del proceso revolucionario con imágenes de Cuba contemporánea (Festival Internacional de Cine de Valdivia FICVALDIVIA).

Recibió el premio a las producciones en marcha del Festival de Cine Iberoamericano Cero Latitud en el año 2007 y, en el mismo año, ganó el premio a la distribución de los fondos concursables del CNCine (CUBA El Valor De Una Utopía). Otro de los festivales en los que la cinta de Y. Guayasamín fue seleccionada es el IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam) en selección oficial Joris Ivens en el año 2006; en el año 2007, el mismo IDFA la incluyó en la lista de las 20 mejores películas de los 20 años del festival CNCine (CUBA El Valor De Una Utopía).

El primer largometraje documental de Y. Guayasamín, “De cuando la muerte nos visitó”, ganó el primer premio SIGNIS para la post-producción, otorgado por la Asociación Católica Mundial para la Comunicación (OCIC) y recibió el premio ‘Manzana de plata’ del Festival de Nueva York de la CinemaFe. Hasta el presente, esta realizadora cuenta con tres largometrajes documentales, once cortometrajes que combinan el documental y la ficción, una serie de cuatro cortos y un extracto de película o cineclip (CUBA El Valor De Una Utopía).

Respecto a “Cuba, el valor de una utopía”, la lista de festivales y premios donde ha participado está disponible en la red (CUBA El Valor De Una Utopía). Su estreno

tuvo lugar el 3 de mayo 2009. El cine de Y. Guayasamín es una muestra del despegue del cine femenino nacional y local con un alcance regional y global a través de una narrativa propia perteneciente al género documental, género que se caracteriza por mostrar una realidad específica; más específicamente, el documental de Y. Guayasamín es de tipo histórico en la medida en que va uniendo fragmentos de una historia específica (el proceso de la Revolución Cubana, durante y después) combinado con los testimonios de los actores que, para el efecto, hacen las veces de informantes.

*Ma. Fernanda Restrepo. Reclamando una deuda histórica*

La formación universitaria de Ma. Fernanda Restrepo es en Periodismo, Televisión y Dirección de documentales, y Dirección de fotografía (Restrepo 2012). Su caso se suma a la de otros/as cineastas provenientes de las aulas de la USFQ. Como ya ha sido aclarado, estudiar en esta institución implica, por lo general -y sin caer en una generalización-, proceder de una clase social media alta que justifica, con fundamento en un alto poder adquisitivo, el acceso a los estudios y formación en dicha institución.

A pesar de que Restrepo forma parte de la generación de mayor cantidad de cineastas en el país hasta la fecha actual (2012), ella opina que “la gente que ha hecho cine casi nadie [lo] ha estudiado sino que ha estudiado producción de televisión” (Restrepo, 2012), lo que conlleva a pensar en la movilidad que existe entre las personas con formación en cine y en televisión, lo cual, como se verá más adelante, obedece a una lógica de trabajo en red y colaborativo que está muy instalada en las industrias culturales hoy en día. La carrera de Restrepo no se ha ampliado lo suficiente todavía puesto que le tomó muchos años realizar la investigación y el desarrollo de “Con mi corazón en Yambo” (Restrepo, 2012). Aun así se ha destacado en la dirección de documentales y ha colaborado en otras producciones.

*“Con mi corazón en Yambo”*

“Con mi corazón en Yambo” es un documental que fue estrenado en octubre 2011 en Ecuador bajo la realización de María Fernanda Restrepo Arismendi, hermana de Santiago y Andrés Restrepo Arismendi, de 17 y 14 años respectivamente -víctimas de la violencia y terror del gobierno del Ingeniero León Febres Cordero (1984 – 1988) y los aparatos represivos del Estado, específicamente, agentes de la Policía Nacional. El documental es la historia de la búsqueda de la familia Restrepo Arismendi de los jóvenes desaparecidos.

Los principales reconocimientos de la película en materia de festivales de cine han sido: el Premio Nacional de Cine Augusto San Miguel, documental ganador de la Convocatoria CNCine 2008-2009, Premio Canal Arte Francia DOCBSAS, el premio suizo al mejor guión “Vision Sudest” y película favorita del público en los EDOC 2011 (Con mi corazón en Yambo).

“Con mi corazón en Yambo” se estrenó el 14 de octubre 2011 en las salas de cine de Ambato, Cuenca, Guayaquil y Quito y estuvo en cartelera a lo largo de diez semanas, cifra nunca antes alcanzada en el país en materia de estrenos de cine (Entrevista a M. Fernanda Restrepo A., 2012). Restrepo Arismendi tiene una productora de televisión hace ocho años y ha hecho otros documentales para televisión local, nacional e internacional, ha centrado su interés profesional en documentales de estudio de fiestas populares. Así mismo, ha colaborado con ficciones y haciendo cámaras en diferentes videos como el proyecto “Desbordes de género”<sup>34</sup> de María Amelia Viteri (Restrepo, 2012).

A más de las connotaciones históricas y el tratarse de un asunto personal para Restrepo la realización de este documental, éste no tardó en seguir generando polémica y debates. Es el caso específico de la polémica que se produjo entre esta producción y el Municipio de Guayaquil que, en un primer momento, habría negado la exoneración de impuestos al documental para ser exhibido en las salas de cine del puerto bajo argumento de que M. Fernanda Restrepo no es ciudadana ecuatoriana sino colombiana (Elcomercio.com). Al respecto, la propia documentalista tomó medidas y acudió al uso de redes sociales como Facebook y Twitter para socializar y difundir dicha situación; el revuelo de la noticia fue inmediato.

El post o publicación hecha por Restrepo en su perfil y en el de “Con mi corazón en Yambo” de Facebook y Twitter estaba planteado de la siguiente manera:

Boicot a "Con mi Corazón en Yambo" en Guayaquil! Tras casi 2 meses de trámites, el Municipio de GYE nos niega la exoneración de impuestos de la película, un derecho que tienen todas las películas nacionales, con la excusa de que no soy ecuatoriana (o sea, mi cédula ecuatoriana no significa nada, mi partida de nacimiento tampoco!). Seguro Nebot está encima de su financiero de pacotilla, sino lo corren del puesto. Nebot, sin exoneración la gente seguirá acudiendo a ver las actuaciones de tu gobierno felino. Andrés y Santiago te seguirán

---

<sup>34</sup> “Desbordes de género” es un proyecto artístico, teórico-político que busca “expandir el aula de clase [hacia] la política de los experimentos culturales, artísticos en identidades, género y sexualidad” (<http://www.flacsoandes.org/desbordes/html/01hist.htm>)

taladrando la mente. No pueden hacer nada (Perfil de Ma. Fernanda Restrepo A. en Facebook).

Restrepo señaló que a pesar de tener la posibilidad de apelar al Municipio no lo haría porque tendría que involucrarse en “trámites engorrosos” y que, además, no tenía conocimiento sobre el monto del impuesto pero que de todas maneras el documental iba a ser presentado (Elcomercio.com). Por su parte, la Alcaldía del Municipio de Guayaquil argumentó que no había censura ni boicot. “Mediante un comunicado, la Alcaldía de Guayaquil señaló que la película ‘Con mi corazón en Yambo’ de María Fernanda Restrepo se está presentando en las salas de cine y por tanto no hay censura ni boicot” (Elcomercio.com).

Omar Stracuzzi, director Financiero del Municipio de Guayaquil, explicó que se negó el pedido debido a que en la solicitud se especificó que en la realización participaban extranjeros (La República).

No obstante, el director financiero municipal señaló que se revisará [el caso] y de comprobarse que el filme es una obra de producción y participación nacional, la Municipalidad de Guayaquil procederá favorablemente con la exoneración de impuestos. Un documento de la dirección financiera, firmado por Gustavo Tejada Carchi, secretario de resoluciones de la dirección financiera, con fecha 17 de octubre, confirma la recepción de una solicitud presentada por Restrepo para obtener la exoneración del impuesto alegando que en el mencionado evento se presentarán artistas nacionales (La República).

Restrepo tiene nacionalidad ecuatoriana, son sus padres los procedentes de Colombia, pero dado el enfrentamiento que la familia Restrepo Arismendi debió mantener con el gobierno de León Febres Cordero, ex líder del Partido Social Cristiano (PSC), Jaime Nebot, uno de los nuevos líderes del mencionado partido, se valió del argumento falso de que la directora no era ecuatoriana, y así desautorizar a la película para que sea exonerada de impuestos.

#### *Carla Valencia Dávila. Audiovisualista*

Carla Valencia Dávila ha formado su carrera en el audiovisual a través de la autodidaxia dado que era el diseño industrial la formación universitaria que empezó. La directora comenta:

Yo no terminé la carrera de diseño, yo entré y estuve tres años en la carrera de diseño pero de ahí entré a trabajar en audiovisual y de ahí ya me quedé en esa carrera [...] Como empecé a trabajar en el audiovisual me empecé a vincular y a trabajar con gente... en esa época hacía animación 2D, hacía gráfica y después empecé a editar ya

en proyectos más chéveres, trabajé también en comerciales, me metí en ese mundo, conocí otra gente y no terminé la carrera de algo que además ya no me interesaba terminar (Valencia Dávila, 2012).

Por otro lado, en el marco de la entrevista a la directora una de mis preguntas se refería a discriminación en el trabajo, es decir, si ha sentido alguna vez algún tipo de discriminación cuando ha trabajado, y su respuesta fue la siguiente:

Eso de discriminar me parece más un prejuicio, yo, la verdad, en mi vida entera nunca he sentido una discriminación ni en mi familia ni en mi colegio ni en la universidad, tal vez no me he dado cuenta pero creo que no me ha llegado, no me ha traumatizado, no he sentido eso (Valencia Dávila, 2012).

Entrevistadora: Tú crees que eso tal vez tenga relación con tu procedencia, con tu condición porque...

Valencia Dávila (2012) Por supuesto. Sé que en otros estratos sociales más bajos hay mucho más machismo o más prejuicios, pero en este trabajo especialmente, en la burbuja que, supongo, he vivido toda la vida, no he sentido nunca eso.

Tal como se deja entrever, la directora reconoce que la clase media alta de la que proviene marca una diferencia respecto a problemas de discriminación de género y de clase en relación a otros estratos sociales. Reconoce esto al referirse al lugar en el que se encuentra como una ‘burbuja’ en la que no entran ese tipo de problemas ni asimetrías. De suerte que Valencia Dávila es un caso más de las personas que trabajan en cine que por pertenecer a una clase media o media alta no experimentan ciertos tipos de violencia que, seguramente, sí experimentarán personas de las clases más bajas. Como se ha mencionado ya, estas vivencias son propias de una generación determinada de cineastas, lo que lleva a preguntarse si estos patrones se repiten de generación en generación o si ha habido algún cambio en las nuevas generaciones de cineastas más jóvenes, si hay mayor o menor discriminación de género, por edad, clasismo, racismo, etc.

### *“Abuelos”*

“Abuelos” es una producción ecuatoriano-chilena del año 2010. Documental nominado en la 24va edición del IDFA como mejor filme, ganador del premio Abrazo de Oro del “Festival de Biarritz Amérique Latine 2010” y elegido como el favorito del público en la 9na edición (2011) del festival de cine Encuentro del Otro Cine EDOC. “Abuelos” trata sobre el rastreo que la realizadora hace de la historia de sus dos abuelos, Remo, médico ecuatoriano, y Juan, militante comunista asesinado en la dictadura militar

chilena de 1973. En otros de los festivales internacionales de cine que el documental ha participado es el Festival Internacional de documentales “É Tudo Verdade” en Brasil, el BAFICI en Argentina (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente), el Festival Cinesul en Brasil, “Rencontres Cinémas d’Amérique de Toulouse” en Francia y otros festivales cuyos nombres están disponibles en la red (Abuelos la película).

Carla Valencia Dávila, en materia de cine ecuatoriano, ha realizado y ha formado parte del equipo técnico de otras producciones. En el año 2006 realizó el cortometraje “Emilia” que obtuvo varias menciones en diferentes festivales de cine. A su vez, fue montajista del documental de Yanara Guayasamín, “Cuba, el valor de una utopía” y diseñadora de producción de producciones filmicas ecuatorianas como “Esas no son penas” (2007) de Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade y de “Sin otoño, sin primavera” de Iván Mora Manzano (2011). Respecto a “Abuelos”, Valencia Dávila estuvo a cargo de la dirección, guión, producción ejecutiva y montaje (Abuelos la película).

Valencia Dávila sostiene que la realización del documental “Abuelos” le tomó cuatro años. Considera a este trabajo como un viaje a su propio interior y raíces que va de la mano del interés por desentrañar la historia particular de cada uno de sus dos abuelos. Según describe, el interés de realizar este documental está relacionado con la búsqueda de parte de su identidad al interior de su familia y de su historia (Press Kit Abuelos). El estreno de “Abuelos” fue el 18 de marzo del año 2011 en Quito (Cine Ochoymedio), Guayaquil (MAAC Cine) y Manta (MAAC Cine) (Abuelos la película).

“Abuelos” ha sido considerada como una de las mejores producciones presentadas en los EDOC 2010. Según el guionista ecuatoriano Javier Izquierdo (2010: s/n), “Abuelos” sintetiza “varios de los ‘grandes temas’ del cine documental: el paso del tiempo, el peso de la muerte, los mecanismos del recuerdo y la importancia de la memoria” (Izquierdo, 2010).

Luego de haber realizado una revisión sobre las cineastas y sus documentales desde una panorámica, se cierra este segundo capítulo sosteniendo que si bien se ha hablado de industrias culturales en Ecuador, es preciso considerar a esta industria no ya como emergente pero tampoco completamente consolidada. A pesar de que leyes como la Ley Orgánica de Culturas y la Ley de Fomento al Cine Ecuatoriano plantean un escenario favorable para el despegue de la producción nacional en lo que a cinematografía y audiovisual se refiere, esto no significa que tales proyectos estén ya en

marcha, significa que las propuestas están planteadas, pero el contexto, sobre todo, económico y político del país debe ser favorable para la consecución de estas leyes.

A pesar de este estado de espera, productores y gestores culturales trabajan desde la colectividad, desde niveles de organización más precarios, haciendo networking, crowdfunding, etc., con la finalidad de conseguir apoyo por parte de otros colectivos o del público en general para solventar económicamente las propuestas culturales. Es así que los y las cineastas movilizan sus productos para adquirir los recursos necesarios para la pre-producción, producción y hasta distribución de películas. Se ha mencionado que el trabajo colaborativo ha cobrado una gran importancia en las industrias culturales, y es ese precisamente el escenario en el que se movilizan las películas de hoy en día a nivel global.

### **CAPÍTULO III**

## **LAS MUJERES Y LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL DESDE LA AUTONOMÍA**

En este capítulo se reflexionará sobre los aspectos del trabajo de las cineastas, sus formas de trabajar y de producir y, específicamente, su desempeño como creadoras cinematográficas. Así mismo, en la segunda mitad del capítulo, se establecerá y analizará factores destacados de su trabajo tales como el trabajo colaborativo y la feminización de tareas en el cine. En este capítulo se responden las dos primeras preguntas de investigación: ¿Qué podemos decir acerca del cine de mujeres?, y ¿Cómo producen cine estas mujeres? De estas preguntas se derivan otras más específicas como cuáles son sus estrategias de trabajo, es decir, cuáles son las consideraciones de las formas en que trabajan no sólo en la dirección sino en otras tareas; qué implica hacer cine para cada una de ellas considerando otros factores de sus vidas (maternidad, otra ocupación, etc.). Por un lado, se hacen presentes elementos como los procesos comunicativos e informativos de los que el cine forma parte, y por otro, se manifiesta la democratización de los procesos productivos en los que las cineastas están inmersas.

### **Las cineastas como agentes culturales en el marco de la democratización de los medios audiovisuales**

El cine es un proceso comunicativo en tanto maneja su propio lenguaje, el de las imágenes, mensajes, textos, códigos, etc., elementos que están presentes en la comunicación colectiva contemporánea. A través del cine es posible comunicar ideas, creencias, discursos, significados. El cine es también una actividad comunicativa por la forma en que se lo realiza, es decir, a través de mecanismos y procedimientos industriales que sirven de base a muchos de los otros medios de comunicación audiovisual como la televisión, medios que, además, son también de reproducción y difusión (Girard, 1982: 36).

Las cineastas de este estudio tienen formación en otros ámbitos del audiovisual como producción de televisión (Restrepo), experiencia en realización de videos institucionales (Calvache), videos-arte (Guayasamín) y spots publicitarios (Valencia Dávila), es decir, trabajos y especializaciones relacionadas con la creatividad en el ámbito audiovisual, y en definitiva, con la comunicación audiovisual. Vallejo (2010: 113) indica que para las mujeres es más fácil su acceso a “los estados creativos de la

producción audiovisual, [debido, principalmente, al] sistema de trabajo menos [especializado del documental] que el de la ficción”. Como se verá más adelante en base a las entrevistas realizadas, el tema de la menor jerarquización en el documental respecto a la ficción es clave para discutir la presencia femenina cada vez más marcada en el cine documental.

El cine se compone de estas dos partes, de un lado, está su condición de actividad comunicativa, y de otro, está la de actividad creativa siempre vinculada a la comunicación por cuanto existe una relación entre creadores y/o creadoras con los receptores y receptoras de esta creación, es decir, el público (Girard, 1982: 36). En su aspecto creativo, el cine requiere también de procedimientos industriales. En efecto, se constituye como tal gracias a máquinas como la cámara o el cinematógrafo, aparatos tecnológicos que marchan guiados por la creatividad de quienes las operan. Al final del recorrido del proceso de realización de una película se encuentra un grupo de personas, una sociedad, un público determinado, absorbiendo el producto final en una sala de cine u otros espacios creados para ver películas.

La comunicación y la creación como condiciones del cine, dan cuenta de la presencia femenina dentro de procesos culturales, lo que puede ser leído desde la propuesta que hace de Lauretis (1993: 5) sobre repensar el cine de mujeres como la producción de una visión social feminista que concibe a las mujeres como “disertantes, escritoras, lectoras, espectadoras, consumidoras, realizadoras, modeladoras de formas y procesos culturales”, es decir, las mujeres, al encontrarse insertas en las dinámicas de trabajo de los medios audiovisuales y del cine específicamente, son actrices de estas industrias culturales.

Las industrias culturales de la información y la comunicación visual como la televisión y el cine, están atravesadas por procesos lingüísticos mediados por imágenes visuales (Abril, 1997: 38). Estos procesos están, además, sustentados en vehículos significantes como sistemas gráficos, signos gestuales, expresiones sonoras, etc. (Abril, 1997: 39). El cine, al tratarse de un medio visual, está en la capacidad de mostrar, enseñar, exhibir, pero sobre todo, significar, crear códigos visuales y dirigirlos hacia espectadores y espectadoras. En este marco de relaciones entre un medio visual y una sociedad lo que se observa es que la información es una práctica que “forma parte de las relaciones sociales propias de la sociedad moderna y que se inscribe en la dinámica institucional de esa sociedad” (Abril, 1997: 39). Aquí la discusión se dirige a pensar las relaciones laborales que se dan en el cine en el marco de los procesos comunicacionales

e informativos contemporáneos ya que en este campo se gesta gran parte del trabajo de auto-gestión que realizan las cineastas.

El cine depende de que haya destinatarios y destinatarias de las imágenes que muestra para que se constituya como un proceso comunicativo e informativo consolidado. Esta relación del cine con la sociedad es considerada como fundamental por las cineastas, al respecto cada una de ellas opina lo siguiente: Calvache (2012):

[Hacer cine] me implica una responsabilidad muy grande porque [es] trabajar con ideas, imágenes, en un medio que hoy por hoy es el más grande del mundo, aun cuando el cine ecuatoriano sea pequeño o pobre y no tan exitoso, sigue siendo mucho más poderoso que otras artes, porque vivimos en una sociedad mediática. Mucha gente no lee pero ve películas, el cine se ha convertido en un medio de transmisión de ideas, de conceptos, de ideales, de identificación, de memoria, en ese sentido, me implica a mí ser responsable con eso, cualquier cosa que yo haga va a llegar a alguien. Esa ha sido la implicación más fuerte, el cine no eres sólo tú, el cine es una responsabilidad súper grande de lo que estás diciendo y cómo lo dices.

Guayasamín (2012):

Para mí [hacer cine] es un principio vital, en este punto de mi vida no sabría con qué otra forma participar en mi entorno, para mí es una herramienta para generar la tolerancia, el encontrar al otro espectacular, muy especial y particular, ese es el servicio que yo quisiera entregar y a eso estoy dedicada, hago cine para eso. Siempre he pensado que lo que desconocemos es mucho más fácil retirarlo o temerle y no apersonarnos de eso, pero cuando entramos en conocimiento del otro, uno pierde ese distanciamiento y entras en la empatía que te hace actuar respecto a eso nuevo que conoces. El cine es una fantástica herramienta para ayudar a conocer y conocernos.

Restrepo (2012):

Yo creo que [el cine] es una creación cultural que aporta a la defensa de la reivindicación de las luchas sociales, es un género que permite visibilizar luchas silentes, luchas que quedan en el olvido [...] [Mi cine] es un cine que convoca a pensar, a no quedarse con unas meras imágenes e irse a la casa y olvidarse, mientras ese cine genere respuestas, dudas o debates, nuevas ideas o nuevos cambios, se está haciendo algo, el cine sirve de algo.

Valencia Dávila (2012):

Yo creo que la misión de la gente que hace documental o que hace cine independiente en general, en el mundo entero, en cada país, su responsabilidad -bueno, no es que la responsabilidad sea educar al público porque es un poco pretencioso decir eso-, pero de alguna manera compartir cosas, que no son las cosas que la gente está acostumbrada a ver. Creo que poco a poco la gente empieza a ver otro tipo de cine, que se da cuenta que el documental es increíble, que hay

cosas bellísimas que te mueven y conmueven y te pueden cambiar la vida.

Según estas diversas consideraciones, el cine en tanto es una herramienta de enseñanza, implica una responsabilidad social, así mismo, es concebido como una vía de acceso al otro, para llegar a conocerlo y conocerse a sí mismo y a sí misma. El cine forma parte de la cultura, en efecto, es un medio masivo (Martín-Barbero, 2003) y una industria que está al servicio de la sociedad para mostrar realidades y reflexionar sobre aquello que se observa. Al estar directamente ligados cine y cultura, las cineastas se constituyen en portadoras de ciertos códigos culturales y sociales, están inmersas en estos procesos sociales de creación de significados a través de imágenes, razón por la que son actoras de dinamización del espacio cultural y algunas de sus industrias.

Aunque se pueda hablar de dinamización y agencia femenina en las industrias culturales basándose en casos como el de las cineastas, continúa siendo una realidad la de la representación parcial que las mujeres tienen en las industrias culturales como producto de la relación de subordinación que éstas mantienen respecto al sistema socioeconómico Gallagher (1982: 97). A pesar de que en las industrias culturales muchas de las veces las mujeres confrontan problemas estructurales como discriminación, sexismo, desigualdad de género, etc., lo que hoy en día se observa con más frecuencia es un giro en estas relaciones de poder de los unos respecto a las otras: en lo que respecta al medio televisivo y cinematográfico local, las mujeres predominan en lo que a producción se refiere, con lo que han adquirido autonomía en estas formas de producción.

Para el docente e investigador especialista en temas de visualidad Christian León (2012), la propia concepción del mundo del cine y el espacio físico en el que se hace cine está masculinizado, el tipo de herramientas y dispositivos que se emplean para hacer una película y el trabajo que realizan las personas están concebidos de una manera muy masculina, como si el cine fuese un medio masculino *per se*, en ese sentido, posiblemente las mujeres que trabajan en este medio pasan a ocupar el lugar masculinizado que es, entre otros, el del director. Para Restrepo (2012), esta concepción masculinizada del cine puede estar relacionada con el hecho de que en él debe existir una cierta fuerza física para manejar los equipos, por lo tanto, la parte técnica es

automáticamente asumida por los hombres ya que, físicamente, ellos están más entrenados para cargar, sostener, transportar máquinas, etc.<sup>35</sup>.

Al respecto, la estudiante de cine Diana Soltysik (2012), considera que existe una suerte de primitivismo en el imaginario de las personas que trabajan haciendo cine por cuanto se asume que son los hombres los que están más capacitados para encargarse de la mayoría de las tareas sino de todas. Funciones como las de iluminar y controlar todos los equipos de iluminación suelen ser asumidas inmediatamente por los hombres en base a la creencia de que este tipo de tareas requieren de la fuerza física que los hombres tienen (Soltysik, 2012), pero en la base de estas creencias y argumentos reposan prácticas discriminatorias que sitúan a las mujeres en unos cargos y limitan su acceso a otros. Como argumenta Gallagher (1982), éstas son prácticas de exclusión cultural y representación parcial de las mujeres.

El cine local es uno de los varios escenarios donde se materializa la discriminación y exclusión de las mujeres, pero uno de los factores observables en medio de estas circunstancias es el del aumento gradual de la participación de las mujeres (Galarza, 2012), ya sea porque existen cada vez más generaciones de mujeres, sobre todo jóvenes, que estudian cine, o ya por la experiencia que las mujeres han ganado en producción (Galarza y León, 2012). En efecto, la participación de las mujeres en el cine da cuenta de ciertas lógicas de género que operan detrás de los procesos de realización audiovisual; Galarza (2012) señala que el aporte creativo y la carga logística que han tenido las mujeres como productoras son significativos pero, así mismo, poco a poco se han ido consolidando nombres de realizadoras tanto en el documental como en la ficción.

El trasfondo de este mayor acceso de las mujeres a la esfera del cine es el de la democratización de los medios audiovisuales y de los procesos productivos. En la actual era de la información (Castells, 2003), se manifiesta el fenómeno social, comunicacional e informativo de los nuevos medios. Al respecto, Calvache (2012) comenta:

Creo que es un momento clave, estamos viviendo en una transición como sucedió cuando pasamos de la inexistencia del audio al sonoro, de la inexistencia del color al color. El medio era el mensaje. El medio es el cine pero son muy pocas las películas que acceden al cine (como sala), actualmente estamos frente a un reto muy grande donde los

---

<sup>35</sup>Restrepo (2012) asevera haber percibido por parte de sus colegas varones tendencias a identificar su género con atributos como delicadeza o poca fuerza física, por lo que -según ellos- requería de su ayuda para hacer el trabajo “pesado” como cargar cables o equipos de iluminación por ejemplo.

cineastas que no se ajustan se van a quedar en otro tiempo, es el momento de los nuevos medios, se está transformando totalmente en otra cosa [...] El medio del Internet<sup>36</sup>, de distribución de cosas, del DVD, está un poco más democratizado el acceso a las películas, entonces es un gran reto para nosotros como cineastas pero al mismo tiempo es una oportunidad.

Lo descrito por Calvache se relaciona con la democratización de los medios, fenómeno que ha permitido que personas de diferentes esferas y estratos sociales tengan acceso al audiovisual y puedan realizar cine y video al margen de la industria cinematográfica. María Teresa Galarza (2012), encargada de la formación y capacitación cinematográfica del CNCine, comenta que CORPANP<sup>37</sup> viene de una tradición de producción que no es exclusiva de Ecuador<sup>38</sup>. Estos colectivos se apropian del audiovisual como herramienta útil para contrarrestar ciertos fenómenos de la globalización como la explotación del medio ambiente, la migración indígena, etc.

Para Calvache (2012), los y las cineastas y el cine en Ecuador han logrado generar mucha opinión pública; en muchos espacios se habla sobre películas ecuatorianas y sobre quiénes las han realizado, y esto se debe a que hay cada vez más personas que acceden a los medios audiovisuales en el país, sea a través de la educación (escuelas de cine), de la publicidad, de proyectos institucionales o de movimientos sociales y colectivos de artistas, comunicadores y comunicadoras, etc. Para Andrés Barriga (2012), documentalista ecuatoriano, películas como “Con mi corazón en Yambo” se vuelven temas de conversación y debate en tanto que han devenido películas mediatizadas<sup>39</sup>.

En medio de este contexto -para cerrar esta primera parte del capítulo-, el que haya una presencia cada vez más marcada de mujeres en distintas ramas del cine, da cuenta de la existencia de películas que si bien no siempre tratan temas en relación a la

---

<sup>36</sup> Calvache (2012) comenta que, en materia de cine ecuatoriano, el primero en lanzar una producción a nivel digital ha sido Sebastián Cordero; no existe sede de este festival en la medida en que en él todo se maneja a nivel digital.

<sup>37</sup> CORPANP es una institución sin fines de lucro que promueve la investigación, documentación, producción y difusión audiovisual de la situación económica, social, educativa, organizativa, cultural de las Nacionalidades, Pueblos y de la sociedad en general (CORPANP Corporación Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos).

<sup>38</sup> En el pueblo Inuit en Norteamérica existe uno de los casos de formación de estos colectivos alternativos que emplean el audiovisual como mecanismo de recuperación de prácticas ancestrales y de preservación de la memoria (Galarza, 2012).

<sup>39</sup> Andrés Barriga en el Taller “Memoria, Archivo y Visualidades Contemporáneas” en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC), febrero 2012. En el contexto de los nuevos medios y su democratización, las películas pueden trascender los límites de la pantalla e insertarse en otras esferas o espacios e incluso, en otros medios como Internet, por ejemplo.

mujer o las mujeres, sí cuentan historias en clave femenina o, al menos, son historias contadas por mujeres (Galarza, 2012). De manera que, considerando el hecho de que estas mujeres<sup>40</sup> trabajan en varios aspectos, desde la pre-producción hasta la post-producción, es posible hablar de un cine de factura femenina. Para Galarza (2012) “es complicado desvincular lo que contamos de lo que somos, [por lo tanto,] parece que consciente o inconscientemente hay un enfoque o lógica de género detrás de las historias que se están contando”.

Entender estas películas desde una perspectiva de género es importante en tanto que el género permite traslucir las relaciones que hay entre hombres y mujeres en las industrias culturales, en el documental, en el cine emergente, etc., en los escenarios que han sido desplegados en este estudio, es la dimensión desde la podemos entender qué historias están contando las cineastas, por qué las cuentan y cómo lo hacen, temas de reflexión que serán abordados en el siguiente capítulo. De momento, se continuará desarrollando el tema de la autonomía de las mujeres en las formas de producción.

#### *Trabajo colaborativo*

Calvache, Guayasamín, Restrepo y Valencia Dávila muestran en su trabajo autonomía en las formas de producción tanto como directoras cuanto como productoras. En la base de esta particularidad descansa el hecho de que, en algún momento, las cuatro han trabajado juntas y/o colaborado entre ellas, en efecto, todas ellas han efectuado alguna tarea en el documental de alguna otra: Valencia Dávila fue editora de “Con mi corazón en Yambo” (2011) y de “Cuba, el valor de una utopía” (2006), y directora de arte del corto de Calvache “Hay cosas que no se dicen” (2006), corto en el que Restrepo fue asistente de fotografía, mientras que Calvache hizo parte de la producción de “Con mi corazón en Yambo”. Como se puede apreciar, el trabajo de estas mujeres es de tipo colaborativo y en red.

Esta particularidad del trabajo colaborativo muestra elementos como, por ejemplo, equipos técnicos conformados por un número reducido de personas, quienes, a su vez, mantienen relaciones interpersonales por fuera del ámbito laboral<sup>41</sup>. Existe, además, una fluidez entre las tareas que realizan; vemos que la que es directora, en otra película edita, la produce, etc., y así mismo, éstas son películas donde las directoras

---

<sup>40</sup> Para María Teresa Galarza (2012) se podría hablar de movimientos de mujeres realizadoras jóvenes.

<sup>41</sup> Otra de las razones por las que trabajan en red es porque todas ellas son amigas, han estrechado lazos amistosos precisamente en el medio audiovisual.

suelen encargarse de más de una tarea, sobre todo de producción<sup>42</sup>. En este marco, el escenario desplegado es el de colectivos de personas que realizan más de una tarea y comparten créditos en una u otra producción.

Vallejo (2010: 113) argumenta que en el cine documental las tareas pueden realizarse “en grupos de trabajo con un menor número de integrantes que no sigan unas jerarquías pre-establecidas o un sistema de trabajo marcado por la industria”. El tema de las jerarquías es fundamental para entender el modo en que se realiza un documental en lo que a equipo de trabajo se refiere, tal como comenta Valencia Dávila (2012):

En la ficción hay una jerarquía mucho más marcada, el director es intocable y está dentro de una burbuja, no se entera de ninguno de los problemas que absorben el asistente de producción y los productores [...] [por el contrario], en el documental -al menos hablando de mi propio proyecto-, el equipo es pequeño, yo hice producción, montaje, entrevistas y un montón de cosas sola [...].

En la medida en que en el documental no existe el grado de jerarquización que en la ficción, las cineastas pueden encargarse de varias tareas, por estas características, es posible entender las razones por las que, en el sistema de trabajo en red y colaborativo, las cineastas transitan de una tarea a otra en sus propias películas o en las de sus colaboradoras. A través de estas características vemos cómo las directoras están inmersas en todo el proceso de producción de la película -proceso que empieza desde los primeros momentos de la investigación del tema o los temas a desarrollar-, se apropian directamente del tema, dirigen las cuestiones logísticas y de organización, desempeñan varias de las funciones y tareas, en fin, se apropian por completo de la producción, son las propietarias tanto de las ideas como del modo de trabajar y producir. Reunidas todas estas aristas, la dirección es un reflejo de las múltiples áreas desde donde trabajan las cineastas.

### **Lo femenino desde el punto de vista de las autoras**

En cuanto a la dirección cinematográfica, el trabajo en esta área depende de cómo cada una de las cineastas se concibe a sí misma dentro de él y cómo definen este trabajo. Hay varias consideraciones que las cineastas señalan respecto a la manera que tienen para dirigir una película; la feminización del trabajo en el cine es la consideración más relevante. Presente entre las otras consideraciones está la maternidad, la

---

<sup>42</sup> Calvache y Restrepo produjeron y dirigieron sus documentales. Calvache fue también la directora de fotografía de “Labranza oculta” (2010).

laboriosidad y la atención mínima a los detalles, y la sensibilidad con que las mujeres trabajan, según han indicado las cineastas, de modo que nos detendremos a analizar cada uno de estos aspectos.

*“Una mujer debe decidir cuál será su prioridad, la maternidad o el trabajo”*

Calvache es un caso muy significativo respecto al tema de las multi-tareas en tanto su entrada al ámbito cinematográfico ha sido a través de la producción. En los inicios de su carrera, la directora produjo alrededor de seis películas nacionales, y aunque actualmente esté cada vez más involucrada en la dirección, continúa produciendo ya que

el cine no es una actividad que genere tantos ingresos como otras actividades en el mercado de trabajo, de manera que se vuelve necesario encontrar otras alternativas: conseguir clientes de otros sectores como el institucional y producir o dirigir, sobre todo, videos, y lo mismo en el ámbito comercial; en estos campos es posible que los productos tengan un valor más comercial que artístico (Calvache, 2012).

Calvache y Guayasamín coinciden en la idea de que la forma en que una mujer trabaja haciendo cine se relaciona directamente con la maternidad, es decir, si es madre o no. Para Calvache (2012) -continuando su propia idea en torno a que el audiovisual en Ecuador no genera tantos ingresos como ocurre con otras actividades laborales-, señala que

no hay muchas mujeres que sean cineastas y madres a la vez porque ser madre implica invertir en los hijos, y al trabajar en el ámbito cinematográfico una mujer no siempre va a poder asegurar una economía lo suficientemente sólida para la crianza. Sin embargo, los tiempos en el cine son más flexibles y esto permite estar más tiempo con los hijos.

Guayasamín (2012), por su parte, percibe esta situación de manera inversa:

El oficio de la cineasta acapara muchas horas del día y de la semana, sobre todo desde el punto de vista de la dirección y la producción, lo que no permite mantenerse dentro del promedio de ocho horas laborables como en otros trabajos, así se vuelve complejo el factor de la crianza, y por esa razón, una mujer debe decidir cuál será su prioridad, la maternidad o el trabajo.

Para Guayasamín (2012), además, esto trae consecuencias como la de la dificultad para situarse como *freelance* en otro tipo de proyectos. Para una cineasta que es madre, por lo menos en el periodo de la crianza, se le dificulta un poco más acceder a oportunidades de trabajo en comparación con sus pares masculinos o a sus pares que no

son madres (Guayasamín, 2012). No obstante, esta situación no es absoluta, en efecto, Calvache (2012) asevera haber rodado su último cortometraje, ‘En espera’, acompañada de su hija en edad de lactante.

La maternidad es sólo una de las particularidades que definen la manera en que las cineastas hacen su trabajo y, dependiendo de cada experiencia personal, va a ser una cuestión de elección: hacer cine, ser madre o dedicarse a ambas labores simultáneamente<sup>43</sup>. En realidad el tema de la maternidad va a definir en mayor o menor medida el trabajo de las mujeres que son madres independientemente de su profesión u ocupación. Lo que destaca en el trabajo y las formas de trabajar y producir de las cineastas tiene más que ver con otros elementos que ellas mismas consideran relevantes como las capacidades que tienen como cineastas mujeres, capacidades que, en ciertas circunstancias y situaciones pueden sobresalir como destrezas en comparación con la manera de trabajar de los directores.

*“Soy alguien especialmente perfeccionista”<sup>44</sup>*

Una característica en común señalada por las cuatro cineastas es la laboriosidad con que realizan su trabajo, lo cual -piensan- es un atributo de ellas como mujeres. Lo que varía de directora a directora es la manera en que definen como determinante la relación género femenino y cine. Respecto a “Labranza oculta” Calvache (2012) sostiene:

[Y]o me planteé una cosa tan sencilla como no mover nunca la cámara y hacer siempre planos estáticos para mantener una estructura visual con fuerza, yo soy detallista, siempre hay una lógica para los planos, no es que simplemente “vamos a grabar” [...] Para mí ha sido fundamental trabajar con varios directores, cuando he producido, he escogido trabajar con directores excelentes, ver cómo cada director trabaja es bueno para mí porque aprendo de su rigurosidad.

Por su parte, Guayasamín (2012) se define a sí misma respecto a la dirección en la siguiente descripción:

Soy alguien especialmente perfeccionista, con lo cual el cine me toma tiempo, la investigación es un proceso fundamental, con mayor razón en el documental porque una quiere hablar de hechos más que de puntos de vista [...] Yo miro a mi cine como un collar con piedras a facetas, cada tema es una piedra que muestro en cada faceta pero a la vez se va uniendo a otra y a otra para, a la vez, dar una visión global de un mismo tema, todo de la manera más basta posible, es por eso que casi siempre necesito ir a ver mucho más de lo que rodea el tema

---

<sup>43</sup> El caso de Anahí Hoeneisen, productora y directora de ficción, llama la atención ya que en sus películas incluye a sus hijos como personajes (Calvache, 2012).

<sup>44</sup> Guayasamín (2012).

que sólo lo que está dicho. [...]Yo veo que las mujeres tenemos una característica muy particular, y es la de poner atención a más de un elemento a la vez [...] esa capacidad que uno tiene de ver tantos elementos que están alrededor de un tema central.

Para Andrés Barriga (2012) colega y amigo de Yanara Guayasamín, la directora trabaja con una “sensibilidad híper-intelectual”. Lo que llama la atención del cine de Guayasamín es que como el director de fotografía de todas las películas es también su esposo, ellos trabajan desde esta unidad, desde una suerte de simbiosis que han logrado establecer a lo largo de sus trayectorias laborales, de manera que,

si nos apegamos al cliché según el que la mujer es delicada y sensible y el hombre riguroso y fuerte, en este caso, podría pensarse que la relación laboral invierte esta situación porque es el fotógrafo -el hombre, el esposo- el que aporta con el tema de la sensibilidad y la poética de las imágenes, mientras que la directora es la que adopta la postura de la parte cerebral del equipo (Barriga 2012).

*“Las mujeres aportan un grado de sensibilidad”<sup>45</sup>*

Restrepo y Valencia Dávila mantienen que la labor en general de las mujeres en el cine está caracterizada por una sensibilidad que, además, califican como casi exclusivamente femenina. Para Restrepo (2012):

[T]al vez [la mujer] aporta una sensibilidad distinta, tal vez una como mujer tiene otro tipo de sensibilidad sensorial, otro tipo de tratar las imágenes, la música, están elaborando nuevas estéticas porque, por ejemplo, la estética del documental de Carla [Valencia Dávila] es tan delicada, tan femenina, tan propia, es sensorial, llena de sensaciones muy femeninas [...] Son nuevas formas de hacer cine o nuevos condimentos para el cine.

De igual manera, Valencia Dávila (2012) sostiene:

Mi trabajo me permite buscar creativamente lo que sale de la sensibilidad esencia -y eso yo sí creo que tiene que ver con el hecho de ser mujer-, no creo que los hombres no sean sensibles pero nos expresamos de maneras diferentes y de alguna manera las licencias que tenemos las mujeres poéticamente tal vez tienen un límite un poquito más estirable que el de los hombres.

A partir de estos dos puntos de vista, se puede extraer la idea de que para estas mujeres, hay una relación directa entre ser mujer y poseer una sensibilidad, de suerte tal que esta sensibilidad es asimilada como femenina. Al ser las mujeres seres sensibles, esto, se supone, será transmitido a su trabajo en la realización de una película. Además, esta

---

<sup>45</sup> Restrepo (2012).

sensibilidad está vinculada a la capacidad creativa, así, las películas hechas por mujeres no sólo llevarán impresa esta sensibilidad sino también una creatividad sensible que definen como exclusiva de las mujeres.

Desde estas perspectivas, a lo que las cineastas se refieren es a una feminización del trabajo. Tal parece ser que hay unos rasgos que caracterizan al cine de mujeres y que pueden ser diferencias respecto al cine de hombres y las formas en que éstos trabajan en la cinematografía. Cuando Valencia Dávila (2012) señala que “las licencias que tenemos las mujeres poéticamente tal vez tienen un límite un [poco] más estirable que el de los hombres” está estableciendo una diferencia entre las unas y los otros. Según esta lectura, las cineastas tienen una mayor libertad para incluir elementos poéticos, y esto debido a que, esencialmente -término empleado por Valencia Dávila-, la sensibilidad es propia de las mujeres.

A la luz de estas premisas, la feminización del trabajo en el cine está ligada a esencialismos culturales como el de la relación mujer-sensibilidad, mujer-laboriosidad o mujer-detallismo. Al concebir de esta manera sus formas de trabajo, las cineastas están estableciendo marcas que las diferencian de sus homólogos masculinos. Mary Ann Doane (s/f, en Torres San Martín, 2008: 108) sostiene que el cine de mujeres “opera [...] en función de las fantasías femeninas [...]”. De alguna manera, la consideración de la sensibilidad esencial de las mujeres puede entrar en este ámbito de las fantasías femeninas planteado por Doane, en la medida en que las proposiciones que las cineastas exponen se basan más en esencialismos que en hechos concretos o explicitados.

Estos esencialismos bien podrían ser explicados desde los argumentos de Henrietta Moore en el texto “Género y status: la situación de la mujer” (1991), en el que la autora plantea las posibles causas de la subordinación de la mujer. En esta línea, el texto será brevemente revisado para explicar la relación entre los argumentos de Moore y los esencialismos planteados por las cineastas. En cuanto a la subordinación de la mujer, Moore (1991: 56) sostiene que existe la asunción de que “las nociones occidentales de ‘individuo’ y ‘persona’ actuante pueden adaptarse a otros contextos”. Asumir esto, implica ignorar los dispares mecanismos y expectativas culturales (Moore, 1991: 56). Además de este etnocentrismo, a la subordinación de la mujer se le atribuye una biologización según la cual las mujeres están más próximas a la naturaleza que los hombres; quienes, por su parte, son social y culturalmente asociados con la cultura. Adicionalmente, Occidente ha establecido la dicotomía naturaleza/cultura, en la cual la cultura es pensada por sobre la naturaleza, y como tal, debe dominarla. A partir de estas

nociones, se deduce que la subordinación de la mujer frente al hombre es universal (Moore, 1991: 31). Moore describe casos específicos de sociedades en las que esa disposición ‘natural’ de la mujer, hace que condiciones inherentes a su existencia concreta como la menstruación y el parto, la establezcan como ‘elemento contaminante’ frente al que el hombre se ve amenazado (Moore, 1991: 31). Moore plantea que, tentativamente, la subordinación de las mujeres se relaciona con su condición reproductora y confinada a la naturaleza y al mundo doméstico (Moore, 1991: 36). En este ámbito queda la mujer inmediatamente equiparada a su rol reproductor por su condición de madre (Moore, 1991: 40). Todos estos argumentos pueden ser resumidos en la siguiente afirmación: “Los hechos biológicos de la reproducción son de una ‘naturalidad’ inapelable y su condición claramente universal emana de la tendencia generalizada de establecer un vínculo indisoluble entre la vida de las mujeres y su fisiología: ‘la biología es su destino’” (Moore, 1991: 42).

Contraponiendo el texto de Moore con las intervenciones de las cineastas se pueden observar varios elementos: Primero, Calvache y Guayasamín, en tanto que madres, conciben el mundo del cine en relación a la maternidad. Para ambas, la mujer que es madre y que hace cine, da prioridad a lo primero, lo cual, afecta su inserción plena a la labor cinematográfica. Segundo, el considerar a la mujer como un ser natural, esto es, biologizar su género, refleja la auto-concepción de las cineastas de sí mismas al definirse como seres sensorialmente sensibles, tal como plantea Restrepo, sensibilidad que, por cierto, Valencia Dávila define como esencial. Aunque las cineastas no se asuman precisamente como inferiores a sus homólogos masculinos, el acudir a definiciones como el de su labor reproductora de la maternidad o el de seres con innata tendencia a la sensibilidad, refleja su visión del lugar de la mujer en la sociedad desde lo planteado por Moore como una noción de subordinación de las mujeres.

Por su parte, Michelle Rosaldo en el texto “Mujer, cultura y sociedad: Una visión teórica” (1979), habla sobre una oposición universal y estructural entre la esfera doméstica y la pública, así como sobre un modelo estructural que expone los aspectos recurrentes de la psicología y de la organización social y cultural, relacionados con dicha oposición (Rosaldo, 1979: 153). Para la autora, aparecen como universales las asimetrías en las estimaciones culturales entre hombre y mujer (Rosaldo, 1979: 155). El hombre tiene autoridad sobre la mujer, aunque en ocasiones, la mujer opera una suerte de flexibilización del encauce de dicha autoridad a través de un poder informal (Rosaldo, 1979: 161). Las premisas de Rosaldo, similares a las de Moore, plantean

también las diferencias y asimetrías entre hombres y mujeres como universales. Partiendo de esta desigualdad entre géneros concebida como universal, es posible explicar el cómo, para Valencia Dávila, la libertad femenina de creación se debe a la flexibilización de la autoridad masculina, frente a la que las mujeres, pueden ejercer un cierto poder informal. En otras palabras, Valencia Dávila (2012) da cuenta de esta flexibilización de la autoridad: “las licencias que tenemos las mujeres poéticamente tal vez tienen un límite un poquito más estirables que el de los hombres”. Opinión nuevamente basada en concepciones esencialistas de la mujer realizadora de cine, quien, se presume, poéticamente, está en la capacidad de incluir el factor sensibilidad en su trabajo.

A partir de estas interpretaciones, lo que se observa es que son varios elementos los que las cineastas definen como características de su trabajo de dirección. La relación maternidad-cine es considerada como importante por Calvache y Guayasamín que son madres; para ellas, el hecho de tener hijos o hijas va a definir la disponibilidad con la que cuentan para trabajar. La laboriosidad y la sensibilidad son consideradas como rasgos distintivos del cine hecho por mujeres; según las cineastas, la capacidad de realizar un trabajo en detalle está relacionada con el hecho de que han desarrollado la destreza de hacer varias tareas en una producción cinematográfica, y la sensibilidad, por su parte, es vista por ellas como una característica del cine de mujeres que, bajo su criterio, puede ser percibida en la parte creativa y poética de las películas.

Luego de haber equiparado los argumentos de las cineastas sobre su forma de trabajar con las perspectivas de Moore y Rosaldo, es posible aseverar que, según lo expuesto por las cineastas, no existen límites muy marcados entre la producción y la dirección de cine a cargo de mujeres por cuanto hay un continuo transitar de la una tarea a la otra, situación que se manifiesta, sobre todo, por el hecho de que las cineastas se encargan de, prácticamente, todo el trabajo. Partiendo de esta particularidad del trabajo de producción/dirección, las cineastas trabajan y producen cine desde varias aristas, siendo determinante el hecho de que en el cine documental no existe mayor jerarquización, de suerte que les es posible realizar varias tareas así como formar parte del equipo técnico en la película de alguna de sus colegas<sup>46</sup>. Esta característica, a su vez,

---

<sup>46</sup> En el cine ecuatoriano contemporáneo no sólo directoras y mujeres sino también sus pares varones aplican un tipo de trabajo colaborativo -en el documental en mayor medida pero suele ocurrir también en la ficción-, entre otros factores, porque es un cine emergente que, como tal, empieza a fortalecerse. A la luz de esta afirmación, lo que se argumenta en esta investigación no es que únicamente las mujeres

da cuenta del trabajo colaborativo. De igual manera, las cineastas aseveran que al hacer películas, incluyen en ellas elementos que consideran inherentes a las mujeres por el hecho de ser mujeres en el sentido de pensar a la condición de la mujer como algo universal, tal como lo han planteado Moore y Rosaldo.

Al margen de la interpretación desde una perspectiva de género de las consideraciones de las cineastas, se observa que la manera en que ellas se piensan a sí mismas dentro de su trabajo da cuenta de que han desarrollado tanto una agencia femenina en el terreno de la cultura, y específicamente, en el del cine, como estrategias de trabajo que les permite realizar películas. Estos elementos son denominados por ellas como una característica femenina de hacer cine. En el análisis, estas características dan cuenta de la existencia de la feminización del trabajo<sup>47</sup>. Estos factores en su conjunto muestran que el cine de mujeres es un campo donde éstas han logrado consolidar su autonomía, sobre todo, en las formas de producción.

El término feminización del trabajo no sólo se refiere al hecho de encontrar más mujeres en las diferentes esferas del mercado laboral, como en este caso el cine y el audiovisual, sino también a que las formas específicas de producir y narrar en el cine están feminizadas, es decir, son formas que han adquirido rasgos socialmente considerados como femeninos o de mujeres. Como ha sido señalado en la introducción del apartado que aborda teóricamente el documental y la memoria, parece ser que las mujeres manejan un tipo de lenguaje narrativo y cinematográfico que las acerca más a la memoria en el documental que a otras representaciones y a otras narrativas; esto está por probarse en el siguiente capítulo.

---

aplican estas estrategias, sino que, dado que en ellas está centrado el estudio, nos hemos detenido a observar estas dinámicas exclusivamente en las cineastas.

<sup>47</sup> Esta característica del trabajo feminizado puede ser entendida desde la propuesta que Donna Haraway (1995) hace en el “Manifiesto Cyborg”:

“Richard Gordon llama ‘economía del trabajo casero’ a la reestructuración del trabajo que, en general, posee las características que antes tenían los empleos de las mujeres, empleos que sólo eran ocupados por éstas. El trabajo, independientemente de que lo lleven a cabo hombres o mujeres, está siendo redefinido como femenino y feminizado. El término ‘feminizado’ significa ser enormemente vulnerable, apto a ser desmontado, vuelto a montar, explotado como fuerza de trabajo de reserva, estar considerado más como servidor que como trabajador, sujeto a horarios intra y extrasalariales”(Aura digital. Documents lectura). En suma, a lo que me refiero por ‘feminización del trabajo’ en este estudio, es no solamente al hecho de que hay cada vez más mujeres en el audiovisual, sino que el trabajo en esta esfera -al igual que en otras esferas laborales- ha adquirido rasgos que, tradicionalmente, están asociados a tareas femeninas (reproductivas, por ejemplo).

## CAPÍTULO IV

### REPRESENTACIÓN, AUTO-REPRESENTACIÓN Y MEMORIA. LA VOZ DE LAS CINEASTAS

En este capítulo se efectuará el análisis narrativo de las películas “Labranza oculta”, “Cuba, el valor de una utopía”, “Con mi corazón en Yambo” y “Abuelos”. Como se verá a continuación, este análisis será efectuado desde una perspectiva feminista en la medida en que propone un cuestionamiento en torno a las formas dominantes de representación en el cine, tal como ha sido señalado hacia el final del apartado de enunciación de los elementos a considerar para plantear la emergencia de un cine documental de autora. El capítulo III y IV han sido divididos debido a que, si bien ambos desarrollan cómo se manifiesta el trabajo documental de cada cineasta, en el capítulo III esto está analizado con fundamento en el trabajo de producción de las cineastas, qué estrategias de trabajo tienen, y en definitiva, es el capítulo donde se responde a las dos primeras preguntas de investigación: ¿qué podemos decir acerca del cine de mujeres?<sup>48</sup>, y ¿cómo producen cine estas mujeres? Por su lado, en el capítulo IV se está considerando el trabajo documental pero desde las formas de narrar, es decir, qué relatos y qué formas de enunciar tienen las cineastas en sus documentales. En este capítulo se reflexiona en torno a las entrevistas así como a la dimensión narrativa de cada película.

En esta parte del trabajo es importante considerar lo planteado por Teresa de Lauretis al analizar textos fílmicos desde una perspectiva feminista porque esta perspectiva permite, además de

interrogar sobre el modo en que la institución cinematográfica perpetúa un modelo de representación del sistema sexo-género y de la mujer enmarcado dentro de los parámetros de la ideología patriarcal, propone la construcción de un nuevo marco de visión tanto a nivel práctico [...] como a nivel teórico [...](Siles Ojeda, s/f)<sup>49</sup>.

El análisis narrativo de las películas no está desvinculado de una perspectiva feminista que intenta dilucidar categorías que van allá de la diferencia sexual, es decir, las mujeres directoras como entidades heterogéneas, con particularidades propias, más allá de la diferencia sexual con sus homólogos masculinos. Este análisis narrativo pretende, a

---

<sup>48</sup> Esta pregunta, en realidad, es respondida a lo largo de los capítulos III y IV.

<sup>49</sup> Extracto del ensayo “Una mirada retrospectiva: Treinta años de intersección entre el feminismo y el cine” de Begoña Siles Ojeda, profesora de Narrativa Audiovisual (Hamal).

través de las películas, encontrar cuál es el sentido de estas mujeres en el cine, delante y detrás de la cámara, para así comprender qué constituye al cine documental de autora, cómo está construido el sujeto mujer cineasta, si esta figura rompe con la representación de las mujeres en el cine como un mero objeto de la mirada, si las cineastas subvierten de alguna manera lo señalado por de Lauretis:

La lectura sintomática de las películas como textos fílmicos ha trabajado en contra de ese cierre buscando el sub-texto invisible formado por las lagunas y los excesos de la narración o de la textura visual de una película, y encontrando allí, además de la represión de la mirada femenina, los signos de su elisión del texto. Así, se ha dicho que lo que aparece representado en las películas, más que una imagen positiva o negativa, es la elisión de la mujer; y que a lo que tiende la representación de la mujer *como* imagen, positiva o negativa, es a negar a las mujeres el estatuto de sujetos tanto en la pantalla como en el cine (de Lauretis, 1984: 96).

Plantear la emergencia de un cine documental de autora intenta poner en cuestión esa elisión de las mujeres como sujetos de la mirada: a través de varios elementos como los ya señalados en las formas de producir de las cineastas, y los elementos que irán apareciendo en el siguiente análisis, intento repensar el estatuto de las mujeres en el cine descrito por de Lauretis. Una de las herramientas para reflexionar en torno a qué está pasando en la relación mujeres-cine es, precisamente, el análisis narrativo de sus películas, al incluir una perspectiva feminista (siguiendo a de Lauretis) en el análisis, se intenta concebir a las mujeres como sujetos en relación a la representación, sus representaciones y auto-representación en el cine documental.

Para lo cual se hace necesario pensar en la instancia enunciativa de la voz que, según la narratología descrita por Vallejo (2012), es indispensable para ver cómo está estructurada la película desde el narrador (o narradora). Lo que en este análisis se verá específicamente es cómo está articulado el texto fílmico desde la voz de la cineasta. La voz de cada cineasta es parte constitutiva de sus documentales ya que a través del sonido de ésta o del diálogo de sus personajes las oímos hablar. Pensando en esto es que se analiza la narrativa de las películas.

Este es el capítulo de cierre de la investigación, por tal razón, en él se condensan las respuestas a las preguntas de investigación, con particular atención a las dos últimas: ¿cómo narran estas cineastas?, y ¿existe el cine documental de autora? Esta última pregunta, aunque atraviesa los capítulos III y IV, es en este último donde adquiere más fuerza en la medida en que el capítulo entero desarrolla la relación existente entre las mujeres cineastas, su capacidad creadora, las historias que cuentan, con qué voz lo

hacen y cómo todo esto, se consolida en el cine documental hecho por estas mujeres. Estas preguntas han sido respondidas a lo largo del trabajo, sobre todo, a partir del capítulo II en el que se desarrolló el análisis del contexto, y es a partir del capítulo III que se ha movilizó el debate teórico desarrollado en el primer capítulo. A continuación, se realizará el análisis del discurso de cada una de las películas; este análisis se centra en la narrativa de los textos fílmicos puesto que está efectuado con herramientas teóricas proporcionadas por una perspectiva feminista del cine de mujeres.

En cada película, como se verá, lo que articula las historias contadas como eje central es la memoria, y alrededor de este eje, giran aspectos relacionales como la temática o temáticas abordadas, la voz de la narración y cómo está construido el relato de las historias. Así mismo, se manifiestan, tanto formas de construcción del relato, como de la narración, y además, en relación a cómo cada cineasta define su película y de qué maneras se integra a la historia narrada, a través de lo que es posible evidenciar los niveles de acción de la cineasta dentro de su trabajo documental.

### **“Labranza oculta”. Lo invisible en la construcción de la historia de Quito**

A lo largo de este apartado, lo que se podrá observar son varios puntos presentes en el análisis de “Labranza oculta”. Este documental constituye un tipo de crítica a los problemas de memoria de la sociedad quiteña y ecuatoriana en general respecto al mundo indígena. Para lo cual, su directora (Calvache) introduce algunos discursos y categorías como las historias mínimas y libres de victimización (como ella misma lo plantea) de los albañiles, informantes y personajes del documental. Otro de los elementos encontrados en el análisis son los problemas de quién tiene la voz y quién da la voz (¿tienes los albañiles voz o Calvache es la portadora de esta voz y voces?). Veremos, finalmente, con qué estrategias discursivas y narrativas Calvache se auto-representa con respecto a la memoria y los conflictos de esta memoria. Este documental tiene un modo expositivo de representación ya que la representación del mundo histórico es “intencionalmente problematizada” (la memoria) (Nichols, 2001).

El documental “Plan Rosebud” de María Ruido es un trabajo investigativo sobre las políticas de memoria en Galicia<sup>50</sup>; en él, uno de los entrevistados señala que el borrar

---

<sup>50</sup> Trabajo investigativo de mapeo de la actual situación de las políticas de memoria en Galicia muy especialmente centrado en la representación así como en los dispositivos de control sobre los cuerpos y las subjetividades durante la dictadura del General Franco y la Transición (Working Images).

las huellas es, de alguna manera, un aprendizaje y que las versiones oficiales de las cosas son cada vez más difíciles de rebatir (Plan Rosebud, 2008). Este argumento puede ser equiparado a algunos de los niveles discursivos de “Labranza oculta”: por un lado, el museo Casa del Alabado y otras construcciones arquitectónicas de corte colonial en Quito, borran -o intentan borrar- la huella indígena de sus orígenes a través del mecanismo específico de mantener en el anonimato a sus constructores indígenas. Por otro lado, el que estos edificios sean coloniales insertan la noción de la presencia española en la historia de la ciudad, convirtiendo a la Colonia y a lo colonial en la etapa más emblemática de la historia oficial de Quito.

Esta oficialización de la historia de Quito puede entenderse desde la conceptualización que hace Benjamin de la historia: “Este concepto [el de historia] propone una noción de verdad materialista en la representación, que da cuenta tanto el carácter construido de toda representación como la imposibilidad de relativizar la verdad que en ella persiste” (Steyerl, 2009). Para Benjamin, “[c]uando la historia brota en una imagen, [ésta es] la expresión en forma de imagen de un lugar real” (Anderson, 2000, en Steyerl, 2009). En el caso de Quito, la imagen colonial<sup>51</sup> se constituye como la verdadera y real imagen de esta ciudad. Al concebir a Quito como una ciudad colonial, se está instaurando como una verdad esta forma de representar a la ciudad, representación evidentemente construida y difícil de rebatir. Pensar Quito transporta a la representación colonial de esta ciudad: iglesias, calles, casas, y otros referentes arquitectónicos provenientes de una representación colonial de la ciudad, representación que, además, se toma por verdadera<sup>52</sup>.

En este documental, lo que su directora hace es una suerte de metáfora de la construcción arquitectónica como construcción de la historia, y así mismo, insiste en la cuestión de la historia oficial versus la historia desconocida, la historia desde abajo. Para hacerlo, emplea imágenes y tomas que presentan el denominado casco colonial de Quito, alternándolas con imágenes de masas de personas procedentes de las capas más populares de la población como vendedores y vendedoras ambulantes, mujeres verduleras, niños y jóvenes lustrabotas y, en general, hombres y mujeres de diferentes edades que transitan diariamente por el centro histórico de Quito. De manera que lo que

---

<sup>51</sup> Gayatri Spivak señala que el término “postcolonial” hace referencia a una época histórica que comienza con la ‘descolonización’ de la India en 1947, y aún no termina, y a una orientación crítica hacia el pasado” (Bhabha y Comaroff, 1998 [2002], en Spivak, 2003).

<sup>52</sup> El dilema aquí presente no es tanto el de la representación de la colonialidad como el de la colonialidad del saber en esta representación de lo colonial (Lander [comp.], 2000).

se percibe es un contraste entre la forma arquitectónica en que se concibe al centro de Quito -colonial- y sus habitantes -andinos, mestizos, indígenas.

Entendido así, el centro de la ciudad de Quito es un lugar de choques culturales, muestra las contradicciones históricas de la ciudad, por un lado, el espacio habitable y transitable pertenece a una época pasada y una cultura extranjera que es la época colonial, y por otro, quienes habitan y transitan ese espacio son mujeres y hombres ecuatorianos, muchos de ellos y ellas, indígenas. Esta contradicción histórica es también una contradicción de la memoria de la ciudad que rechaza lo indígena y al mismo tiempo lo integra para que la historia oficial tenga coherencia<sup>53</sup>. Esto presenta una paradoja ya que la historia de Quito borra o intenta borrar la marca indígena de sus orígenes, pero al mismo tiempo, necesita a lo indígena para justificar fragmentos de la historia, los fragmentos en los que se hace inevitable la existencia de lo indígena como parte de la construcción de la ciudad, y consecuentemente, de la historia de esta ciudad.

En el documental, Calvache apuntala que la gente que habita en el centro histórico de Quito opina que éste empezó a deteriorarse con la llegada de personas, sobre todo, de clases populares y de migrantes campesinos que llegaban de otras provincias del país, de ese modo, ese imaginario se ha quedado impregnado en la memoria de la ciudad. Esta opinión compartida remite a una memoria colectiva, es decir, una manera en que muchas personas, una sociedad determinada o toda una población recuerda algo específico, o más bien, el recuerdo sobre algo que queda establecido como un recuerdo de todos y todas. Frigga Haug (2008: 2) sugiere que existe una memoria colectiva que es la que co-determina lo que las personas recuerdan y cómo lo hacen. En este caso, está inscrita en la memoria colectiva de la ciudadanía que las personas de clases empobrecidas e indígenas son los y las responsables del deterioro de la ciudad.

Autores como Ricoeur, Connerton, entre otros/as, postulan que esta noción de memoria colectiva puede ser entendida desde el ámbito de la corporeidad: “el recuerdo teje [...] una memoria compartida entre próximos: en estos recuerdos tipo, el espacio corporal está vinculado de modo inmediato al espacio del entorno” (Ricoeur, 2003: 194). Así, el recuerdo que se ha construido en torno al centro histórico está en relación a

---

<sup>53</sup>A pesar de que “Labranza oculta” no es un documental indigenista, de alguna manera la directora cruza como uno de los relatos de la historia de la película el reconocimiento de la mano de obra indígena, lo que hace reflexionar sobre si un documental debe denominarse expresamente como indigenista para considerarlo como tal. Así, “Labranza oculta” termina siendo, en ciertos niveles discursivos, un documental indigenista.

la corporeidad de ciertos individuos presentes en él. De alguna manera, Calvache emplea el documental como una manera de conciliar la memoria de la ciudad con la presencia corpórea de los albañiles con raíces indígenas, de suerte que, para hacerlo, expresa el deseo de ingresar al mundo de los albañiles como una parte clave en el documental, ya que es la única vía que encuentra para entender cómo realmente Quito ha sido construida. Al respecto, Calvache (2012) comenta lo siguiente:

[P]ara mí es [completamente] necesario como ser humano vivir realmente la experiencia de lo que estoy contando porque mi necesidad como persona es aprender... de cualquier tema que esté tratando, en ese sentido, con “Labranza oculta” era mi necesidad entender lo mejor posible el mundo de los albañiles, cuál había sido la historia [...] para mí, una vez que yo haya entendido lo que sea que haya entendido, tratar de transmitir a mi público, esa es la necesidad... que podría plasmarse en un libro, en una pintura, en una película ficción, lo que tú quieras, pero el proceso para mí inicial y vital y el que te mueve, el *leitmotiv*, es entender lo que está pasando y hermanarte con eso [...].

El hermanamiento del que habla Calvache se relaciona con su deseo de retribuir de alguna manera la deuda histórica que Quito tiene respecto a los indígenas que la construyeron. Sobre estas ideas, Calvache comenta:

Cuando hacía “Labranza oculta” estaba hablando de los albañiles hacia los arquitectos, del mundo de las personas que no tienen voz -si es que se le puede decir así porque todos tienen voz pero no institucionalizada desde el otro- mucho menos en un país donde existe tanta discriminación y se cholea y se longuea, problemas de clase y de raza, hablar desde el que es discriminado<sup>54</sup> era para mí fundamental, pero sin victimizar porque eso sería reforzar, por eso en mi documental nunca hablé de la pobreza de ellos ni del alcoholismo, sino que siempre traté de que esa discriminación se vea en sutilezas, entonces, en la escena final de la película nadie saludaba al maestro mayor que en realidad es lo máximo para el resto de albañiles, para mí esa escena es clave porque es de una denuncia súper fuerte pero no está buscando reforzar el “pobrecito”, por eso busco lo que decía, hermanarme, no ver ni desde arriba ni desde abajo.

En este ejercicio de hermanamiento que la cineasta intenta hacer, se hace presente una suerte de nostalgia por lo indígena, nostalgia en el sentido de añoranza del pasado, lo que podría estar vinculado con su vida personal: Calvache explica que para ella las

---

<sup>54</sup> Los Estudios Post-coloniales han planteado el debate sobre qué significa dar voz al subalterno. Gayatri Spivak (2003: 298), en el texto “¿Puede hablar el subalterno?”, explica que el subalterno habla físicamente, mas no desde un estatus dialógico por cuanto “no es un sujeto que ocupa una posición discursiva desde la que puede hablar o responder”. De manera que, equiparando este argumento a lo expuesto por Calvache, cabría preguntarse hasta qué punto ella como directora logra que los propios albañiles, pertenecientes a una clase y una etnia subalterna, sean los que hablen.

realidades indígenas siempre le resultaron muy cercanas<sup>55</sup> por cuanto vivió en Ambato su infancia y niñez, ciudad donde hay una marcada presencia de indígenas. En los diálogos que Calvache establece con los albañiles del documental y en su manera de acercarse a la cotidianidad de ellos es muy íntima y personal; plantea preguntas para que sus interlocutores hablen de sus vidas, y este ambiente de cotidianidad y cercanía propicia el relato de las vidas de estos hombres como historias mínimas: su origen y lugar de procedencia, lugar que, por lo general, está ubicado en otras provincias, lo que implica, a su vez, un abandono de la tierra natal; hablan, así mismo, de sus estudios, su nivel de preparación, de cómo ganarse la vida trabajando, de su familia, de su día después del trabajo en la construcción, etc., etc.

En este nivel de diálogo, Calvache deja ver una necesidad suya como documentalista de otorgar cierta importancia a las historias mínimas que han nutrido a la Historia, Historia que, por cierto, sepulta a aquéllas, dando como resultado que sólo conozcamos la historia unívoca oficial. Hombres como éstos, humildes y sencillos, trabajadores, de extracción campesina, etc., fueron sus antecesores, los albañiles indígenas cuyos nombres la historia oficial omite por completo. Es en este ámbito de intercambio entre directora e informantes que Calvache reivindica de alguna manera a los albañiles indígenas de Quito, basándose en la construcción de la voz propia que efectúan estos hombres al hablar sobre sus vidas y construyéndose a sí mismos dentro de la historia; Calvache termina por auto-representarse a sí misma también, su lugar en la historia es el del acompañamiento a la vida de estos hombres.

Para hacerlo, la directora ubica la cámara estáticamente, con lo que es posible observar, unas veces, a los hombres trabajando, y otras, a los hombres y a la directora conversando aun cuando la voz de ella se escucha muy pocas veces y su cuerpo no entra en el cuadro. Las escenas en las que Calvache acompaña a los hombres en su trabajo son las de mayor duración, producen, en el espectador y la espectadora, el efecto de presenciar enteramente la construcción y refacción del museo. Además, es en estas escenas donde la directora acompaña físicamente a los hombres en todo el proceso de trabajo, de suerte que, espectador y espectadora, no sólo presencian la construcción sino la vida cotidiana de estos hombres: sus sentimientos, dilemas, pensamientos, etc., así como también sus posturas, su fuerza física, cómo se desplazan en el espacio, etc.

---

<sup>55</sup> Calvache afirma que en su cortometraje “En espera” su compromiso fue el de mostrar la realidad del trabajo infantil que es parte de la cotidianidad de muchos indígenas. De alguna manera, lo indígena y los y las indígenas son sujetos recurrentes de sus historias.

En una de las citas precedentes, Calvache señalaba que ella como directora se siente en la necesidad de abordar un tema desconocido, del que conoce poco o nada, para, posteriormente, documentar aquello que ha aprendido en el proceso, y poder así mostrarlo a un público. En este sentido, la directora emplea al documental como una vía que genere conocimiento para sí misma y luego para un público mayor, esto, con el fin de hermanarse con ese conocimiento adquirido y lograr una relación de horizontalidad con los sujetos que están inmersos en esa realidad. Es a este nivel que ella se coloca a sí misma al interior de la historia, pone su subjetividad de por medio en la historia aun cuando dicha historia no tenga tanto que ver con ella como con los actores de la misma.

Calvache plantea directamente su necesidad de aprender algo nuevo, de reivindicar la mano de obra indígena, de denunciar la discriminación de la que los y las indígenas son objeto. Entra a la historia como la canalizadora de estas necesidades cuyas hechas documental, dando como resultado una película sobre la historia de la ciudad pero con discursos que cuestionan esa historia, discursos que, además, reivindican las pequeñas historias de las que la gran Historia se compone. En esta labor de denuncia y reivindicación, Calvache no sólo representa la deuda histórica y los conflictos de memoria de Quito sino que se auto-representa interviniendo en la historia, imprimiendo su voz en el modo en el que articula los diálogos de los sujetos.

La representación y narración que hace Calvache no es neutra; en la medida en que el documental muestra relaciones, sobre todo, de clase y de poder, entre ella como directora y los albañiles como los entrevistados y protagonistas, quedan marcadas las fronteras entre la una y los otros expresadas en las distancias corpóreas y de lenguaje<sup>56</sup>. Calvache como directora se sitúa, se posiciona en un lugar a través del que intenta dar la palabra a quienes no la tienen, y esto es algo que ella explicita cuando afirma que cuando filmaba el documental, “estaba hablando desde el mundo de las personas que no tienen voz [institucionalizada]” (Calvache, 2012). Lo que en “Labranza oculta” ocurre, más que la acción de dar la voz, es la de ceder la palabra, la directora expresa a los protagonistas su deseo de escucharlos, que sean ellos quienes se narren a sí mismos, de manera que lo que Calvache termina haciendo es acompañar estos testimonios con imágenes de estos mismos hombres trabajando y construyendo.

---

<sup>56</sup>Mientras los albañiles hablan desde su lugar de enunciación (sobre todo de clase: se asumen como pertenecientes a una clase empobrecida), Calvache intenta ser parte de ese lugar pero es completamente visible que los albañiles no están del todo cómodos con el diálogo, se avergüenzan con cierta frecuencia de lo que dicen o, simplemente, no logran ‘relajarse’ -sobre todo en la postura- frente a la directora.

La relación de clase entre directora y protagonistas también se evidencia en el documental, se visibiliza en los momentos en que Calvache entabla diálogo con los trabajadores, les pregunta quiénes son, a qué se dedican, a qué aspiran; ellos responden a las preguntas tratando a la directora y a su equipo con una cierta reverencia: “Buenas tardes, señoritas”, “Yo me llamo Julio Enrique Ambas, para servirle”. El documental muestra cómo estos hombres, en determinados contextos, interactúan con los miembros de otras clases con humildad y cierto servilismo, patrones de comportamiento que se han instaurado en el imaginario social a partir de la época colonial, donde los y las indígenas deben ser sumisos/as frente al blanco y al blanco-mestizo. En estas relaciones manifiestas en el documental, está Calvache presente, no entra en cuadro pero es su voz la que narra la historia.

Retomando a de Lauretis, Vallejo (2010: 104) sostiene que la construcción de la diferencia sexual “se hace más explícita al materializarse en la voz de quien guía el relato”. En “Labranza oculta” se construye precisamente esta diferencia sexual en la narración, al ser Calvache la narradora de la historia se convierte en una entidad concreta: una narradora. Calvache enfatiza su interés y necesidad de que su cine considere e inserte siempre la dimensión de género: “En mis películas me interesa hablar de lo que es invisible, de la discriminación no sólo de género sino de raza, de cultura, de credo” (Calvache, 2012). Este interés es visible en “Labranza oculta”, la agenda política de la directora es clara respecto a visibilizar las prácticas discriminatorias, sobre todo, de clase, raza y cultura que ocurren en una ciudad como Quito. Considerando estos elementos, tenemos que Calvache narra no sólo desde la nostalgia del origen indígena de nuestra cultura sino también desde un notable deseo de visibilizar todo aquello que la historia oficial ha omitido o borrado.

En los protagonistas se hace manifiesta su auto-concepción en base a su clase y raza. Los albañiles se conciben a sí mismos en relación a la gente blanca<sup>57</sup> y en relación a otras ocupaciones, consideran hechos como el de la esperanza de que sus hijos e hijas estudien y se preparen para no tener que ser albañiles como el padre<sup>58</sup>, o que si alguien estudia, lo hace precisamente para no tener que continuar siendo albañil por el resto de su vida<sup>59</sup>. Estos testimonios dan cuenta de la desvalorización que, a nivel social, cultural y económico, tienen cierto tipo de profesiones u ocupaciones como la albañilería. Estas

---

<sup>57</sup> Segundo Caiza, el guachimán de la construcción, sugiere que el trabajo de ellos es arte, y que en ese sentido la *gente blanca* no tendría que molestarse con ellos porque están haciendo arte.

<sup>58</sup> Palabras de Segundo Caiza.

<sup>59</sup> Palabras de Luis Cando, el oficial de construcción

creencias se visibilizan en el documental en momentos como el del plano en el que un grupo de especialistas en arquitectura y diseño mantienen una conversación sobre el museo, mientras que al fondo de la imagen está el maestro mayor escuchando las conversaciones pero sin intervenir en ellas. La voz en *off* de Calvache pregunta al maestro por qué no participa de la reunión, a lo que él responde: “Ahí sólo intervienen los duros”<sup>60</sup>.

No sólo existe la noción de inferioridad que los albañiles tienen respecto al blanco-mestizo educado sino también la de las jerarquías que existen en el ámbito de la albañilería; el estatus de maestro mayor es un estatus al que muchos albañiles aspiran ya que es la figura y voz de autoridad de todo el equipo de trabajadores. Ser maestro mayor representa estar más próximo al blanco y más distante del indio: el maestro mayor es el intermediario entre los albañiles y el arquitecto, por lo tanto, a un maestro mayor lo que más le interesa es hacer las cosas de modo tal que cuente con la aprobación del arquitecto, el que sabe y ordena. Se trata de una cadena de relaciones de poder donde se aspira llegar siempre a un estatus más alto, un lugar desde el que sea posible delegar, autorizar, aprobar y, sobre todo, detentar ciertos poderes.

De todos estos elementos, la construcción indígena, la nostalgia del mundo indígena, la deuda histórica, el deseo de reivindicación, las relaciones de poder, se desprende una cuestión central que es la memoria de la construcción de Quito. Para Calvache (2012), la sociedad ecuatoriana es una sociedad con conflictos de memoria, la memoria de lo indígena es parte de la historia pero es una memoria que siempre se ha intentado borrar y negar. En este contexto, se vuelve complejo pensar a la construcción arquitectónica de una ciudad desde otras historias, más bien mínimas y silentes, y es más complejo aun cuando hay una historia con más de cinco siglos de vigencia que se ha impuesto como la historia verdadera.

Como ha sido mencionado al inicio de este apartado, para Benjamin (1978, en Steyerl, 2009), la imagen de la que brota la historia es la expresión en forma de imagen de un lugar real. Equiparada esta premisa a la historia colonial de Quito producida como verdadera, es difícil pensar la construcción de Quito por fuera de la construcción colonial, y no necesariamente construcción en el sentido físico y arquitectónico sino cultural e histórico, es decir, cómo la historia de la Colonia es la que se ha instaurado como la etapa histórica susceptible de ser recordada y mostrada, la memoria de la

---

<sup>60</sup> Coloquialmente, ser un duro es poseer algún tipo de poder, sobre todo económico o político.

ciudad es selectiva, recuerda a la Colonia como el momento histórico en el que se construyó la ciudad, y olvida o desconoce por completo la mano de obra indígena que trabajó en esta construcción.

Calvache logra evidenciar en el documental este olvido voluntario de las raíces indígenas de Quito a través de la reivindicación del trabajo de albañilería en la restauración de un edificio histórico emblemático de la ciudad, y le es posible mostrar este olvido en clave de denuncia gracias a que toma posición en un lado de la historia, precisamente el lado ignorado y borrado para, desde ahí, politizar tanto la memoria como la historia. Efectúa esta politización cuando piensa a los archivos<sup>61</sup> y testimonios empleados, desde un juicio crítico de la información provista; como plantea Richard (2004, en Kingman, 2012: 131), lo que Calvache hace es ubicar a la memoria y a la historia “en el escenario de la crítica”.

Gracias a su posición política -pero también a través de su posición de clase, raza y género -, la directora consigue imprimir en la narración tanto su criterio como la caracterización de quien guía y narra la historia, así mismo, inserta su deseo, básicamente, de contar la historia desde la visión de los albañiles, perspectiva de la que se apropia para rebatir la historia conocida de la construcción de los edificios del centro histórico de Quito. En estos ejercicios de posicionamiento político y de impresión de su subjetividad, se visibiliza la formación de una identidad de género y una autoría femenina (Torres San Martín, 2008: 108), lo cual potencia una emergente realización de cine documental de autora.

De Lauretis entiende por experiencia de género “los efectos de significado y las auto-representaciones producidas en el sujeto por las prácticas socioculturales, los discursos y las instituciones dedicadas a la producción de mujeres y varones” (de Lauretis, 1989: 26). Equiparando esta definición al documental de Calvache, lo que la directora establece es la producción de un sujeto específico, el sujeto constructor que la historia omite, al producir y representar este sujeto, Calvache termina produciéndose a sí misma como la sujeto que observa y documenta esta omisión, y en esto consiste su auto-representación y la articulación de su voz para relatar los hechos.

---

<sup>61</sup> A diferencia de los otros tres documentales, Calvache no pone en escena muchos accesos a fuentes archivísticas; muestra extractos de un video de los archivos Blomberg mencionados en páginas precedentes, así mismo, no muestra más que unos pocos videos de noticieros nacionales y algunas fotografías e imágenes de planos arquitectónicos de Quito antiguo. A cambio, pone fuerza en los planos de los albañiles trabajando y en los de las entrevistas y del seguimiento día a día de los albañiles en su cotidianidad.

En esta labor de la cineasta, se establece una relación entre el sujeto mujer que narra y la representación, el significado y la visión; establecer esta articulación es una tarea del feminismo teórico y de la actividad cinematográfica feminista (de Lauretis, 1984: 111): Calvache es el sujeto del documental, ésta se relaciona con la representación de las historias alternativas de cómo Quito ha sido construida, con el significado de esta construcción desconocida o ignorada, y con la visión de esta historia. Al considerar todos estos elementos como constitutivos de “Labranza oculta”, se manifiesta un replanteamiento de cómo concebir al sujeto en su relación con el cine específicamente.

Planteadas estas ideas desde esta postura feminista, puede aparecer la pregunta sobre cuál es la diferencia entre un sujeto femenino y uno masculino en relación al cine, y la respuesta puede parecer muy simple como decir que no hay mayor diferencia porque Calvache se relaciona con la representación, el significado y la visión de la misma manera que podría hacerlo un director. Sin embargo, en este trabajo, más que evaluar cómo las cineastas y los cineastas representan, narran, producen cine, etc., interesa observar el caso específico de las mujeres cineastas. Como ya se ha revisado precedentemente en el análisis, han salido a relucir, más que las diferencias entre mujeres y varones haciendo cine, los rasgos que caracterizan el trabajo de las mujeres en el cine, y que las propias cineastas han denominado como femeninos.

Autoras como Jelin y Ramírez plantean que la relación de las mujeres con el documental se manifiesta en cómo éstas articulan la memoria: “las mujeres hacen más referencia [a los recuerdos en relación con] lo íntimo y [...] las relaciones personalizadas” (Jelin, 2002: 108). Por su parte, para Ramírez el documental sobre memoria a cargo de mujeres, se caracteriza por la “atención en lo cotidiano” (Ramírez, s/f). Siguiendo esta línea de reflexión y en relación a cuáles son los rasgos femeninos de un documental, lo que caracteriza a “Labranza oculta” como un documental femenino o, mejor, de autoría femenina, es la forma en que la directora construye la memoria: desde la cercanía y la cotidianidad como ha sido ya señalado.

### **“Cuba, el valor de una utopía”. La aproximación a la utopía a través de los personajes**

El personaje principal de “Cuba, el valor de una utopía” es Félix Contreras, poeta cubano nacido en Pinar del Río. Los relatos y opiniones de Contreras guían las ideas centrales del documental, y aunque no es el único personaje y testimonio que habla de

su experiencia personal en el contexto de la Revolución Cubana en la segunda mitad del siglo pasado, deviene una suerte de vocero de las principales ideas que Guayasamín intenta transmitir en el documental: La causa revolucionaria estuvo abanderada por quienes a finales de la década 1950 eran jóvenes comprometidos/as con los ideales de izquierda del Movimiento 26 de Julio liderado por Fidel Castro, movimiento que luchó contra el ejército del dictador Fulgencio Batista, presidente de Cuba de la época. A partir del triunfo de la Revolución, estos hombres y mujeres actualmente septuagenarias, no sólo han defendido los ideales del Movimiento, sino el tipo de gobierno que Castro ha mantenido desde entonces.

“Cuba, el valor de una utopía” es un documental con dos modos de representación: observacional en la medida en que evita emitir comentarios y dramatizaciones, pero también es expositivo porque es intencionalmente problematizada la representación del mundo histórico que presenta (Nichols, 2001). Esta es una película que combina los relatos de sus personajes con paisajes de distintos lugares de Cuba y con imágenes de archivo como videos, grabaciones, fotografías y artículos de prensa donde se habla sobre los hechos históricos sucedidos en Cuba. Además de Félix Contreras, dan su testimonio Marta Cardona, cantante lírica; Antonio Canet, pintor y grabador; Arnold Rodríguez Camps, combatiente clandestino; Santiago René Cintao Intaga, técnico en armamento de combate y combatiente; Guillermo García Frías, comandante de la Revolución; Marta Rojas, periodista y escritora; y Fidel Castro Cruz, Comandante en jefe. El documental es un continuo diálogo de la directora con estos personajes; en el relato, ellos y ellas van describiendo cronológicamente cómo vivieron la época revolucionaria.

El empleo del testimonio como una manera de narrar es tal vez el elemento eje de este documental ya que sólo a través de él es posible conocer cómo fue la vida de estas personas en los momentos descritos. Como señala Ricoeur, (2003: 192, 193) el testimonio es “la primera prueba de que algo ha ocurrido, [...] el ‘Yo estaba ahí’ indica la existencia de un lugar y momento al que se hace referencia en relación a algo ocurrido”. Los personajes hablan de los días de la Revolución situándose en un momento y lugar de la historia, hablan de cómo impactaba en sus vidas personales el hecho de saber que en Sierra Maestra se libraba la batalla entre el ejército de Batista y el Ejército Rebelde de Castro, y cómo eso que ellos y ellas denominan guerra, tenía repercusiones directas en sus vidas. Así mismo, Castro recrea los hechos en una rueda de prensa llevada a cabo durante un almuerzo, relata dónde estaba, con quiénes, qué

hacían él y sus compañeros, etc., así, a través de estos testimonios, Guayasamín informa que, en efecto, se gestó una revolución en Cuba.

Este ejercicio de memoria que los personajes hacen al dar sus testimonios, da cuenta de esa memoria que tiene espacio y tiempo, se trata de un tiempo histórico porque los episodios están sistematizados por la cronografía en una sucesión de acontecimientos (Ricoeur, 2003: 204). Señala Ricoeur (2003: 210) que “[...] [c]on el testimonio se abre un proceso epistemológico que parte de la memoria declarada [...]”. “Lo que se atesta es, indivisiblemente, la realidad de la cosa pasada y la presencia del narrador en los lugares del hecho” (Ricoeur, 2003: 213, 214). Connerton (1989), por su parte, destaca las declaraciones como actos ilocucionarios que dan fe de lo ocurrido y de que la persona que emite una declaración ha testificado los hechos. A lo largo del documental, los personajes narran los acontecimientos en un orden cronológico a la vez que atestiguan la certeza de esos hechos al indicar haber estado presentes o en el combate (Castro, Cintao Intaga, García Frías y Rodríguez Camps) o en algún punto del país donde se desataban las consecuencias<sup>62</sup> de esos enfrentamientos (Canet, Cardona, Contreras y Rojas).

“Cuba, el valor de una utopía” es el reflejo de una labor exhaustiva de recopilación de archivos, labor en la que la mano de la directora es muy clara: Guayasamín logra orquestar sistemáticamente la combinación de diferentes tipos de archivos del periodo de tiempo en que sucedió la Revolución y del tiempo transcurrido luego de esos hechos. Guayasamín emplea el archivo (fotografías, grabaciones, prensa escrita, videos) como una forma más de testimonio, de evidencia, pero también como una forma de hilvanar la historia desde su voz proferida desde los sujetos que ella ha escogido como los portadores del relato; como afirma Ricoeur, estos archivos son una fuente escrita y leída de consulta y son el lugar físico y social que “aloja el destino de [...] la huella documental” (Ricoeur, 2003: 218). En estos términos, “Cuba, el valor de una utopía” documenta otras formas de documentación de la historia revolucionaria en Cuba, de manera que para el espectador y la espectadora, ver los archivos en el documental implica un ejercicio de pensamiento, así como la “posibilidad de juzgar, emitir juicios y tomar una posición” (Richard, 2004, en Kingman, 2011: 131).

---

<sup>62</sup> En sus intervenciones, estos hombres y mujeres señalan hechos como el estado de sitio que se implantó en esos días en todas las ciudades del país o que muchos de los familiares y amigos que se declaraban partidarios del Movimiento 26 de Julio fueron torturados, asesinados o corrían el peligro de serlo.

En este documental queda abierta la posibilidad para el espectador y la espectadora de posicionarse y decidir con qué discursos presentes en el documental está de acuerdo; esta es una película donde es posible percibir un discurso central y uno paralelo a aquél: el discurso central es que la Revolución es el gran momento histórico de Cuba, y el discurso paralelo es el que sostiene que la causa revolucionaria opaca las verdaderas y diversas realidades cubanas<sup>63</sup>, realidades que ciertamente distan mucho de los ideales de justicia social que proclama la Revolución<sup>64</sup>. No obstante, lograr esta variedad de lecturas en su documental es una intención que Guayasamín se planteó a sí misma incluir en este trabajo: “A mí lo que me interesa es sopesar, esa es una característica de mi cine” (Guayasamín, 2012). Al mostrar estas dos líneas de reflexión en las personas entrevistadas en el documental, Guayasamín emplea a su película como un documento al que el público puede acceder, e incluso, que puede servir como una referencia material y documental para reflexionar sobre Cuba.

“Cuba, el valor de una utopía” muestra una generación de hombres y mujeres que defienden los ideales de la Revolución, pero al hacerlo, al hablar de lo que, desde sus puntos de vista, es lo favorable del régimen de Castro, lo hacen desde su diario vivir: desde la cocina friendo alimentos para los nietos, visitando una tumba del cementerio, viajando en taxi (Cardona), visitando a los vecinos, filtrando café, regando las plantas (Contreras), fumando puros, grabando y pintando, enseñando a sus alumnos (Canet). “Cuba, el valor de una utopía” es el relato de hechos históricos desde las historias cotidianas de sus personajes.

Por un lado, estos personajes reflexionan sobre su país, por otro, Castro también lo hace, sin embargo, su relato toma otro escenario, no ya el de la cotidianidad del poeta, la cantante o el artista, sino el del patriarca, el del padre de la nación: Castro narra cronológicamente los hechos acontecidos en Sierra Maestra antes del asalto al cuartel militar Moncada<sup>65</sup> en una sobremesa rodeado de -lo que parece ser- periodistas que fotografían el momento y siguen atentamente las palabras del líder. Así mismo, todas

---

<sup>63</sup> Guayasamín (2012) sostiene que las opiniones en torno a su documental están divididas, hay quienes sostienen que es una película pro-Cuba, y hay quienes opinan que la directora trata muy severamente a Cuba en este documental.

<sup>64</sup> En varios planos, hay imágenes que remiten a una cierta hostilidad y precariedad en la vida de las personas: Jóvenes trabajando en recuperar de la basura latas vacías de bebidas, mujeres yendo a despensas donde se observa escasez de productos, hombres trabajando en comercio informal. En fin, son imágenes que en lugar de mostrar un país en el que todas las necesidades sociales y económicas están cubiertas, muestran una sociedad con varias necesidades irresueltas con excepción de unas cuantas como la educación y la vivienda.

<sup>65</sup> El 26 de Julio de 1953 tuvo lugar el asalto liderado por Castro al cuartel militar Moncada en Santiago de Cuba, este asalto fue ejecutado con el fin de derrocar a Fulgencio Batista.

las imágenes de archivo de Castro empleadas por Guayasamín, son imágenes de un contexto mediático-político que muestran al líder de Cuba en sus momentos de solemnidad o emitiendo grandes discursos como el célebre “Condenadme, no importa, la historia nos absolverá”. Cuando Castro da testimonio hay un giro en el formato de las imágenes, no son ya las de la cotidianidad de la gente en Cuba sino las de él como figura de poder y autoridad, aclamado y aplaudido por multitudes.

En este documental, por un lado, los relatos de algunos personajes recrean lo ocurrido a través de un ejercicio de memoria mientras la directora los sigue en un día cualquiera de sus vidas, y por otro, las remembranzas de Castro son captadas en momentos donde éste se reafirma su poder. Ambas maneras de contar una misma historia tienen un factor común: son hechos que se presentan como reales. En este sentido, este documental sirve como documento de producción de verdades; como señala Hito Steyerl, “las formas documentales pueden tener una suerte de efecto de gobernación a través de la producción de la verdad” (Steyerl, 2009: 1). Si se suma a este carácter de productor de verdad que tiene el documental, el uso del testimonio que también tiene un carácter de veracidad, el resultado es la producción de documentales como documentos que intentan certificar la real existencia de determinados hechos históricos.

En la línea de reflexión sobre qué películas hablan sobre hechos reales reaparece el debate de qué es el cine de lo real; aunque ésta suele ser la descripción que oficialmente se hace de un documental, esto es, cine de lo real, tal como ha sido mencionado en el capítulo teórico de este trabajo, un documental no es lo contrario a un filme de ficción por cuanto muestra “imágenes extraídas de una realidad cotidiana o de documentos de archivo sobre eventos atestados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada” (Rancière, 2001). A pesar de estas similitudes, una de las diferencias entre uno y otro género radica en la producción de verdades<sup>66</sup>.

Al calor de esta discusión, Guayasamín (2012) comenta:

He hecho charlas más provocativas diciendo “el documental no existe, todo es ficción”, es una posición que mantengo en la forma cómo enfrente el cine, considero que se ha hecho mucho daño haciendo creer esa falsa y manipuladora forma de captar la realidad, en realidad siempre hay un punto de vista y es una manera sesgada de ver la realidad, las diferencias entre documental y ficción no son las que la gente quiere hacer parecer. El documental no tiene locaciones pero tú

---

<sup>66</sup> Con esta afirmación no estoy negando la existencia de ficciones que intenten producir verdades, lo que intento sostener es que todo documental (exceptuando los documentales falsos que, en realidad, se asemejan más a una ficción) pretende en mayor o menor medida retratar una verdad determinada.

decides dónde vas, el espacio en el que vas a filmar, los personajes, tú decides quién habla...

“Cuba, el valor de una utopía” es, entonces, una película presentada como una crónica de la Revolución cubana, para lo cual, la directora incluye personajes y relatos de las victorias y triunfos logrados y que así, en definitiva, el documental se constituya como un relato específico de la historia de este país: la macro-narrativa de la Revolución y sus triunfos. Así mismo, este documental intenta mostrar la realidad cubana contemporánea, con la diversidad de efectos que la Revolución ha implicado. Aunque Guayasamín dialoga también con las generaciones de cubanos y cubanas más jóvenes, y si bien la versión de estas generaciones en torno a la Revolución no es la misma de la de los personajes centrales de la película, Guayasamín recurre también a estos testimonios en busca de otorgar al documental un carácter de objetividad, así la información presentada obtiene un aspecto de imparcialidad. No obstante, la elección por parte de la directora de los personajes que hablan de sus vidas da cuenta de las ideas que ella como directora decide mostrar, así, “Cuba, el valor de una utopía” deja una enseñanza central en medio de la multiplicidad de discursos y posturas, ya desde el nombre, Guayasamín quiere mostrar el escenario de una sociedad que logra vivir de una utopía; utopía no tanto como algo concreto -de ahí su nombre-, sino como un valor o un principio.

A pesar del amplio contenido informativo que tiene esta película, Guayasamín intercala esta ilusión de rigurosidad con imágenes subjetivas que, por momentos, entran en una dimensión poética (León, 2012). Los personajes hablan de crisis económicas, fenómenos sociales como la migración, desempleo, inequidad social, pero a estos escenarios desalentadores Guayasamín incorpora imágenes que dan un giro a lo observado y le proporcionan un valor estético, sea a través de imágenes en blanco y negro, con retardador de tiempo que logra extender las imágenes emotivas o con la voz en *off* de Contreras recitando un poema, este documental, posiblemente, tal como afirma Guayasamín, busca que el espectador y la espectadora sopesen su criterio en base a lo observado.

Este documental pone a consideración de quien lo observa una serie de valores sociales por cuanto el énfasis de los personajes no se detiene solamente en la importancia que ha tenido el proceso revolucionario en Cuba sino en lo que es necesario para alcanzar los ideales personales y sociales. Comenta Contreras, “La utopía, como todo sueño o como todo ideal, cuesta”. Así mismo, las otras intervenciones versan sobre

la importancia del trabajo, la de que cada persona defina su postura política frente a la vida, sobre cómo en Cuba el uso de la creatividad es preciso para sobrevivir, o como sostiene Castro, la importancia de no perder la fe, la de creer en el triunfo etc., todas estas reflexiones se presentan en forma de enseñanzas hacia el final del documental. En definitiva, Guayasamín a través de sus personajes está hablando sobre la utopía como un valor social, la utopía como el valor que caracteriza a Cuba.

Haug, sostiene que la narración le proporciona “a la memoria el material que necesita para transformarse en una fuerza” (Haug, 2008: 6), y es esto precisamente lo que vemos en el documental de Guayasamín, una memoria convertida en fuerza gracias al ejercicio de narración que efectúan los personajes, sin embargo, a pesar de que la voz de Guayasamín no se explicita en ningún momento, los personajes reflejan su voz, lo que ella quiere que sea escuchado; esas historias narradas imprimen no sólo una fuerza a la memoria de la Revolución cubana sino a la labor de escritura de la directora en torno a esa memoria colectiva de un pueblo. En este marco, Guayasamín tiene la autoría del documental ya que crea el relato y permanece invisible frente al espectador y espectadora (Chatman, 1978, en Vallejo, 2010: 109), pero para conectar los argumentos de los personajes entre sí y poder dar sentido a la historia, debe necesariamente constituirse como la narradora implícita y en esa dimensión es que ella articula su voz.

En este documental, más allá de la relevancia social del tema abordado, lo que toma importancia es el tipo de narrativa que maneja Guayasamín como directora del documental. En esta línea, Guayasamín (2012) comenta:

Tratando de identificar el tipo de narrativa que yo he desarrollado en mis películas, que en este punto ya es casi una escuela<sup>67</sup> según lo que veo que están haciendo... en “De cuando la muerte nos visitó” o “Cierra tus lindos ojos” y otros documentales anteriores a ellos, yo trabajo un tipo de narrativa que está basada en el no sincrónico, o sea, es poco o nada lo que trabajo en sincrónico<sup>68</sup>, es un elemento que yo uso mínimamente, hace parte de mi estilo, el que yo he creado en mi narrativa. Creo que es una forma de acercamiento a las personas, no tanto un cine de una narrativa de una problemática sino de los personajes y lo que tienen adentro y cómo enfrentan la vida...

Como Guayasamín ha aclarado, a ella como cineasta le interesa destacar más la subjetividad de los personajes que la problemática escogida, y para hacerlo, emplea una

---

<sup>67</sup> Al mencionar esto, Guayasamín se ríe de sus propias palabras en el contexto de que ve que su estilo lo están repitiendo otros y otras cineastas, es decir, nota que su estilo está siendo empleado por varias personas en el cine local, y esto se debe, sobre todo, a que ella es la cineasta con mayor experiencia y trayectoria de los y las cineastas que todavía viven y trabajan en el audiovisual, de manera que, al presente, es ya un referente del cine ecuatoriano.

<sup>68</sup> Imagen y voz sincronizadas.

estructura narrativa anti-cronológica que muestra cómo la gente vive en realidad el tiempo, a través de hitos, intensidades, aceleramientos, saltos, etc., de esta forma, los sujetos se ponen en primer plano. Estas características dan cuenta de un estilo consolidado, estilo que, a su vez, certifica la labor cinematográfica de alguien a quien la experiencia le ha permitido llegar a un nivel suficiente de destreza como para saber manejar y conjugar las historias con las imágenes. Esta apropiación del conocimiento es el lugar desde donde Guayasamín enuncia el sentido de una determinada película, en este caso, en “Cuba, el valor de una utopía” no va a importar tanto la temática abordada sino la manera en que hila la historia.

Al igual que las otras cineastas, Guayasamín tiene una agenda política clara y explícita en el documental, politiza la memoria de la Revolución al hacer narrar críticamente a los personajes sus memorias de la época, pero a diferencia de los otros casos, narra desde la neutralidad, como si se tratase de un narrador sin género, donde lo importante es la posibilidad de contar una historia desde la subjetividad de los personajes y no tanto desde la de la directora, empero es inevitable que el autor o la autora de una película deje entrever su posición e ideas, partiendo desde el mismo hecho de que tiene un tema que documentar.

El trabajo documental de Guayasamín fusiona dos tipos de obras fílmicas que la cultura cinematográfica feminista de la segunda mitad de los años 1970 concebía como irreconciliables: las obras que apelaban a la documentación con fines de activismo político y las que apelaban al trabajo formal y riguroso sobre el medio (de Lauretis, 1993: 1)<sup>69</sup>. En esta capacidad para potenciar la fuerza de las imágenes en términos tanto visuales y estéticos como textuales, narrativos y políticos, Guayasamín hace un tipo de cine que podría ser denominado en este trabajo como un emergente cine documental de autora. En la medida en que “Cuba, el valor de una utopía” contiene elementos teóricos, estéticos y políticos propios de los filmes feministas y teóricos como los filmes-ensayo

---

<sup>69</sup> Muestra de estas dos vertientes, son documentales como “Rompiendo el silencio” (México, 1979), de Rosa Martha Fernández, y “Daughter Rite” (EE.UU, 1979), de Michelle Citron. En el primer caso, la documentalista “recurre a una variedad de técnicas (dramatizaciones, fotografías, entrevistas) para deconstruir enérgicamente el contexto social que ampara y propicia la violencia sexual contra las mujeres” (Misllabores). La película de Citron es un clásico del documental feminista. Su directora, “recurre a la técnica de la impresión óptica (optical printer) para interrogar sus películas caseras (home movies), tratando de discernir en ellas los trazos de un pasado traumático silenciado” (Misllabores). Como se puede ver, mientras que el documental de Fernández apela a la documentación (fotografías, entrevistas) con un claro activismo político de denuncia de violencia sexual contra las mujeres, el documental de Citron cuenta una historia que toman fuerza en el uso que la directora hace de técnicas cinematográficas.

capaces de incorporar “cuestiones de la narrativa y del relato [y a la par ser] también teóricos” (Mulvey, 2010: s/n), es posible empezar a pensar en mujeres autoras de un cine documental cuya estructura plantea cuestiones como la representación desde el sujeto mujer cineasta y desde la voz de este sujeto.

Uno de los planteamientos retomados anteriormente era el de la perspectiva feminista que plantea como reto articular las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión, y así definir los términos de otro marco de referencia (de Lauretis, 1984: 111) en el cine, un marco diferente a la tradición patriarcal en el cine donde la mujer, lejos de ser el sujeto de la mirada, es el objeto de la misma. Guayasamín, se constituye como el sujeto de la mirada, un sujeto que se apropia del dispositivo para hacer hablar a las imágenes del gran relato de la Revolución. Guayasamín, es autora de su versión de esa realidad retratada.

Lo que establezco como aristas de un emergente cine de autora -al menos como concepto- son elementos como la mujer como sujeto de la mirada, sus representaciones, la construcción de su voz, cómo la visión de este sujeto no es neutra por cuanto el sujeto está inmerso en unas específicas relaciones socioculturales (género, etnia, clase, identidad, etc.) que, de uno u otro modo, van a afectar su mirada. Ya en el capítulo anterior veíamos que para Guayasamín, el hecho de ser mujer va a implicar una cierta manera de hacer cine en relación a su género y a las tareas divididas según el sexo de las personas. Específicamente para la cineasta, su mirada y su visión del mundo, y la manera de representar ese mundo en el cine, responde a su construcción histórica y sociocultural de mujer. En el caso de Guayasamín, su mirada reside, tal como ella señala, en hilar la “historia como [ella la quiere] ver” (Guayasamín, 2012), y es esta característica, precisamente, la que vemos en el documental, una versión de la historia amoldada por su autora, una historia en la que la mirada de la autora da la palabra a los personajes.

De igual manera, en el capítulo anterior repasamos que la autonomía de las cineastas en la producción es uno de los componentes para entender la autoría de un documental a partir del nivel de apropiación de todo el proceso creativo (creativo en el sentido de creación), productivo y laboral. Además de todo lo dicho, las formas de narrar de las cineastas también se relacionan con la autoría a partir del sujeto, la representación y, en algunos casos, la auto-representación.

### **“Con mi corazón en Yambo”. La politización de la memoria**

María Fernanda Restrepo Arismendi habla sobre la desaparición de sus hermanos desde dos planos, el primero de ellos es el de la historia personal: cómo ella, desde su lugar de hermana, vivió la experiencia de pérdida de sus hermanos. Así mismo, el documental se basa en las memorias del padre de los desaparecidos, Pedro Restrepo, quien reconstruye los hechos a través de su relato, testimonio y memoria. Un segundo plano desde el que la directora cuenta la historia es el de los archivos, las evidencias materiales de toda la información que los medios de comunicación han procesado y dado a conocer sobre el caso Restrepo a partir del año de la desaparición.

La directora define a estos dos planos como la historia personal/familiar y la historia nacional, en la medida en que, al tratarse de un acontecimiento mediatizado, la historia dejó de ser familiar; al respecto, Restrepo afirma lo siguiente: “ [...] por toda esta información que sacaron los medios de comunicación [...] esta dejó de ser una historia familiar, se convirtió en una historia nacional, una historia de todos, todos perdimos un hijo, todos perdimos un hermano cuando murieron Santiago y Andrés [...]” (Restrepo, 2011)<sup>70</sup>. En efecto, el documental se basa en esta historia narrada por su voz en *off* combinando los dos planos, dando como resultado una narrativa donde está presente la subjetividad tanto de Restrepo hermana e hija, como la de su padre, y una objetividad que es la de los hechos mostrados a través de los archivos. Por la presencia de tales elementos (empleo de material de archivo) y la de otros como entrevistas e interacción con los personajes es que este documental se constituye como tal según el modo de representación participativo (Nichols, 2001).

En el plano subjetivo, el de la historia personal y familiar, la directora y su padre reconstruyen la historia de su familia a partir del hecho de la desaparición de Andrés y Santiago Restrepo, y esta reconstrucción se va articulando con base en los recuerdos que nombran tanto el padre como la hermana y que van desarrollando en el diálogo que entre ambos establecen como padre e hija. A lo largo del documental, Restrepo como narradora, se plantea a sí misma una serie de preguntas en torno a sus hermanos, a veces como dialogando directamente con ellos<sup>71</sup>, pero siempre desde un lugar de sujeto frágil

---

<sup>70</sup> Extracto de la entrevista realizada el día 13 de octubre 2011 a María Fernanda Restrepo Arismendi en el programa televisivo de noticias “24 Horas” del canal ecuatoriano “Teleamazonas” (Youtube).

<sup>71</sup> En uno de los fragmentos del documental Restrepo (2011) se dirige a sus hermanos ausentes y les pregunta a cada uno de ellos: - Nené, a ti te gustaba jugar a los espantos pero tenías miedo de todo, ¿cuánto aguantaste en esa sala encerrado? - Santi, Espero que no hayas sufrido mucho, que hayas quedado inconsciente rápidamente, ¿pensaste que era sólo un sueño?, era sólo un sueño. Mientras

y vulnerable que se enfrenta al dolor de la pérdida<sup>72</sup>. Lo que Restrepo hace es darle forma a su dolor confiriéndole un significado a través de actos narrativos (Das, 2008: 248), es decir, el documental es una de las posibles maneras en que ella puede abordar el dolor al dar su testimonio como narradora en primera persona.

El documental de Restrepo cuenta la historia de dos muchachos asesinados por los aparatos represivos del Estado pero ella como hermana de los muchachos está atravesada completamente por la historia, de manera que es un documental de hechos concretos ocurridos a personas específicas e instituciones específicas pero, a la par, es una auto-biografía, va contando la vida de María Fernanda Restrepo a partir de este hecho. En esta construcción de su auto-biografía, ocurre lo que León (2007: 30) sostiene respecto al documental cinematográfico: algunos y algunas cineastas “se ponen en escena a sí mismos [y a sí mismas] e invitan al espectador [y espectadora] a ingresar en sus percepciones [...] el/la propio/a sujeto representado su drama”. En efecto, durante toda la película la directora insta indirectamente a espectadores y espectadoras a sopesar los hechos y llegar a conclusiones, pero sobre todo, a ser partícipes de su experiencia personal al interior de un drama familiar. Restrepo se expone, se presenta vulnerable, frágil, expuesta.

Aunque Restrepo muestre su dolor personal, este dolor, “[...] es el testimonio del daño infligido a todo el tejido social” (Das, 2008: 218, 219). Esto se relaciona con lo que Restrepo (2012) enfatiza respecto a su documental: “Este documental ha generado una cantidad de debate sobre [la importancia de no olvidar<sup>73</sup>], del nunca más, de no permitir nunca más un atropello... se arman debates en colegios, en escuelas y universidades, la gente empieza a generar ideas y cambios y seguramente esas nuevas generaciones que ven esa película no van a permitir un atropello así”. La historia íntima que el documental presenta se traslada a un ámbito público develando una realidad que no ha aquejado solamente a una familia sino a varias en un país, en efecto, estos daños infligidos se asimilan al de otras sociedades; son hechos de violencia sistémica aplicada desde los estados hacia la ciudadanía.

---

pronuncia estas palabras en *off*, la cámara capta la imagen de las ventanas de su casa salpicadas con gotas de lluvia, como evocando la presencia de los desaparecidos en casa.

<sup>72</sup> Cuando la directora habla y plantea preguntas hacia sus hermanos ausentes su voz suena como escindida entre la postura objetiva de mostrar los hechos y la inevitable vulnerabilidad que esos mismos hechos provocan en ella.

<sup>73</sup> La frase que Restrepo realmente empleó en esta intervención fue “el tema del no olvido”, pero por efectos de la redacción, la frase ha sido ligeramente modificada.

Esto que ha sido mencionado, es una especie de contextualización de la historia ya que lo que cuenta para el análisis es ver cómo la directora va construyendo su lugar en esta historia, desde su lugar en la familia: hermana e hija. Todo el documental es una relación que Restrepo entabla con la ausencia de sus hermanos, con el padre y con la madre. La relación con los hermanos se basa en evocaciones y retornos al pasado para reconstruir los recuerdos a través de fotografías familiares y videos caseros. Al morir la madre, Restrepo se ve nuevamente en la necesidad de evocar la memoria de Luz Elena Arismendi, su madre, a través de fotografías y dirigiéndose a ella en su ausencia: “Estuvimos ausentes por igual, evitar oírte, evitar darte cariño se convirtió en mi modo de convivir conmigo”<sup>74</sup>. Las imágenes que acompañan a estas palabras de la directora son fotografías de su madre y archivos televisivos de los noticieros que transmitían imágenes de Luz Elena en las protestas montadas en la Plaza Grande en Quito.

Aunque la madre no llega a dar su testimonio, su militancia en el caso de la desaparición de sus hijos, es vista a través de archivos como las fotografías, cintas de audio donde ésta habla por teléfono con dos de las mujeres cómplices del crimen, y archivos de los noticieros, de suerte que, para contar la historia de la madre al interior del drama familiar, la directora acude al archivo como fuente testimonial. Como ya se ha dicho en el análisis teórico de este trabajo, a pesar de que el archivo resguarda la memoria y evita que se pierda, al hacerlo, “la convierte en información desvinculada del campo de fuerzas que le sirvió de soporte” (Kingman, 2011: 129), sin embargo, el testimonio no hablado de Luz Elena no es desarticulado ya que forma parte de los archivos como hechos impregnados en el material archivado (su voz, sus rostro y cuerpo en fotografías y videos). Ese proceso de archivar y buscar archivos forma parte del campo de fuerzas en el que sucedieron los hechos.

Si tomamos como válida la premisa de Kingman de que el archivo termina desvinculando a la memoria de su campo de fuerzas mientras intenta resguardarla, tenemos que la voz de Luz Elena no encuentra otro canal que no sea el archivo ya que así toman fuerza los argumentos sobre la memoria expuestos en el documental. En medio de las micro-historias del documental tales como la familia, el eje sobre el que gira la historia es la memoria. Hacia el final de la película, cuando el equipo de búsqueda de los cuerpos de los hermanos Restrepo en la laguna de Yambo ha finalizado su labor, y padre e hija abrazados contemplan la laguna, la voz en *off* de Restrepo (Con

---

<sup>74</sup> Fragmento de “Con mi corazón en Yambo” cuando Restrepo habla sobre la relación que mantuvo con su madre a partir de la desaparición de sus hermanos.

mi corazón en Yambo, 2011) dice: “Yo he decidido no olvidar”, en el contexto de la determinación que el padre tiene respecto a no cesar la búsqueda de sus hijos, en efecto, el argumento que más rotundamente defiende el padre es el de no olvidar.

El documental aborda la memoria de dos jóvenes desaparecidos y muertos por la Policía Nacional del Ecuador hace ya más de veinte años. Ma. Fernanda Restrepo Arismendi, hermana de los muchachos y directora del documental enfatiza que éste es un homenaje a la memoria<sup>75</sup>, una manera de denunciar actos de violación contra los derechos humanos, así como la reivindicación de determinadas luchas sociales y “causas que se han ido olvidando con el tiempo” (Restrepo, 2012). Al respecto, la directora sostiene que su cine, y en especial, el cine documental “aporta a la visibilización de luchas silentes, luchas que quedan en el olvido; es un cine de reivindicación social” (Restrepo, 2012). Según describe Restrepo, lo más relevante del documental es el no olvido, tema que desarrolla el padre a través de su testimonio.

Con base en los testimonios de Pedro Restrepo, el documental desarrolla como tema central la memoria. Al inicio de la película, la directora dice: “Mi papá insiste en que lo único que nos queda es no olvidar...” (Restrepo, 2011), y así mismo, el padre lo reitera a lo largo de su testimonio; para él, es importante seguir buscando y rescatar los cuerpos de sus hijos porque son símbolos de vida. La directora pregunta: ¿Por qué es importante rescatar los cuerpos del Santi y el Nené?, y su padre responde:

Porque ellos siguen gravitando, son nuestro espíritu, nuestra esencia, desde el punto de vista de la gente, ¿cómo?, sólo son huesos, allá ellos, para nosotros no son huesos, son vidas, nos tocó a nosotros en cierta forma dar ese mensaje, y también es como un homenaje a esos niños, a esos mártires, esos niños son símbolos de vida, de mucha cosa, muchas vidas se han salvado por las vidas que se entregaron de esos niños en manos de estos infames...<sup>76</sup> (Con mi corazón en Yambo, 2011).

Lo que Pedro Restrepo hace es un ejercicio de memoria en el sentido que Kingman señala retomando a Richard: La memoria crítica plantea “un ejercicio de pensamiento a partir de los archivos, pero también la posibilidad de juzgar, emitir juicios y tomar una posición [lo cual implica una memoria] politizada, esto es, ubicada en el escenario de la crítica” (Richard, 2004, en Kingman, 2011: 131). La memoria de Pedro Restrepo está

---

<sup>75</sup> Extracto de la entrevista realizada el día 13 de octubre 2011 a María Fernanda Restrepo Arismendi en el programa televisivo de noticias “24 Horas” del canal ecuatoriano “Teleamazonas” (Youtube).

<sup>76</sup> Fragmento de la película donde se ve a Pedro Restrepo y su hija al interior de un vehículo yendo a la laguna para observar desde una embarcación a través de un monitor las imágenes mostradas por la cámara subacuática empleada en la última búsqueda de los cuerpos.

politizada en tanto está ubicada explícitamente en un plano crítico; en la combinación entre testimonio y archivo, Restrepo padre construye el relato que, a su vez, Restrepo hija documenta. En los continuos diálogos establecidos entre directora y personaje principal, éste va recordando ante cada pregunta o planteamiento que propone aquélla, pero siempre desde un punto crítico y analítico, no recuerda por recordar o por responder a lo solicitado sino interpretando él mismo cada recuerdo. Este relato cronológico establecido por el padre es articulado linealmente por la directora.

Existe una relación directa entre archivo y memoria, sobre todo, moderna; Bedoya y Wappenstein (2011) siguiendo, a su vez, a Jelin (2001), sostienen que la memoria moderna está profundamente marcada por un sentido archivístico; almacenar la “materialidad de los restos y visibilizar estos signos para el presente son procesos que se articulan al desarrollo de una política de la memoria” (Jelin, 2001, en Bedoya y Wappenstein, 2011). La historia que cuenta Restrepo se compone también de esa politización de la memoria a través del archivo, en efecto, tanto testimonio y archivo, han logrado politizar por completo la memoria de los hermanos Restrepo, como ya ha sido mencionado, a nivel privado en el ámbito de la familia, y a nivel público cuando la familia hace pública la denuncia y, consecuentemente, la búsqueda y la lucha por obtener respuestas. A partir de ahí, este caso de crimen de Estado se ha vuelto una memoria nacional que perdura en el presente.

La decisión de Pedro Restrepo de no olvidar da cuenta de una postura política y una politización de la memoria; la politiza declarando jamás perdonar a los responsables del asesinato y desaparición<sup>77</sup> o manteniendo presente en su vida, indicios y signos<sup>78</sup> que le recuerden las injurias de las que ha sido víctima la familia Restrepo Arismendi. En el documental, la memoria es lo que permite reconstruir los hechos para que los personajes construyan subjetivamente la historia, sea desde el dolor y la vulnerabilidad, desde su propia exposición, desde su deseo, etc., pero en definitiva, cada personaje no sólo parte desde un discurso y desde su posición política para presentarse en la historia sino también desde su subjetividad.

---

<sup>77</sup> Pedro Restrepo afirma: “Yo jamás perdonaré a los monstruos que fueron capaces de hacer con dos niños maravillosos semejante barbaridad, a los gobiernos que auparon y siguieron a la familia por el solo delito de buscar verdad y justicia. Jamás” (Con mi corazón el Yambo, 2011).

<sup>78</sup> Doris Morán, una de las cómplices del crimen, regaló a la familia Restrepo Arismendi una planta de olivo en los días que pasaba con ellos y ellas asegurando su silencio respecto a una posible denuncia de la desaparición. Cuando Martha Arismendi, hermana de Luz Elena y segunda esposa de Pedro Restrepo, sugirió cortar el árbol del jardín, Pedro no lo permitió “para no olvidar que ese árbol tiene la edad de la mentira y el engaño” (Con mi corazón en Yambo, 2011).

La posición que toma la directora es clara en cuanto al hecho de otorgar importancia a la memoria, y es justamente desde esta posición que milita en la causa de sus hermanos, pero también desde la que construye su voz en el documental por cuanto reconstruye esta memoria desde la primera persona. Para Restrepo la memoria se relaciona con una deuda histórica que le compete en términos personales y familiares. En este sentido, Restrepo remite a la manera en que las mujeres construyen la memoria: en la articulación entre lo íntimo y lo público (Sarlo, 2005: s/n, en Ramírez, s/f). Además, la construcción de la memoria que hace Restrepo llama particularmente la atención por cuanto, como ella misma aclara, es una memoria familiar y nacional. Al respecto, como señala Jelin, “[l]as mujeres (madres, familiares, abuelas, viudas, etc.) han aparecido en la escena pública como portadoras de la memoria social de las violaciones de los derechos humanos (Jelin, 2002: 115).

Aquí vuelve a presentarse la particularidad de la manera en que las mujeres articulan la memoria al documental, desde lo cotidiano e íntimo, las mujeres recuerdan desde la vida personal y familiar, “[l]as mujeres tienden a recordar la vida cotidiana, [...] lo que ocurría en sus barrios [...]. Recuerdan en el marco de relaciones familiares, porque el tiempo subjetivo de las mujeres está organizado y ligado a [...] los vínculos afectivos” (Leydesdorff, Passerim y Thompson, 1996, en Jelin, 2002: 108). Al hilvanar la memoria desde lo personal, Restrepo recrea una exposición de sí misma, por lo tanto, su posición no es neutra, aunque otorgue el grado de objetividad al documental como documento formal que es, su subjetividad desborda esta objetividad. Restrepo es, simultáneamente, objeto y sujeto de la mirada. La vemos dentro del cuadro constantemente, así sabemos que es objeto de la mirada, pero se vuelve sujeto al emplear su voz y, sobre todo, al pensarse a sí misma dentro de la historia, interrogando en primera persona, interrogándose, evidenciando su presencia detrás de la cámara.

Una película bajo dirección femenina donde la directora es también uno de los personajes, puede abrir una visión feminista sobre cómo las mujeres estamos siendo representadas a través de su propia agencia para trastocar poderes establecidos. La manera en que Restrepo se analiza y aborda a sí misma como María Fernanda Restrepo Arismendi al interior de la historia, puede interpretarse como una auto-representación a través de la que la directora explora su propia imagen (Vallejo, 2010: 110) narrando su auto-biografía. Esto se relaciona con el tipo de sujeto que la directora está representando, un sujeto vulnerable, expuesto al dolor; es una niña que queda huérfana

de hermanos y posteriormente de madre, que cuando se vuelve adulta, decide iniciar la investigación en torno al caso de sus hermanos.

A través de estos detalles, podemos divisar una cierta subjetividad femenina tanto en términos narrativos, es decir, su estrategia narrativa subjetiva entendida desde el feminismo, el cual ha contemplado, entre otras categorías de análisis, la forma en que la mujer construye la narración y la representación relacionada con la pertenencia a algo (Millán, s/f: 47). En este caso, la directora narra transitando entre la auto-representación de su personaje y como documentalista, y así mismo, esta representación de sí misma es realizada en términos de una auto-exploración de su propia imagen.

Cuando Restrepo expone su vida lo hace desde un lugar de enunciación que tiene género, esto es, el lugar de la hermana y la hija. Ocupa el lugar de la hermana al interpelar la memoria de sus hermanos en términos familiares y cotidianos, como si por momentos olvidara que hay una cámara. Habla a sus hermanos como la hermanita menor de casa, curiosa y *preguntona*. Por su lado, ocupa el lugar de la hija por cuanto jamás se desvincula del hecho de ser la hija de Pedro Restrepo. Cuando dialoga con él, lo hace de hija a padre, no de entrevistadora a Pedro aunque sea evidente que lo entrevista. También en estos momentos, la directora se muestra como si olvidase la presencia de la cámara, es cariñosa, se preocupa por su padre, no teme mostrarse frágil; de hecho, en las escenas que se observan juntos a padre e hija, ella se desprende de la postura rígida que, por el contrario, adquiere cuando enfrenta a los sospechosos e implicados del crimen.

En este documental, hay una complejidad en la articulación de la voz de la narradora, ya que es una experiencia personal y dura la que Restrepo tiene que contar pero, al mismo tiempo, debe mostrar la objetividad de los hechos, de manera que su narración juega constantemente con la combinación entre su subjetividad y la formalidad del documental como documento con imágenes de hechos reales. Tal vez, tal como aventura León (2012), lo que Restrepo debe hacer para poder articular su voz es desensibilizarse para contar la historia, desensibilizarse para poder “sostener una voz fuerte excepto en los momentos poéticos”. Según León (2012), la película tiene momentos poéticos<sup>79</sup> en los que se da una suerte de “puntos de fuga frente al argumento general y la organización lineal de la película”.

---

<sup>79</sup> Para León, los momentos poéticos a los que él se refiere son ciertas imágenes que se descentran de la linealidad del relato para remitir a una dimensión más sensible de la imagen, por ejemplo, pelusas flotando en el aire detrás de la ropa de los hermanos o las imágenes del fondo de la laguna.

León (2012) sostiene que el cine contiene “un tipo de lenguaje y prácticas que ya están armadas [desde un lenguaje masculinizado] donde hay una aparente neutralidad, [cuando, en realidad, son prácticas masculinas, de manera que lo que] muchas de las mujeres tienen que hacer es hablar desde esos lenguajes que están ya codificados”. En ese marco, Restrepo debe narrar desde la aparente neutralidad que menciona León, pero en su narrar esta neutralidad se rompe y se hace presente la construcción de su subjetividad en la historia, de suerte que lo que Restrepo está mostrando en el documental, más allá de la historia abordada, una representación de un sujeto social concreto, la mujer que narra desde su auto-representación.

“Con mi corazón en Yambo” es una película elaborada en base a una serie de elementos informativos como los testimonios y los archivos, pero cuando reflexiona Restrepo sobre sus hermanos, lo informativo pasa momentáneamente a un segundo plano y lo que toma fuerza en esas reflexiones es la forma en que la directora las narra, así, su propia imagen como narradora “se va hilando a través de mecanismos discursivos elaborados por [ella misma] para crear una imagen de sí misma” (Vallejo, 2010: 110) dando como resultado una revelación de sí misma en tres aspectos, como personaje, como directora y como narradora, tres diferentes dimensiones que están marcadas por su género: su personaje, como ya se ha explicado, está marcado por el lugar que ocupa en la familia, es directora, tal como ha sido discutido en el capítulo anterior, en base a las estrategias que emplea como mujer cineasta en el ámbito masculinizado del cine, y es narradora en tanto narra en primera persona la historia desde su posición política y la de sujeto atravesado por la historia contada.

Este ejercicio de narración da bases para la configuración de una posible autoría femenina en el documental a pesar del género masculino del concepto de autor. Es decir, existe el cine de autor mas no el de autora (León, 2012), sin embargo, podría estar emergiendo, a partir de películas bajo dirección femenina, un cine documental de autora en la medida en que insertan discursos sexuados y generizados en la construcción de la cadena sintagmática de sentido. Como afirma de Lauretis (s/f, en Millán, 2002: 433), hay una intervención de las mujeres en la cadena infinita de creación del sentido así como en la semiosis de género, y es ese el tipo de lectura que están abriendo documentales como el de Restrepo en el contexto de la interpretación de los discursos y sentidos desde el género más que desde otras categorías analíticas.

De Lauretis define el género como “la representación de una relación [;] asigna a una entidad [...] una posición dentro de [...] y, por lo tanto, también una posición *vis-a-*

*vis con [...]”* (de Lauretis, 1989: 10). En esta línea, empezar a constatar la presencia de un sujeto femenino detrás de la cámara conduce a pensar en la relación de ese individuo con su entorno, otras y otros individuos. En este caso, Restrepo se desenvuelve al interior de relaciones sociales, laborales, familiares, es en este marco social que hace el documental. Por lo tanto, pensar a la directora implica tener en consideración que es un sujeto constituido en el género, en este caso, más que por la diferencia sexual, constituido a partir de las representaciones lingüísticas y culturales (de Lauretis, 1989: 8) que están presentes en las relaciones que la definen como sujeto.

Estas representaciones lingüísticas y culturales hacen que Restrepo como personaje represente (a través de la auto-representación) su vida enfatizando la vivencia de la pérdida desde su niñez. Al narrar la historia remitiéndose a sus días de niña, Restrepo despierta (o intenta despertar) en el espectador y la espectadora una suerte de impulso o llamado a compadecerla; es más conmovedor imaginar a la directora como una niña de diez años llorando la desaparición de sus hermanos que en su adultez haciendo lo mismo. Sin embargo, esta es una estrategia narrativa de la directora, su transitar desde su subjetividad de niña a la de adulta. No es casual que Restrepo se remita constantemente a su niñez, más que porque fue cuando ocurrieron los hechos documentados, porque, cultural y socialmente, es más punible infligir daño a una niña que a una adulta. En esta estrategia narrativa, el género y el grupo etario tienen un peso significativo, llenan de sentido al argumento del documental sobre los efectos de la violación del derecho a la vida.

Partiendo de que Restrepo define a esta película como un documental personal y de autor<sup>80</sup>, se entiende que para ella como directora, el hecho de que la película trate un tema de su vida personal, se relaciona directamente con la autoría de la creación del documental, es decir que para Restrepo, ella es el autor del documental porque se trata de la historia de su vida. Empero, esta característica no es privativa del documental de autor, es decir, no necesariamente el documental tiene que ser una especie de autobiografía para constituirse como tal<sup>81</sup>. Lo representativo en la definición que Restrepo hace de su película, es que ella como directora la califica como documental de autor, es su manera particular de concebir la autoría en relación al grado de pertenencia a la historia narrada. En definitiva, Restrepo le da sentido de autoría a su documental a

---

<sup>80</sup> Extracto de la entrevista realizada el día 13 de octubre 2011 a María Fernanda Restrepo Arismendi en el programa televisivo de noticias “24 Horas” del canal ecuatoriano “Teleamazonas” (Youtube).

<sup>81</sup> Restrepo es quien define según esos términos a su documental como de autor.

través de su participación en él, y como ya ha sido discutido, su participación en la película parte de su voz que narra y de su lugar como hermana e hija en la historia.

### **“Abuelos”. Contrastando la vida y la muerte**

“Abuelos” es un documental bajo la dirección de Carla Valencia Dávila. La directora cuenta la historia de la vida y muerte de sus abuelos otorgando fuerza visual a las imágenes, especialmente, de escenarios naturales, lo cual da cuenta de una estética que evoca poéticamente a la naturaleza como parte de la narrativa. A este tipo de documentales se les atribuye el modo poético de representación: “explora asociaciones y modelos que involucran ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales” (Nichols, 2001). De suerte que, cuando aparecen imágenes de montañas, valles y bosques de la Sierra ecuatoriana, la directora se está refiriendo al abuelo materno, Remo Dávila, y las imágenes del desierto y el mar del norte de Chile representan, por su parte, al abuelo paterno, Juan Valencia. A partir de esta dualidad, el documental transcurre de principio a fin, pero también atravesado por testimonios, archivos y reflexiones personales de ella como nieta de estos hombres.

En el documental aparecen varias personas dando sus testimonios, sobre todo las tías y el tío de Valencia Dávila. No se observa a los abuelos más que en fotografías y videos, pero las metáforas de los escenarios naturales son los personajes principales en tanto representan a estos hombres. Sin entrar en escena, Valencia Dávila dialoga con su tío, tías, otros familiares y personas amigas y allegadas a cada uno de sus abuelos. No se muestra a sí misma más que en cinco o seis planos, no obstante en los diálogos entablados con sus informantes, es posible adivinar cuáles son sus preguntas, sus inquietudes, qué aspectos le interesa conocer de sus abuelos, en definitiva, la directora demuestra el interés propio de descubrir sus raíces. Esto, por su parte, inevitablemente implica cierto grado de auto-exposición; en efecto, ella define a este documental como “una película personal, como [su] propia exposición” (Valencia Dávila, 2012).

De manera que hay tres elementos centrales en la película, 1) las imágenes que representan a cada uno de los abuelos, 2) los testimonios y los archivos que acompañan a los testimonios, y 3) la figura de Valencia Dávila como persona en la que se cruzan las historias de vida. En el plano de las imágenes/metáforas, algo que destaca para hablar de ambos abuelos es el agua, agua sobre todo, en movimiento, la mayoría de planos de la película están destinados a imágenes de agua de río, mar y manantiales. Cuando se está refiriendo a sus abuelos en vida, acude con cierta frecuencia a imágenes captadas con

cámara subacuática de manera que es posible ver la imagen y escuchar el ruido bajo el agua. Esta referencia se repite cada vez que habla de Remo y Juan vivos, el uno, Remo, descubriendo la fórmula para la inmortalidad, y Juan, militando y trabajando para el partido socialista Unión Popular en Chile (Unión Socialista Popular).

Al seguir alternadamente la vida de cada uno de los abuelos, Valencia Dávila construye la biografía de los mismos, y al hacerlo, va destacando los detalles que como directora considera los más relevantes. Enfatiza que Remo era un gran médico autodidacta que dedicó toda su vida a descubrir y crear medicina para sanar a sus pacientes, y que Juan era un fiel seguidor de los preceptos socialistas del Chile de antes del golpe militar, que fue nombrado por Allende Agente de la Empresa Agrícola en Chile (AECA). En conjunto, la vida de ambos hombres es descrita por la directora, pero esta descripción no es neutra, lleva inserta cierto nivel de admiración no tácitamente explicitada pero que se percibe en base a los argumentos que emplea.

Valencia Dávila dice sobre Remo: “Remo era médico autodidacta, me parece una de las profesiones más difíciles de aprender solo, fue el médico de la familia” (Abuelos, 2010); y para hablar de Juan, acude al libro “Fragmentos de Pisagua” de Francisco Lillo<sup>82</sup>, ahí está escrito que Juan era un hombre “fuerte, franco, sencillo, de extracción obrera... es fácil recordarlo porque era [el] peluquero, además cooperaba para entretener...” (Abuelos, 2010). Con estas descripciones es posible percibir que la directora ha decidido mostrar elementos de la vida de sus abuelos en relación al trabajo de los mismos, trabajo que, además, estaba al servicio de los otros, la directora está destacando que estos hombres servían y ayudaban a las personas de su entorno más próximo.

Remo es agua de río, ramas de árboles mecidas por el viento, montañas y vegetación abundante; Juan es agua de mar, sol de desierto, arena blanca y cielo azul. Cada vez que va a narrar algo sobre uno u otro abuelo, los planos que acompañan a su relato son o del un tipo o del otro, de esta manera, provoca o intenta provocar en espectadores y espectadoras una suerte de ambientación del entorno geográfico de ellos, siempre basándose en los signos visuales mencionados, sin embargo, en muchos otros planos, concilia y encuentra las vidas de ellos, trata de empatar las historias, conectarlas a través del agua; el fin de un plano es la imagen bajo el agua del mar, y el inicio del siguiente plano es la imagen bajo el agua del río. Con estas representaciones, la

---

<sup>82</sup>Lillo es uno de los hombres que estuvo detenido en el campo de concentración de Pisagua en Chile, donde conoció a Juan Valencia.

directora expresa su idea narrada: “Este abuelo chileno que no pude conocer, vivió mirando el océano Pacífico, en donde ese río de mi abuelo ecuatoriano va a desembocar” (Abuelos, 2010).

Valencia Dávila enfatiza que esta película es sobre la vida y la muerte y cómo los contornos de estos estadios a veces se desdibujan para transitar de la mortalidad a la inmortalidad y viceversa. En una de las primeras frases del documental, Valencia Dávila dice: “Yo crecí creyendo en la inmortalidad de Remo y me encontré con la muerte de Juan” y en la frase con que finaliza el documental dice: “Dos caras de una misma historia me han contado de dónde vengo, de la inmortalidad y la muerte, de la muerte y la inmortalidad” En estos términos, es posible pensar a este documental como las historias de dos vidas desde un plano poético de las imágenes, pensar sobre cómo la directora habla de vida y muerte desde un cierto lirismo visual. Para Barriga (2012), al ver “Abuelos”, se tiene la sensación de una extrema sensibilidad, casi un lirismo”; Valencia Dávila (2012) confirma esta premisa:

[en mi película yo busqué] creativamente lo que me salga de la sensibilidad [...] le di mucha importancia al tratamiento audiovisual, formulé, me inventé una manera de contar la historia [...] traté de hacer metáforas un poco más allá de la metáfora simple o literal [...] lo que yo encontré para contar mi historia es trabajar con los paisajes, con espacios, entonces, el desierto y el mar es mi abuelo Juan y los ríos es mi abuelo Remo pero *se convierte* en Remo en los paisajes.

Para la directora, el documental es una vía que la lleva a conocer sus orígenes, y la manera que aplica para transmitir los hallazgos es insertando metáforas, hacer del documental algo en lo que lleve impresa su sensibilidad a la hora de trabajar las imágenes, dando como resultado el relato de dos historias que se juntan en una -la de ella- mediante imágenes de hombres visibles sólo a través de elementos de la naturaleza. De alguna manera “Abuelos” lleva a pensar en el poroso límite instituido entre documental y ficción ya que el uso constante de metáforas para hablar de personas concretas, el uso reiterativo de imágenes de agua, cielo, nubes móviles, planos largos y planos panorámicos del desierto y extensas carreteras, etc., hace olvidar, por momentos, que lo que se está presenciando es un documental, llegando a veces a parecer tratarse más de un video arte que de una película.

“Abuelos”, al ir un paso más allá de la realidad que intenta retratar, lleva a preguntarse cuáles son las diferencias entre documental y ficción. Para Rancière, “[e]l film documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción al disociarlo de

aquello a lo cual se asimila: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad” (Rancière, 2001, s/n). Es precisamente esto lo que ocurre en “Abuelos”, una producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad, sin necesidad de entrar en escena aquellas personas de las que trata la película, estas entidades concretas son remplazadas por otras igualmente concretas como los elementos de la naturaleza. Tal como planteó precedentemente Guayasamín, hacer documentales implica decidir locaciones, personajes, dónde colocar la cámara, etc., en ese sentido, “Abuelos” es el resultado de la elección de Valencia Dávila respecto a cómo contar dos historias reales empleando técnicas cinematográficas que logren reproducir el relato como real: metáforas visuales con las que la directora exhorta al público a interpretar como una metaforización acertada de la realidad.

Una vez que Valencia Dávila establece cómo está retratando a sus abuelos, articula esas imágenes, representaciones y metáforas con lo que las personas que conocieron a esos hombres pueden atestiguar sobre ellos, es por esto que el testimonio se vuelve parte inherente a la descripción de los abuelos. Como ya se ha mencionado, lo que la directora decide mostrar es la vida de ellos pero resaltando la obra de cada uno, en el un caso, la medicina, y en el otro, el activismo político. Valencia Dávila constata quién era Remo y quién era Juan acudiendo al ejercicio de memoria que hacen hijos, hijas, pacientes y amigos de Remo y Juan respectivamente. Como sostiene Ricoeur (2003: 213), el testimonio puede constituirse como el elemento vital para la memoria porque “la especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua”.

Este enunciado de Ricoeur está ejemplificado en las palabras de las hijas de Remo: “yo lo acompañaba a visitar a provincias”<sup>83</sup> (Abuelos, 2010); “me metí en la droga [y] él se hizo cargo de mí” (Abuelos, 2010); como Remo estaba convencido que él podía hacer llover, “eso para mí es real, yo vi [cómo él hacía llover]” (Abuelos, 2010)<sup>84</sup>. Cuando estas mujeres hablan sobre su padre se incluyen a sí mismas en los fragmentos relatados, ‘yo estaba con él’, ‘yo vi que él hizo eso’, ‘yo lo vi desde la ventana enfermo en la cama’, es decir, se auto-designan dentro de lo atestiguado. Lo mismo ocurre con los pacientes, los amigos y la nieta del médico, se auto-designan en el testimonio que ofrecen. Para Ricoeur (2003: 202, 203), la memoria tiene espacio y

---

<sup>83</sup> Uno de los primeros trabajos de Remo fue visitador a médicos.

<sup>84</sup> Cuando las tías maternas de Carla Valencia Dávila dan su testimonio no aparece el nombre de ninguna de ellas, pero se sobrentiende que son las hijas de Remo porque al hablar, se refieren a él como ‘papá’.

tiempo, un tiempo donde “la crónica contemplada desde la posición del narrador relata precisamente este tiempo”. Cuando Valencia Dávila indaga en la memoria de los y las informantes, ellos y ellas contemplan el tiempo del que hablan como narradores(as) activos(as) de la historia narrada.

Para conocer a Juan, Valencia Dávila conversa con la tía Lili, el tío Juan, amigos de este abuelo y algunos colegas que lograron sobrevivir al campo de concentración de Pisagua. Esta mujer y estos hombres dan su testimonio a la directora y así ésta construye una imagen para sí del abuelo al que nunca llegó a conocer en persona. En la medida en que Juan Valencia era un personaje público -específicamente, agente de la AECA encargado de abastecer de alimentos a las familias de Iquique según el número de miembros en cada hogar durante el gobierno de Allende entre 1970 y 1973-, existen varias fuentes archivísticas sobre su vida, sobre todo, artículos de prensa de la época. Así mismo, su nombre quedó registrado para la historia tanto en el libro “Fragmentos de Pisagua” como en la lista de los ajusticiados en dicho campo de concentración. A estos y otros archivos como fotografías y cintas de audio acude la directora para conocer a Juan y poder hablar sobre él.

En ambos casos, el diálogo que entabla Valencia Dávila con todas estas personas reafirma el criterio según el cual las mujeres construyen la memoria haciendo “referencia a lo íntimo y las relaciones personalizadas” (Jelin, 2002: 108). Los personajes de Valencia Dávila son en su gran mayoría familiares de Juan y Remo, y los demás son amigos allegados a éstos, así que, en definitiva, lo que la directora establece es una conexión directa entre la memoria y el vínculo de proximidad de los personajes respecto a los abuelos. Se trata de relaciones personalizadas que estas personas mantenían con los abuelos de la directora, por lo tanto, ésta potencia esta cercanía para crear la historia que narra.

Afirma Ricoeur que el archivo es un “lugar físico y social [que] aloja el destino de [...] la huella documental” (Ricoeur, 2003: 219). Partiendo de esta noción, la memoria de Juan Valencia ha quedado inscrita para siempre como huella a la que es posible acceder a través de archivos, y esta es la tarea emprendida por su nieta en este documental; Valencia Dávila hace el documental en base a los archivos que contienen información sobre su abuelo y, al mismo tiempo, documenta este acto exploratorio. Descubre aspectos relacionales como el hecho de que su abuelo Juan se identificaba con

las clases empobrecidas<sup>85</sup>, que defendía los principios comunistas del partido al que estaba adscrito, que era un hombre de ideales revolucionarios que educó a sus hijos e hija en valores comunistas, etc. Escuchando la cinta de audio que la familia Valencia grabó para el hijo que partió a la Unión Soviética a estudiar la universidad<sup>86</sup>, la directora descubre a un abuelo que archiva en una cinta sus ideas e ilusiones, logrando, sin saberlo, “preservar las huellas de su propia actividad...”<sup>87</sup> (Ricoeur, 2003: 221).

Valencia Dávila (2012) plantea que su documental es una reivindicación tanto política como personal en la que existe un claro contexto político de izquierda y un cierto tipo de denuncia. Esta es una característica explícita que este documental comparte con del cine feminista: emplear a la película como vehículo para denunciar discriminación, violaciones a los derechos, desigualdad, etc. La directora afirma, además, que pertenece a una generación de personas y cineastas que vuelven a topar, luego de varios años, el tema de las dictaduras en la región, y que este vacío temporal ocurrió por el hecho de que “la gente se agotó de ver este tema porque era demasiado doloroso y se hablaba tanto de la tortura que la gente dejó de hablar [sobre esto] durante un tiempo y se dedicaron a hacer otro tipo de películas” (Valencia Dávila, 2012).

Esta idea de la directora conduce a pensar que, probablemente, cada memoria tenga su propio tempo para ser asimilada y, posteriormente, recuperada. Luego de este proceso que muchos hechos históricos deben haber atravesado, es que la memoria es recuperada y retomada por quienes no necesariamente vivieron esos hechos pero que son herederos y herederas de ciertas historias (lo propio observamos en “Cuba, el valor de una utopía). A pesar de lo duro que puede resultar abordar un tema en relación a la muerte de un ser querido o allegado, la directora inexorablemente debía detenerse en el tema de la dictadura chilena que azotó a su familia porque era la única vía para conocer quién fue su abuelo Juan, y de esta manera, conocer su propio origen, ella como producto de esta historia, razón por la cual, plantea al documental como una reivindicación personal, o más que eso, una auto-exploración de sí misma asimilando la historia.

---

<sup>85</sup> En el testimonio de la tía Lili ella comenta que al padre le gustaba cantar “Arriba los pobres del mundo” (Abuelos, 2010)

<sup>86</sup> Este hijo es el padre de la directora, viajó a estudiar en 1970 a la que en aquel entonces era todavía la Unión Soviética.

<sup>87</sup> Este plano es uno de los momentos más emotivos del documental por cuanto se ve a los hijos de Juan Valencia escuchando la cinta, ahí su padre le relata al hijo ausente la favorable situación actual del partido comunista y sus ilusiones personales en torno a dicha coyuntura política; los hijos lloran al oír al padre conmovido hasta las lágrimas.

Valencia Dávila muestra un trabajo documental en el que ha estado presente durante todas sus etapas. En ese sentido, y como ella mismo lo ha señalado, esta película es de un alto nivel de exposición de sí misma; en la búsqueda de sus raíces se encuentra con su pasado, el de su familia y con el producto final de estas historias. Lo significativo en términos creacionistas, es que a ella como directora y narradora de la historia, termina explicándose a sí misma, quién es Carla Valencia Dávila y por qué tuvo la necesidad de hacer este trabajo. Aunque los testimonios son de otros y otras, ella termina también evidenciando su testimonio respecto a Remo y su reflexión respecto a Juan. Se muestra a sí misma en su deseo específico de desentrañar la historia de su familia.

En los pocos planos que la directora entra en cuadro, espectadores y espectadoras podemos ver varias cosas: una investigadora, una entrevistadora frente a la que entrevistados y entrevistadas se despojan y se muestran sensibles, conmovidos y conmovidas, tristes y felices de recordar. Vemos también una persona que busca el lado estético de la naturaleza, así como una mujer que manifiesta su deseo de descubrir cosas desconocidas de su historia. Desde el inicio del documental, es posible ver a una directora filmándose a sí misma caminando sobre la arena del desierto chileno, a través de lo cual se materializa a sí misma, pone en escena su cuerpo, se exhibe y expone, así, quien ve la película entiende que es una mujer la que filma, y esto, a su vez, es un indicio de un nivel de auto-representación.

Si bien “Abuelos”, cuenta la historia de dos abuelos, el personaje de Valencia Dávila no es menos principal que Juan y Remo por cuanto narra en primera persona a la vez que se evidencia como la nieta en la historia. De alguna manera, el documental termina siendo la biografía de sus abuelos y su auto-biografía a la par; de esas biografías inevitablemente se desprende su historia de vida. En esta simbiosis de historias, el documental termina abordando la documentación y el trabajo formal que señalaba de Lauretis (1993: 1). “Abuelos” combina un proceso de documentación y varios tipos de archivo con el uso de técnicas que resaltan los significados metafóricos de las imágenes.

En “Abuelos” existe una conciliación de esas dos maneras en que las mujeres hacen o hacían cine; ideológicamente, este documental apela explícitamente a un sentido político, y estética y formalmente, pone fuerza y énfasis en la importancia del lenguaje de las imágenes. El resultado de esta combinación es un tipo de representación audiovisual que da cuenta, como comenta Torres San Martín (2008: 113), de la

formación de una identidad de género y una autoría femenina<sup>88</sup>. “Abuelos” es una muestra de que el cine documental de mujeres puede incluir varios elementos: una clara posición política respecto al tema desarrollado, la cineasta como sujeto de la mirada y como narradora, exploración de su propia imagen en la historia, aplicación de estrategias narrativas en relación a la construcción femenina de la memoria (cotidianidad, afectos, historias mínimas, personales, familiares trasladadas al ámbito público) (Ramírez, s/f), representación de personajes más cercanos a la experiencia propia (Millán).

Estos documentales plantean observar la concepción que las propias directoras tienen tanto de la película como de sí mismas dirigiendo. La importancia radica en entender cómo se piensan las cineastas al interior del documental, si logran o no verse como sus autoras, si construyen o no una mirada de mujeres. Cabría preguntarse qué fines específicos han conducido a estas mujeres a hacer películas, si el ser cineastas representa para ellas hablar sobre sus vidas como mujeres o no necesariamente, si acaso tal vez sólo a través de imágenes les es posible hablar sobre algo en concreto, si buscan algún tipo de reconocimiento que sólo pueden encontrar a través del cine, etc. Al margen de la pregunta en torno a si estos documentales parecen o no dirigidos por mujeres, el hecho es que, en efecto, son dirigidos por mujeres que conforman una estrategia distinta frente a las narraciones hegemónicas de la historia, haciendo de este lugar un espacio de creación y un canal para sus voces.

---

<sup>88</sup> En “Abuelos”, la identidad de género de la directora se relaciona con la imagen evocada de sí misma como mujer intrépida que se lanza a la búsqueda de sus raíces, pero movida por un deseo afectivo, no tanto como un nieto emprendería la misma búsqueda, puesto que si es un varón quien decide viajar en busca de sus raíces, no como regla general pero con no poca probabilidad, este hecho adquiriría la forma de una expedición a cargo de una figura heroica, valiente, temeraria, figuras que, socialmente, son asociadas con lo masculino. Por el contrario, Valencia Dávila acude a la estrategia narrativa de construir la memoria desde los vínculos afectivos que menciona Jelin (2002).

## CONCLUSIONES. PENSANDO EL CINE DOCUMENTAL DE AUTORA

Este trabajo investigativo-académico tenía como finalidad responder a cuatro preguntas de investigación en torno a la actividad cinematográfica femenina en Quito, las preguntas eran: ¿qué podemos decir acerca del cine de mujeres?, ¿cómo producen cine estas mujeres?, ¿cómo narran estas cineastas?, y, como resultado de lo anterior, ¿existe el cine documental de autora? Las preguntas aparecieron implícitamente en el primer capítulo, el del debate teórico, y fueron respondidas en los capítulos tres y cuatro.

Esta investigación ha sido abordada desde los estudios de género en tanto representan un aporte al análisis de las películas al interior de un contexto histórico, y así mismo, porque permiten ver cómo estos contextos se van modificando con el tiempo. Como autora de esta investigación me planteo la importancia de poner en evidencia la autonomía, auto-determinación y auto-suficiencia que las cineastas han alcanzado en el contexto de las industrias culturales locales y en el cine local contemporáneo y a pesar de las relaciones de género que, sistemáticamente, continúan siendo asimétricas en este y todos los escenarios sociales.

Para plantear esta evidencia retomo al feminismo ya que es la plataforma política que reflexiona sobre las relaciones de género y reconoce a las mujeres como sujetos concretos, y que además cuestiona los modos de operar del sistema patriarcal. Éste, por su parte, impone a nivel de imaginarios y supuestos culturales y sociales determinismos como aquel que postula que los hombres son los sujetos y los actores de la cultura, quedando las mujeres relegadas a la dimensión de la naturaleza y, como tal, subordinadas por la cultura.

El feminismo reflexiona críticamente sobre estas nociones y propone nuevas problemáticas y formas de concebir y desarrollar las relaciones de género. Así mismo, rescata la agencia de las mujeres como productoras culturales y, por ello, las reconoce como sujetos creadores y productores. Estos aportes del feminismo, a su vez, son recogidos por la teoría fílmica feminista, por tal razón, es el cuerpo teórico desde el que he abordado las problemáticas y preguntas planteadas al inicio de la investigación.

La teoría fílmica feminista propone de manera crítica el cuestionamiento de los reduccionismos, determinismos, etc., que plantea el orden patriarcal dominante, es el cuerpo teórico que estudia e identifica las condiciones históricas, estructurales, políticas en que periódicamente se han ido produciendo las desigualdades entre los géneros en el ámbito cinematográfico, y postula por primera vez concebir a las mujeres como sujetos

creadores de lenguajes cinematográficos distintos que hacen de ellas los sujetos de la mirada y objetos de otra visión (de Lauretis, 1993).

Dicho todo lo anterior, este trabajo inició con el desarrollo de tres temáticas teóricas: 1) Industrias culturales, 2) Documental y Memoria y 3) Teoría fílmica feminista. En el apartado de las industrias culturales vimos en diálogo con los medios masivos de comunicación generan productos de consumo ideológico para que los públicos vean reflejados su cultura, nacionalidad, deseos, problemas, etc. Vimos también que las mujeres, y en este caso, las cineastas, están inmersas en procesos culturales en determinados contextos históricos, de trabajo, etc., de lo que deriva que las mujeres están constituyéndose en actrices y agentes culturales.

En medio de estos procesos, opera una cierta feminización del trabajo y de la producción cultural tanto en términos de composición del personal, como de los rasgos en las formas de producir y narrar, de suerte que estas formas van adquiriendo rasgos vinculados a las experiencias sociales de las mujeres y a los imaginarios, más o menos esencialistas, que sobre ellas se proyectan. Además de la feminización del trabajo y la producción, esta incursión de mujeres ha provocado la apertura a otros lenguajes, miradas, problemáticas desde los puntos de vista de las mujeres. Aun así, el espacio de las industrias culturales y los medios de comunicación es un escenario más donde las mujeres deben establecer estrategias para insertarse y mantenerse en el mercado laboral puesto que estos espacios no están exentos de reproducir prácticas discriminatorias, sexistas y patriarcales que menoscaban su capacidad productiva.

En lo que a Documental y memoria respecta, vimos que el documental contemporáneo es un terreno fértil para la producción de cine de mujeres siempre que sus temáticas se alineen a algún posicionamiento político. Esto, debido a que para las mujeres el documental representa un espacio abierto para la construcción de historias personales, y para la deconstrucción de algunos relatos dominantes de género en los que las mujeres se preocupan, reflexionan y representan temas “de género” como si se tratase de un campo de especialización femenina, y no como narradoras que proyectan sus visiones del mundo o como objetos de representación ajustados a los cánones del cine comercial mayoritario.

Las similitudes planteadas en el marco teórico entre documental y ficción sirvieron de soporte para los argumentos de las cineastas que sostenían que no existen diferencias cualitativas entre ambos géneros. Al margen de esto, mi posición como autora ha sido sostener que a pesar de que todo es una creación y desde ahí, todo es

ficcional, seguir diferenciando a un género de otro ha servido para entender en qué momentos el documental facilita la completa intervención de la cineasta en la producción y realización de su película al ser este género, por lo general, menos estratificado que la ficción, sobre todo la más comercial.

Encontramos, además, que buena parte de la producción de cine de mujeres se centra en una reflexión acerca de la construcción de la memoria en el documental; la memoria es el eje articulador de las historias que estas mujeres han llevado al cine. Para estas cineastas, el documental representa, tal vez, la vía más rica para contar historias en la medida en que, sus temáticas y narrativas contienen una cierta vocación de producción de verdad y exploración de la realidad social, expresiones que, a su vez, conllevan una reflexión de la memoria.

Finalmente, a través de algunos supuestos y planteamientos de la teoría fílmica feminista, vimos que las mujeres se han apropiado de ciertos discursos y de ciertas formas de hacer cine, lo que las coloca en un plano específico de la cinematografía: el documental. El documental, si tiene una clara agenda política, se vuelve la herramienta que las mujeres cineastas emplean para denunciar, reivindicar, militar contra el sistema de representaciones patriarcales, así como el medio para hablar de sus vidas e historias de mujeres en determinados contextos.

Aunque la relación mujeres feministas/cine encuentra su origen a partir de la década de 1970, donde el acceso al documental constituyó la entrada al mundo cinematográfico, hoy en día existen diferentes tipos de cine hecho por mujeres además del cine documental como la herramienta de militancia política que emplearon las feministas de la década 1970: a) un tipo de cine que puede ser concebido como femenino en tanto que hecho por mujeres (aunque el estatuto de ‘femenino’ no implica que es, exclusivamente, hecho por mujeres), en efecto, puede haber varones cuyo cine puede ser considerado femenino si está subordinado a un modelo dominante de representación; b) un cine de mujeres que intenta hablar de las mujeres desde las mujeres, constituyéndose así como el sujeto de la mirada; c) un cine hecho por mujeres que hablan de determinados acontecimientos históricos y, aunque no hable de mujeres, es cine-de-mujeres -incluso abiertamente feminista en algunos casos- porque sus realizadoras son se constituyen como los sujetos de la mirada e incorporan posicionamientos y formas de representación que cuestionan los regímenes dominantes masculinos de la mirada.

Las películas analizadas en esta investigación son del tercer tipo señalado, y la característica en común que tienen entre sí es la forma en que construyen la memoria: parece ser que las mujeres documentalistas suelen basar sus relatos y narrativas en el mundo de lo cotidiano o a través de un acompañamiento cercano a sus personajes. Estas cineastas hilvanan la memoria desde lo cotidiano, lo íntimo, y en algunos casos, desde los afectos y la familia. De igual manera, una de las características de estas películas es que, tal como ocurre con el cine feminista, transgreden, de alguna manera, “las formas habituales de la representación cinematográfica en busca de representar lo diverso [mostrando] personajes más cercanos a la experiencia propia” (Millán, s/f: 39), para lo cual la memoria es una herramienta por cuanto está construida desde relaciones personalizadas.

Ya en el plano de análisis del contexto de esta investigación, vimos que hay una actividad cultural cada vez más consolidada en Ecuador y la ciudad de Quito, y que esto se debe, en gran medida, a la intervención de aparatos estatales, institucionales, así como a la emergencia de movimientos culturales y formas alternativas de generar estos procesos. Las cineastas se han constituido como actoras que dinamizan estos escenarios al hacer cine con una clara intención de aporte a la cultura local. En el plano del cine local, hemos podido ver que hay una determinante presencia femenina, sobre todo en el documental, con lo que se evidencian las capacidades de las cineastas de creación en el ámbito del audiovisual. Es relevante para el caso ecuatoriano la fuerza que el documental ha adquirido con el pasar de los años, esto, debido sobre todo al apoyo institucional que existe para con la producción de cine documental nacional. Iniciativas como la creación de Cinememoria y el Festival Internacional “Encuentros del Otro Cine” (EDOC) es una muestra de la importancia que se le ha otorgado a la actividad documentalista local.

Luego de haber revisado los debates teóricos y el análisis del contexto de la investigación, vimos aparecer más concretamente las preguntas que condujeron este estudio, de modo tal que nos detuvimos en el análisis de las formas de trabajo y producción de las cineastas para dar respuesta a la pregunta ¿cómo producen cine las mujeres? Aquí analizamos el modo en que ellas despliegan una serie de estrategias para trabajar en todos los ámbitos de la realización y producción de cine. Hacia el final de este trabajo, ya con el desarrollo de la parte teórica, el análisis contextual y el análisis de las formas de trabajo de las cineastas, fue posible adentrarse en algunos aspectos del análisis narrativo de las películas. En esta parte, la finalidad fue, por un lado, responder

a la pregunta ¿qué podemos decir del cine de mujeres?, y por otro, conocer cuáles son sus formas y estrategias narrativas, así como intentar establecer si existe el cine documental de autora. El análisis de los textos fílmicos se adscribió a una perspectiva feminista por cuanto es el feminismo el que propone la construcción de un nuevo marco de visión desde las mujeres sobre ellas mismas pero también sobre las relaciones de poder, de género, raciales, culturales, planteando escenarios posibles para el resquebrajamiento del sistema patriarcal en el que se gestan estas relaciones.

Para analizar la forma en que las cineastas narran sus películas nos remitimos a la narrativa planteada por Vallejo (2012) que, a su vez, sigue a Gaudreault y Jost (1995, en Vallejo, 2012), para proponer instancias enunciativas que se hacen presentes en los textos fílmicos. Dada la importancia otorgada a la voz de las cineastas, nos remitimos a la primera de estas instancias, la voz, ya que la articulación de la misma permite ir detectando elementos centrales en el relato de cada una de ellas.

-----

En cuanto al contexto de la actividad cultural, podemos decir que existen plataformas desde las que las cineastas se posicionan para trabajar en producción de cine y su realización. Una de estas plataformas son las legislaciones de la Ley Orgánica de Culturas que favorece al cine nacional: Ley de cuota de pantallas. Otra de las plataformas son los fondos concursables de la institución rectora de la cinematografía nacional, CNCine, que premia a los mejores proyectos con fondos y financiamientos para que las producciones sean puestas en marcha. Finalmente están los festivales internacionales de cine.

Tanto los festivales de cine en tanto espacios de exhibición cuanto los fondos concursables como soporte material para la realización y puesta en marcha de las películas como proyectos, son los dos ámbitos en los que, con mayor efectividad, el cine de mujeres ha germinado, propiciándose así la posibilidad de conocer aspectos y facetas del cine local a través de realizaciones femeninas. Esta situación deja entrever que este cine de mujeres es un cine con alta probabilidad para destacarse en industrias como la cinematográfica. En este escenario, el trasfondo es el hecho de la autonomía con la que estas mujeres trabajan y producen, y si bien los festivales y fondos sirven como plataformas para su trabajo, y que no siempre funcionan efectivamente, lo significativo es que se trata de películas que han ganado estos espacios desde la multiplicidad de trabajos que desarrollan las mujeres directoras.

Con la democratización de los medios, sobre todo el audiovisual, ha ocurrido un fenómeno donde la accesibilidad a trabajos y proyectos audiovisuales se ha incrementado, y esto se expresa mejor en el documental que en la ficción por dos elementos principales: el documental es más realizable en términos económicos y, dado que tiene un menor nivel de jerarquización de funciones y tareas en relación a la ficción, es posible que realizadores y realizadoras desempeñen más de una función, con ciertos niveles de horizontalidad en sus relaciones de género<sup>89</sup>. De otro lado, en cuanto a recursos, en un documental es posible disponer más favorablemente del espacio y tiempo escogidos para el rodaje, lo que otorga una mayor libertad al director o directora para trabajar con el equipo.

En este escenario, las cineastas han logrado potenciar sus habilidades productivas y laborales; en conjunto, contar con mayor flexibilidad de tiempo y emprender por sus propios medios el proceso de investigación significa, para quien realiza la película, la libertad para trabajar a profundidad en todos los momentos, desde la propia concepción de la idea (pre-producción), pasando por la organización y la producción hasta la post-producción. Al estar las cineastas inmersas de principio a fin en todo el proceso, logran apropiarse por completo de su trabajo y tener autonomía.

Una de las estrategias desarrolladas por las cineastas para trabajar con autonomía es el trabajo colaborativo y en red. Al colaborar unas con otras en todas sus producciones, aseguran su próximo trabajo sea como productora, directora, guionista, etc., en una siguiente producción. Sin embargo, esta característica es parte de la escena independiente local. Específicamente, empleando Internet como una herramienta de difusión, productoras y productores se movilizan en este campo para poner a circular sus productos.

De igual modo, las cineastas consideran que su lugar de mujer en la sociedad es determinante en su forma de trabajar, así, el ser madre, el contar con la capacidad de realizar varias cosas simultáneamente, el tener una sensibilidad creativa, hace que su cine sea diferente al que hacen sus homólogos masculinos. Esta forma de concebir el trabajo según el género<sup>90</sup> de las personas puede ser explicada en los siguientes párrafos:

---

<sup>89</sup> Como fue previamente señalado, esta característica suele presentarse también en el cine local de ficción como cine emergente que es. Lo propio suele ocurrir con la modalidad de trabajo colaborativo-red.

<sup>90</sup> Como ha sido explicado en el tercer capítulo, autoras de Teorías feministas como Henrietta Moore y Michelle Rosaldo, atribuyen el lugar social de las mujeres a razones reduccionistas -y también esencialistas y biologicistas- por las que se supondría que existe una subordinación universal de la mujer respecto al hombre.

Ma. Cristina Carrillo (2012), antropóloga y documentalista directora del documental “La Churona” (2011), señala que el cine es un campo que, socialmente, se ha constituido como masculino; muestra de esto son hechos como el que las áreas de dirección, así como las tareas más técnicas (como la fotografía y el sonido) son acaparadas por los varones, de modo tal que, para revertir esta situación y que las mujeres puedan acceder a estas áreas, las instituciones educativas de cine como la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV en Cuba, donde se formó Carrillo) han debido crear políticas expresas de igualdad de género porque, de lo contrario, estos desequilibrios se repiten de caso en caso, quedando relegadas las mujeres estrictamente al ámbito de la producción.

Es en este ámbito productivo que estas mujeres se proyectan como directoras tomando en consideración sus visiones sobre ‘lo femenino’ en su trabajo. La manera en que las directoras se conciben a sí mismas en esta labor entra en relación con varias ideas y nociones que, para ellas, son femeninas y propias de ellas como mujeres. Al considerarse a sí mismas como detallistas, sensibles, atentas a varios elementos a la vez, y caracterizar estas particularidades como femeninas, las cineastas dan cuenta de una relación directa entre ‘lo femenino’ y el proceso productivo, así, atribuyen la existencia de elementos femeninos en la producción: organización, instinto de cuidado, el instinto maternal trasladado al trabajo.

Tal como ha sido desarrollado previamente, existe la creencia en el ámbito audiovisual y cinematográfico de que las mujeres son mejores productoras que los hombres; esto, al parecer, debido a que las mujeres son más organizadas, minuciosas, cumplidas y responsables (Barriga, 2012). De manera que, basándose en esta percepción con arreglo a actividades sociales generizadas y esencialización de las identidades que se desprenden de las mismas, hombres y mujeres en el cine y en la realización de una película asumen una tarea según su género: hombre/fuerte se encarga de las tareas que requieren del uso de la fuerza física (iluminar, sostener micrófonos, *grips*); mujer/organizada se encarga de la producción y de la investigación.

Diana Soltysik (2012) habla sobre su experiencia como estudiante de cine y sostiene que aunque sea parte de la formación académica que hombres y mujeres aprendan a realizar todas las tareas, cada quien asume según su género unas tareas y descarta otras; se piensa que “en la parte investigativa y reflexiva se destacan las mujeres, mientras que en la parte técnica sobresalen los hombres” (Soltysik, 2012). Pese a estas diferencias y desigualdades estructurales, las cineastas de este estudio han

aprendido a desarrollar varias destrezas lo que, a su vez, les ha permitido encargarse de varias de las tareas en todas las etapas de una película. Esto, no obstante, no siempre se refleja en las imágenes que ellas proyectan sobre sí mismas, imágenes en las que siguen realizando una asociación ambivalente entre el valor que tienen sus experiencias sociales (la maternidad) a la hora de desarrollar su trabajo y los imaginarios -más o menos esencializados- sobre las cualidades femeninas asociadas al trabajo femenino (gusto por el detalle, meticulosidad, capacidad de cooperación, atención a los otros, etc.)

En relación a las formas de narrar, hay particularidades comunes entre las cineastas en su modo de abordar la construcción de la memoria y singularidades en cada caso. Sus estrategias narrativas están definidas por una problemática específica abordada. Así, en dos de los casos, al tratarse de vivencias personales y que involucran a la familia de estas cineastas, ellas están presentándose a sí mismas a lo largo del documental como parte de la historia narrada mientras van relatando los hechos y las situaciones presentadas. Son los casos de Restrepo y Valencia Dávila: En el primer caso, su interés es contar una historia de conocimiento público desde la versión personal de los hechos, así, la cineasta narra desde y sobre el dolor de la pérdida. En el segundo caso, la cineasta narra desde la expectativa de encontrar las piezas de la historia de sus abuelos para reconstruir su historia personal y autobiográfica.

Estas cineastas incorporan la vida personal y familiar como una estrategia narrativa que da cuenta de sus vivencias de mujeres al interior de una serie de relaciones desplegadas a partir de las relaciones familiares. En ambos casos la historia familiar salta al ámbito público para denunciar la violencia sistemática de los estados, pero este salto se da a través de la construcción que las cineastas hacen de la memoria. Ésta, a su vez, en un inicio es una memoria personal y familiar que al exponerse en el documental deviene colectiva en tanto historias ocurridas en Ecuador y Chile.

Los otros dos documentales aborden temáticas en torno a la historia de Quito y de Cuba respectivamente, en el primer caso, la cineasta hace manifiesto su deseo personal de entender las relaciones de poder que descansan detrás de la construcción de un museo en Quito, y en el segundo caso, pese a que no aparece nunca la cineasta como narradora, la manera en que entreteje la intervención de los y las personajes anuncia que lo que le interesa es desplegar un escenario de varias interpretaciones y voces sobre la realidad cubana contemporánea. En ambos casos, la memoria colectiva de dos pueblos es hilada a través de voces no oficiales, personajes que tienen otra versión de la historia, la que es contada desde abajo.

Mientras que “Abuelos” y “Con mi corazón en Yambo” abordan la memoria desde el plano personal de sus respectivas directoras, “Cuba, el valor de una utopía” y “Labranza oculta” reflexionan sobre una memoria más colectiva, de una sociedad específica en cada caso. En este sentido, se presentan tres formas de narrar: por un lado, está la voz que narra siempre en primera persona la historia familiar que le es propia (Restrepo y Valencia Dávila). Por otro lado, está la voz de la directora (Calvache) que narra en primera persona posicionándose como quien va a dar a conocer las historias paralelas a la historia oficial de una ciudad. Y finalmente, está la voz y voces de quienes Guayasamín hace hablar a lo largo de la película, constituyéndose así, estos hombres y mujeres, los personajes cuyos relatos narran desde el sentido de la directora.

En tres de los casos, la directora es también la narradora, empero sólo en los casos de Restrepo y Valencia Dávila se puede detectar una voz que físicamente narra: Al auto-representarse a ellas mismas constantemente con un cuerpo fílmico, están enfatizando en que son ellas las que han vivido las imágenes que el espectador y la espectadora observa. Se explicita el protagonismo de la acción de ellas como mujeres narradoras y, a la vez, inmersas como testigos en la historia narrada. Vemos así un sujeto concreto de la historia, y que es, al mismo tiempo, sujeto de la mirada.

En el caso de Calvache, su voz de narradora se manifiesta cuando parte de la explicación sobre su necesidad de conocer el mundo de los albañiles, señala -desde su posición de clase y etnia- cómo para ella fue revelador descubrir que, a diferencia de lo que siempre había pensado, los albañiles que construyeron los edificios coloniales de la ciudad no eran anónimos. Aun sin mencionar su nombre ni decir “Yo, Gabriela Calvache, me interesé en conocer quiénes son los albañiles”, la directora parte explícitamente de una inquietud personal. Calvache se posiciona como *la* narradora de la película, y la película, según Calvache, no existe por fuera de su director o directora<sup>91</sup>, es decir, la película no es más que el reflejo de su autor o autora.

El tercer caso (Guayasamín), presenta otras particularidades en las formas de narrar. Primero, ella es quien crea el relato aun cuando aparece invisible ante el espectador y la espectadora; sus personajes narran lo que para ella debe ser narrado, portan su voz. En segundo lugar, Guayasamín viene a ser lo que Gaudreault y Jost (1995, en Vallejo, 2010: 105) denominan ‘focalización interna’: cuando narrador/a y personaje(s) saben lo mismo. Y es posible aseverar que Guayasamín y sus personajes

---

<sup>91</sup> Entrevista a Gabriela Calvache, abril 2012.

saben lo mismo por el mero hecho de haber escogido personajes en cuyo discurso sobre Cuba post-Revolución queden remarcados aspectos que Guayasamín ha deseado incluir en el documental. Una vez más, la directora es autora y el sujeto de la mirada.

En todos los casos las autoras se posicionan con fundamento en las estrategias narrativas empleadas, las cuales, por un lado, entran en relación con la voz, el uso de la primera persona, el cuerpo fílmico y la auto-representación, y por otro, en relación con la manera en que las cineastas hilan la memoria: hablando desde la vida cotidiana, desde el ámbito privado e íntimo de la familia, desde historias mínimas, otorgando entidad a los personajes, etc. Todo lo cual refleja una unidad de elementos a partir de los cuales es posible postular una autoría femenina.

Volviendo a la pregunta, ¿existe el cine documental de autora?, más que un hecho consolidado, lo que existe es una emergencia de un cine documental de autora. Las cineastas se constituyen como las autoras de los documentales en términos de autonomía en la producción, en cómo ellas se apropian de todo el proceso, en cómo articulan su propia voz y, consecuentemente, se consolidan como las creadoras del documental, son propietarias de la idea, de la construcción del documental como proyecto y, finalmente, de la realización del mismo.

En dos de los casos estos documentales están narrados en primera persona. En ellos, las cineastas se presentan a sí mismas como enunciadoras situadas a través de la auto-representación; se trata de historias donde estas mujeres que vemos en las imágenes son las mismas personas que muestran esas imágenes, y aunque no sean precisamente las protagonistas, adquieren cierto grado de protagonismo al expresar constantemente su subjetividad y su lugar en la historia: ‘Yo, la hermana de los desaparecidos’ o ‘Yo, la nieta de estos hombres’.

En los casos de Calvache y Guayasamín la construcción de un cine de autora se da de manera diferente, no a través de la auto-representación pero sí a través del acompañamiento íntimo a sus personajes, así como desde su necesidad de abordar desde la memoria la historia presentada. En los cuatro casos, la memoria es construida desde la cercanía, lo cotidiano, y la historia es contada con una voz distinta desde abajo, desde personajes más cercanos a la experiencia propia y cotidiana.

Podemos ver que el cine documental de autora es un cine con múltiples expresiones (autoría y voz del relato, narración, auto-representación) y con una similitud: La memoria no sólo ha dado continuidad y sentido al documental, sino que también ha sido politizada, lo que quiere decir que estas mujeres han empleado al

documental como un soporte de la politización de la memoria de algo en concreto según cada caso: reivindicaciones, ideologías, luchas, deudas históricas.

Este cine documental de autora -en un mundo en que las identidades se disuelven justo cuando las mujeres como autoras logran comenzar a conformarlas (Braidotti, 2000)- representa una cierta continuidad de los inicios de la actividad cinematográfica femenina por cuanto, de alguna manera, retoma el interés y la necesidad de hablar sobre historias de mujeres o, en su defecto, sobre acontecimientos históricos, sociales y políticos que, en mayor o menor medida, afecta sus vidas y, consecuentemente, se expresa en su forma de mirar. Es un cine que no es expresamente feminista, pero que en su modo de interrogar y desplegar las formas de mirar, está incorporando los aprendizajes que ha legado el feminismo. En este marco, la existencia de mujeres como sujetos de la mirada abre posibilidades de otros lenguajes cinematográficos, como la voz de la cineasta que postulo está presente en el cine documental de autora.

Las mujeres en el documental se están constituyendo en sujetos que narran y que crean, acciones que conforman la autoría de una obra, trabajo, etc. Aunque el cine sea un espacio social donde se libran pugnas de poder, las cineastas, sobre todo documentalistas, están consciente o inconscientemente subvirtiendo estas situaciones que naturalizan las desigualdades entre los géneros, característica que está presente en el cine feminista. La autonomía en el trabajo, la construcción de la memoria, así como el lugar de sujeto social creador y narrador de historias, son algunas de las herramientas y estrategias que emplean las mujeres para hacer cine.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Gonzalo (1997). *Teoría general de la Información. Datos, relatos y ritos*. Madrid: Cátedra.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer (1971). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur.
- Aguilar, Roberto (2007). “La Revolución y los que la siguen amando”. En *Ochoymedio*, mayo, N. 69, Sección EDOC 2007.
- Andrade, Xavier (2007). “La miseria de la mirada y el tercer lugar de la visión”. En *Pensar el documental. Escritos sobre el cine documental*. N. 6: 40-45. Corporación Cinememoria. VII Festival Internacional de Cine Documental. Encuentros del Otro Cine (EDOC). Quito.
- Barriga, Rafael (2011). “Con la emoción apretando por dentro”. En *Ochoymedio*, octubre, N. 122, Sección Estreno.
- Barriga, Rafael (2009). “El precio de la felicidad”. En *Ochoymedio*, abril, N. 92, Sección Entrevista: Yanara Guayasamín.
- Bedoya, María Elena y Susana Wappenstein (2011). “(Re)pensar el archivo”. En *Íconos*. Nº 41: 11-16. Quito.
- Bourdieu, Pierre. (2002 [1993]). “Comprender”. En *La miseria del mundo*. Buenos Aires: FCE. 527-543.
- Braidotti, Rosi (2000). “Sujetos Nómades”. En *Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 25-84
- Calvache, Gabriela (2011). “Las muchas manos que construyen una casa”. En *Ochoymedio*, diciembre, Nº 124, Sección Estreno.
- Carrillo, María Cristina (2011). “En foco”. En *Ochoymedio*, junio, N. 118, Sección Editorial.
- Castells, Manuel (2003). *La era de la información (Vol. 2). Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*. Madrid: Alianza editorial.
- Connerton, Paul (1989). “Social memory”. En *How societies remember*. New York: Cambridge University Press. Capítulo 1: 6-40.
- Das, Veena (2008). “El acto de presenciar. Violencia, conocimiento envenenado y subjetividad”. En *Sujetos de dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar-CES. 217-250.

- De Lauretis, Teresa (1984). "Alicia ya no". En *Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- De Lauretis, Teresa (1989). "La tecnología del género" En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*: 1-30. Macmillan Press. London.
- De Lauretis, Teresa (1993). "Volver a pensar el cine femenino" En *Feminaria* N° 10: 1-12. Buenos Aires.
- Escudero, Jesús A. (2003). "Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)". En *Anales de Historia del Arte*. ISSN: 0214-6452.
- Gallagher, Margaret (1982). "La mujer y las Industrias culturales" en *Industrias culturales, el futuro de la cultura en juego*. París-México, Fondo de Cultura Económica.
- Girard, Augustin (1982). "Las industrias culturales: ¿Obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural?". En *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*. París-México: Fondo de Cultura Económica.
- Gomáriz, Enrique (1992). "Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: periodización y perspectivas". *Ediciones de la Mujer (ISIS)*, 17. 83-110.
- Izquierdo, Javier (2010). "Siete fragmentos en torno al documental criollo". En *Ochoymedio*, mayo, N. 105, Sección Cine ecuatoriano/Festival EDOC 2010.
- Jelin, Elizabeth (2002). "El género en las memorias". En *Los trabajos de la memoria*. Capítulo 6: 99-115.
- Kingman, Eduardo (2012). "Los usos ambiguos del archivo, la Historia y la memoria". En *Íconos*. N° 42: 123-133. Quito.
- Lander, Edgardo (Comp.) (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, UNESCO.
- León, Christian (2006). "Apuntes para el análisis del documental indigenista en Ecuador". En *Kipus. Revista Andina de Letras*. N° 20: 73-90.
- León, Christian (2007). "Imagen, performatividad y subjetividad. Los desafíos contemporáneos del cine documental". En *Pensar el documental. Escritos sobre el cine documental*. N. 6: 27-32. Corporación Cinememoria. VII Festival Internacional de Cine Documental. Encuentros del Otro Cine (EDOC). Quito.
- Martín-Barbero, Jesús (2003). "Industria cultural. Capitalismo y legislación" y "Los procesos: de los nacionalismos a las transnacionales" en *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá, D.C.: Convenio Andrés Bello. 48-71 y 164-202.

- Martín-Barbero, Jesús (2003). "Tecnología. Innovaciones culturales y usos sociales". En *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago: Fondo de Cultura Económica. 176-204.
- Mattelart, Michele (1982). *Mujeres e industrias culturales*. Barcelona: Anagrama.
- Maxwell, Joseph. (1996) "Qualitative Research Design. An Interactive Approach". En *Research Questions: What Do You Want to Understand?*
- Millán, Mágina (2002). "Feminismo(s) y producción cultural". En *Feminismo en México: revisión histórico-crítica del siglo que termina*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género. 431-441.
- Moore, Henrietta (1991). "Género y estatus: la situación de la mujer". En *Antropología y feminismo*. Madrid: Ediciones Cátedra. 25 - 57.
- Mulvey, Laura (1984). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art. Nº 18. 361-374.
- Nichols, Bill (1997). "La realidad del realismo y la ficción de la objetividad". En *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Madrid: Paidós - Espasa Libros. 217-254.
- Nichols, Bill (2001). "Agrupando las muchas voces del documental". En *Introducción al documental*. Bloomington: Indiana University Press. Capítulo 6.
- Ochoymedio (2011). "Ana Cristina Barragán". Sección Las apuestas, Nº 113, enero.
- Ochoymedio (2011). "La virgen migrante". Sección Portada, Nº 118, junio.
- Perona, Alberto M. (2010). *Ensayos sobre video, documental y cine*. Córdoba: Editorial Brujas. 21-40.
- Rancière, Jacques (2001). "*La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire*". En *La fable cinématographique*. París: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, S.A.
- Rosaldo, Michelle (1979). "Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica". En *Antropología y Feminismo*. Olivia Harris y Kate Young (ed.). Barcelona: Anagrama. 153-180.
- Rosaldo, Renato. (2000 [1993]). "Análisis narrativo". En *Cultura y verdad*. Quito: Abya-Yala. Capítulo 6: 153-162.
- Sanderson, John D. (Ed.) (2007). "Prólogo" por Román Gubern y "¿Quién inventó a Ed Wood?: una reflexión sobre el concepto de autor" por Irene Ruiz Mora. En *¿Cine de*

*autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Prólogo: 15-19. 87-98.

Spivak, Gayatri (2003). “¿Puede hablar el subalterno?”. En *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 29, enero-diciembre: 297-368.

Taylor, S. J. Y R. Bogdan. (1987) [1984]. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós. Capítulo 3: 50-99.

Torres San Martín, Patricia (2008). “Mujeres detrás de cámara. Una historia de la conquista y victorias en el cine latinoamericano”. En *Nueva Sociedad*. N° 218. Buenos Aires.

Vallejo, Aida (2010). “Género, autorepresentación y cine documental. *Les glaneurs et la glaneuse* de Agnès Varda”. En *Quaderns de Cine*. N° 5: 101-116. Universidad virtual Miguel de Cervantes [<http://www.cervantesvirtual.com/index.jsp>]

Varas, Eduardo (2011). “Tania Hermida: el cine de la palabra”. En *Ochoymedio*, septiembre, N. 121, Sección Dossier: 10 años de cine.

Ycaza, Carlos A. (2006). “Las imágenes flotantes de Tania”. En *Ochoymedio*, octubre, N. 62, Sección Mientras llega el cine.

2007: 25 años de Cinemateca Nacional (2007). “Muestra: Tesoros del archivo filmico ecuatoriano” y “Muestra: Documental y ficción del cine ecuatoriano en el nuevo milenio”. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. 5, 6, 7, 16, 17, 44, 47, 60.

## FILMOGRAFÍA

Cuba, el valor de una utopía, 2006.

Guión original: Yanara Guayasamín.

Dirección: Yanara Guayasamín.

Producción: Yanara Guayasamín.

Abuelos, 2010.

Guión original: Carla Valencia Dávila.

Dirección: Carla Valencia Dávila.

Producción: Iván Mora Manzano.

Labranza oculta, 2010.

Guión original: Gabriela Calvache.

Dirección: Gabriela Calvache.

Producción: Gabriela Calvache, Gescultura, Daniel Klein.

Con mi corazón en Yambo, 2011.

Guión original: Ma. Fernanda Restrepo Arismendi.

Dirección: Ma. Fernanda Restrepo Arismendi.

Producción: Ma. Fernanda Restrepo Arismendi y Randi Krarup.

## **ENTREVISTAS**

Entrevista a Andrés Barriga, 2 de mayo 2012.

Entrevista a Carla Valencia Dávila, 13 de enero 2012.

Entrevista a Christian León, 8 de mayo 2012.

Entrevista a Diana Soltysik, 29 de abril 2012.

Entrevista a Gabriela Calvache, 12 de abril 2012.

Entrevista a Ma. Cristina Carrillo, 17 de abril 2012.

Entrevista a Ma. Fernanda Restrepo Arismendi, 7 de enero 2012.

Entrevista a Ma. Teresa Galarza, 18 de mayo 2012.

Entrevista a Yanara Guayasamín, 7 de mayo 2012.

## VISITAS DE INTERNET

Aura Digital. Documentos de lectura: Donna Haraway: Manifiesto cyborg, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX. Visita 2 octubre 2012  
[http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/ciberfeminismes55.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/ciberfeminismes55.html)

Blog: Cine documental en Argentina. Visita 15 de agosto 2012  
<http://www.cinedocumental.com.ar/sitio/>

Blog: Lablatino. Visita 13 de enero 2012 <http://lablatino.net/blog/wp-content/uploads/2011/03/la-cinta-corta-julia-silva.pdf>

Blog de la Ley de Cine: <http://porlanuevaleydecine.blogspot.com/2007/08/ley-de-fomento-al-cine-ecuatoriano.html>

Blog: Larepublica.ec. Visita 14 de enero 2012  
<http://www.larepublica.ec/blog/sociedad/2011/10/17/polemica-por-cobro-de-impuestos-a-pelicula-con-mi-corazon-en-yambo-en-guayaquil/>

Contraindicaciones. Política, arte contemporáneo, amarillismo, proselitismo, demagogia. Visita 17 de febrero 2012  
<http://www.contraindicaciones.net/2004/06/fotografia-documento-realidad.html>

Cine de mujeres y teorías feministas del cine. Visita 11 de octubre 2012  
<http://es.scribd.com/doc/59501882/Cine-de-mujeres-y-teorias-feministas-del-cine>

CORPANP Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos. Visita 20 de mayo 2012  
[http://www.corpanp.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=46&Itemid=54](http://www.corpanp.org/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=54)

Corporación Cinememoria. Cine documental y memoria audiovisual. Visita  
Desbordes de género. Visita 14 de enero 2012  
<http://www.flacsoandes.org/desbordes/html/01hist.htm>

Documentalismo como política de verdad. En *Blogs&docs*. Visita 26 de junio 2012  
<http://www.blogsandocs.com/?p=396>

EDOC 11 Festival Internacional de Cine Documental. Visita 20 de diciembre 2011  
[http://2012.festivaldoc.org/2012/index.php?option=com\\_content&view=article&id=51%3Aacerca-de-cinememoria&catid=6%3Acinememoria&Itemid=6&lang=es](http://2012.festivaldoc.org/2012/index.php?option=com_content&view=article&id=51%3Aacerca-de-cinememoria&catid=6%3Acinememoria&Itemid=6&lang=es)

Martínez, Enrique, Salanova Sánchez. El cine de animación. Visita 15 de mayo 2012  
<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historiacineanimacion.htm>

Elcomercio.com. María Fernanda Restrepo denuncia supuesto boicot a “Con mi corazón en Yambo” en Guayaquil. Visita 14 de enero 2012

[http://www.elcomercio.com/seguridad/hermanos\\_Restrepo-municipio\\_de\\_Guayaquil-exoneracion\\_impuestos\\_0\\_574142694.html](http://www.elcomercio.com/seguridad/hermanos_Restrepo-municipio_de_Guayaquil-exoneracion_impuestos_0_574142694.html)

El Vanguardismo. Expresiones del Vanguardismo. Visita 2 de febrero 2012  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/El\\_y\\_Vanguardismo.pdf](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/El_y_Vanguardismo.pdf)

Entrevista a Patricio Guzmán. El documental como reconstructor de la memoria. Visita 29 de diciembre 2012 <http://www.youtube.com/watch?v=yBJ9UrnpL80&feature=share>

Facebook. Perfil de Ma. Fernanda Restrepo. Visita 14 de enero 2012  
<http://www.facebook.com/#!/fernandara?sk=wall>

FICVALDIVIA Festival Internacional de Cine de Valdivia. Visita 20 de diciembre 2011

[http://2012.ficvaldivia.cl/http://www.ficv.cl/f15/index.php?option=com\\_content&task=view&id=227&Itemid=452](http://2012.ficvaldivia.cl/http://www.ficv.cl/f15/index.php?option=com_content&task=view&id=227&Itemid=452)

Haug, Frigga (2008). *Memoria colectiva, Memory Work y la separación de la razón y la emoción*. Visita 12 de junio 2012

<http://www.friggahaug.inkrit.de/documents/santiagospansichfh.pdf>

Historia Analítica de los Medios Argentinos y Latinoamericanos: Una mirada retrospectiva: Treinta años de intersección entre el feminismo y el cine. Visita 2 de octubre 2012 [http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor\\_txt.php?id=7](http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor_txt.php?id=7)

La mujer en el cine. Aularia. El país de las aulas. Revista digital de educomunicación. Enrique Martínez y Salanova Sánchez. Visita 27 diciembre 2012  
<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figurasaliceguy.htm>

La República. Polémica por cobro de impuestos a película “Con mi corazón en Yambo” en Guayaquil. Visita 14 de enero 2012

<http://www.larepublica.ec/blog/sociedad/2011/10/17/polemica-por-cobro-de-impuestos-a-pelicula-con-mi-corazon-en-yambo-en-guayaquil/>

La Selecta. Cooperativa cultural. Adiós al cine de autor. Christian León. Visita 9 de enero 2013. <http://www.laselecta.org/archivos/viavisual/t/adios-al-cine-de-autor.pdf>

Memoria y desobediencia. Una aproximación a los documentales de Carmen Castillo. En *laFuga*. Visita 11 de octubre 2012 <http://www.lafuga.cl/memoria-y-desobediencia/450>

Oroz, Elena. “Lo personal es político. Un recorrido por las intersecciones entre documental y feminismo”. En *misllabores*. Visita 15 de agosto 2012  
<http://www.misllabores.com/?p=34>

Noticias de archivo del periódico quiteño El hoy: <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/cuba-el-valor-de-una-utopia-se-encuentra-de-estreno-346652.html>

Ochoymedio. Visita 15 de agosto 2012 [http://www.ochoymedio.net/?page\\_id=89](http://www.ochoymedio.net/?page_id=89)

Perfil de M. Fernanda Restrepo Arismendi en Facebook. Visita 14 de enero 2012 <http://www.facebook.com/#!/fernandara?sk=wall>

Página oficial de “Abuelos”. Visita 20 de diciembre 2011

[http://www.abueloslapelicula.com/paginas/1\\_1sinopsis.html](http://www.abueloslapelicula.com/paginas/1_1sinopsis.html)

<http://www.abueloslapelicula.com/media/presskit.pdf>

[http://www.abueloslapelicula.com/paginas/2\\_1noticias.html](http://www.abueloslapelicula.com/paginas/2_1noticias.html)

Página oficial de “Con mi corazón en Yambo”. Visita 20 de diciembre 2011

<http://www.conmicorazonenyambo.com/>

Página oficial del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. Visita 20 de diciembre 2011 <http://www.cncine.gob.ec/index.php/informacion/iquienes-somos.html>

<http://www.cncine.gob.ec/index.php/noticias/noticias-nacionales/2249-ley-organica-de-comunicacion.html>

<http://www.cncine.gob.ec/index.php/noticias/noticias-nacionales/1889-labranza-oculta.html>

Página oficial de “Cuba, el valor de una utopía”. Visita 20 de diciembre 2011

<http://www.cubalapelícula.com/lucierna.php?c=1248>

Página oficial del Festival Internacional de Cine Valdivia. Visita 20 de diciembre 2011

[http://www.ficv.cl/f15/index.php?option=com\\_content&task=view&id=227&Itemid=452](http://www.ficv.cl/f15/index.php?option=com_content&task=view&id=227&Itemid=452)

Página oficial del IDFA. Visita 13 de enero 2012 <http://www.idfa.nl/nl.aspx>

Página oficial de “Labranza oculta”. Visita 20 de diciembre 2011

<http://www.labranzaoculta.com/>

<http://web.mac.com/ecoledebudo/iWeb/Impulso/AA378B73-A4CF-4233-8252-32BB54B8CB58.html>

Página oficial del Ministerio de Cultura del Ecuador. Visita 20 de diciembre 2011

<http://www.ministeriodecultura.gob.ec/ley-organica-de-las-culturas.html>

<http://www.cubalapelícula.com/lucierna.php?c=1221&t=1238171005>

Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño. Visita 14 de enero 2012

<http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=663>

Portal Vanguardia. Visita 6 de marzo 2012  
<http://www.vanguardia.com.mx/invadeguadalajaracineecuadoriano-1232463.html#.T1Uv84EZFxQ.twitter>

Postulados del documental, John Grierson. Visita 25 de diciembre 2012  
<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>

Razón y palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en comunicación. Cine social y autoría colectiva: Prácticas de cine sin autor en España. Ana Sedeño Valdellós. Visita 25 de diciembre 2012  
[http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/N/N80/M80/11\\_Sedeno\\_M80.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/N/N80/M80/11_Sedeno_M80.pdf)

Restrepo “Mi corazón en Yambo”, un homenaje a la memoria. En *YouTube*. Visita 14 de enero 2012 <http://www.youtube.com/watch?v=dkut7bpmcfM>

Revista ‘Vanguardia’. El cine nacional se reinventa. Visita 14 de enero 2012  
[http://www.revistavanguardia.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=393&Itemid=215](http://www.revistavanguardia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=393&Itemid=215)

Ruido, María (2010). Entrevista a Laura Mulvey. Londres: Birkbeck College. Visita 20 de febrero 2012 <http://www.workandwords.net/es/texts/view/573>

Ruido, María. “Plan Rosebud”. En *Working Images*. Visita 26 de junio 2012  
<http://www.workingimages.org/contenido/maria-ruido-plan-rosebud>

Siles Ojeda, Begoña. “Una mirada retrospectiva: Treinta años de intersección entre el feminismo y el cine”. En *Hamal. Cátedra/Alfredo Marino*. Visita 2 de octubre 2012  
[http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor\\_txt.php?id=7](http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor_txt.php?id=7)

Steyerl, Hito (2009). “Documentalismo como política de la verdad”. En *Blogs&Docs*. Visita 20 de febrero 2012 <http://www.blogsandocs.com/?p=396>

Sulbarán Piñeiro, Enrique. “El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica”. En *Opción*, Año 16, N° 31: 44-71. ISSN 1012-1587. Visita 27 de diciembre 2012 [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2474953.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2474953.pdf)

Žižek, Slavoj (2004). “Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma”. Madrid: Museo del Traje. II Debates en torno a la fotografía en los Encuentro PHE04 (PhotoEspaña 2004) Visita 17 de febrero 2012  
<http://valentinroma.org/?p=692>