

MUJERES COLOMBIANAS EN DOS PELÍCULAS TRANSNACIONALES: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN DE MUJER

COLOMBIAN WOMEN IN TWO TRANSNATIONAL FILMS: BUILDING AN IMAGE OF WOMAN

FEMMES COLOMBIENNES DANS DEUX FILMES TRANSNATIONALES : LA CONSTRUCTION D'UNE IMAGE FÉMININE

Manuel Silva Rodríguez

Profesor titular, Universidad del Valle
Mailing address: Calle 13 N.º 100-00,
Cali, Valle del Cauca, Colombia
E-mail:
manuel.silva@correounivalle.edu.co

Este artículo es resultado de la investigación "Imágenes del otro: representaciones de la identidad colombiana ante otras culturas en producciones y coproducciones cinematográficas colombianas de ficción realizadas entre 1999 y 2009", desarrollada entre 2009 y 2010 en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle (Colombia). La investigación estuvo adscrita al Grupo de Investigación Caligari.

RESUMEN

Este artículo describe y analiza las representaciones de mujeres colombianas en los largometrajes de ficción *El arriero* (2009) y *Rabia* (2009), ambos realizados en la modalidad de coproducción. El texto propone entender la coproducción como parte del espacio transnacional y en su metodología sigue presupuestos de la imagología y de los estudios feministas. Con tales herramientas, el artículo busca establecer con cuáles rasgos se construyen imágenes de mujeres asociadas a la nacionalidad colombiana. Finalmente, el texto concluye que la mirada pornográfica y la economía son determinantes en la construcción de las imágenes.

Palabras clave: cine colombiano, cine transnacional, imagología, estudios feministas de cine, mirada pornográfica, economía transnacional, mujeres colombianas en el cine, *El arriero* (Guillermo Calle, 2009), *Rabia* (Sebastián Cordero, 2009).

ABSTRACT

This article describes and analyzes the representations of Colombian women in the films *El arriero* (2009) and *Rabia* (2009), both made as co-productions. The text suggests understanding co-production as a part of transnational space, and it follows, in its methodology, formulations from imagology and feminist studies. With such tools, the article seeks to establish which features serve to build images of women associated to Colombian nationality. Finally, the paper concludes that the pornographic gaze and the economy are crucial to the construction of those images.

Keywords: Colombian cinema, transnational cinema, imagology, feminist film studies, pornographic gaze, transnational economy, colombian women in cinema, *El arriero* (Guillermo Calle, 2009), *Rabia* (Sebastián Cordero, 2009).

RÉSUMÉ

Dans cet article nous proposons une description et une analyse des représentations de femmes colombiennes dans les films *El arriero* (2009)

et *Rabia* (2009), réalisés sous la forme de co-production. Le texte permet de comprendre la co-production dans le cadre de l'espace transnational et sa méthodologie suit des idées d'imagologie et d'études féministes. Avec de tels outils l'article cherche à établir avec quels traits l'on construit des images de femmes associées à la nationalité colombienne. Nous concluerons sur le fait que le regard pornographique et l'économie sont essentiels à la construction d'images.

Mots-clés : cinéma colombien, cinéma transnational, imagologie, études cinématographiques féministes, regard pornographique, économie transnationale, femmes colombiennes dans le cinéma, *El arriero* (Guillermo Calle, 2009), *Rabia* (Sebastián Cordero, 2009).

Introducción

Este artículo aborda la relación entre dos preguntas. La primera: ¿cuáles son las imágenes de mujeres que se configuran en dos largometrajes de ficción realizados bajo la modalidad de la coproducción entre países diferentes? Y la segunda: ¿cuál es la representación que se construye de un país a través de la construcción de imágenes de sus mujeres? La relación entre las dos preguntas atraviesa distintas coordenadas conceptuales, pues interroga sobre aspectos de las representaciones de género y de nación en el marco de la trama de la economía transnacional.

En el texto se analizan las películas *El arriero* (Guillermo Calle, 2009) y *Rabia* (Sebastián Cordero, 2009), y se siguen presupuestos de la imagología y de la crítica de cine feminista. En el artículo se propone, además, una manera de entender el espacio transnacional, asociado a la producción cultural, como un lugar de tensión. Por último, se exponen las conclusiones de la lectura que se hace de los filmes.

Metodología

Este texto adopta un enfoque hermenéutico (Gadamer, 1996)¹ aplicado al análisis de productos culturales, cuyo estudio crítico e interpretativo se construye con base en presupuestos conceptuales y metodológicos provenientes de la imagología y de los estudios cinematográficos feministas. A partir de una posición del autor del texto como espectador adscrito al entorno cultural de Colombia y como receptor de unos discursos cifrados en códigos narrativos y visuales, bajo tales presupuestos el artículo se detiene en la observación y el análisis

1 Gadamer sostiene: “El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presupone ni ‘neutralidad’ frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios” (Gadamer, 1996, pp. 335-336).

del modo como se construyen representaciones de mujeres colombianas en ambas películas y, al mismo tiempo, la manera como una mirada instituye tales representaciones. Para ello, el texto se concentra en identificar los recursos visuales, narrativos y dramáticos con los cuales los filmes configuran unas representaciones de mujeres. Asimismo, se detiene en las características de los cuerpos subrayadas por las imágenes y en la percepción que en las ficciones las mujeres comunican de sí mismas y de los personajes masculinos.

La *imagología* es un enfoque conceptual y metodológico interesado en el análisis intercultural, que fue formulado en el dominio de la literatura comparada y que resulta apropiado en el campo de los estudios fílmicos. La imagología indaga en las imágenes que de una nación y de sus miembros construye la producción cultural de otro país o nación. Según Amossy y Herschberg, la imagología

Basada en la perspectiva intercultural que ejemplifica el análisis precedente del exotismo, estudia las “modalidades según las cuales una sociedad se ve y se piensa, soñando al Otro” (Pageaux, 1994: 60). Se consideran las relaciones interétnicas e interculturales no tanto en cuanto a su realidad efectiva, sino en la manera en que son pensadas, percibidas, fantamagorizadas (2005, p. 75).

De los estudios feministas de cine se toman como herramientas metodológicas algunas de las inquietudes expuestas por Annette Kuhn. Para esta autora, resultan pertinentes preguntas como

[...] ¿qué funciones tiene tal personaje femenino dentro de la estructura narrativa de la película? ¿Cómo aparecen representadas las mujeres desde el punto de vista visual? ¿Se recurre a ciertas imágenes fijas de mujeres y, si es así, cómo se construyen mediante la imagen y/o [sic] la estructura narrativa de la película? ¿Qué funciones no ejercen las mujeres? ¿Cómo no son nunca representadas? (Kuhn, 1991, p. 95).

El espacio transnacional

El arriero y *Rabia* se inscriben en el cine de coproducción, un cine susceptible de ser adscrito al sistema de producción transnacional. Por *transnacional* se entiende aquí, en primer término, un

espacio que supera las fronteras nacionales y que, por lo tanto, sirve de marco de acción más allá de unos límites físicos o geográficos. Por transnacional se comprende también una no sujeción a los límites que impondría un ordenamiento nacional. La conceptualización de este espacio no implicaría, como consecuencia, la desaparición o la inoperancia total de regímenes (jurídicos, económicos, sociales y, en general, culturales) de lo nacional. Más bien, nombraría un lugar de intersección donde lo exterior y lo interior a un espacio nacional se cruzan y dan lugar a unas experiencias de tensión. Frente a la estabilidad atribuida antaño —y en Colombia aún hoy con gastos millonarios como el de la marca país “Co”— a un sentido de lo nacional, lo transnacional haría pensar en la irrupción de otros sentidos que, teóricamente, posibilitarían experimentar y representar otros modos de ser. Esto es, desde una perspectiva sociológica apuntada por Ulrich Beck, “los espacios sociales transnacionales suprimen la vinculación de la sociedad a un lugar concreto (según la concepción nacional-estatal de la sociedad)” (2008, p. 69). En términos de las prácticas sociales y de la vida de los individuos, según este autor, este espacio estaría caracterizado por la dualidad, por “vivir y actuar a la vez aquí y allí”.

Ahora bien, ¿por qué este espacio sería de tensión? Si la construcción de los modernos Estados nacionales, además de consistir en el trazado de caprichosos límites geográficos, también consistió, como indica Benedict Anderson,² en la edifica-

2 Escribe Anderson: “Así, pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”. Y agrega: “Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (1993, p. 23). Si bien esta noción ha recibido críticas acerca de su pertinencia sobre los Estados nación latinoamericanos, sin entrar en este texto en esa discusión, considero que las políticas culturales, educativas, la producción cultural y la construcción de símbolos patrios en los

siglos XIX y XX hacen pensar en lo oportuno de la categoría en el contexto colombiano.

3 Para Moragas, “La economía política de la comunicación equivaldrá entonces a la problematización, a la crítica, de la influencia del sistema capitalista en la comunicación, bien alejada de otros enfoques como los que plantea la economía de la empresa de comunicación” (2011, p. 217).

ción simbólica e imaginaria de unas comunidades nacionales imaginadas, la movilidad característica del mundo contemporáneo supondría nuevos escenarios para esa comunidad imaginada. En efecto, el mayor flujo de información supondría más que antes la permeabilidad de los relatos construidos dentro de los espacios nacionales y, en consecuencia, posibles movimientos de afianzamiento o de transformación de las imágenes en las que cristaliza el sentimiento de lo nacional. Visto así, asumir el espacio transnacional como posibilidad de movimiento, de alteración, de cambio y de resistencia lo hace perfilar teóricamente como un lugar de tensión. Por la misma razón, este espacio resulta de mayor interés teórico en su valoración como lugar del “entre”: espacio no de origen ni de destino, sino el que hay en medio, un espacio liminar como el lugar donde confluyen fuerzas de distintas procedencias geopolíticas —y para el caso particular del cine, geoestéticas—, donde cabe la opción de aguardar que el encuentro de tales fuerzas pueda formar algo nuevo a partir de alterar/transformar algo preexistente.

Por otro lado, entender el espacio transnacional como el escenario donde tiene lugar la coproducción cinematográfica conduce a incluir el flujo de capitales. Es ahí donde la relación entre producción cultural y economía como cruce de fuerzas puede vislumbrarse como un espacio de tensión, de emergencia de nuevos sentidos o de desbalance de fuerzas. Por esa vía accederíamos a lo que, en una síntesis de los estudios de comunicación contemporáneos, Miquel de Moragas identifica como la “economía política de la comunicación” (2011). Por tal, aquí se comprende el estudio crítico del influjo del orden económico transnacional en la producción cultural.³ En esta perspectiva, la aten-

siglos XIX y XX hacen pensar en lo oportuno de la categoría en el contexto colombiano.

3 Para Moragas, “La economía política de la comunicación equivaldrá entonces a la problematización, a la crítica, de la influencia del sistema capitalista en la comunicación, bien alejada de otros enfoques como los que plantea la economía de la empresa de comunicación” (2011, p. 217).

ción se fija en los modos como se transforman los objetos culturales en productos comercializables.

En este marco, en este texto se asume que *El arriero* y *Rabia*, en cuanto reúnen capitales que vinculan recursos con origen en o adscritos a economías nacionales diferentes, se encuadran en un espacio transnacional. La participación de capital internacional en proyectos gestados en un país puede, no obstante, darse en las distintas etapas de realización de un filme, lo cual, sin duda, puede incidir de formas dispares en su desarrollo y acabado final. Tras esta claridad, es necesario agregar que a la selección de estas películas, además del criterio de ser coproducciones, se sumó el hecho de que sus tramas involucran a personajes colombianos que se desenvuelven en otro país o que establecen relaciones con otros de distintas nacionalidades, ya fuera en territorio colombiano o extranjero.

La construcción de las imágenes

El arriero

El arriero se constituye en un producto de coproducción, por cuanto recibió recursos de dos economías nacionales diferentes: de Colombia y de España. En efecto, el proyecto percibió estímulos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia (Producción de Largometraje) y del Programa Ibermedia (Desarrollo) (Proimágenes Colombia, s. f. 1).

El filme es una adaptación con variaciones considerables del relato *El arriero* (1997) del escritor Alfredo Molano. Por ejemplo, a diferencia de lo que ocurre en la película, en el texto de Molano, Lucía no tiene doble nacionalidad, Virginia es asesinada en Bogotá en compañía de un primo y Ancízar es detenido en dos ocasiones, en la segunda de las cuales es condenado a una pena de 22 años. La película, por su parte, desarrolla la historia de Ancízar, un traficante de cocaína que lleva *mulas* cargadas de droga entre Colombia y España.

Una cuestión pertinente para el análisis que se propone, a la luz de algunos interrogantes que

podemos tomar de Annette Kuhn (1991) sobre la representación de los personajes femeninos, es que las peripecias de Ancízar se desarrollan en medio de tres mujeres: Lucía, Virginia y Fabiola, quienes encarnan respectivamente los papeles de amante, esposa y suegra. Como vemos, desde los roles femeninos, todos definidos en función de las posiciones que las mujeres tienen con respecto a Ancízar en una estructura melodramática, se caracteriza el sitio que ellas ocupan en la ficción. Esto es, como Kuhn observa a propósito del cine clásico de Hollywood, “a menudo es la mujer —como estructura, personaje o como ambas cosas a la vez— quien constituye el motor del relato, ‘el problema’ que pone en marcha la acción” (1991, p. 48).

Este es un elemento clave, porque *El arriero* se desarrolla desde un punto de vista y de una focalización de la historia centrados en Ancízar. Teniendo presente los planteamientos de Annette Kuhn, se puede apreciar que las funciones narrativas que desempeñan los personajes femeninos, sus apariciones en el campo visual, la reiteración de sus cuerpos como móviles de la construcción de la imagen y el consentimiento o la confrontación de ellas con un carácter masculino son cualidades de la ficción fílmica elaboradas a partir de Ancízar como epicentro del mundo representado. En efecto, tanto la mirada como el tono del personaje masculino, quien llena el espacio fílmico con una redundante voz en *off*, ponen un acento confesional y autobiográfico a la historia y, por lo mismo, organizan el relato, cargan emocionalmente los puntos de giro del conflicto dramático y buscan la identificación del espectador con él.

Apenas al comenzar la película, Ancízar dice que su trabajo como arriero comienza por hacer *casting* a las mulas. El término *casting*, pues, es trasladado del mundo del modelaje y de la actuación al de un negocio en el que la mirada y la apariencia cumplen un papel importante. Así, desde su lugar, que es el mismo que adopta la cámara y, por lo tanto, el ojo del espectador, Ancízar fija la imagen de Lucía a partir de la objetivación del cuerpo de ella.

La aparición de Lucía en la historia ocurre durante el proceso de selección de un grupo de mulas. En ese *casting*, la entrada de Lucía en el campo visual subraya su cuerpo. Sus pies, sus piernas, sus hombros y finalmente su rostro son descritos en una secuencia ralentizada y ambientada con música festiva. Tal como Ancízar ve a Lucía, la apreciamos los espectadores: la figura se recorre lentamente de pies a cabeza, iluminada por una claridad radiante que subraya los colores de su atuendo tropical. No la oímos hablar, su lenguaje aún no nos permite perfilar una imagen del personaje. Pero, en cambio, bajo la mirada de Ancízar mimetizada en la pantalla, Lucía es, en primer lugar y sobre todo, un cuerpo desenvuelto, sensual y deseable. Si acaso hiciera falta, afectando su voz, Ancízar la define: “Era una buena candidata. Y una candidata muy buena”.

Esta faceta del personaje femenino es resaltada a lo largo de todo el filme. De esta manera, Lucía, como cuerpo, se constituirá en un eje que orienta la cámara, de suerte que en distintos pasajes, antes que la acción o el intercambio verbal, serán las imágenes fragmentadas de su figura las que estructurarán el relato visual. Lo singular, empero, es que su cuerpo no es mirado siempre en una relación de plano-contraplano entre Ancízar y ella, sino que aun estando él ausente en algunas secuencias, apareciendo dormido o incluido en planos generales, la proyección de la mirada de Ancízar será la que encuadre a Lucía. Gracias a esta operación, uno de los agentes que integran dentro del filme la estructura de la relación visual entre el sujeto y el objeto de la mirada se hace invisible. Sin embargo, esta estructura se naturaliza en la pantalla por medio de la ausencia en el espacio visual del cuerpo de Ancízar y, en contraste, de la permanencia de su punto de vista que, a través de la cámara, es transferido a los ojos de los espectadores. Como explica Kuhn:

La mirada en el aparato cinematográfico es, por tanto, una relación entre el espectador y lo que sucede en la pantalla. [...] En la relación propia del voyerismo, donde el espectador adopta el lugar de la cámara como origen de la mirada, el sujeto del aparato cinematográfico queda colocado como centro y origen del significado, porque coinciden los puntos de vista

del espectador, la cámara y, ciertamente, del proyector. Por tanto, la instancia de la mirada en el aparato cinematográfico constituiría al sujeto espectador como sujeto global y unitario (1991, p. 72).

Este rasgo de la película es evidente, por ejemplo, cuando en el primer viaje que hacen juntos a Madrid, Ancízar duerme y la cámara ejecuta un movimiento para buscar a Lucía en la ducha. El filme incluye así una secuencia que en términos dramáticos y narrativos no aporta nada al desarrollo de la historia, pero que, en cambio, resalta la construcción de la imagen del personaje femenino, al producir un efecto de redundancia centrado en su figura. Varias situaciones similares encontramos después cuando la cámara se detiene en la desnudez del cuerpo de Lucía. Haciendo que imagen y sonido se tornen redundantes y, al final, que no aporten mayor sentido al filme, esta representación se repite cuando en otra secuencia Ancízar dice: “Esa mujer era el diablo con faldas. Y la carne es débil”. Y mientras su voz reitera su fijación en la carne del personaje, luego la cámara vuelve sobre los senos y los movimientos de Lucía.

Lucía también es construida a través de su desenvoltura y disponibilidad sexual. En términos de un carácter heterosexual, es una mujer presentada, en primera instancia, como sin límites ni barreras. Es ella quien primero busca sexualmente a Ancízar y quien aparece acompañada circunstancialmente de una diversidad de hombres, con lo que en apariencia se acentúa la imagen de una liberalidad a prueba de todo conservadurismo moral. Lucía se muestra, así, primero para el beneplácito y luego para los celos de Ancízar, como dueña de su cuerpo, como conocedora del valor que su aspecto adquiere ante los ojos de los hombres. Frente a ella, antes que como promiscuo o irrespetuoso de su esposa, Ancízar aparece como un hombre enamorado, sensible y rendido a los encantos de aquello que la ficción identifica como propio de una mujer.

No obstante, la presunta liberalidad de Lucía no llega a constituir un verdadero factor de transgresión. Su liberalidad apunta realmente a la asunción de uno de los principios de la economía capitalista:

para ella, como para los hombres que la rodean, su cuerpo se constituye en mercancía, en una pieza destinada al intercambio promovido por el mercado. El cuerpo bello subrayado por la cámara, que en el mundo de las *mulas* es un *container* viviente que transporta cocaína, es asumido por su poseedora como pieza para entregar a cambio de su ingreso al mundo del narcotráfico, al orden de una economía material y simbólica.

Uno de los momentos que evidencian con mayor explicitud cómo Lucía acepta y mantiene esta disposición social y cultural está sobre el final. Una *mula* fallece y, sin ninguna compasión por ese cuerpo, Lucía, junto con Ancízar, despanzurra y arroja a un río a su congénere. Por un instante, podría parecer que el cuerpo inerte marca una diferencia con respecto a Lucía: una mujer murió y la otra sigue viva. Pero al ser reducidos a vehículos del narcotráfico, ambos cuerpos comparten un lugar que les ha asignado una forma de la economía contemporánea. Así, como antes lo desvelaron Horkheimer y Adorno (1998) al leer la reducción de los cuerpos en la sociedad ilustrada a un instrumento de la producción, un cuerpo de mujer resume fatalmente en manos de otra mujer —de Lucía— el valor fungible y desechable de su propia corporalidad. Un valor creado en el ordenamiento ético y político que desnuda al negocio del narcotráfico como una expresión extrema e ilegal de la economía liberal.

Con respecto a Virginia, una vez más la mirada y la voz de Ancízar nos revelan los atributos físicos de otra figura femenina. Con aquella, representación de una mujer joven como objeto mirado, se reafirma lo apreciado a propósito de Lucía. El punto de vista se fija en el cuerpo, el cual es contemplado en unas partes y en unas circunstancias específicas. Con Virginia, el cuerpo resulta decisivo una vez más: subrayado de pies a cabeza, saltando y desfilando en traje de baño o deslizándose desnuda sinuosamente bajo el agua en medio de la luminosidad caribeña. Continuamos viendo con la óptica de Ancízar o de su proyección. Es él quien desde arriba observa a Virginia desnuda. Es él, a través del plano-contraplano, quien la

describe luciendo su cuerpo blanco, ansioso y disponible para el sexo. Su mirada sigue a Virginia por la casa y las playas de Barranquilla, por el apartamento de Madrid o desnuda en una ducha. De esta manera, la representación del cuerpo codifica una concepción de mujer. Como sostiene Kuhn sobre la mirada que instituye la pornografía, esta, “al construir ciertas representaciones de las mujeres, codifica a *la mujer* de modo general como signo, es decir, como objeto de la mirada (implícitamente masculina)” (1991, p. 128).

De igual modo que con Lucía, la caracterización de Virginia la completan la ambición y la codicia. En este punto, no obstante, algo se desencadena abruptamente en el personaje. Al comienzo de la película Virginia es, sobre todo, un ser ausente y pasivo sujeto a la voluntad de su madre. Pero conforme Ancízar se hace con algún dinero, Virginia muda su carácter y desafía la intransigencia de su madre para irse con él. Desde ese momento, como una suerte de Lady Macbeth tropical, a Virginia la definen sus ansias de poder económico y su incitación a Ancízar a escalar posiciones en el mundo del narcotráfico.

A diferencia de Lucía, Virginia se ciñe a una moral conservadora del matrimonio y de la institución familiar. Sus expectativas apuntan hacia la maternidad y hacia el control de las decisiones que orientan el rumbo de la familia. En este sentido, y contrario a su pasividad en el comienzo de la historia, el personaje aparece como una mujer caprichosa y controladora cuyos intereses se fijan, en primer término, en el incremento y en la administración de la hacienda. Y si bien, a diferencia de Lucía, Virginia no convierte su cuerpo en instrumento para ingresar al mundo del tráfico de drogas, su cuerpo también se constituye en recurso transaccional, en tanto investido como objeto de deseo, se vuelve un medio para inducir el comportamiento de Ancízar.

La tercera mujer relevante en *El arriero* es Fabiola, la madre de Virginia, conocida como *La Paisa*. Fabiola es definida, en gran medida, por la relación que sostiene con Ancízar. Pero en contraste

con las otras mujeres, ella siempre ocupa un lugar antagónico frente a él. La relación mujer-hombre entre ellos se configura sobre los estereotipos de la suegra sobreprotectora con la hija y hostil al pretendiente, y la caricatura torpe de un presunto modo de ser *paisa* (oriunda de Antioquia).

Una vez más, la voz y la mirada de Ancízar proyectan la imagen del otro, incluso en un dramático contrapicado que muestra a una Fabiola arrogante mientras le apunta a él con una pistola. En efecto, la primera intervención de *La Paisa* se da cuando, en un *flashback*, Ancízar recuerda que ella quiso matarlo. Fabiola aparece vociferante, vulgar, violenta. Y después de ver cómo a él le propinan una paliza, ella le dice que no crio a Virginia para que se lo coma con un puto negro. Como enseñanza, le enrostra que para tener mujeres como su hija se necesita plata.

Con Fabiola, la mirada de Ancízar no transfigura a una mujer en objeto de deseo, sino en objeto amenazante, castrador. Esto es, como aprecia Annette Kuhn recordando a Laura Mulvey, teórica feminista del cine,

[...] en cuanto espectáculo, el cine coloca a la mujer en el centro de la mirada (no solo de los espectadores, sino también de la de los protagonistas dentro del espacio ficticio de la película), pero como tal mujer evoca no solo los aspectos placenteros de la mirada, sino también los tenebrosos (1991, p. 74).

Por otro lado, la película también configura alrededor del plano económico una representación común de las mujeres. Con Fabiola, la naturalización de la forma de valor de la mercancía se refleja en la actitud y la búsqueda que impulsan el comportamiento de Ancízar, y en la disposición de las mujeres, revelada de manera implícita o explícita, a canjear parte de lo que las definiría, y que al parecer ellas aceptan, a cambio del poder económico al que aspiran. La manifestación más altisonante de esta disposición común la vemos cuando, después de realizar nueve viajes traficando cocaína, Ancízar se presenta ante *La Paisa* con un mazo de dólares para decirle que está allí para comprar

a Virginia. Y esta, sin objetar que le hayan puesto precio, se pliega al orden encarnado en su madre y en Ancízar, y se va con él.

El arriero agrega un elemento particular a la caracterización de estas mujeres cuando, por el desarrollo de la trama, se desplazan hacia España. En ese momento, entonces, en virtud de la economía transnacional del narcotráfico, el lugar de ellas suma otra dimensión, al ser insertas en un contexto internacional y al aparecer asociadas por su condición de origen a Colombia.

Ahora bien, a diferencia de Ancízar, a ellas no las vemos interactuar con personajes españoles. Pese a esta situación, sus acciones, su lenguaje, sus expectativas y su visión del espacio traslucen una posición por su origen geográfico con respecto a su lugar de estancia. Aquí cobra sentido la orientación de la imagología cuando interroga por “las ‘modalidades según las cuales una sociedad se ve y se piensa, soñando al Otro’” (Amossy y Herschberg, 2005, p. 75). Es decir, mediante una sinécdoque, en la representación apreciamos cómo unos personajes de ficción encarnan una idea de nación, en la cual están adscritos, y cómo miran a otra, a la cual admiran.

Aquí es necesario recordar que Lucía ostenta la doble nacionalidad de colombiana y española. En esa medida, ella se comporta en Madrid diferente de como lo hacen Virginia y su madre. Lucía no hace comentarios elogiosos sobre el espacio ni se muestra deslumbrada por vivir allí. Por el contrario, Lucía, que cambia caprichosamente y según le convenga de acento, a pesar de haber nacido en Madrid, reafirma la nacionalidad colombiana suya y de su madre. Para Lucía, estar en ese territorio es motivo de reconocimiento de unas raíces y de afirmación de los vínculos con una tradición, aunque no detalle cómo la concibe, asociada al nombre de un país.

Virginia y, sobre todo, su madre, experimentan el cambio de espacio de otro modo. En Madrid, Virginia abre, como fachada para el lavado de

dinero, una frutería que recibe el nombre de “Puerto Colombia”. En ese espacio, el color, las frutas tropicales y la música caribeña ponen una nota de folclor que, actuando como signos del entorno cultural del cual provienen, identifican a Virginia y a la colonia que allí se reúne con las imágenes, los tonos y los productos asociados a un país. Por una suerte de traslación retórica y topológica, a partir de una selección de marcas, el territorio local es trasladado y reconstruido en terreno extranjero. Por su lado, acentuando su vulgaridad caricaturesca en sus gestos y su entonación, Fabiola se muestra encandilada ante lo que juzga lujoso y, seducida por las posesiones materiales y la comodidad que Ancízar ha alcanzado en otro país, dice estar dispuesta a hacer las paces con él.

Esta trinidad de mujeres formada alrededor del proveedor masculino cierra su historia en la venganza que ejecutan contra Ancízar. El enredo melodramático de la amante abandonada, de la esposa burlada y de la suegra vigilante y vengativa, concluye con una confabulación femenina. De nuevo, la mirada y la voz de Ancízar, quien a pesar de su infidelidad conyugal se presenta como un hombre leal, arrepentido y movido por el amor, proyectan a los espectadores su visión de las mujeres. Frente a ellas, al final él comparece como víctima. Si en principio Lucía aparecía disoluta y liberal, al final su carácter se revela dependiente y sumiso ante un hombre. Después de rogarle para que no la abandone, movida por la pasión y el desengaño, Lucía decide vengarse. Para tal fin busca a Virginia y le revela toda la historia vivida con Ancízar. Entonces, estas colombianas, heridas de amor en Madrid, se tornan complementarias. Virginia, según dice Ancízar, para vengarse de él hasta opta por abortar el hijo que con tanto deseo había buscado. Al final, estas dos colombianas, vengativas y terribles, en tiempos de negocios transnacionales condenan a su hombre a la ruina.

Rabia

Rabia es una coproducción entre Colombia (Dynamo producciones), España (Telecinco) y México (Tequila Gang). En su reparto cuenta con

actores de esos países y con la actriz colombiana Martina García (Proimágenes Colombia, s. f., 2). Su trama transcurre en una ciudad española y cruza una historia de amor con las condiciones de empleo y subsistencia de los inmigrantes.

La película relata la relación afectiva entre Rosa, una joven colombiana que trabaja en una casa enorme, y José María, a quien algunos españoles identifican como un *sudaca* —aunque tiene acento mexicano—, quien vive en condiciones de ilegalidad y quien es despedido de su empleo como obrero en una construcción.

El filme es una adaptación, con cambios notables, de la novela homónima del argentino Sergio Bizzio (2005). El dato no es menor, pues la novela narra la relación de una pareja de argentinos en el tradicional barrio bonaerense de La Recoleta. La película, pues, modifica la localización de la historia y la nacionalidad de los personajes, con lo cual marca el acento en el tema de los inmigrantes y en las diferencias no solo de clase social, sino también de origen geopolítico.

Rabia es un *thriller*, compuesto por claros y sombras, narrado por una cámara sinuosa que se pierde entre cuartos y rincones de la casa donde transcurre la mayor parte de la historia. La morosidad de la cámara impone un ritmo al filme, congruente con la contención y la turbulencia interior de José María. Esa lentitud es la que, apenas al comenzar la película, descubre en un contrapicado a una mujer, como si fuera espía por la cámara, oteando delante de una ventana. Y luego nos traslada al interior de ese cuarto y se detiene en el torso desnudo y en el rostro casi infantil de Rosa, interpretada por Martina García, quien retoza en una cama con José María. Esta primera secuencia subraya varios de los elementos que serán constitutivos del filme: el encierro y el aislamiento de los inmigrantes, la dualidad dentro/fuera, la claridad y las sombras, los celos de José María y el cuerpo de Rosa.

Estos elementos encuentran a lo largo de la película diversas manifestaciones dramáticas, narrativas y

visuales, en las cuales veremos inmersa a Rosa, ya sea por el lugar que ella ocupa en algunos acontecimientos o por la relación afectiva que sostiene con José María. Esto es, como comenta Annette Kuhn sobre la posición de *la mujer* en el modelo del cine clásico de Hollywood,

Ya no se considera a la “mujer” un ser humano sexuado concreto que da la casualidad que existe en la pantalla en vez de en la vida “real”: “la mujer” se convierte, por el contrario, en una estructura que gobierna la organización del argumento y de la trama en una narración (1991, p. 46).

Ahora bien, desde una perspectiva que atiende al contexto geopolítico implicado en la ficción y, por lo tanto, al enfoque que propone la imagología, en Rosa confluyen rasgos que, en el ordenamiento social, económico y cultural en el que se encuentra y por el carácter que la define, la sitúan en una condición de subordinación y de vulnerabilidad. Rosa es inmigrante, atractiva a ojos de los hombres; es empleada interna en una casa, bajo las órdenes de unos patrones con una nacionalidad diferente de la de ella, que casi siempre están cerca y la controlan; además, es novia de un inmigrante ilegal, posesivo y celoso, de quien desconoce casi todo. Cada uno de estos factores y sus cruces delimitan el accionar de Rosa, estructuran sus relaciones y definen parte de lo que ella es.

La sinuosidad de la cámara también es un instrumento para mirar a Rosa y para exponerla, gracias a la estructura visual del plano/contraplano, ante los ojos de varios personajes masculinos que, en actitud voyerista y controladora, contemplan y vigilan el cuerpo de ella. Cada uno de esos personajes, de condiciones de clase, nacionalidad y edad diferentes, observan y asedian con su mirada y con sus actos a Rosa. En cuanto cuerpo mirado, deseado y controlado, Rosa se constituye en lo que Kuhn llama “estructura-mujer” (1991, p. 45). En este caso, estructura visual y narrativa del filme, pues alrededor de su figura se organiza el texto cinematográfico. Esta cualidad del personaje se manifiesta en las situaciones que Rosa vive dentro y fuera de la casa a la que está confinada la mayor parte del tiempo.

Un pasaje en el que Rosa es observada y sus observadores mezclan, desde una clara marcación del cuerpo, las condiciones de género y nacionalidad de ella es cuando, en compañía de José María, atraviesa una calle después de salir del cuarto donde antes los hemos visto juntos. En ese momento, al pasar ellos frente a un par de mecánicos, la cámara sigue el cuerpo menudo de Rosa, que queda como expuesto a la dureza del entorno, y aquellos hombres murmurarán con acento español: “está buena la colombiana. ¿Qué hace con ese sudaca de mierda?”.

Vemos, entonces, cómo acontece la doble diferenciación que estos hombres hacen entre ellos y los demás: a diferencia de José María, Rosa no solo es objetivada por su origen geopolítico, sino también por su sexo. De José María, por absurdo que resulte decirlo, los españoles no opinan que está bueno o malo. Sus palabras, en realidad, al denotar sexualmente al personaje femenino, operan un efecto de acentuación y de redundancia de lo que en la secuencia inicial de la película la imagen cinematográfica, con su ritmo y su encuadre, había resaltado: el cuerpo sexuado de Rosa. En este punto, correspondiente a los primeros minutos del filme, es evidente que para esta mirada Rosa queda definida por su sexo. Esta valoración del personaje se repite más tarde, en ausencia de ella, cuando el encargado de la obra de la cual luego es despedido José María se refiere a Rosa como “la colombianita esa que todos se quieren follar”.

Y es que, salvo en la relación que sostiene con sus empleadores, en la percepción que los hombres tienen sobre Rosa, el sexo de ella, en tanto que objeto visto por un sujeto sexual, es el eje que determina la mirada que todos le dirigen y, en caso extremo, el tipo de acercamiento que buscan. Incluso el joven nieto de sus patrones asienta sobre Rosa una mirada entre inquisitiva y autoritaria cuando, al descubrirla embarazada, indaga sobre quién es el padre. Pero son sin duda el hijo de sus empleadores y José María, con quien Rosa consiente el sexo, los personajes que mantienen una posición de dominio y de control sobre ella, y en el caso del primero, además, de abuso sexual.

Desde la mirada que dirigen estos dos personajes al cuerpo de Rosa, a quien acechan de manera velada o explícita, se connota no solo deseo, sino también sometimiento.

En el caso del hijo de los patronos, su pertenencia a la familia que emplea a Rosa facilita el abuso de poder. Es decir, la estructura de una relación económica, definida por la mujer inmigrante de un país pobre y que está necesitada de empleo, sirve de coartada al abuso de poder y al abuso sexual que comete el hombre de un país con una economía más fuerte. El vínculo de dependencia económica se enmarca en la misma racionalidad que produce el silencio de Rosa y que alienta la bestialidad del hijo de sus empleadores.

Por otro lado, la figura sombría de José María lo constituye en una suerte de perro guardián de Rosa. José María es un obsesivo compulsivo que se niega a desprenderse de su objeto de deseo, por lo cual lo somete a un control y una vigilancia intransigentes. Quizás desde la soledad que afrontan dos inmigrantes se podría alegar que uno encuentra refugio y protección en el otro. Tal vez algo de eso se pueda sostener, sobre todo, en el caso de Rosa, por su carácter un tanto infantil y dócil. Sin embargo, en cuanto a José María, antes que necesidad de compañía, su actitud denota posesión y dominio. En efecto, la expresión dura y tensa de este personaje manifiesta un carácter introspectivo, que guarda la distancia y estalla violentamente cuando los otros traspasan los límites que él impone. Eso sucede con los mecánicos y el encargado de la obra donde él labora, quienes se atreven a observar y a referirse a Rosa en términos de ser un objeto sexual: a uno de los mecánicos, José María le rompe la cara; a su jefe, aunque en forma accidental, le causa la muerte como consecuencia del golpe que le propina; y al hijo de los patronos lo asesina para vengar la violación de Rosa. Esa misma violencia contenida, presta a reventar en sus gestos, sus palabras o sus puñetazos, José María la extiende en silencio sobre Rosa: él la vigila sin tregua, desde las sombras, tras instalarse clandestinamente en el ático de la mansión.

Decía más atrás que el aislamiento y el encierro y la dualidad dentro/fuera sirven de estructura espacial y semiótica a la película. En esas dimensiones espaciales quedan inscritos los cuerpos de José María y Rosa, en ellas permanece atrapado el cuerpo de Rosa bajo la mirada de él y de la de otros hombres. Esas dimensiones, también, conforman unas coordenadas que permiten ver en el marco de las relaciones sociales y de un sistema cultural los lugares que José María y Rosa ocupan por ser inmigrantes y por su condición de género/sexo. En este sentido, la casa se transfigura en alegoría del territorio de una nación a la cual ellos no pertenecen y en la que existen unos códigos, unas maneras de estar, que organizan la vida y definen las posiciones que hombres y mujeres ocupan.

A este respecto, cabe recordar que el encierro de José María —y al igual que las ratas del ático, su postrer acorralamiento entre oquedades y rincones— deviene como consecuencia de él ocasionar la muerte de su jefe. Evidentemente, por su condición de inmigrante ilegal, su margen de movimiento siempre es mínimo. El confinamiento de Rosa, en cambio, no tiene el viso de huida y ocultamiento del de su novio. Para ella, aunque en condición de legalidad, su encierro es propio de las condiciones de su empleo. Solo tiene salida de la casa donde trabaja una vez a la semana.

La casa, entonces, como alegoría de una nación que acoge a quienes no son propios del lugar, se configura como un espacio ajeno y extraño, un espacio que limita y no permite instaurar en él la comunicación ni la familiaridad. En la casa, la existencia de una dependencia económica obliga a Rosa a restringir sus movimientos.

Ahora bien, en esta relación con el espacio ocupado, mas no habitado, no se puede desconocer un factor: en el horizonte del personaje no cabe la alternativa de retornar a Colombia. Para Rosa es preferible aquel encierro, estar dentro de otro país que le provee un ingreso, que la opción de regresar a su país de origen. Esta es la cuestión que se pone de manifiesto cuando queda embarazada y dialoga

con una paisana: Colombia no es alternativa, ni para ella ni para su futuro hijo. Así, la asunción de ser madre sin haber deseado serlo pone a Rosa en una situación aún más extrema.

En este punto la película da un giro. La diferencia entre nacionales y extranjeros, entre los que están adentro y los que están afuera parcial o totalmente de un ordenamiento jurídico, adquiere un contraste a través del valor que recibe la institución familiar. Ese valor es el que en la ficción establece una cercanía, algo parecido a una convergencia, entre dos personajes: la señora de la casa, la patrona, y Rosa. El dueño de casa habitualmente se comunica con Rosa con frialdad y dureza, casi como si fuera su sierva. Se refiere a ella como “el servicio”. Por el contrario, la señora dispensa a Rosa un trato respetuoso. En una ocasión, incluso, replica a su marido: “deja de hablar [de Rosa] como si fuera invisible”. Y tras saber del embarazo, la señora trata a Rosa como su igual: como madre.

74

En su composición dramática, *Rabia* sublima y prolonga uno de los rasgos que, en Occidente, se han acuñado, desde Platón hasta Freud, como correspondientes a las mujeres: reproducirse y cuidar a la familia. Como apunta Annette Kuhn, esta reafirmación de un presunto lugar correspondiente a la mujer aparece como un intento “para conseguir la vuelta de la mujer al orden familiar”, como un intento por “devolver a la mujer a ‘su sitio’” (1991, p. 48).

En efecto, la comunión entre Rosa y su patrona introduce un contraste entre los personajes femeninos, sus deseos y, por extensión, lo que posibilitaría sus nacionalidades: entre el deseo de tener una familia, obstruido por sus eventuales miembros ser inmigrantes de países periféricos, y la realidad de tenerla destrozada en un país con unas condiciones materiales favorables; entre la comunicación imposible de José María con Rosa, pese a vivir por meses —forzando hasta el límite la verosimilitud— en la misma casa, y la falta de entendimiento entre padres e hijos de los dueños y eventuales habitantes de la mansión. Este proyecto truncado, situado especialmente en el

ámbito del deseo femenino, es finalmente el sentido que transmite la última secuencia: con la lentitud característica con que la cámara recorre los espacios, en un final lastimero, Rosa descubre las ruinas del cuerpo de José María y le acerca el bebé para que pueda expirar en paz luego de él verlo por primera y única vez. Rosa pasa entonces de ser objeto de deseo a convertirse en una buena madre y una ejemplar compañera.

Conclusiones

El arriero es un producto que buscó insertarse en el mercado cinematográfico más complaciente. Como coproducción, su exhibición se hizo en los países que aportaron capital al proyecto. De ahí que no resulte forzado intuir la relación que su punto de vista y sus contenidos hayan podido sostener con estereotipos que puedan circular en el orden global. La construcción de sus personajes femeninos obedece a la lógica de los estereotipos, en tanto con estos “se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes” (Amossy y Herschberg, 2005, p. 32). Son, por lo tanto, figuras sin mayores complejidades ni contradicciones en su carácter. En un contexto ficcional determinado por las ansias de dinero fácil y por el espacio que abre el mundo del narcotráfico, las mujeres aparecen integradas al orden que en el plano de la representación constituye ese sistema de valores. Lo significativo es que este sistema, en el cual se crean sentido y valor, está constituido desde la mirada de un personaje masculino. Aquí cabe recordar a Pierre Bourdieu:

La paradoja consiste en que son las diferencias visibles entre el cuerpo femenino y el cuerpo masculino las que, al ser percibidas y construidas de acuerdo con los esquemas prácticos de la visión androcéntrica, se convierten en el garante más indiscutible de significaciones y de valores que concuerdan con los principios de esta visión de mundo (2000, p. 36).

Esta diferencia permite sostener que la mirada que estructura la película, al igual que ocurre en *Rabia*, aunque en esta con menor explicitud, es la mirada de la dominación simbólica masculina.

Con su simplificación de los personajes, *El arriero* presenta las imágenes de unas mujeres asimiladas, conformes y partícipes activas de un orden cultural, económico y político al cual sus decisiones se pliegan sin discusión. Comparecer como cuerpo sexual construido por la mirada masculina, adoptar como principio rector el carácter venal e intercambiable del cuerpo, y plegarse así a un sistema económico y simbólico en el que su posición no pasa de ser la que tradicionalmente le ha asignado un orden instituido y mantenido por valores pretendidamente masculinos, hacen que en esta película las imágenes de las mujeres no resulten inquietantes ni cuestionadoras para el espacio extraestético en el que, como en el caso colombiano, es vista e interpretada.

En este lugar es necesario indicar que la estructura de esta mirada no se limita a aparecer explícita o implícitamente cuando los hombres observan los cuerpos de las mujeres. También acontece cuando las mujeres miran y actúan. Esa misma mirada, pues, por lo que podemos llamar una *operación de violencia simbólica*, queda incorporada en los personajes femeninos. Y se hace patente cuando estos personajes se miran a sí mismos o a otros, tanto femeninos como masculinos, y los definen desde los esquemas de valores del sistema simbólico en cual están insertos. Así, la representación muestra a las mujeres adheridas a los esquemas y como agentes que lo reproducen. Y es por esa misma operación por lo que en la representación fílmica las mujeres terminan proyectando la imagen deseable o rechazable de hombre.

En *Rabia* sobresale un manejo de cámara que acentúa la mirada sobre el espacio y el cuerpo de Rosa. Ella es, visualmente, un cuerpo deseado, observado y vigilado. Esta es la disposición que los personajes masculinos tienen hacia Rosa: como objeto de deseo o como una suerte de sierva, doméstica y sexual. En su dimensión temática, el filme apela a tópicos como el melodrama, la sublimación de la maternidad y la connotación sexual del cuerpo femenino. Atribuye, además, un carácter dócil y temeroso a Rosa, en ningún caso, a

pesar de los abusos que le infligen, contrario al orden en el cual le corresponde vivir. Igualmente, su condición de inmigrante la marca como un ser condicionado por su origen geopolítico, a lo cual se suma la sexualización de su género. De esta manera, la ficción muestra un ordenamiento de la experiencia que constriñe al personaje femenino por distintas razones y, en algunos momentos, de distintos modos con respecto a su pareja masculina. Es decir, hay en el marco de las relaciones una distribución del poder y la asunción de un lugar que Rosa acepta y conserva. Recordemos, una vez más, a Bourdieu:

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hace que esa relación parezca natural (2000, p. 51).

Leer *Rabia* en esta clave, ¿permite concluir que el filme admite pasivamente esta forma de ordenar la experiencia o, por el contrario, motiva algún tipo de cuestionamiento? Pese a evidenciar una desigual distribución del poder geopolítico y de sus efectos en las relaciones entre los personajes según las nacionalidades y las condiciones de sexo/género, esta película no se inserta en el cine de denuncia. Sin duda, *Rabia* expone el sitio que una distribución del poder asigna a un personaje femenino. Pero aparte de la aberrante violación que sufre el personaje Rosa, la textura visual del filme y su contenido dramático y narrativo, más que incomodidad, generan distracción. De hecho, al final Rosa, convertida en madre, a través del apoyo afectivo y material que le brinda la señora de la casa, parece estar felizmente incorporada al orden social.

Cabe ahora volver sobre la pregunta que, con la imagología, se formula acerca de la representación que se construye de un país a través de las mujeres. La comparación de los dos filmes arroja elementos comunes y diferentes. Un elemento temático definitivo en ambas películas es la economía del país.

Colombia aparece como un país que, por su economía, traza a las mujeres (y no solo a ellas) unos horizontes definidos. *El arriero*, con su trama localizada en el mundo del narcotráfico, presenta a unas mujeres hundidas en la ilegalidad y la ambición. Una economía del enriquecimiento fácil y su ética inescrupulosa es el sistema de valores que impulsa a Lucía, a Virginia y a Fabiola. Estos personajes, sin dudar, adoptan y ejercen la racionalidad que erige a ese mundo. Un mundo, por lo demás, que en la ficción no es exclusivo de Colombia. Por otro lado, en *Rabia*, la economía circunscribe el accionar de Rosa. Pero en este caso el paradigma económico que ofrece un país a una mujer no es el enriquecimiento rápido, sino la falta de posibilidades. La adaptación del personaje es la respuesta que el propio orden prevé para la opresión.

En ambas películas es un rasgo constitutivo el predominio de la imagen de las mujeres determinada por el sexo. Recordando a Freud y a Lacan, dice Roman Gubern (2005, pp. 9-70) que la *escopofilia* es la pulsión de la mirada que, en el ámbito de las representaciones convencionalizadas por el cine hegemónico, ha dado lugar a una caracterización tipificada del cuerpo femenino que encuentra su mayor expresión en el porno: un cine que, desde lo que se puede llamar sus inicios, fue concebido para el consumo de un público masculino. Con esta referencia no se pretende sostener aquí que la mirada predominante en estos filmes los constituya en porno. Pero sí se cuestiona que entren en el entorno de lo erótico, pues, atendiendo como Bataille (2000) concibió el erotismo, estas representaciones no transgreden nada. Por el contrario, resultan confortables y predecibles para un régimen visual altamente codificado.

Cabe aquí introducir la acepción de una *mirada pornográfica* como la define María Mercedes Gómez (1997, pp. 29-30): esta mirada no es restrictiva al porno, más bien nombra una forma de mirar que cristaliza en conducta visual. Para esta autora, la mirada pornográfica alude al modo como se observa el cuerpo femenino no solo en

el espacio de un filme pornográfico. Por lo tanto, esta conducta visual instituye también una forma de visibilidad/invisibilidad que atraviesa la esfera pública.

En tal sentido, se destaca que ambas películas coinciden en perfilar una imagen de las colombianas jóvenes como mujeres sensuales, deseables sexualmente. Sin embargo, si examinamos un poco más, encontramos que la industria excluye a las mujeres de piel negra, de rasgos indígenas, de cuerpos gordos y con las marcas que depara la vida. Colombia, pues, deviene asociada a mujeres guapas y fuertemente sexuadas. Aquí resulta oportuna otra reflexión de Annette Kuhn, ya que al fijar y repetir unas imágenes, este tipo de “cine incluye una serie de mecanismos ideológicos con los cuales convierte a la mujer en un ser eterno, mítico, en una esencia o en un conjunto de imágenes y significados” (1991, p. 91). Si los impulsos nacionalistas han conducido, en distintos momentos, a construir representaciones que exaltan valores patrióticos y edifican imágenes apologéticas de una presunta comunidad nacional, estas ficciones crean, como espacio compartido en las representaciones asociadas al país, la determinación económica y el lugar que en esa determinación ocupan hombres y mujeres.

El carácter transnacional de estos filmes y de su inserción en una economía política de la comunicación tiene que ver, según lo expuesto, con el predominio de estereotipos y de lugares comunes relacionados con un país y sus mujeres. La crítica aquí se orienta al modo como estas películas integran, reproducen y hacen circular estos contenidos y, en esa medida, reducen las posibilidades de imaginar otros modos de ser.

Ahora bien, parece un tópico sostener que resulta más fácil vender y hacer rotar un proyecto cinematográfico que reproduzca y reafirme ideas que ya circulan en el circuito mediático. Los estereotipos inducirían a creer, *a priori*, que los filmes tendrían una mayor aceptación entre inversores y público. Cabe aquí recordar lo que, en una entrevista, afirmó Guillermo Calle, director de *El arriero*:

[...] cuando yo me fui a desarrollar la dramaturgia para cine, me quedaba muy difícil no poner a un personaje español, para explicar cómo este tipo entraba y salía del país tan fácilmente. Por un lado porque mi preocupación inicial era dramática, cuando resolví esta preocupación entendí que la dramaturgia era una conveniencia para la coproducción con España, entonces eran dos cosas que se complementaban. Por eso me inventé que Virginia la esposa tenía un negocio como fachada legal allá en Madrid (en Osorio, 2009).

No se afirma aquí, en todo caso, que una película o dos decidan lo que un conjunto de personas pueda pensar de otra cultura y de sus miembros. Emerge, empero, la discusión acerca de la manera como, en el espacio transnacional, la economía condiciona la producción de representaciones y, por lo tanto, de las imágenes que contribuyen a la comprensión u obstaculizan la forma como unos grupos o culturas pueden comprender o imaginar a otros. El espacio transnacional, que en principio se puede pensar como un escenario de tensión, al menos en estos casos nos muestra que del “entre” no ha surgido algo nuevo, sino la reproducción de una mirada y la expresión de una estética geopolítica ya codificada.

Referencias

- Amossy, R., y Herschberg, A. (2005). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bataille, G. (2000). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Beck, U. (2008). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo. Respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.

- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Gadamer, H.-G. (1996). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gómez, M. M. (1997). *Derecho y pornografía*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Horkheimer, M., y Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Moragas, M. d. (2011). *Interpretar la comunicación*. Barcelona: Gedisa.
- Osorio, O. (2009). Entrevista a Guillermo Calle, director de *El arriero*: la ópera prima de un veterano. *Kinetoscopio*, 72-75.
- Proimágenes Colombia (s. f. 1). *El arriero*. Recuperado el 20 de mayo de 2014, de: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1811
- Proimágenes Colombia (s. f. 2). *Rabia*. Recuperado el 20 de mayo de 2014, de: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1899

Filmografía

- El arriero*. Director: Guillermo Calle. Año: 2009. Elenco: María Cecilia Sánchez, Elkin Díaz, Julián Díaz, Paula Castaño, Paco Hidalgo, Carmenza Cossio. Nacionalidad: Colombia, España. Duración: 93 min.
- Rabia*. Director: Sebastián Cordero. Año: 2009. Elenco: Martina García, Gustavo Sánchez, Concha Velasco, Xavier Elorriaga, Álex Brendemühl, Iciar Bollain. Nacionalidad: Colombia, España. Duración: 96 min.

How to reference this article: Silva Rodríguez, M. (2016). Mujeres colombianas en dos películas transnacionales: la construcción de una imagen de mujer. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 21(1), 63-77. doi: 10.17533/udea.ikala.v21n01a05