



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

TEMA:

**Crítica feminista cinematográfica: *análisis de En el nombre
de la hija y No robarás (a menos que sea necesario)***

AUTORAS:

Intriago Quijije Kelly Betzabeth

Lainez Rendón Angélica Patricia

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

TUTORA:

Ojeda Franco Mónica Gabriela

Guayaquil, Ecuador

18 de septiembre de 2017



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Intriago Quijije Kelly Betzabeth y Lainez Rendón Angélica Patricia** como requerimiento para la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social**.

TUTORA

f. _____
Mgs. Mónica Ojeda Franco

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Mgs. Efraín Luna Mejía

Guayaquil, a los 18 días del mes de septiembre del año 2017.



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

**Nosotras, Intriago Quijije Kelly Betzabeth y Lainez Rendón Angélica
Patricia**

DECLARAMOS QUE:

El Trabajo de Titulación, ***Crítica feminista cinematográfica: análisis de *En el nombre de la hija y No robarás (a menos que sea necesario)**** previo a la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de nuestra total autoría.

En virtud de esta declaración, nos responsabilizamos del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 18 días del mes de septiembre del año 2017.

AUTORAS

f. _____
Intriago Quijije Kelly Betzabeth

f. _____
Lainez Rendón Angélica Patricia



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

AUTORIZACIÓN

Nosotras, **Intriago Quijije Kelly Betzabeth y Lainez Rendón Angélica Patricia**

Autorizamos a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Crítica Feminista Cinematográfica: análisis de *En el nombre de la hija y No robarás (a menos que sea necesario)***, cuyo contenido, ideas y criterios son de nuestra exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 18 días del mes de septiembre del año 2017.

AUTORAS

f. _____
Intriago Quijije Kelly Betzabeth

f. _____
Lainez Rendón Angélica Patricia

The screenshot shows the URKUND web interface. The top navigation bar includes the URKUND logo, a search bar with the text "Buscar", and a user profile for "Mónica Franco Pombo (monica.franco)".

The main content area is divided into two sections:

- Documento:** Tesis [Angélica Lainez y Kelli Intriago.docx](#) (D30296466)
- Presentado por:** 2017-08-30 11:02 (-05:00)
- Presentado por:** Mónica Franco Pombo (monica.franco@cu.ucsg.edu.ec)
- Recibido:** monica.franco.ucsg@analysis.orkund.com
- Mensaje:** Tesis Angélica Lainez y Kelli Intriago [Mostrar el mensaje completo](#)
0% de estas 66 páginas, se componen de texto presente en 0 fuentes.

Below the document details is a table titled "Lista de fuentes" (List of sources) with columns "Categoría" and "Enlace/nombre de archivo".

Categoría	Enlace/nombre de archivo
	http://www.youkai.net/youkai11-a-l-mulvey.pdf
	http://www.hamalweb.com.ar/archivos/el%20cine%20feminista%20y.pdf
	https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/viewFile/14456/13750
	https://monoskop.org/images/f/f1/De_Lauretis_Teresa_Alicia_ya_no_feminismo_semiotica...
	https://www.retinalatina.org/la-mujer-en-el-cine-latinoamericano-de-minorias-miradas-y-cu...
	Tesis Murillo-Romero.docx

At the bottom of the interface, there is a summary of the document's academic context:

- FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
- CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
- TEMA: Crítica feminista cinematográfica: análisis de *En el nombre de la hija y No robarás (a menos que sea necesario)*
- AUTORAS: Intriago Quijije Kelly Betzabeth, Lainez Rendón Angélica Patricia
- Trabajo de titulación previo a la obtención del título de LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO
- TUTORA: Ojeda Franco Mónica Gabriela
- Guayaquil, Ecuador

The Windows taskbar at the bottom shows the system clock as 15:24 on 31/08/2017.

NOMBRE DEL ESTUDIANTE: Angélica Lainez y Kelly Intriago

TÍTULO DEL TRABAJO DE TITULACIÓN: Crítica feminista cinematográfica: análisis de *En el nombre de la hija y No robarás (a menos que sea necesario)*

DOCENTE TUTOR: Mónica Ojeda

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios sobre todas las cosas, por llenarme de salud y fortaleza a lo largo de este proceso académico.

A mis padres y hermanos, gracias por todo, por su apoyo incondicional y por motivarme a culminar esta meta. Son el motivo de mi esfuerzo y ganas de superación.

A mi familia, especialmente a mi tío Enrique, por su cariño y paciencia durante esta etapa.

A Angélica, gracias por todos los momentos compartidos. Has sido una amiga incondicional, gracias por el cariño y por brindarme una verdadera amistad.

A mi tutora, Mónica Ojeda, por la paciencia, cariño y entrega durante la realización del proyecto de titulación.

Kelly Betzabeth Intriago Quijje

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, a mi hermana y a mis abuelitos, por su paciencia, por su preocupación y por su amor tan puro e infinito.

A Adriana y Michelle, porque su amistad es una de las mejores cosas que me ha pasado en la vida. Por recordarme que mis sueños sí pueden hacerse realidad.

A Estefanía, Evelyn, Jenny, Carlos, Jorge y Alchy; por alentarme cuando más lo necesité, por todas sus buenas vibras, por las risas y por el inmenso cariño.

A Edu, por acompañarme en este viaje incondicionalmente y por creer que puedo llegar a ser todo lo que soñé cuando era niña.

A Adelaida, Nathalie y Aníbal, con quiénes aprendí a nadar contracorriente, a insistir y a resistir.

A Tania Hermida, Viviana Cordero, Marcelo Báez y Juana Estrella, por su inmensa y valiosa colaboración con nuestro trabajo de titulación.

A Mónica, por ser una tutora y amiga maravillosa. Gracias por jamás dejarnos bajar los brazos y por toda la confianza que depositaste en nosotras.

A Kelly, por absolutamente todo. Por todas las grandes y pequeñas batallas que hemos enfrentado juntas, por nunca abandonarme. Por todos los cafés y las ojeras que compartimos. Por ser la hermana que siempre soñé. Por toda la felicidad y el amor.

Angélica Patricia Lainez Rendón

DEDICATORIA

Este logro se lo dedico a mis padres, Geovany y Marcia, por ser un ejemplo de esfuerzo y dedicación, por ser el pilar fundamental de mi vida, por su apoyo y amor incondicional durante este largo camino.

A mi abuelito Pedro, esto y mucho más va por ti.

Kelly Betzabeth Intriago Quijije

DEDICATORIA

A Patricia y Alfredo.

A todas esas niñas y mujeres ecuatorianas que, como yo, sueñan con contar historias en 35mm.

Angélica Patricia Lainez Rendón



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

f. _____

MARÍA EMILIA GARCÍA

OPONENTE

ÍNDICE

RESUMEN.....	IX
ABSTRACT.....	X
METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.....	IX
INTRODUCCIÓN.....	1
1.- Contracine feminista y cine ecuatoriano dirigido por mujeres.....	3
1.1 Contracine y crítica feminista cinematográfica.....	3
1.2 El panorama y derivas del cine nacional dirigido por mujeres.....	21
2. Crítica feminista cinematográfica de <i>En el nombre de la hija</i>	28
2.1 Descripción general de la película.....	28
2.2 Rasgos del contracine feminista en <i>En el nombre de la hija</i>	29
2.2.1 Ruptura de la narrativa cinematográfica patriarcal.....	29
2.2.2 Manuela: niña agente como eje central de la historia.....	32
2.2.3 Contraposición a una visión idealista de la sociedad: el feminismo en las luchas sociales y raciales.....	34
2.2.4 Construcción de personajes que rompen con los estereotipos de género.....	39
2.2.5 Una construcción distinta del lenguaje narrativo: forma cíclica de escritura de guion y finales abiertos.....	43
3. Crítica feminista cinematográfica de <i>No robarás (a menos que sea necesario)</i>	46
3.1 Descripción general de la película.....	46
3.2 Rasgos del contracine feminista en <i>No robarás (a menos que sea necesario)</i>	47

3.2.1 Ruptura de la narrativa cinematográfica patriarcal	47
3.2.2 Lucía: adolescente que asume rol de mujer adulta precoz y madre forzada.....	55
3.2.3 Un proceso de creación alejado de lo tradicional	59
CONCLUSIONES	63
RECOMENDACIONES.....	65
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	66
VIDEOGRAFÍA	70
ANEXOS.....	71

ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICOS

Tablas

Tabla 1 Cuadro comparativo de las características del cine tradicional y el contracine feminista	15
---	-----------

Gráficos

Gráfico 1 Total de directores de películas ecuatorianos de los últimos ocho años.....	26
--	-----------

Figuras

Figura 1 Anexo A – Entrevista a Tania Hermida, directora de <i>En el nombre de la hija</i>	71
Figura 2 Anexo A – Fotografía con Juana Estrella, actriz de <i>En el nombre de la hija</i>	71
Figura 3 Anexo A – Fotografía con Juana Estrella, actriz de <i>En el nombre de la hija</i>	71

RESUMEN

El cine ha sido un espacio tradicionalmente dominado por la mirada masculina, donde el rol de la mujer se ha subordinado al del hombre. Los papeles femeninos han representado personajes pasivos y se han convertido en un objeto de contemplación y de deseo. Ante este panorama, el contracine y la crítica cinematográfica feminista se presentan como un contrapunto a la construcción de las narrativas de cine convencional. Desde el análisis del discurso y la crítica feminista y de estudios de género, el presente trabajo revisará los filmes ecuatorianos *En el nombre de la hija* (2011) de Tania Hermida y *No robarás (a menos que sea necesario)* (2013) de Viviana Cordero con el objetivo de encontrar rasgos del contracine que permitan entender la producción de directoras mujeres como un posible lugar de subversión a la narrativa cinematográfica tradicional.

Palabras claves: Cine ecuatoriano, feminismo, contracine feminista, estudios de género, análisis del discurso.

ABSTRACT

Cinema has been a space traditionally dominated by the male gaze, where the role of women has been subordinated to the men's. Female roles have represented passive characters and have become an object of contemplation and desire. Against this background, the counter-cinema and feminist film criticism are presented as a counterpoint to the construction of conventional film narratives. From the analysis of discourse and feminist criticism and gender studies, this paper will review the Ecuadorian films *En el nombre de la hija* (2011) by Tania Hermida and *No robarás (a menos que sea necesario)* (2013) by Viviana Cordero with the aim of finding traits of the feminist counter-cinema that allow to understand the production of female directors as a possible place of subversion to the narrative of traditional cinema.

Key words: Ecuadorian cinema, feminism, feminine counter-cinema, gender studies, analysis of discourse.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Línea de investigación

Estudio de construcción discursiva y recepción

Problema de investigación

Hecho científico

La historia del cine ecuatoriano es reciente y carece de una bibliografía extensa que lo analice desde sus distintas aristas. Aunque se han realizado aportes puntuales al estado del arte de dicha historiografía, no existen estudios que analicen, desde una crítica cinematográfica feminista, las películas hechas por mujeres ecuatorianas.

Problema de investigación

¿Qué rasgos del contracine feminista se encuentran presentes en *En el nombre de la hija* de Tania Hermida y *No robarás (a menos que sea necesario)* de Viviana Cordero?

Justificación

El presente trabajo de investigación responde a la necesidad de ampliar la bibliografía que analice las características del cine hecho por mujeres en el Ecuador. En un contexto cinematográfico como el nuestro, sostenido por narrativas patriarcales, el cine reciente hecho por mujeres puede aportarnos las claves de nuevas formas de narrar.

Marco metodológico

La presente investigación es bibliográfica y de corte cualitativo interpretativista. Las disciplinas que la componen son el análisis del discurso y los estudios de género (crítica feminista cinematográfica), por lo que se trata de una investigación interdisciplinar. Para la presente investigación se recurrió a la recolección de datos bibliográficos y a la revisión historiográfica. Los instrumentos de análisis fueron aportados por el análisis del discurso y los estudios de género (crítica feminista cinematográfica).

Objetivos del proyecto

Objetivo general:

Identificar y analizar los rasgos del contracine feminista presentes en las películas *En el nombre de la hija* de Tania Hermida y *No robarás (a menos que sea necesario)* de Viviana Cordero.

Objetivos específicos:

1. Elaborar una definición y reconocer las características del contracine feminista.
2. Elaborar un breve repaso por el panorama y las derivas del cine nacional dirigido por mujeres.
3. Identificar y analizar los rasgos del contracine feminista en *En el nombre de la hija*
4. Identificar y analizar los rasgos del contracine feminista en *No robarás (a menos que sea necesario)*

Hipótesis

Las películas *En el nombre de la hija* de Tania Hermida y *No robarás (a menos que sea necesario)* de Viviana Cordero presentan rasgos del

contracine feminista al romper con determinadas estructuras de la narrativa cinematográfica tradicional.

INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación pretende realizar una crítica cinematográfica feminista de dos películas dirigidas por mujeres ecuatorianas: *En el hombre de la hija* (2011) de la directora cuencana Tania Hermida, y *No robarás (a menos que sea necesario)* (2013) de la cineasta quiteña Viviana Cordero. Su objetivo principal es identificar y analizar los rasgos del contracine feminista que se encuentran en estos dos filmes nacionales.

Al no existir estudios que aborden desde una perspectiva de género los largometrajes realizados por cineastas ecuatorianas, surge la necesidad de ampliar la bibliografía que revise las características del cine hecho por mujeres en el Ecuador. En un contexto cinematográfico dominado por las narrativas patriarcales, las cintas realizadas por mujeres pueden aportarnos nuevos discursos y formas de contar las historias. A través de los capítulos que conforman este trabajo de titulación se busca brindar un aporte que ayude a suplir estas carencias bibliográficas.

El primer capítulo de la investigación expone cómo el feminismo aporta una mirada de género a disciplinas tradicionalmente masculinas, realizando un recorrido por algunas de las representantes más importantes de crítica feminista cinematográfica e introduciendo el concepto de *contracine* como una ruptura a las formas narrativas del cine tradicional. También se realiza un breve recorrido por el cine nacional dirigido por mujeres bosquejando su panorama actual.

En el segundo capítulo se elabora un análisis desde una perspectiva feminista a la película *En el nombre de la hija* (2011) de Tania Hermida. Se estudian los rasgos que van en contra de la construcción discursiva del cine convencional y se exploran las características de su rol protagónico, así como las rupturas a los roles de género insertos en el filme.

El tercer y último capítulo examina los rasgos del contracine feminista presentes en el largometraje *No robarás (a menos que sea necesario)*

(2013) de Viviana Cordero. El análisis se centra en el abordaje del personaje principal de la película como una propuesta de personaje feminista que se contrapone a la visión de la mujer tradicional en el cine.

Al final del texto se presentan conclusiones sobre los análisis realizados a los dos filmes, así como recomendaciones para el lector y las entrevistas efectuadas a las autoras de las obras estudiadas.

La presente investigación, bibliográfica y de corte cualitativo interpretativista, se sostiene, por lo tanto, sobre dos disciplinas básicas: el análisis del discurso y los estudios de género (crítica feminista cinematográfica), por lo que se trata de una investigación interdisciplinar. Recurrimos a la recolección de datos bibliográficos y a la revisión historiográfica, mientras que los instrumentos de estudio fueron aportados por el análisis del discurso y por la crítica feminista cinematográfica, ciencias de las humanidades que nos permitieron identificar y comentar los rasgos del contracine presentes en las películas seleccionadas.

1.- Contracine feminista y cine ecuatoriano dirigido por mujeres

1.1 Contracine y crítica feminista cinematográfica

Desde los inicios del cine clásico hollywoodense hasta el desarrollo de las producciones cinematográficas contemporáneas, las historias se han contado desde un orden dominante patriarcal. La mirada masculina ha sido la que ha prevalecido en la construcción de los relatos, el tratamiento de los textos y la psiquis de los personajes, así como la selección de los recursos narrativos y estéticos de los filmes. Frente a este escenario, la presencia de un contrapunto, una teoría y una crítica que reivindique las formas de reinventar la feminidad, así como la mirada de la mujer en el cine como constructora del sentido, se hace necesaria.

A finales del siglo XIX y principios del XX se generó la primera ola del feminismo, movimiento que luchó por alcanzar el derecho al sufragio femenino. La segunda fase tuvo lugar en los años de 1960 a 1970 y se basó en el deseo de liberación de la mujer. El tercer momento tiene lugar en los años 90 hasta la actualidad, como una lucha constante a la igualdad de derechos en los ámbitos políticos y sociales. En el texto de la catedrática argentina Pastora Campos "El cine feminista y el cine de temática femenina" (2005), la autora se refiere al movimiento feminista como una corriente que aborda la marginalidad, la creatividad reprimida y la sumisión del rol de la mujer dentro de una sociedad dominada por el hombre.

En la literatura, las artes plásticas, así como el cine, las obras que han tenido preponderancia han sido aquellas construidas desde el discurso dominante patriarcal. De esta forma la mujer ha sido alejada de la creación, obligada a enfrentar una situación de opresión, y limitada a encargarse de oficios considerados menores.

En este contexto, el feminismo se convirtió en una perspectiva de análisis interdisciplinar que aporta una mirada de género a disciplinas tradicionalmente masculinas. El movimiento feminista, consciente de la

importancia política de la cultura, centró sus esfuerzos en luchar contra estas desigualdades, reformar el rol de las mujeres en el medio artístico, así como trastocar las formas de representación de la feminidad que, durante mucho tiempo, estuvieron sometidas a la mirada y el deseo masculino.

Dentro de este movimiento amplio se inicia un interés creciente por el medio cinematográfico en cuanto generador de una imagen de la mujer (originada hasta entonces por el hombre), por las posibilidades de mostrar y divulgar la propia mirada a través de materiales documentales, testimoniales, referencias biográficas y filmes de ficción, y en la posibilidad de analizar a través de la imagen de la mujer establecida por el varón el lugar, los códigos y los estereotipos que les fueran asignados a lo largo de la historia. (Campos, 2005)

El feminismo en el cine empezó a manifestarse a través de la crítica feminista cinematográfica, la cual surge como un contrapunto a la visión patriarcal heteronormativa y realiza un estudio a profundidad de los elementos narrativos y técnicos de los filmes desde una perspectiva de género. En relación con este concepto, la teórica feminista Teresa de Lauretis manifiesta en su libro *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* (1984):

La referencia a la no-intervención apunta a un debate con la otra postura fundamental dentro de la realización y la crítica feminista, postura contra la teoría que se basa en la idea de una creatividad femenina enterrada en lo hondo de cada mujer artista y que esperaba ser liberada y expresada mediante el cine de mujeres. De este modo, los primeros trabajos de la llamada cultura feminista del cine muestran los senderos que iba a recorrer la siguiente década y plantean los términos de una "discusión", contra la cultura dominante y dentro del propio feminismo, que se adentraría en otros campos de la escritura crítica y se desarrollaría dentro de la teoría feminista. (Lauretis, 1984, p.15)

En sus inicios, esta centró su atención en el análisis de las formas de explotación de las mujeres en la pantalla, así como la marginación y el sexismo presente en la industria cinematográfica. En el artículo "La crítica

fílmica feminista y el cine de mujeres” (2013), la catedrática Abileny Soto explica:

En una breve definición, la crítica de cine se reconoce como el estudio y evaluación de las películas en el marco de un contexto socio-cultural crítico. El feminismo, por otro lado, se entiende generalmente como un movimiento político y un discurso teórico concerniente a las diferencias de género y no sólo a las diferencias sexuales (...) Las críticas feministas de cine analizan la representación de la mujer en el cine, utilizando sobre todo marcos teóricos del estructuralismo y particularmente la teoría semiótica y el psicoanálisis. Al principio, el énfasis se dirigió a demostrar el estereotipo de la mujer en el cine comercial de Hollywood. Pero pronto, las críticas feministas fueron más allá, al afirmar que estas imágenes tienen una influencia profunda y negativa en las espectadoras. Por lo que su trabajo fue orientado no solo a criticar esas imágenes negativas, sino también a señalar la complejidad que caracteriza las identidades de las mujeres. (Soto, 2013, p. 56)

Reconocer a la mujer en los diversos ámbitos de la producción cinematográfica es una forma de verla como un ente activo en el proceso fílmico. A partir de la década de los setenta se inician los primeros grupos interdisciplinarios y festivales de cine de mujeres como el New York International Festival of Women’s Film, así como revistas que abordan temáticas feministas y cinematográficas como la *Women and Film* (1972). Publicaciones especiales de *Take One* (1972) y *The Velvet Light Trap* (1972) mostraron a la mujer en roles más realistas, tratando de zanjar el problema de la identificación, uno de los propósitos de las películas feministas. En su texto “Cine, feminismo y vanguardia” (1978), la teórica británica de cine, Laura Mulvey menciona:

Volviendo atrás la mirada a la crítica feminista de cine y a los festivales de los primeros años setenta, es obvio que la primera ola unificada de películas producidas por mujeres provenía directamente del movimiento feminista, una mezcla de concienciación y propaganda (...) Pero las mujeres no pueden satisfacerse con una estética que reduce el contricine a un trabajo únicamente sobre la forma. El feminismo está unido a su política, su experimentación no puede excluir el trabajo con el contenido. Peter Wollen (en su artículo “The Two Avant-Gardes”) traza una línea de desarrollo donde la exigencia

de una nueva política conecta inseparablemente problemas de forma y de contenido. (Mulvey, 1978, p. 19)

Camera Obscura (1976), fundada por Sandy Flitterman, Constance Penley, Elisabeth Lyon y Janet Bergstrom en Berkeley, California, es una revista de teoría feminista de cine en inglés. Desde su primera publicación ha tenido como objetivo analizar los mecanismos de producción de sentido en el cine, realizando una intervención social al identificar la ideología y el patriarcado en los textos.

Y después la revista aborda textos particulares, hasta ahora solo películas realizadas por mujeres, en tanto que “contribuyen al desarrollo de un contra-cine feminista, tanto porque adopta como tema central una problemática feminista como porque lleva a cabo desafíos específicos a los códigos cinemáticos y a las convenciones narrativas del cine ilusionista”. (Mulvey, 1978, p. 21)

Durante los años setenta, los estudios se centraron en el análisis de la mujer convertida en objeto y fetiche de la mirada del hombre. La escritora y catedrática Maricruz Castro, en su texto “Feminismo y teoría cinematográfica” (2002), sostiene que, en esta misma década, en los textos de crítica fílmica, se observa una marcada tendencia por dejar de lado la concepción de las mujeres como una masa homogénea. Esta acción se constituye como un acto de desmontaje ideológico:

...se opta por la fragmentación, en donde el poder y los estudios sobre el mismo han especializado los análisis según la raza, la clase social, la orientación sexual, el género de la diferencia sexual, pero también desde las formas del discurso cinematográfico. (Castro, 2002, p. 24)

Cuando se habla de la historia del cine, son los hombres quienes figuran como los desarrolladores principales. Sin embargo, a lo largo del trayecto histórico también han existido mujeres que han realizado importantes aportes cinematográficos. Dos figuras femeninas que dirigieron películas

antes de la llegada de la Primera Guerra Mundial fueron Lois Weber y Alice Guy. Esta última fue conocida como la “pionera del cine de ficción”, a pesar de no haber recibido la acreditación merecida por ser mujer. El ingreso del cine sonoro a Hollywood supuso una nueva organización jerárquica en los estudios cinematográficos, situación que complicaría el acceso de las mujeres a esta industria. Algunas profesionales reconocidas del panorama fílmico en los Estados Unidos fueron: Maya Deren, quien fue apodada como la “Madre de la vanguardia” por sus aportes al cine en los años cuarenta, así como Ida Lupino y Dorothy Arzner, quienes serían las únicas directoras en el escenario hollywoodense hasta la década de los setenta. Por su parte, en Europa, Leni Riefenstahl se convirtió, en los años treinta, en una reconocida documentalista fascista. En los años cincuenta, los nombres de Mai Zetterling, Agnes Varda, Marta Meszaros y Vera Chytilova aparecerían como directoras destacadas que tuvieron sus inicios en otros ámbitos de la producción de cine, tales como la actuación y la fotografía.

La experiencia de la opresión, la conciencia de la explotación de las mujeres en la imagen actuaría como un elemento unificador de las directoras, por muy diferentes que fueran sus orígenes. El análisis cuidadoso mostraría cómo las luchas asociadas con el hecho de ser mujer bajo la dominación masculina habían encontrado una expresión que unificaba todo tipo de diversidad. En efecto, las películas hechas por mujeres trataban en su mayoría acerca de mujeres, sea porque así se eligiera o por ser este otro aspecto de la marginalización. (Mulvey, 1978, p. 17)

Sin embargo, estos no eran los únicos aspectos analizables de los filmes dirigidos por mujeres. En “Dorothy Arzner: Critical Strategies” (1975), la teórica de cine Claire Johnston y la catedrática inglesa Pam Cook declaran:

En general, en las películas de Arzner, la mujer determina su propia identidad a través de la trasgresión y el deseo. A diferencia de lo que ocurre en los trabajos de otros directores de Hollywood...en el de Arzner el discurso de la mujer...es lo que da coherencia estructural al sistema del texto al tiempo que muestra el discurso de los varones fragmentado e incoherente. Las protagonistas femeninas reaccionan contra el discurso masculino que las atrapa y, de ese modo, lo trasgreden. Estas mujeres no se desprenden del orden existente y encuentran un nuevo orden femenino de lenguaje. Más bien, hacen

valer su propio discurso frente al masculino: lo quiebran, lo subvierten y, en cierto sentido, lo re-escriben. (Johnston y Cook, citado por Mulvey, 1978, p. 17)

Sobre la representación de la mujer en el cine, Castro (2002) afirma que esto ha mutado a través de diversas etapas. En el cine clásico de Hollywood, la imagen de la mujer se creó en base a estereotipos construidos y reforzados por la cultura patriarcal, en la cual son los varones los que controlan las relaciones de poder, dejando a las mujeres en un plano inferior. De acuerdo a la crítica estadounidense de cine Molly Haskell (1974), estos retratos no se relacionan con las verdaderas identidades de las mujeres ni con sus experiencias.

En los primeros días de investigación en torno al lugar de las mujeres en la historia del cine, quedó establecido muy pronto el hecho de que las mujeres habían sido excluidas de la producción y realización de películas posiblemente en proporción inversa a su conocida explotación como objetos sexuales en la pantalla. (Mulvey, 1978, p. 16)

En el libro de Haskell *From Reverence to rape* (1974), de acuerdo a un análisis de escenas de violencia sexual de películas de los años sesenta y setenta, “la violación sería una aspiración femenina” (Castro, 2002, p. 26). La posición reverencial que se tenía ante los estereotipos de mujeres, presentes en los filmes de los años treinta, se vería trastocada por un cine donde estas son mostradas como individuos reprimidos y deseosos de ser víctimas del poder masculino, aunque este se manifieste mediante la fuerza física. Asimismo, estos filmes portan las fantasías masculinas y son “políticamente conservadores y masoquistas” (Haskell, 1974). En este plano temporal, la fascinación del espectador frente a los personajes femeninos de las películas es una característica que cobra relevancia.

La representación de la mujer como espectáculo --cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo--, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más

compleja y su circulación más amplia. Con la intención de desmitificar la estereotipación sexista de las mujeres, la crítica feminista de cine de finales de los 60 y principios de los 70 se valió de la crítica marxista de la ideología y señaló los beneficios que sacaba el patriarcado de la divulgación de la idea de la mujer como poseedora de una esencia femenina eterna, ahistórica, una cercanía a la naturaleza que servía para mantener a las mujeres en "su" lugar. (De Lauretis, 1984, p. 13)

Las grandes estrellas del cine, en particular de Hollywood, asentaron su poderío en el imaginario del público, logrando la trascendencia a pesar de la pobreza del argumento de las historias y los papeles que representaban. “La noción de la mujer como un espectáculo, como un objeto destinado a ser visto por el varón, se lleva a un extremo paródico, evidente en los dos polos míticos encarnados por los personajes femeninos: sexualidad vs. inocencia” (Castro, 2002, p. 28). Campos (2005) aborda el tema del cine clásico y el rol que tenía la mujer en las películas, así como también de qué manera el espectador se sentía identificado con los personajes y la función que cumplían.

En el cine clásico el hombre observa; la mujer es observada, se muestra a los ojos de los demás. El hombre actúa, controla los sentimientos, hace que las cosas ocurran; la mujer es un elemento pasivo, decorativo. Esta doble situación hace que el espectador elija siempre al héroe como objeto de identificación y la heroína como objeto de goce. Esto significa que el espectador pasa obligadamente por el personaje masculino para tomar posesión de lo que desea, el personaje femenino. De lo que se deduce que el cine es un espectáculo hecho para hombres. (Campos, 2005)

La autora afirma que el espectador siempre se sentirá identificado con el personaje activo del filme, en este caso el hombre, quien cumplía un papel predominante mientras que la mujer tenía un rol secundario. Soto (2013) menciona a la teórica feminista y crítica de cine Teresa De Lauretis, cuando esta se refiere a que la identificación de un personaje se debe a una construcción histórica.

Teresa de Lauretis afirma que los espectadores se identifican con una película, sus protagonistas, su trama, etc., no tanto por motivos psicológicos (una identificación relacionada con voyerismo y actividades narcisistas), sino por motivos socio-históricos; es decir, se identifican como sujetos socialmente construidos. La identificación del espectador está sobre todo relacionada con el reconocimiento de un sujeto construido históricamente. (Soto, 2013, p. 57)

El cine clásico se encargó de representar claramente las características y roles asignados al hombre y a la mujer: los personajes masculinos personificaban al héroe, jefe de hogar o generador de acciones. Por su parte, las mujeres representaban a la madre, ama de casa o incluso a la amante (como objeto de alguien más) y denotaba debilidad y sumisión ante el hombre. En la misma línea, la teórica feminista Giulia Colaizzi en su texto “El acto cinematográfico: Género y texto fílmico” (2001) manifiesta que “el cine clásico alinea la feminidad con la reproducción y la pasividad, y la masculinidad con la actividad y la esfera de la producción” (p. 9). Es decir, que lo femenino siempre ha sido relacionado con lo pasivo, lo que hace que la mujer sea objeto de goce o deseo, mientras que lo masculino es representado como el sujeto activo que denota poder y fuerza ante los obstáculos.

Por mucho tiempo la historia del cine ha sido una historia de construcción de estereotipos de mujeres como, por ejemplo: la buena (la virgen y la madre) y la mala (la prostituta y la femme fatal), la virtuosa (la acompañante fiel) y la viciosa (quien aparece como presa fácil de cualquier hombre). (Soto, 2013)

A partir de los años noventa los textos se enfocan en estudios sobre el poscolonialismo y el posmodernismo. “Ahondar en la representación lesbiana y sus espectadoras, así como en la diferencia racial, son otras de las fructíferas líneas en las que se han profundizado en los últimos años” (Castro, 2002, p. 32). En esta línea, la catedrática Ann Kaplan proponía su *utopía posmoderna*, “espacios dentro de la cultura hegemónica, en los cuales puede suceder algo distinto de lo esperado” (Castro, 2002, p. 33).

La cinematógrafa Gwendolyn Audrey Foster escribió *Captive Bodies. Postcolonial Subjectivity in cinema* (1999), texto donde busca confluir los estudios cinematográficos, culturales y de género; todo esto, usando como base la teoría del poscolonialismo. Foster se detiene a pensar “en los cuerpos cautivos dentro de la imagen” (Castro, 2002, p. 34). Para la autora el imperio de Hollywood se establecía como una “plantocracia”, donde los grandes empresarios eran los que decidían las imágenes que se usaban, las que eran recicladas y las que podían ser fácilmente olvidadas. Era así como el detrimento o enaltecimiento de los cuerpos dependía de los que decidía el consumo masivo cultural.

En el cine, la diferencia racial ha sido otro tema de relevancia que ha permanecido en el pleno de la discusión. De acuerdo a la catedrática Tania Modleski, en Hollywood, “es presentada de manera ambivalente, al ser afirmada y negada en forma simultánea” (Castro, 2002, p. 35). “O bien demasiado literalmente como mujer (reducida a la biología y a sus funciones biológicas) o bien, de manera crucial, como si no lo fuera” (Modleski, citada por Maricruz Castro, 2002, p. 36). Las mujeres negras en el cine hollywoodense empezaron por sustituir a los roles masculinos para luego representar a personajes con menor presencia escénica (mujeres de servicio, nanas, etc.). También han pasado por ser retratadas de formas tan caricaturescas como inverosímiles, para luego ser convertidas en objetos sexuales: “La composición del encuadre, en donde la división jerárquica se ilustra con la parte superior que suele corresponder a la de tez pálida, en tanto que la inferior la ocupan las de piel oscura” (Castro, 2002, p. 37).

Este panorama no solo ponía en evidencia la discriminación racial presente en el cine, sino también el desinterés por entender las subjetividades femeninas. El tratamiento de las mujeres como una masa homogénea no es más que un desatino: “la teoría cinematográfica, propone Bell Hooks, no debe ser ni monolítica ni esencialista, sino actuar como un espejo de las mujeres negras y ayudar a las creadoras a contar sus historias en una forma radicalmente novedosa” (Castro, 2002, p. 38). “Una aprende a mirar de una manera determinada a fin de resistir” (Hooks, citada por Maricruz Castro,

2002, p. 39). La escritora y activista feminista Bell Hooks afirma que la mirada es un importante instrumento que puede desafiar a la autoridad.

Las miradas, en el interior de las representaciones cinematográficas, deben ser capaces de convertir a sus personajes en espectadores de los otros roles femeninos. Reclama miradas que inviten a las espectadoras a leer el texto cinematográfico de manera distinta a la estimulada por los estereotipos. (Castro, 2002, p. 39)

La perspectiva *queer* es otra mirada sobre la cinematografía que, en las últimas décadas, ha reclamado su espacio. En los textos de Mulvey el deseo era planteado desde la dualidad, sin considerar otras posibilidades fuera de la burbuja de la heteronormatividad. Castro (2002) afirma que “las primeras críticas lesbianas demarcaron un espacio alejado al de los conceptos del patriarcado debido a su rigidez y a la consideración de que era un modelo determinista, transhistórico y discriminador” (p.40). Esta mirada incita a una ruptura en los géneros cinematográficos y narrativas tradicionales. Este es el escenario que permitió el nacimiento del “nuevo cine de mujeres”, que ha alentado a diversos estudios con enfoque de género donde se exploraban las nuevas relaciones femeninas y el erotismo que también subyace en ellas y que había sido censurado por tanto tiempo.

En su texto “El placer visual y cine narrativo” (1975), Mulvey se apoya en la teoría del semiólogo Christian Metz y el psicoanalista Sigmund Freud para plantear de qué manera la sociedad denominada como “patriarcal” ha construido la forma de ver y analizar el cine y cómo la mirada influye en los objetos representados: “La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez mirada y exhibidas” (Mulvey, 1975).

Mulvey afirma que la imagen de la mujer en el cine funciona como objeto erótico para los personajes en la narración y para el espectador, lo que hace que la mujer sea ubicada y vista como un sujeto que causa emociones y sensaciones sexuales, mas no de identificación por parte del público. En

otras palabras, el papel de la mujer en el cine clásico representaba el deseo sexual, y la adoración y admiración de su belleza física. “La imagen de la mujer en el cine sucumbe a su impacto sexual. El cuerpo ocupa literalmente toda la pantalla: los acercamientos de las piernas, de los senos, del rostro, de los labios o de los ojos” (Mulvey, 1975).

Freud utiliza el término de *escopofilia* para referirse al placer que un sujeto siente al observar al otro como objeto. El concepto de esta palabra es indispensable para analizar el cine y lo que este provocaba en el espectador, en especial, en el hombre que mira, como sujeto, en el cine. “La escopofilia implica la estimulación sexual, ya que alude a la utilización de otra persona como un objeto erótico. En el psicoanálisis freudiano, la escopofilia activa se asocia con las actividades voyeristas. Además, la escopofilia tiene otra faceta: la narcisista” (Soto, 2013, p. 57).

Por su parte, la socióloga Margara Millán afirma en su libro *Derivas de un cine en femenino* (1999), que esto se lo puede evidenciar con los juegos de cámara y planos de las diferentes escenas donde el hombre es el que domina y crea la acción.

La tecnología de la cámara –sobre todo con la profundidad de campo, -sus movimientos –determinados por la acción del protagonista- y una edición dominada por el ilusionismo tratando de borrar los límites de la pantalla constituyen el operativo cinemático dispuesto para que el protagonismo masculino domine la escena, el espacio ilusorio, donde se articula la mirada y se crea la acción. Este operativo hace posible una relación escopofilica del espectador con la forma femenina desarrollada para su placer, se trata de un espectador fascinado con la imagen de su semejante en una ilusión de espacio natural, y cree que a través del actor lleva a cabo la posesión de la mujer en la diégesis. (Millán, 1999, p. 53)

Millán menciona que aparte de analizar y estudiar el término de *escopofilia* también surge un aspecto importante que se debe tomar en cuenta en la construcción del cine dominado por hombres: “El segundo aspecto se desarrolla a través del narcisismo y la constitución de ego, y proviene de la identificación con la imagen vista a través de la fascinación que provoca en

el espectador” (Millán, 1999, p. 52-53). Afirma que para entender lo que siempre fue representando en el cine clásico como mujer-objeto del deseo/amenaza de castración surge el voyeurismo y/o fetichismo.

El *voyeurismo* tiene que ver con la mujer como un misterio a develar; se vincula con el sadismo al encontrar en la devaluación o culpabilización de la imagen femenina la solución a la amenaza que representa, lo cual permite recuperar el dominio masculino a través del acto de castigar o perdonar (...) Un ejemplo característico es el cine negro. Por su parte, el fetichismo exorciza el peligro convirtiendo a la mujer en el fetiche mismo, exaltando su belleza y haciéndola un algo satisfactorio en sí mismo: el culto de la estrella o diva. Dicho culto puede articularse sin necesidad de la historia, ya que el instinto erótico depende exclusivamente de la mirada. (Millán, 1999, p. 54)

De acuerdo a Mulvey existen patrones preexistentes de fascinación en el interior del sujeto. El uso del psicoanálisis como un arma política permite un acercamiento a esta afirmación. Las formas cinematográficas han sido estructuradas por el inconsciente de una sociedad patriarcal.

La mujer permanece, entonces, en la cultura patriarcal como significante para el del macho, prisionera de un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico imponiéndolo sobre la imagen silenciosa de la mujer vinculada permanentemente a su lugar como portadora del sentido, no como constructora del mismo. (Mulvey, 1975)

Millán hace énfasis en el término de *contracine* (que propone Mulvey en su texto “El placer visual y el cine narrativo”) para referirse a la ruptura de las formas narrativas tradicionales cinematográficas del cine clásico donde la mujer era netamente un sujeto pasivo y el hombre un sujeto activo. También alude a la función que tiene el público como espectador, es decir, que la audiencia no es un “invitado invisible”, sino sujetos que se sienten identificados o influenciados con lo que observan. Mulvey menciona que “...en la misma proporción en la que las mujeres han sido excluidas de la

participación cultural, se les ha robado su imagen y se ha explotado sus cuerpos” (Mulvey, 1978, p. 16).

Excluidas en gran medida de las tradiciones creativas, sometidas a la ideología patriarcal dentro de la literatura, el arte popular y la representación visual, las mujeres necesitaban articular una oposición al sexismo cultural y descubrir un medio de expresión que rompiera con un arte que, para existir, había dependido de una concepción exclusivamente masculina de la creatividad (...) Por un lado, existe un deseo de explorar el significado suprimido de la feminidad, de reivindicar un lenguaje de las mujeres como una bofetada en el rostro del patriarcado, combinando la polémica con el placer de descubrirnos a nosotras mismas. Por otro, existe el impulso de forjar una estética que ataque al lenguaje y a la representación, no como algo que estuviera ligado de forma natural a lo masculino, sino más bien como algo que absorbe ideología dominante. (Mulvey, 1978, p. 15)

Según lo propuesto por Mulvey, las características del cine tradicional versus el contracine feminista podrían resumirse en los siguientes puntos:

Cuadro comparativo de las características del cine tradicional y el contracine feminista

Cine tradicional	Contracine feminista
Las mujeres son personajes secundarios	Las mujeres son personajes principales
Las mujeres son observadas	Las mujeres observan
Las mujeres son afectadas por la agencia de hombres	Las mujeres son agentes
Su narrativa es lineal	Su narrativa es fragmentaria
Elabora un final cerrado	Elabora un final abierto
Elabora un discurso desde la mirada patriarcal	Elabora un discurso desde la crítica a la mirada patriarcal
Construye personajes basados en estereotipos de género	Construye personajes que rompen con los estereotipos de género
Genera identificación con los personajes principales	Genera extrañamiento respecto a los personajes principales

El contracine feminista establece una serie de rasgos en la construcción de sus discursos que se oponen a las formas narrativas del cine tradicional. En este último, es usual que las mujeres representen roles secundarios, siempre supeditados a la figura masculina. Por su parte, este movimiento propone exactamente lo contrario, colocando a las mujeres como protagonistas de las historias. En estos filmes, las mujeres construyen personajes activos, que tienen una forma propia de observar al mundo, realizan acciones y toman decisiones autónomas. En los largometrajes de cine clásico de Hollywood, las mujeres siempre jugaban roles pasivos y estáticos, eran observadas por los hombres como objetos sexuales o de admiración. Por tanto, era la mirada de los personajes masculinos sobre los demás roles en las películas, en especial en los papeles femeninos, la que adquiría relevancia en la narración, y la posibilidad de observar de la mujer era nula. De esta forma, el cine tradicional elabora un discurso desde la mirada patriarcal, mientras que el contracine feminista lo hace desde una crítica a esta visión. Se construyen personajes que rompen con los estereotipos de géneros planteados por el cine tradicional y que, lejos de generar una identificación en los espectadores, provocan extrañamiento tanto en las audiencias como en otros personajes que forman parte del filme y que los observan como individuos que no cumplen con sus expectativas. De la misma manera, también se realiza una construcción distinta del lenguaje cinematográfico, que es diferente a lo habituado en el cine tradicional: se elaboran narrativas fragmentarias y finales abiertos que dejan una sensación de desconcierto en el público que se encuentra acostumbrado a seguir historias construidas linealmente que presentan finales cerrados.

De acuerdo a Johnston, la esencia del *counter-cinema* (contracine) se encuentra en la actuación del feminismo centrada en dos niveles de acción: “el interior de la industria cinematográfica dominada por la mirada masculina y fuera de ella” (Castro, 2002, p. 31). Por su parte, Ruby Rich, crítica de cine y catedrática estadounidense, encuentra conveniente la convergencia entre las ciencias cinematográficas y los estudios de género frente a la posibilidad de las mujeres de transitar en ambos terrenos. A pesar de lo dicho, la

situación de las mujeres en el cine y en la crítica fílmica sigue siendo problemática.

Basta ver la falta de una terminología precisa que dé cuenta del punto de convergencia entre el cine y los movimientos feministas para percatarnos de ellos. El mismo hecho de la oscilación con que esta labor se designa (“imágenes de la mujer en el cine”, “cine feminista”, “cine hecho por mujeres”, cine de mujeres”, etc.) apunta hacia la necesidad de ahondar sobre la importancia de los que se nombra y de lo que permanece innombrado. (Castro, 2002, p. 31)

El contracine feminista encuentra un escenario para su nacimiento en el campo de la cinematografía independiente, esta le permite liberarse de las barreras de lo comercial e ingresar en el cine de ruptura, así como el terreno de lo experimental.

El cine alternativo proporciona espacio para el nacimiento de un cine que sea radical tanto en un sentido político como estético y que desafíe las asunciones básicas del cine mayoritario (...) Un cine de vanguardia política y estética es posible ahora, pero solo puede existir como contrapunto. (Mulvey, 1975)

En la actualidad las narrativas del cine han cambiado. La mujer ya no es sinónimo de debilidad: ahora puede ser un sujeto activo que tenga una función predominante en la película. La escritora Ann Kaplan sostiene que “las sociedades han cambiado, la familia se ha desintegrado, la pareja se ha transformado, las madres o los padres están solas con sus hijos, los padres se involucran más en la crianza” (Kaplan, citada por Margara Millán, 1999, p. 59). Se puede entender que es una de las razones para que la mujer ya no sea representada solo como aquella persona sumisa que está al cuidado del hogar, ama de casa, que cuida a los niños, cocina, limpia, etc. Hoy en día la mujer desempeña algunos roles, aunque el privilegio sigue siendo para aquellas que pertenecen a la clase alta.

De este modo, los primeros pasos constructivos hacia la cultura de cine feminista han comenzado a girar en la dirección de la materia del lenguaje del cine, explorando la dislocación entre la forma cinematográfica y el material representado e investigando diversas maneras de resquebrajar el espacio cerrado entre la pantalla y el espectador. Dado que se había mistificado el lugar de la mujer en la representación cinematográfica del pasado, que era al mismo tiempo un eje del placer visual y una afirmación de la dominación masculina, ahora las feministas han quedado fascinadas con los misterios de la representación cinematográfica, ocultados por medio de la forma fantástica de la mujer sexualizada: se ha rasgado el velo, pero detrás de él no se escondía ninguna respuesta preparada. (Mulvey, 1978, p. 20)

Resulta indispensable hablar de contracine feminista para analizar y determinar los rasgos de la ruptura de las narrativas del cine tradicional que, desde sus inicios, estuvo marcada por la mirada del hombre y que representaba a la mujer en papeles carentes de fuerza y de agencia. El cine clásico exhibía personajes masculinos que adquirirían la fascinación e identificación de los espectadores, mientras que las mujeres eran relegadas a ser las acompañantes y a ser entes pasivos en la construcción de los sentidos. Este movimiento crítico se consolida como un cuestionamiento a la forma en la que se escriben los roles femeninos dentro las películas de cine convencional y a la manera en que se las presentan en estos discursos cinematográficos, lo que ha dado paso a una mayor presencia de mujeres en el ámbito cinematográfico, no solo como actrices sino como directoras, guionistas, productoras, etc.

El panorama del cine latinoamericano contemporáneo dirigido por mujeres demuestra que, en la actualidad, aunque existen intervenciones notables y sostenidas en el ámbito cinematográfico, estas continúan siendo escasas. De acuerdo a Kuhn (1991), se debe criticar el poderío masculino como productores de representaciones, en especial, de la mujer.

Cuando se colocan juntas las dos críticas – el concepto de la imagen de la mujer como <<objeto>> y el hecho de que sean o hayan sido los hombres los responsables de esa imagen – se puede llegar a la conclusión de que podría producirse una transformación en el terreno de las representaciones si hubiera un mayor número de mujeres artistas, ejecutivos de publicidad, directores de cine, etc. (...) En

relación con el cine, por ejemplo, no cabe duda de que las mujeres han tenido menos oportunidades que los hombres de dedicarse a la producción de cine, especialmente en la industria comercial cinematográfica y cuando han trabajado en la industria, se han concentrado masivamente en tareas que implicaban prestigio, poder y gratificaciones relativamente pequeñas (Association of Cinematograph, Television and Allied Technicians, 1975). (Kuhn, 1991 p. 21-22)

Kuhn (1991) también insiste en la importancia de rescribir la historia del cine al resaltar las contribuciones de mujeres que han trabajado en este ámbito y que no han recibido el reconocimiento merecido, “pero al mismo tiempo resulta esencial recalcar que un mayor número de mujeres realizadoras no garantiza por sí solo un mayor número de mujeres feministas” (p. 22).

En Latinoamérica, existe en la actualidad una nueva generación de cineastas que se están imponiendo cada vez con más fuerza en un mundo que antes había sido de tránsito exclusivo de hombres. Marcela Gamberini, catedrática y literata argentina, escribe para el portal “Retina Latina” su texto “La mujer en el cine latinoamericano: de minoría, miradas y cupos”, donde resalta las figuras de las argentinas Lucrecia Martel y Lucía Puenzo, así como de la peruana Claudia Llosa como algunas de las exponentes más importantes del cine dirigido por mujeres en Latinoamérica:

Las argentinas Lucrecia Martel, que en 2001 desembarcó con la majestuosa y subversiva *La ciénaga*, o Lucía Puenzo con *XXY*, esa película ambigua, irreverente y sombría; Claudia Llosa, quien desde Perú nos ofreció su muy interesante *La teta asustada*, en la que abordaba el tema siempre vigente de la violencia política; o la chilena Dominga Sotomayor, que desplegó tanto en sus cortos como en sus largometrajes (por ejemplo, *De jueves a domingo*) historias sensibles de familias imperfectas, como todas las familias. Estas estrategias textuales certeras muestran el acceso, aún escaso, de las mujeres al ámbito audiovisual, ya un tanto alejado del realismo mágico tan caro al cine y a la literatura de América Latina, dejando de lado la metáfora y la alegoría como búsquedas y procedimientos principales. Estas directoras comienzan a ver y a verse como parte de un contexto donde el régimen patriarcal es imperante, no sólo en el universo del cine sino sobre todo en lo social. (Gamberini, 2017)

Según el texto “Cineastas en América Latina: Desacatos de una práctica fílmica” (2014) de la investigadora Patricia Torres San Martín, en la década de 1990 debutaron en Brasil diecisiete cineastas mujeres con veinte películas; entre 1995 y 2002, de unos doscientos títulos brasileños expuestos en salas comerciales, aproximadamente cuarenta filmes fueron dirigidos por mujeres. Entre 1990 y el año 2012, cuarenta y cinco directoras realizaron largometrajes de ficción. Por su lado, en Argentina, de 1960 a 1994, trece directoras se presentaron en la escena fílmica, y del año 1995 a 2010 otras veintitrés presentaron sus óperas primas. En México, de 1950 a 1995, incursionaron veintiocho cineastas, y de 1995 a 2012, cuarenta y ocho mujeres han presentado producciones de ficción y de género documental. De acuerdo a cifras expuestas en el estudio “Representaciones de género en el cine argentino” (2016) de la comunicadora Daniela Duhau y la investigadora Taluana Wenceslau, hay una mujer cineasta por cada 4,3 varones, es decir que tan solo hay un 10% de cineastas en dicho país, seguido de Brasil con un 9.1%.

Por un lado, la industria está esperando nuevos talentos, por el otro le teme al riesgo. Las cuotas esperadas de éxito, en cine o en televisión, pueden no ser alcanzadas; esta es la preocupación frente a la inversión asumida y el prestigio puesto en juego. Para evitar riesgos, cuando se trata de grandes presupuestos destinados a proyectos innovadores en lo que respecta a forma y contenido, los hombres prefieren confiar en otros hombres. Esto está relacionado con el prejuicio y la poca confianza en que las mujeres puedan soportar la presión de esta exigencia para alcanzar los resultados esperados. Cuanto más dinero hay involucrado mayor es la presión. Las estrategias políticas que ellas se dan consisten en la habilidad para pelear por los proyectos propios, para afirmarse en su propia experiencia y defender con firmeza la historia a relatar. (Campos, 2002)

A pesar de los obstáculos, especialmente económicos, a los que se enfrenta el cine latinoamericano hecho por mujeres, cabe destacar que los aportes técnicos, narrativos y estéticos de estas producciones tienen un importante valor para la filmografía de esta región. Muchas de las películas dirigidas por cineastas latinoamericanas han presentado rasgos de un contracine

feminista que propone una mirada diferente frente a los filmes que produce la industria cinematográfica hollywoodense. Estas plantean “una persecución del deseo diferente, la mirada femenina sobre el deseo -como motor narrativo o estético- es otra (...) hay es una mirada diferente sobre los objetos culturales, un ritmo particular, un modo de encarar los materiales fílmicos disímiles” (Gamberini, 2017).

1.2 El panorama y derivas del cine nacional dirigido por mujeres

En sus inicios, la dirección del cine ecuatoriano fue un terreno transitado, de forma exclusiva, por hombres. El papel de las mujeres en el proceso creativo y la producción cinematográfica era escaso, relegado a tareas de menor relevancia o, en el peor de los casos, nulo. Solo a partir de la última década del siglo XX las mujeres han empezado a dirigir películas nacionales, y el número de directoras de cine en Ecuador ha ido, desde entonces, en aumento. El cine dirigido por mujeres aporta a los audiovisuales una mirada distinta en la construcción de relatos y de personajes tradicionalmente sujetos al modo de ver masculino, mestizo y heteronormativo.

Las primeras manifestaciones de cine en Ecuador se dieron en 1874 con la proyección imágenes cinematográficas sobre geografía europea y geología a cargo del científico alemán Theodoro Wolf. En 1901 llegaron al país las primeras películas que fueron proyectadas en la ciudad de Guayaquil por el mexicano Quiroz, entre ellas: *La pasión y muerte de Nuestro Señor* (exhibida hasta inicios de los 50), *Los funerales de la Reina Victoria* y *La última exposición de París*.

Cinco años después, el 17 de mayo de 1906, el italiano Carlo Valenti llega al puerto principal, donde exhibió continuamente cinco filmes: *Amago de incendio*, *Ejercicio del Cuerpo de Bomberos* y *Procesión del Corpus*, mientras que en la ciudad de Quito se estrenó *Vistas del Conservatorio Nacional de Música y Festividades del 10 de Agosto*. Estos fueron los primeros registros cinematográficos que se conocen en el país.

Un año importante para la historia del cine ecuatoriano fue 1910 cuando Francisco Parra y Eduardo Rivas Orz crearon la primera distribuidora y productora cinematográfica llamada Ambos Mundos. Para ello utilizaron la sala de una casa ubicada en la Av. 9 de Octubre de la ciudad de Guayaquil, que se convirtió en la primera sala de cine, a la que llamaron “Edén”, y en Quito abrieron otra en el teatro del instituto Mejía. Luego de un año, en 1911, la productora Ambos Mundos presentó la película *La recepción del Exmo Señor Víctor Eastman Cox*, realizada por camarógrafos ecuatorianos que presentaban retratos del ex presidente Eloy Alfaro.

Con el tiempo, el cine fue adquiriendo un valor significativo para el público, convirtiéndose así en una actividad de entretenimiento para las clases altas y medias. Por ello surgió la necesidad de crear más espacios para la proyección de películas. Es así que en 1914 Jorge Cordovez Chiriboga fundó la Compañía de Cines en Quito e inauguró cuatro salas: Variedades, Popular, Puerta del Sol y Royal Edén.

El 7 de agosto de 1924 marca formalmente el inicio del cine hecho en Ecuador con el estreno del primer largometraje argumental llamado *El tesoro de Atahualpa*, a cargo del guayaquileño Augusto San Miguel. Luego de tres meses se estrena *Se necesita una guagua*, segundo argumental de San Miguel, quien aparte de dirigir y producir la película también incursionó en la actuación. Después de 6 años, en 1930, la película norteamericana *Cascarrabias* da inicio al cine sonoro en el país. Unos años después, en 1939 hubo un intento de crear la primera película sonora en el país: *Pasillo vale un millón*, dirigido por Alberto Santana. Sin embargo, no tuvo el apoyo económico necesario para llevar a cabo el proyecto.

Desde su comienzo el cine en Ecuador se vio marcado por el estilo de las películas extranjeras, especialmente por las de la productora norteamericana Paramount. En la actualidad es un escenario que no ha variado mucho ya que las películas ecuatorianas aún no alcanzan el número de espectadores que las producidas en otros países, sin embargo, hoy en día hay una mayor producción de filmes debido al apoyo recibido por entidades como el CNCine (Consejo Nacional de Cinematografía). A partir de su creación este

organismo se ha encargado del fomento a la producción de películas ecuatorianas, así como el apoyo a la difusión de los filmes a nivel nacional e internacional y la capacitación de profesionales en las diversas ramas de la cinematografía. Con el deseo de obtener una producción continua, esta institución estatal convoca a concursos públicos para el financiamiento de proyectos audiovisuales. A pesar de esto, la distribución y promoción de películas no cuenta con la inversión suficiente: “La distribución es una categoría que no está priorizada en el CNCine. Mi cinta ganó un premio de 11.000 dólares, y esta etapa cuesta mínimo 100.000” (Hermida, 2013).

Las películas más taquilleras que se registran de la historia del cine en Ecuador son *Dos en el camino* (1981) de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, con 500.000 espectadores; seguida de *La tigre* (1990) de Camilo Luzuriaga con 250.000, *Qué tan lejos* (2006) de Tania Hermida, con 220 espectadores; *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero, con 180.000; *Con mi corazón en Yambo* (1978) de Ma. Fernanda Restrepo, con 150.000 y, finalmente, la película *A tus espaldas* (1978) de Tito Jara con 120.000 espectadores.

A pesar de que al principio de la historia del cine ecuatoriano las mujeres no participaron como directoras de las producciones proyectadas en los teatros locales, sí ocuparon un lugar importante en el campo de la actuación y, en los últimos años, se las ha podido ver desempeñándose en los roles de cinematógrafas, guionistas, productoras, etc. La actriz ecuatoriana Julia Delgado Caro figura como protagonista de la película *Juan José*, filme estrenado en el teatro Edén de Guayaquil en el año 1918. Por otro lado, Evelina Orellana, considerada como la primera actriz nacional, estelarizó el primer largometraje de ficción ecuatoriano *El tesoro de Atahualpa* (1924). En la película *Se necesita una guagua*, sátira política de 1924, también se registran los nombres de las actrices Mélida e Hilda Vizúete y Lucrecia Bosch. Otra importante intérprete ecuatoriana fue Aracely Rey, quien participó en la tercera película de argumento de la compañía Ecuador Film Co, *Un abismo y dos almas*, de Augusto de San Miguel (1925). En 1929 se filma *El terror de la frontera*, un western quiteño dirigido por Luis Martínez Quirola, con la actuación protagónica de María Teresa Quirola. Tanto Rey

como Orellana recibieron su formación actoral con Carlo Bocaccio, uno de los personajes más importantes en la historia de cine nacional, tanto por sus aportes en los filmes de Augusto de San Miguel, como por su trabajo en el entrenamiento de actores para el cine mudo.

Realizando un salto en el tiempo, es en el año 1979 cuando Consuelo Bustamante produce el documental *Camari* junto a Gustavo Corral, Alejandro Santillán y César Álvarez. El audiovisual expone los festejos urbanos del carnaval de Guaranda y la tradición campesina de la región.

Un hito relevante en la historia del cine ecuatoriano dirigido por mujeres es el cortometraje ecuatoriano *Camilo Egas, el pintor de nuestro tiempo*, audiovisual dirigido por Mónica Vásquez y presentado en Cuba en el V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1983. Este se proyectó junto a otra selección de cortos, entre los que destacan *La Jirafa y el niño de la ciudad y el niño del campo*, otra pieza dirigida por una mujer, Pilar Villa, en codirección con Miguel Ribadeneira y Lukas Clavijo. En 1987 se estrenó el documental *La banda de la comuna*, trabajo de Dolores Ochoa y Edgar Erazo.

A partir de estos trabajos las mujeres no solo empezaron a incursionar en mayor medida en la producción de proyectos cinematográficos, sino también en una creación de bibliografía que recopile y exponga la historia del cine ecuatoriano. En 1987 se publica el libro *Cronología de la Cultura Cinematográfica en Ecuador 1895-1985*, un trabajo investigativo de Teresa Vásquez, Wilma Granda, Patricia Gudiño y Mercedes Serrano. En 1989, un equipo integrado por cuatro mujeres, Azucena Cornejo, Mercedes Serrano, Wilma Granda y Mónica Robles, desarrollaron un proyecto de recuperación física de cine ecuatoriano. Cerca de veinte películas fueron transformadas a formato de seguridad en la cinemateca de Sao Paulo, Brasil.

No se tiene registro de cuál fue la primera película hecha por una mujer en el país, sin embargo, la década de los 90 fue testigo de un notable incremento de películas dirigidas por mujeres. Este sería el decenio que vio nacer a algunas de las directoras más importantes del cine nacional contemporáneo. En la lista se encuentra la quiteña Viviana Cordero, quien estrenó su primera

película llamada *Sensaciones* en 1991 junto a su hermano Juan Esteban Cordero. El filme fue ganador del Premio al Mejor sonido en el Festival de Cine de Bogotá. En el año 2002 estrenó su segunda película, *Un titán en el ring*, pero esta vez en solitario, igual que la película *Retazos de vida* (2008) y, finalmente, *No robarás a menos que sea necesario* (2013).

Otra cineasta de relevancia es Tania Hermida quien ha escrito varios guiones para largometrajes. También dirigió importantes filmes como *Qué tan lejos* (2006) y *En el nombre de la hija* (2011), los cuales obtuvieron varios reconocimientos. En 1999, Yanara Guayasamín se hizo ganadora del premio mundial de la Organización Católica Internacional del Cine (OCIC) para post producción por su documental *De cuando la muerte nos visitó* del año 2002.

Anahí Hoeneisen se ha desempeñado como actriz en algunos filmes como *Esas no son penas* (2006) en la que también intervino como directora junto a su esposo Daniel Andrade. Isabel Dávalos dirigió y llevó a las pantallas en 2007 el documental sobre la situación del país con el grupo guerrillero Alfaro Vive Carajo llamado *Del sueño al caos*.

Carla Valencia Dávila, se desempeñó como montajista y diseñadora de producción, sin embargo, se estrenó como directora en el documental *Abuelos* (2010), que retrata la vida de su abuelo paterno, un chileno comunista, y de su abuelo ecuatoriano, un médico que gracias a la creación de un laboratorio salvó varias vidas. El documental fue acreedor al premio El Abrazo en el Festival de Biarritz. Entre otros estrenos destacados de los últimos cinco años encontramos el documental *ASIER ETA VIOK* de Amaia Merino y Aitor Medina.

La quiteña María Fernanda Restrepo relata la desaparición de sus hermanos Santiago y Andrés en el gobierno del expresidente León Febres Cordero en su primer largometraje *Con mi Corazón en Yambo* (1978). El filme fue galardonado con varios premios nacionales e internacionales como mejor documental.

En el 2015 se expuso en las salas de cine *Medardo* de Nitsy Grau y *UIO: Sácame a pasear* de Micaela Rueda. Una de las últimas producciones cinematográficas dirigidas por mujeres en el país es la película *Alba* (2016) de Ana Cristina Barragán, un filme que cuenta la vida de una niña de 11 años entrando a la adolescencia. Este proyecto fue merecedor de varios reconocimientos internacionales como Mejor película en el International Women's Film Festival Cologne, Mejor Ópera Prima en el Festival de Cine de Lima, Lions Film Awards en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam, Premio del público en el festival Internacional de Cine de las Alturas en Argentina, entre otros.

En los últimos diez años se ha podido evidenciar un incremento de producciones cinematográficas hechas por mujeres debido a la Ley del Fomento de Cine Nacional aprobada en 2006, la cual pretende promover y apoyar las diferentes expresiones culturales y artísticas. Sin embargo, aún no supera a la cantidad de películas dirigidas por hombres. El sitio web del CNCine proporciona datos de las películas realizadas en el país desde el año 2007 hasta el 2015 y, en ese tiempo, 57 películas fueron estrenadas, pero únicamente 15 de estas han sido dirigidas por mujeres.



Nota: Datos tomados del portal web del CNCine de estrenos de películas ecuatorianas en salas de cine comercial

Analizar el cine ecuatoriano realizado por mujeres adquiere una especial importancia en el contexto de las producciones nacionales contemporáneas. A pesar de ser una industria incipiente ya registra importantes aportes a niveles temáticos y estéticos. El punto de vista de las mujeres nos ofrece ciertas rupturas respecto a las narrativas tradicionales, dotando a las protagonistas de roles empoderados, no arquetípicos, en donde son ellas los sujetos que miran y no quienes son observadas. A continuación, analizaremos dos películas ecuatorianas dirigidas por mujeres –*En el nombre de la hija*, de Tania Hermida y *No robarás (a menos que sea necesario)* de Viviana Cordero– con el fin de determinar qué rasgos del contracine feminista podemos encontrar en ellas.

2. Crítica feminista cinematográfica de *En el nombre de la hija*

2.1 Descripción general de la película

En el nombre de la hija es una producción cinematográfica dirigida y escrita por la cineasta cuencana Tania Hermida y estrenada en el 2011. El filme se desarrolla en un valle andino del Ecuador en 1976 y cuenta la historia de Manuela (Eva Mecham), una niña de 9 años que es llevada por sus padres de vacaciones a una hacienda familiar. En este escenario se enfrenta a creencias y costumbres diferentes a las suyas impuestas por la familia de su madre, especialmente por las de su abuela Lola (Juana Estrella). Su abuela es una mujer muy católica y conservadora e insiste en que Manuela debería ser llamada Dolores, como todas las mujeres de la familia. Sin embargo, Manuela se rehúsa a esto, proponiéndose defender sus ideales y los de su padre, un socialista ateo.

La película de Hermida desafía los estereotipos, los roles de géneros y la heteronormatividad. La trama pone en manifiesto una crítica a las problemáticas sociales de la época que se ven fuertemente confrontadas a través de una protagonista de espíritu crítico que subvierte el orden establecido. La película fue proyectada en salas de cine comercial del país y, según el portal web del Consejo Nacional de Cinematografía Ecuador (CNCine), el filme alcanzó los 85.260 espectadores.

El largometraje fue merecedor de varios premios nacionales e internacionales. Algunos de ellos son el Premio a Mejor Fotografía en la Muestra Internacional de Cine de Santo Domingo (República Dominicana), el de Mejor dirección de arte en el 22 Festival Iberoamericano Cine Ceará, el Premio Marco Aurelio de Alicia en el festival internacional de cine de Roma, el Premio UNICEF en el Festival del Este y el Premio del Jurado Joven Festival Internacional de Cine de La Habana.

2.2 Rasgos del contracine feminista en *En el nombre de la hija*

2.2.1 Ruptura de la narrativa cinematográfica patriarcal

El cine clásico se caracterizó por el desarrollo de narrativas que ubicaban al hombre como protagonista y sujeto agente de fuerza y poder, mientras que la mujer se vio opacada y limitada a ser una acompañante u objeto de placer y contemplación. Sin embargo, surge el término de *contracine* para hacer referencia a un cine que rompe con las narrativas tradicionales y cómo la mujer era representada en ellas.

El patriarcado, término instaurado en la crítica académica feminista por Kate Millet, es el sistema discursivo que organiza el mundo a partir de lo que en psicoanálisis se conoce como la Ley del Padre (esto es, la palabra del sujeto que instituye la norma, los valores, el significado). Dicho discurso es agenciado, dice Millet, por el hombre, quien ejerce autoridad en diferentes ámbitos sociales.

El patriarcado no es sólo la dominación masculina de las mujeres, sino también una jerarquía entre los hombres (...) El patriarcado se apoya sobre dos principios fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven (...) El patriarcado gravita sobre la institución de la familia. Ésta es, a la vez, un espejo de la sociedad y un lazo de unión con ella; en otras palabras, constituye una unidad patriarcal dentro del conjunto del patriarcado. (Millet, 1970)

El varón ocupa, en el orden jerárquico social, un lugar de privilegios con respecto a la mujer que, durante mucho tiempo, ha sido la encargada de los quehaceres del hogar –es decir, limitada al ámbito de lo privado– o relegada a otros trabajos en el rol de subordinada. Conceptos como el del *ángel del hogar*, aportado por Virginia Woolf en *Una habitación propia* (1929), recogieron ese imaginario de la mujer como acompañante del hombre y cuya labor consistía en el cuidado de la familia. Las historias del cine clásico

reprodujeron dicha descripción de la feminidad y de la mujer, en primera instancia, porque los hombres eran considerados como los únicos capaces de dirigir proyectos cinematográficos (y, por lo tanto, los discursos que sostenían los argumentos de los guiones literarios de estas películas estaban elaborados por ellos o por otros hombres); y en segunda instancia, porque las narrativas cinematográficas de la época solían responder, como lo hacen las narrativas cinematográficas de la actualidad, a estereotipos culturales y socialmente aceptados.

El hombre era ubicado como el personaje principal que generaba acciones: era representado siempre como el héroe, el jefe de hogar, una persona fuerte y audaz con quien el público se sentía identificado. Por su parte, la mujer era, por lo general, un personaje que hacía el rol de acompañante, sumiso, dedicado únicamente a las tareas del hogar y a la educación de los niños (si era una mujer casada), cuya opinión pasaba desapercibida y que se sometía al liderazgo de los hombres de su entorno.

En *En el nombre de la hija* se evidencia una ruptura con estas narrativas tradicionales patriarcales a través de su personaje protagónico que, pese a ser una niña, es el eje central de la historia. Su carácter, ideología y costumbres influyen en el pensamiento de sus primos, quienes siguen ciertos dogmas impuestos por su abuela. Se puede observar en Manuela a un sujeto activo, fuerte, que genera acciones, lo que es una de las características propias del contracine, ya que, a diferencia del cine clásico, aquí la mujer tiene agencia y la emplea para generar un discurso propio.

En una entrevista que le realizamos a Tania Hermida sobre este aspecto, ella mencionó:

...en lo que tiene que ver con el tipo de historias y el tipo de personajes sí hay evidentemente, desde el principio, una aproximación distinta que va a contrapelo de la tendencia dominante (...) en la tradición de la escritura de guion de la gran industria hay un modelo dominante de escritura que tiene que ver con la figura del héroe y que tiene que ver con los valores que esa figura del héroe de alguna manera evoca y, obviamente, desde que yo empecé a estudiar cine, ese modelo me resultaba limitado. Primero porque, para

empezar, la figura del héroe está siempre asociada a una figura masculina, entonces, ya de entrada uno se siente incómodo con eso (...) Todos estos valores y estas formas, y esta trayectoria no necesariamente tienen que ver con el tipo de historia que yo quisiera contar, con el personaje que quisiera construir. (Hermida, 2017)

El que la protagonista sea una niña pone en manifiesto una visión diferente a la que normalmente estamos acostumbrados a ver en el cine ecuatoriano. Además, los personajes de niños en el cine suelen ser contruidos con unas ideas previas sobre la infancia: que los niños juegan, que obedecen, que son temerosos, que son inocentes e ingenuos, que creen en lo que les digan los adultos, que no tienen espíritu crítico, etc. Sin embargo, Manuela representa a una niña diferente que tiene características que se le suelen otorgar a los personajes masculinos adultos: es decidida, no duda en mostrar su indignación (su carácter, al no ser dulce, contrasta con el de su prima María Paz), ha absorbido los discursos de izquierdas y revolucionarios de sus padres por lo que es crítica respecto a la vida de la clase alta quiteña, cuestiona e identifica el racismo, se adueña de su nombre y se resiste a que otros lo transformen o lo cambien.

El largometraje gira en torno a una familia muy conservadora, donde se hace una crítica (a través de Manuela) a la diferencia de clases sociales, la religión y el machismo predominantes. La mirada de Manuela y su espíritu cuestionador, característico de los personajes de mujeres en el contracine, modifica y genera reacciones de otros personajes en el filme.

Los filmes de mujeres se distinguen por su protagonista femenina, el punto de vista femenino y su narrativa, la cual casi siempre gira alrededor del realismo tradicional de las experiencias de las mujeres: la familia, lo doméstico, lo romántico, aquellos campos donde el amor, la emoción y las relaciones tienen prioridad sobre la acción y los eventos. (De Beauvoir, citada por Abileny Soto, 2013, p. 58)

2.2.2 Manuela: niña agente como eje central de la historia

El contracine feminista reivindica el rol de la mujer rompiendo con la tradición patriarcal de la narrativa cinematográfica y otorgándole un lugar más central en las historias. En la película *En el nombre de la hija*, Hermida coloca a Manuela en el centro. Este personaje es construido a través de una serie de características psicológicas, así como actitudes, que no se alinean con los rasgos arquetípicos de una niña.

Estas diferencias se revelan al espectador desde la primera escena de la película y se despliegan con mayor amplitud, y de forma paulatina, en el desarrollo de la trama del largometraje. “Nada de llorar, porque ustedes ya son niñas grandes”, son las líneas que nos introducen al personaje de Manuela, que les habla a sus muñecas con la firmeza y altivez de una mujer adulta. Al principio del filme esta se muestra como un personaje seguro de sí mismo, de una seriedad inmutable y apático respecto a la idea de vacacionar en casa de sus abuelos maternos. Sin embargo, en el transcurso de la película se develarán características aún más específicas de su personalidad y pensamiento.

El papel de Manuela es el de una niña agente, un personaje empoderado, dotado de una gran capacidad intelectual y criticidad. Esto la lleva a ser capaz de tomar decisiones y generar acciones, atributos que se contraponen a la pasividad de los roles infantiles femeninos tradicionales, subordinados a las órdenes de los mayores o enmarcados únicamente en acciones relacionadas a lo lúdico. Manuela cuestiona a la autoridad: observa el exterior con los ojos de una adulta y se mira a sí misma como tal. A su corta edad ya tiene una posición política definida, así como un criterio formado sobre diversos temas que pertenecen al “mundo de los adultos” como la religión, los roles de género y la división de clases sociales.

Cuando llega a la hacienda de sus abuelos, Manuela afronta un choque de ideologías al enfrentarse al conservadurismo y a la religiosidad extrema de

su familia materna, la misma que se contrapone a su pensamiento liberal y ateo. Como consecuencia de esto se rebela contra las imposiciones e intentos de adoctrinamiento de sus abuelos, desobedeciendo a los mandatos que considera absurdos. En esta misma línea, Manuela se rehúsa a aceptar la existencia de roles de género y de la estructura patriarcal heteronormativa asentada en su familia por generaciones. Ante esto, ella invierte los patrones asignados, subvierte el orden e intenta poner en evidencia nuevas posibilidades menos limitantes. Asimismo, Manuela se indigna ante el clasismo y las situaciones de discriminación a las que se exponía a los empleados de la hacienda, en especial al hijo de la criada, José Andrés, a quien apodaban “piojo”. En relación a su hermano menor, Camilo, Manuela asume un rol dominante (el de la hermana mayor), autoproclamándose responsable de su cuidado y bienestar, así como de su educación, durante los días que permanecen lejos de sus padres.

En medio de este escenario, Manuela se enfrenta a una búsqueda incesante de su identidad que empieza por una férrea convicción de ser “Manuela” – nombre que viene de su padre, Manuel, y de las heroínas de sus libros de historia con las que se siente identificada–, hasta llegar a un punto donde se encuentra con más interrogantes que respuestas. Manuela atraviesa por un proceso de introspección y una compleja relación con el lenguaje que, de forma progresiva, y a partir de sus encuentros con el Tío Felipe (personaje que vive oculto en la biblioteca de la hacienda), la acercan a un universo onírico. En este contexto, Manuela también utiliza a la literatura como un instrumento para construir una zona inalienable y un escape ficcional de una realidad que es menos empática con aquello en lo que ella cree y defiende.

El encuentro de Manuela y su tío Felipe será el hecho que fortalecerá su convicción de arremeter contra las normas sociales, culturales y religiosas que su familia le quiere imponer. Frente a esta situación, Manuela se queda desprovista de certezas sobre su verdadero yo. Así se llega al clímax de la narración, cuando la firmeza del personaje parece derrumbarse, dejando sus emociones expuestas, hito que marca su abandono de la niñez y el inicio de la adolescencia. A diferencia de los filmes del cine tradicional, donde se

sigue en el desarrollo de la historia la evolución o cambios del protagonista masculino o de una protagonista femenina afectada por la masculinidad que la rodea, en esta película los espectadores asisten a la conformación del carácter e identidad de una niña agente. Aunque el cambio de niña a mujer se realiza de una forma habitual, la diferencia se encuentra en la mirada del sujeto que se somete a esas transformaciones.

2.2.3 Contraposición a una visión idealista de la sociedad: el feminismo en las luchas sociales y raciales

El contracine feminista también se edifica sobre una estructura de crítica a diversas realidades sociales. Es decir, se pone en evidencia una visión diferente sobre las problemáticas existentes y se construye un tono de denuncia. *En el nombre de la hija* presenta una crítica, desde la mirada de personajes infantiles, a los dogmas y conservadurismos de la sociedad de la sierra ecuatoriana de los años setenta.

Hermida construye la historia en una década conflictiva caracterizada por las disputas políticas que se desarrollan en el seno de las familias. El rol de Manuela es un vehículo de rebelión que se ejerce en contra de los aparatos ideológicos del estado que, según el filósofo francés Louis Althusser, son las instituciones que este utiliza para presentar a los ciudadanos las realidades que concuerdan con la ideología dominante. Ella actúa como la semilla que hará brotar una serie de cuestionamientos en los demás personajes que se encuentran en su entorno. La institucionalidad de la iglesia católica es cuestionada y refutada, y se presenta un reclamo a las eternas injusticias y discriminación de la burguesía al proletariado.

...quería ambientarla en un momento histórico en donde fuese posible dibujar casi de manera nítida esa confrontación entre dos modos de ver el mundo, y por eso elegí los años setenta (...) al menos desde mi experiencia, fue en esos años en donde de manera más, se podría decir, dicotómica, estaban en confrontación estas dos formas de ver el mundo: por un lado, la tradición católica, conservadora, encarnada en estos personajes que son hacendados, en donde hay casi un sistema feudal en la relación con la servidumbre. Y en el seno de esas mismas

familias, la presencia de estos personajes que se había, por decirlo de algún modo, convertido a otra forma de ver el mundo, que cuestionaba lo católico que era. Sobre todo, yo creo que uno de los cuestionamientos más hondos era la postura de decir: somos ateos, Dios no existe. Como esa confrontación y obviamente la postura marxista frente a esa realidad sociocultural, en donde hay un cuestionamiento de un ser terrateniente, un cuestionamiento de la explotación de clases, un cuestionamiento por lo tanto de todos los valores que encarna ese universo feudal de la hacienda (...) cómo con esta forma de entender el mundo vino a cuestionar de raíz todas las tradiciones que estaban adjuntadas en ese universo. (Hermida, 2017)

A través de esta película, Hermida decidió narrar sus propias preocupaciones y abordar con humor, pero de una forma crítica, las perturbadoras realidades presentes en la sociedad.

El machismo, y dentro del machismo, el sexismo, esa división tajante entre hombres y mujeres, (..) el clasismo, (...) y el tercero es evidentemente el racismo. Yo creo que estas tres taras son tres taras que hemos heredado como sociedad, hemos heredado por un pasado colonial e incluso por una historia que ha perpetuado esa diferencia, tan insultante a veces, entre clases sociales, entre indígenas, negros, mestizos, blancos, en fin. Entonces en esas tres taras están, yo creo, las preocupaciones que yo tengo desde muy niña. (Hermida, 2017)

El movimiento feminista también se ha involucrado en las luchas sociales y raciales como muestra de rechazo y protesta ante la discriminación de la que eran víctimas, no solo las mujeres por ser calificadas como el sexo débil, sino otros grupos considerados vulnerables en la sociedad (afrodescendientes, pueblos indígenas, migrantes, etc.).

La relevancia de los textos sobre las representaciones femeninas, la relación entre la semiótica y el psicoanálisis, las teorías de la posmodernidad y el poscolonialismo, así como los temas centrados en la raza, la homo, hetero y bisexualidad, el poder, la alteridad y la marginalidad forman parte del cada vez más amplio espectro explorado por la teoría cinematográfica feminista (...) se percibe una marcada orientación por fracturar esas visiones unitarias y, en cambio, se opta por la fragmentación, en donde el poder y los estudios sobre el mismo han especializado los análisis según la raza, la clase social, la orientación sexual, el género de la diferencia sexual,

pero también desde las formas del discurso cinematográfico. (Castro, 2002, p. 23-24)

En el filme se evidencia cómo Manuela se opone a seguir el pensamiento tradicional de su familia materna, donde existe una división tajante de clases sociales. Manuela muestra una postura contraria y rebelde, desobedeciendo a su abuela, quien considera a la empleada y a su hijo como seres inferiores a ellos. Como ejemplo de lo dicho, se puede considerar el diálogo entre Manuela y sus primos en la escena en la que van a enterrar a un cachorro y le piden ayuda al "piojo":

MANUELA

¿Quién es ese niño?

JOSÉ ANDRÉS

El hijo de la empleada.

MANUELA

¿Y cómo se llama?

JOSÉ ANDRÉS

"Piojo".

MANUELA

No puede llamarse "piojo".

EMILIO

Es que se llama José Andrés, pero le decimos "piojo".

MARÍA PAZ

Es que la abuelita dice que Andrés es el nombre del primo Andrés y la Marianita dijo que le llamemos Pepe.

JOSÉ ANDRÉS

...Pero como tiene cara de piojo, le decimos "piojo".

MANUELA

¿Y por qué no juega con nosotros?

MARÍA PAZ

Porque a los abuelitos no les gusta que juguemos con los hijos de las empleadas, porque tienen otras costumbres como el Pepe.

MANUELA

Yo sí me voy a hacer amiga de ese niño y vos también,
Camilo.

CAMILO

¡Sí, ñaña!

EMILIO

Si la abuelita se entera no le va a gustar.

MANUELA

A mí que me importa.

JOSÉ ANDRÉS

A veces juego con él.

MARÍA PAZ

Andrés, ¡ahora le aviso a la abuelita!

MANUELA

¿A vos te gustaría que te haga eso, María Paz?

MARÍA PAZ

Manuela es que vos no sabes el "piojo" a veces hasta
huele mal.

MANUELA

Claro, porque no tiene baño con tina como vos.

MARÍA PAZ

Y no dice 'haya', sino 'haiga'.

MANUELA

¿Y qué? ¿Tú eres la dueña de las palabras o qué?

Nosotros sí vamos a ser amigos de ese niño y vamos a
jugar con él y si ustedes no quieren, entonces no juegan
con nosotros. ¡Vámonos, ñaña!

Manuela se muestra reacia a tolerar la actitud de sus primos con Pepe y decide irse en contra de las reglas de su abuela, que prohíben una amistad entre el hijo de la empleada y sus nietos, por considerarla absurda e irracional. Otra escena en la que se expone la indignación de Manuela ante esta situación de discriminación es la escena en la que Pepe se va de la casa del árbol por la llegada de María Paz:

MANUELA

Pepe, ¿por qué te fuiste?, no ves que te dije que te quedas.

PEPE

Déjeme, niña Manuela.

MANUELA

Que no me digas niña, Pepe. ¿No ves que somos iguales?

PEPE

No somos iguales, no me puedes obligar cosas que yo no quiero hacer.

MANUELA

¿Obligarte yo? El Andrés es el que te obliga y a él si le haces caso.

PEPE

Y qué, ¿vos quieres ser igual a él o qué?

MANUELA

Yo solo quería leerte un cuento, Pepe.

Manuela representa la oposición y fuerza contra la división de clases sociales y contra su familia, que se considera superior a los empleados de la hacienda por tener privilegios económicos y un mejor status social. Manuela logra disuadir a sus primos, quienes debido a la educación que recibieron poseen la misma forma de pensar de su abuela, que luego cambian de parecer y aceptan a Pepe en el grupo.

A pesar de que Manuela defiende constantemente a Pepe frente a sus primos, su relación con él también es compleja. Manuela se ve a sí misma como una portadora de conocimientos, saberes que desea transmitir a su hermano y a Pepe. Sin embargo, este último se resiste a recibir estos aprendizajes porque no está acostumbrado a realizar otras actividades que no tienen relación con el trabajo de campo y a ser adoctrinado por personas ajenas a su etnia. Las diferencias en el lenguaje, costumbres, además de la

constante presencia de María Paz, se convierten en una barrera que dificulta el desarrollo armónico de la amistad entre Manuela y Pepe.

2.2.4 Construcción de personajes que rompen con los estereotipos de género

Manuela genera extrañamiento en los demás personajes de la película por ser y pensar de una forma distinta. Su forma de concebir el mundo rechaza la presencia de roles de género y la diferenciación de los individuos de acuerdo a sus clases sociales. Manuela es distinta a sus primos, quienes observan al mundo desde una mirada machista y heteropatriarcal. Las mujeres de la familia, empezando por la abuela, la gran matriarca, entienden su situación de sumisión y su rol subordinado desde la cotidianeidad. Por tanto, naturalizan y normalizan esta realidad, la cual refuerzan y transmiten al encargarse de la educación de los niños. Frente a este contexto, Manuela verá a su familia materna como una masa homogénea que piensa y actúa de la misma forma, como un clan al que debe enfrentarse y con el cual no siente una relación de pertenencia.

De acuerdo al criterio del personaje de Manuela, no deben existir características pre asignadas a la elección de los individuos que los inhiban de la posibilidad de deliberar y de ser capaces de tomar sus propias decisiones. Manuela cree en la igualdad de derechos y obligaciones para todos, sin importar si son hombres o mujeres, y renuncia a las imposiciones del patriarcado. Está consciente de lo que implica haber nacido mujer en su familia, se rebela contra una herencia histórica y cultural de la que no se siente acreedora. Esta forma de pensar se muestra desde sus primeras escenas en la hacienda, un ejemplo de esto es el momento de asignación de las camas para Manuela y su hermano, donde se presenta este diálogo:

MARÍA PAZ

Manuela, pusiste al revés.

MANUELA

Déjales, no están al revés.

MARÍA PAZ

Pero tu cama es esta, Manuela.

MANUELA

¿Quién dijo?

MARÍA PAZ

La abuelita, ¿no cierto, ñaño?

EMILIO

Sí, María Paz, pero déjales que pongan como quieran, es su cuarto.

MARÍA PAZ

Pero, Emilio, esta cama es de hombre.

ANDRÉS

Da lo mismo, igual Manuela es nombre de hombre.

De esta manera, Manuela demuestra su firme y férrea voluntad de no ceder ante roles basados en su género que considera absurdos. Para Manuela, ser mujer no es un argumento válido para determinarla a seguir las imposiciones del género que en casa de su familia materna consideran hegemónico. Otro momento de la película donde se ponen en juego los roles de género es la escena de la casa del árbol, donde discuten Manuela y María Paz:

MARÍA PAZ

¿Quieres ser mi hija, Manuela? ¿O mi mamá?

MANUELA

No, yo prefiero ser el papá.

MARÍA PAZ

¿Cómo vas a ser el papá, Manuela?

MANUELA

Es un juego, María Paz. En los juegos cualquiera puede ser cualquier cosa.

O más bien, vos eres el papá, Emilio. Yo ya no quiero jugar.

EMILIO

No, pues. El chiste es jugar todos.

MANUELA

¿Y si jugamos a la escuelita, mejor?

CAMILO

No, a la escuelita no.

MARÍA PAZ

No, Manuela. Yo acabo de hacer mi torta.

MANUELA

¡Aish!

MARÍA PAZ

¿Quién mismo era el papá, entonces?

MANUELA

No molestes, María Paz. ¡Juega sin papá!

MARÍA PAZ

¿Cómo sin papá?

MARÍA PAZ

¿Qué yo era madre soltera o qué?

MANUELA

Eras divorciada, ¿ya?

MARÍA PAZ

¿Divorciada?

¡¿Ves cómo ya dañaste todo?!

¡Entonces ya no juego!

¡Le voy a avisar a la abue!

De gana les di a jugar en mi casa.

Toda la culpa la tiene Manuela desde que se le ocurrió ser papá.

María Paz no concibe posible un intercambio de roles de género. Ante la propuesta de Manuela de transgredir estos papeles asignados, discute con ella y se enoja. De la misma forma, no logra comprender una estructura familiar alejada de la jerarquía tradicional hegemónica patriarcal.

Manuela también se rebela en contra de las características que, desde siempre, se le han otorgado a la feminidad y de la forma en que esta ha sido representada a través de los años. Dentro del cine tradicional, la mujer ha sido concebida como un ser delicado, sutil, débil, sumiso, etc., y es aquí donde se puede evidenciar en Manuela a un personaje diferente que rompe con el concepto de la feminidad.

... en este caso está Manuela, este personaje que es una niña con discurso de adulta, que cuestiona todas las injusticias del mundo, que se ve a sí misma como una potencial salvadora del mundo, que tiene esa mirada crítica que es como adulta, siendo niña. (Hermida, 2017)

Desde la llegada de Manuela a la hacienda vemos en ella una evidente crítica a las características propias de la feminidad, ya que ella no representa al prototipo de la mujer tradicional que encarnan su abuela y su prima María Paz. Su forma de vestir es uno de los rasgos más importantes a analizar, así como su discurso. Hay una clara diferencia entre la vestimenta de Manuela y la de las demás mujeres de la familia. Por ejemplo, María Paz, a diferencia de Manuela, luce un atuendo habitual al de una niña de su edad, vestida y peinada de manera impecable; por su parte, Manuela generalmente usa *jeans*, camisetas y tenis.

Manuela y María Paz son el antagonismo total. Por una lado está María Paz, mi consentida, porque ella es criada como la abuela y porque esa niña es como se debe ser, entonces retratar en una niña rubia, perfectamente peinada, con sus vestidos, retratar en cliché, porque eso no es invento, más bien es súper cliché; y por otra parte está Manuela, una niña que se mete con un niño del campo, que juega, que cuestiona y que critica (...) Tania tiene la habilidad de, en dos niñas, contar lo que pasa en el mundo de las ideas, de las ideologías, por un lado la izquierda y por el otro la ultra conservadora derecha y eso es muy lindo en dos chiquitas. (Estrella, 2017)

En la película se evidencia un cambio en la escopofilia presente en el cine tradicional, es decir, el placer que se siente al observar a otro y que en las narrativas cinematográficas se ha elaborado de forma unidireccional: hombre mira a mujer. El personaje de Manuela no está construido como un objeto para ser contemplado, al contrario, Manuela constituye un sujeto que mira y

que hace frente a todas las situaciones donde se siente amenazada. De esta forma, el personaje de Manuela no solo genera extrañamiento en los demás personajes del filme, sino también en los espectadores. Las características de la psique de este personaje provocan una distancia entre ella y quienes la observan y dificultan la identificación del público con ella. Manuela no se parece a las niñas de las películas del cine clásico de Hollywood con las que la audiencia se siente más cercana y cuyas características son fácilmente identificables; reemplaza la sonrisa agradable atribuida a las niñas por un ceño fruncido (el enfado ha sido tradicionalmente una emoción masculina más que femenina) y dinamita todas y cada una de las acciones principales del filme.

2.2.5 Una construcción distinta del lenguaje narrativo: forma cíclica de escritura de guion y finales abiertos

Las historias del contracine feminista también se han caracterizado por recurrir a nuevas formas de construir el lenguaje cinematográfico para reforzar sus discursos. La ausencia de una linealidad en la narración, así como la presencia de finales abiertos, son dos de las más recurrentes. En el largometraje *En el nombre de la hija*, Hermida recurrió a una forma cíclica de contar los acontecimientos que, considera, están relacionados con sus herencias andinas y con su forma personal de mirar el mundo.

Pese a que la narrativa del filme tiene una estructura aparentemente lineal, como en el cine tradicional, es en la elaboración del guion donde, según Hermida, expone rasgos que se aproximan al contracine feminista, al cambiar la linealidad por una forma cíclica de construir la historia:

Sé que trabajé a contrapelo con la estructura lineal de la narración convencional hegemónica (...) En la narración hegemónica, incluso cuando una película va de atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás, hay un sentido siempre lineal del tiempo (...) que lo tenemos tan incorporado que ya ni siquiera nos damos cuenta. Y para mí, desde siempre, fue como otra incomodidad (...) Por el hecho de yo ser mestiza y de ser andina he heredado también, aunque no haya sido consciente de ello, hasta muy tarde, un sentido cíclico del tiempo

que está mucho más asociado con la temporalidad andina; que está mucho más asociado con otra forma de ver el mundo que no es la del tiempo estrictamente lineal, sino del tiempo cíclico. (Hermida, 2017)

Desafiando a los manuales de estilo de escritura de guion tradicionales, Hermida empezó su proceso creativo partiendo de imágenes mediante las cuales construye escenas y diálogos que corresponden a cualquier parte de la línea temporal de la película, rompiendo con la linealidad de la escritura de las narraciones hegemónicas (inicio, desarrollo, conclusión). Hermida recurre a un mapa mental de los diversos escenarios y ambientes en los que se desarrolla el filme para montar las acciones que ejecutan los personajes y que componen el desarrollo del largometraje. Lejos de partir de una fórmula preestablecida, la escritura de Hermida se nutre de la acumulación de diversos elementos narrativos, dramáticos, visuales y sonoros, para moldear la historia que propone.

Me di cuenta de que también había un sentido espacial, y ese sentido espacial era la casa con sus diferentes ambientes. Pues, ¿qué puede suceder en la habitación de los niños? ¿Qué pasa ahí, en ese espacio íntimo de los primos? ¿Qué puede suceder en la sala de la casa?, en ese espacio familiar, ¿qué puede suceder en la huerta, en el bosque, cuando los niños están fuera de la mirada de los adultos? ¿Y qué puede suceder, obviamente, en el galpón del tío?, que es este espacio casi, casi de un mundo imaginario, aunque es real. Y así se fue ordenando la historia. Entonces, si uno compara esa forma de escritura que es más espacial con la forma de escritura estrictamente temporal, ahí hay evidentemente una aproximación que se podría decir que es de contracine (...) Las dos películas terminan, de cierto modo, cuando la protagonista se ha quedado sin verdades, se ha abierto a esta nueva posibilidad (...) no nos lleva a una conclusión de (...) en qué deriva, sino que nos deja al personaje abierto. (Hermida, 2017)

Plantear alternativas diferentes al *happy ending* que propone la industria cinematográfica hegemónica es otra de las formas en que el contracine feminista intenta romper con las estructuras narrativas tradicionales. Las grandes productoras de cine hollywoodense han acostumbrado a los espectadores a la sensación de satisfacción que generan los finales

cerrados de las películas, con la resolución de todos los conflictos de la historia, el triunfo de los héroes y los finales felices para los protagonistas de las narraciones. Los finales abiertos, planteados por este movimiento fílmico, son la apertura a múltiples posibilidades que quienes observan la película pueden construir o connotar a partir de los elementos que se exponen al final de la cinta. Sin embargo, esto no deja de causar extrañamiento e incomodidad al no establecer, de forma explícita, un cierre que obtenga la empatía del público. Esta condición es intrínseca a la visión cinematográfica de Hermida: tanto en *Qué tan lejos* (2006) como *En el nombre de la hija* (2011) decide dejar a sus espectadores con una serie de incógnitas.

3. Crítica feminista cinematográfica de No robarás (a menos que sea necesario)

3.1 Descripción general de la película

No robarás (a menos que sea necesario) es un largometraje dirigido y escrito por la cineasta quiteña Viviana Cordero, estrenado en el año 2013. El filme tiene lugar en la ciudad de Quito y retrata la vida de Lucía (Vanessa Alvario), una adolescente de 16 años y vocalista de una banda de punk que está sumida en un hogar disfuncional donde su madre es víctima de maltrato físico y psicológico por parte de su pareja. Luego de un incidente entre su madre y su padrastro, se ve obligada a robar para hacerse cargo de sus tres hermanos mientras busca cómo sacar a su madre de la cárcel.

La cinta expone los diferentes conflictos a los que se enfrentan los adolescentes en el diario vivir y la realidad de las mujeres que son víctimas de la violencia intrafamiliar. El proceso de rodaje de la película se llevó a cabo en un mes con una inversión de \$150.000. El guion de Cordero resultó ganador en el concurso del Consejo Nacional de Cine, que aportó con los gastos para la realización del proyecto. El largometraje fue estrenado en salas de cines comercial del país con un total de 25.000 espectadores según el portal web del CNCine. Vanessa Alvario, protagonista del filme, recibió el galardón a mejor actuación en la entrega de los premios Coral en el 35° Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana.

3.2 Rasgos del contracine feminista en *No robarás (a menos que sea necesario)*

3.2.1 Ruptura de la narrativa cinematográfica patriarcal

En el filme *No robarás (a menos que sea necesario)* se presenta una evidente ruptura con la narrativa tradicional. Al igual que *En el nombre de la hija*, la película muestra a una mujer como protagonista y sujeto activo en la trama. En Lucía, personaje principal de la historia, se reflejan rasgos característicos del contracine feminista que son opuestos al prototipo de la mujer tradicional representada en el cine convencional. En relación a este aspecto, la historiadora y crítica de cine María Castejón Leorsa, menciona en su texto "Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres" (2004):

Uno de los puntos de partida de la teoría fílmica feminista fue considerar la representación de la mujer en el cine clásico, principal objeto de sus estudios, como espectáculo, como proyección del deseo masculino. La mujer en el cine, ha sido únicamente un cuerpo en el que se ha proyectado la sexualidad masculina; un cuerpo para ser mirado, un objeto, un fetiche. La mujer se convierte así en escenario de la sexualidad, y no en sujeto, quedando su propia sexualidad anulada, impidiendo su libre desarrollo personal, y la construcción de su propia subjetividad. (Castejón, 2004, p. 306)

Esta visión supeditaba los roles femeninos a la figura masculina, la cual ejercía el control y adquiría el protagonismo en las tramas. *No robarás (a menos que sea necesario)* se contrapone a esta perspectiva y designa el rol protagónico a una adolescente de 16 años. A través de ella se realiza una crítica a la opresión y el sometimiento que los hombres ejercen sobre las mujeres. La película se desarrolla en un hogar inmerso en el machismo y la violencia de género donde Martha, la madre de Lucía, representa a una mujer sumisa, víctima de los maltratos de su pareja y dedicada a su familia.

Para las feministas, este proceso no es sino el reflejo de la cultura patriarcal que se intenta imponer en la mujer; se busca una mujer sumisa y dominada por la mirada masculina. Las posibilidades de identificación de las mujeres, debido a esta ausencia de miradas femeninas son nulas. La mujer no puede pensarse a sí misma, si no es dentro del estereotipo de mujer sumisa, ama de casa, y madre que apenas participa en la trama o dentro del estereotipo de mujer sexuada, cuyo final siempre es trágico. El cine no hace sino recoger la dicotomía cultural y social, por la cual la mujer o es una santa, o es una puta. (Castejón, 2004, p. 306).

De esta forma, el arquetipo de la mujer en el cine tradicional se encuentra encarnado en el personaje de la madre de Lucía. Esta adolescente, a diferencia de otras jóvenes de su edad, se ve en la necesidad de adoptar el rol de madre para cuidar y mantener a sus hermanos, así como también aconsejar a su mamá para que abandone a su pareja. El poder de su personaje radica en su forma de mirar y pensar, que es distinta a las de la mayoría de personajes que la rodean, así como en su capacidad para empoderarse y tomar decisiones. A pesar de que su progenitora es una mujer que posee un pensamiento tradicional y conservador en el que considera que la mujer debe someterse a su marido, Lucía se desprende de ello y construye un discurso propio en el cual aborrece el dominio ejercido sobre la mujer. En este caso, Lucía se aparta de esta realidad y adopta una postura de rechazo ante el machismo del que es víctima su madre. Como ejemplo de la construcción de este discurso, se presenta este diálogo mantenido entre Lucía y Martha luego de que esta es golpeada por su conviviente:

LUCÍA

Ya ma, ya comieron.

MADRE DE LUCÍA

Le odio.

LUCÍA

Mejor no hablemos de eso, siempre dices lo mismo.

MADRE DE LUCÍA

¿No me crees?

LUCÍA

No, es que siempre dices lo mismo. ¡Ya estoy harta!

MADRE DE LUCÍA

¿Y qué quieres que haga? Dime, es el papá de mi último hijo.

LUCÍA

Botarle, pero como estas enamoradísima del man aguantas lo que sea, ¿no?

MADRE DE LUCÍA

Esta vez no, esta vez no le voy a dejar entrar a la casa.

LUCÍA

Sí, cómo no.

MADRE DE LUCÍA

No le quiero, es que tengo miedo, ¿me entiendes? Miedo. Soy la peor mamá de mundo.

LUCÍA

No eres la peor mamá del mundo

MADRE DE LUCÍA

Sí lo soy.

LUCÍA

Bueno. Está bien, sí lo eres.

MADRE DE LUCÍA

No lo soy, no sé.

LUCÍA

Mira, vamos. Te pongo la telenovela que te gusta y yo me encargo de los chamos, ¿ya?

La posición de Lucía es contraria a la de su madre, un personaje débil que carece de un discurso autónomo, que teme y que se debe a las órdenes de su pareja. En Lucía se pone en manifiesto a una mujer independiente cuya visión se aleja radicalmente de las taras de la sociedad conservadora donde la mujer está sometida al poder masculino. Desde el inicio de la película se evidencia que el personaje de Lucía está construido de una manera diferente, y esto genera un cierto extrañamiento y distancia respecto a los demás personajes del filme, así como en los espectadores. Lucía, pese a estar en un hogar disfuncional, sale en defensa de su madre oponiéndose a continuar con las normas impuestas por la sociedad y por el dominio del varón. Sobre este aspecto, la directora quiteña comentó en una entrevista que le realizamos:

Yo quería un personaje muy, muy fuerte, capaz de llegar a un límite extremo, un personaje totalmente dedicado a su familia. Y yo quería crear básicamente a la *superwoman*, porque se convertía en una especie de heroína que rescataba a toda su familia para lograr que estén bien, que al final su familia esté unida. Entonces, como propuesta feminista sí puedo decir que mi intención era el poner los dos lados, los dos extremos. Es decir, por un lado, una madre débil, una madre que al final sí se defiende, pero que siempre está llorando, sometida; el clásico ejemplo de mujeres que se enganchan a una relación que es muy común y que no pueden terminarla, sino que siempre se dejan convencer. En ese sentido sí hay una contraposición y un enfrentamiento de ver que la chica, en cambio, tiene toda la fuerza para sacar a su madre adelante, para liberarla de una relación completamente tóxica y para imponerse. (Cordero, 2017)

La construcción del personaje de Lucía rompe con los estereotipos asignados en el cine y, a su vez, con el concepto de *escopofilia*, por ser un

sujeto activo que genera acciones y que logra la empatía del público al apartarse del prototipo de la mujer tradicional.

Algunas directoras abordaron los temas propios del mundo de la mujer adoptando las formas del realismo cinematográfico que sustenta este cine clásico: una feminista puede incluso sentir placer al identificarse con un personaje femenino fuerte e independiente, que es capaz de controlar el progreso de la narración y los acontecimientos de la ficción para llegar a una solución en la que se erija como "vencedora", y cuya condición de mujer ha sido el elemento fundamental de su victoria, apartándola del cliché de la víctima o la "condenada". En consecuencia, estos tipos de films sirven a modo de autoafirmación. (Campos, 2002)

Lucía no está sujeta a reglas y no depende de alguien más. Su actitud crítica frente a las problemáticas sociales de su entorno, así como su indiferencia ante los conflictos propios de los adolescentes (relación con sus amigos y novio), pone en manifiesto a un personaje potente que se expone como referente de la mujer actual.

... como referencia para las mujeres jóvenes, chicas adolescentes, yo creo que Lucía es un gran referente porque, en ese sentido, ella lucha por ser ella. Ella no cae en la trampa del amor, más bien, ella manipula a su novio, maneja las situaciones y tiene una mentalidad casi "masculina" en el sentido de pensar en cómo solucionar situaciones y no dejarse llevar por sus sentimientos, por sus emociones o por sus hormonas. A pesar de que hay un sentimiento familiar muy profundo, eso hace que, hasta lo podría poner como conservadora en cierta forma, porque a veces los adolescentes lo que tienden es a rebelarse contra todo: rebelarse contra la familia, aislarse totalmente; pero Lucía es el eje, el cimiento y lo que da fortaleza. Es el "hombre de la familia", sin querer caer en que las mujeres no lo podemos hacer, no, está clarísimo que este personaje sale adelante y sale adelante como mujer y como una mujer fuerte, capacitada para tomar decisiones. (Cordero, 2017)

Otro de los cuestionamientos que se colocan sobre la mesa en el largometraje trata sobre la concepción convencional de familia. La película muestra una estructura distinta y, pese a que todavía sigue la forma

jerárquica patriarcal, nos presenta un grupo familiar diferente donde hay una mujer que tiene hijos de padres distintos, una adolescente que toma las riendas del hogar, así como un padrastro que no asume ningún tipo de responsabilidad ni obligaciones. Existe un intercambio de roles entre la madre y la hija, así como entre el padrastro y la hijastra, y se evidencia una ruptura de los roles de género en el personaje de Lucía, adolescente que se desinhibe y empodera.

De acuerdo a la cineasta, sus intenciones en esta película no fueron romper con las técnicas narrativas tradicionales cinematográficas, algo que sí se planteó en algunas de sus producciones anteriores como *Un titán en el ring* (2002) o *Sensaciones* (1991). Cordero (2017) considera que esta última fue una película muy experimental, que presentó en su edición recursos técnicos que, hasta ese entonces, no se habían utilizado en el cine ecuatoriano; como los *jump cuts*, que son efectos producidos al hacer un corte de un plano a otro más lejano o cercano, pero en el mismo eje óptico. Sin embargo, como una propuesta de autor, Cordero sí se interesó en otorgarle a Lucía las características físicas y psicológicas que construyeran un personaje feminista.

En *No robarás (a menos que sea necesario)* se presentan las diferentes problemáticas a las que se ven expuestos los personajes contruidos desde la marginalidad. El machismo y la violencia los llevan a un conflicto intrapersonal que se ve reflejado en sus actitudes. En el filme se encuentran personajes que carecen de fuerza y que se presentan como seres solitarios y rechazados que manifiestan ciertos rasgos que van en contra de los estereotipos establecidos, por ejemplo, Pedro.

En la construcción de los personajes de Lucía y de Pedro existen contradicciones en relación a sus personalidades y actitudes. Pedro, a diferencia de los demás personajes, presenta ciertos rasgos que están concebidos dentro de la feminidad. Al buscar en un diccionario sinónimos de las palabras 'femenino' o 'feminidad' aparecen términos como débil, suave, delicado, endeble, etc. Estas son características que, en el cine tradicional, están ligadas a las mujeres y a la representación y construcción que se ha

hecho de los personajes femeninos a través de los años. Sin embargo, se genera extrañamiento al observar que estos calificativos no se relacionan con Lucía, sino con Pedro. Este último se ve inmerso en un hogar donde su madre es adicta al alcohol, lo que influye en su personalidad y lo convierte en un adolescente alejado de la sociedad, temeroso y débil, con una actitud de rechazo hacia el resto y reacio a entablar nuevas amistades. Esto se refleja en este diálogo entablado entre él y Lucía en la terraza del edificio donde viven:

LUCÍA

¿Cómo te sientes viviendo aquí?

PEDRO

Encerrado.

LUCÍA

Simón, ¿Por qué siempre estás solo?

PEDRO

No tengo amigos.

LUCÍA

Si quieres yo te presento a los míos, aunque te matarían, pero sería cague hacer la prueba.

¿Y vives con tus viejos?

PEDRO

Mi mamá. Mi vieja botó a mi viejo cuando yo tenía un año.

LUCÍA

¿Se fue con otro?

PEDRO

¿Cómo lo sabes?

LUCÍA

Soy vidente. Pero pilas, tu vieja, en cambio la mía...
O sea, es que lo normal es que los hombres boten a las mujeres, pero a veces pasa lo contrario. Por suerte no te botó a ti, algo te ha de querer.

PEDRO

No sé, a veces pienso que le peso en su vida.

LUCÍA

Te llevas fatal con la man, ¿no?

PEDRO

Ahí.

LUCÍA

Yo a mi vieja le adoro, pero es más bruta. Siempre se enamora del equivocado, tiene una puntería de última.
Ahora está peleada con mi último padrastro.

Pedro es un personaje tímido y es Lucía quien lo hace visible, incluso lo defiende cuando su novio lo golpea. Lucía es un contrapunto, no refleja características propias del estereotipo de la feminidad sino de la masculinidad, cuyos sinónimos son fortaleza, valor, virilidad, etc. El personaje de la adolescente está construido como han sido representados los hombres en el cine: Lucía es una mujer ruda y fuerte que, a pesar de encontrarse en un hogar donde se manifiesta el machismo, se mantiene firme ante los diferentes problemas a los que se enfrenta.

Estamos totalmente capacitadas para enfrentar cualquier cosa y eso se lo ve en Lucía (...) Aquí hay una chica de dieciséis años que enfrenta todo y lo puede hacer, es decir, no se deja desmoronar. Son más bien los chicos, que son más sensibles, que tal vez no le siguen a ella (...) yo creo en la capacidad que tenemos las mujeres para hacer y enfrentar cualquier reto que nos pongan. (Cordero, 2017)

3.2.2 Lucía: adolescente que asume rol de mujer adulta precoz y madre forzada

Las mayores aproximaciones del filme *No robarás (a menos que sea necesario)* de Viviana Cordero al contracine feminista residen en las características de su protagonista. En este largometraje es Lucía, una adolescente, es quien guía el desarrollo de la historia. El personaje está construido con rasgos que desafían al arquetipo de la mujer en el cine, mostrando características que rozan a la masculinidad, así como la aceptación de roles que no se corresponden con su edad.

Lucía se presenta como un personaje imponente, enérgico y rudo. Sus rasgos físicos no se acercan a la concepción habitual de lo femenino, aquella que tiene que ver con la visión de la mujer como un individuo frágil y delicado, y que el cine tradicional se encargó de perpetuar a través de sus producciones fílmicas. Lucía usa ropa de colores vinculados con lo masculino (azul/ negro/ café) y no utiliza maquillaje en la cotidianeidad, como otras jóvenes de su edad. El timbre de su voz, sus modos, gestos y el lenguaje que emplea (coloquial, con un uso recurrente de jerga quiteña, así como el uso de “malas palabras” que la empoderan, dado que en las sociedades patriarcales lo peor que puede hacer una mujer es pronunciar palabras prohibidas) la alejan de lo femenino. La mayor parte del tiempo está rodeada por personajes masculinos, quienes juegan el rol de sus amigos y amantes, exponiendo también esta etapa de descubrimiento de su sexualidad en la adolescencia. Sobre este proceso de conversión para las mujeres, la catedrática y activista feminista estadounidense Catharine MacKinnon, enuncia en su libro *Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory* (1982):

Socialmente, la conversión en mujer significa feminidad, lo que significa sobre los hombres, lo que significa atractivo sexual para los hombres, lo que significa disponibilidad sexual en términos masculinos. Lo que define a la mujer como tal es lo que excita a los hombres. Las buenas chicas son "atractivas", las malas "provocativas". La socialización del género es el proceso por el cual las mujeres llegan a identificarse a sí mismas como seres sexuales, como seres que existen para los hombres. Es ese proceso por el cual las mujeres internalizan (hacen suya) la imagen masculina de su sexualidad como identidad suya en cuanto a mujeres. Y no es simplemente una ilusión. (Mackinnon, 1982, p. 530-31)

Asimismo, Lucía expresa su rebeldía e insubordinación a través del punk al ser vocalista de una banda, explorarse dentro de esta cultura y travestirse constantemente. La música se convierte en un refugio para el personaje ante la vorágine en la que se convierte su vida diaria, pero también es una manifestación de su forma de mirar la realidad de su entorno, así como la irreflexión en varias de sus actitudes. Es a través de la identificación del personaje con este movimiento que se expone su crítica a la opresión de género y clase, su deseo imperioso de que se visibilicen sus derechos y se reafirma su posición contraria a una sociedad machista y heteronormativa. Sobre las mujeres en la cultura punk, la comunicadora y docente argentina Bárbara Bilbao expresa en su artículo "The punk Singer: feminismo, punk rock y subjetividades libertarias en los noventa" (2016):

El punk ha nutrido al feminismo de una nueva conformación subjetiva que atraviesa las prácticas anticapitalistas de un modo alternativo y desviado (...) es una alternatividad en lo musical y junto a la perspectiva feminista se convierte en una forma de habitar el mundo que rompe con los estereotipos identitarios de género. Una oda a la sublevación. (Bilbao, 2016)

El personaje de Lucía es el que hace que las cosas sucedan en el filme, una adolescente empoderada que observa al mundo desde su perspectiva, lo analiza y es capaz de tomar decisiones. Es un vehículo para criticar y denunciar las problemáticas sociales de su entorno, así como presentar una posición crítica sobre ellas, por ejemplo, al inicio del filme afirma que jamás robaría porque es éticamente incorrecto.

Lucía se construye en un rol dicotómico al de su madre, se muestra rebelde y dispuesta a desobedecer las normas que considera injustas. La adolescente repudia la relación de su madre con su pareja actual, quien la ceba y golpea cada vez que se alcoholiza, exponiendo estas muestras de violencia a sus hermanos menores. Lejos de sentir temor, Lucía demuestra valentía y se enfrenta a los episodios de violencia intrafamiliar que suceden en su hogar.

Todas estas aportaciones indican que las teorías fílmicas feministas se incluyen dentro de una práctica historiográfica reivindicativa que se fija en los procesos históricos y culturales que refleja el cine, y que excluyen a la mujer sistemáticamente, condenándola a ser mero soporte del personaje masculino y a vivir dentro de espacios restringidos y domésticos. (Castejón, 2004, p. 306)

Frente a este escenario, es ella quien deja ver su indignación, su posición crítica y su deseo de liberar a su familia de este ambiente. La mamá de Lucía es dócil y se deja convencer, en repetidas veces, del supuesto arrepentimiento de su pareja, siendo capaz de perdonarlo y acogerlo nuevamente en casa. En este contexto, las características psicológicas de la madre de Lucía serán opuestas a las suyas, y será esta quien tendrá miedo de las opiniones y reacciones de su hija ante las decisiones erradas que toma. En este sentido, la adolescente se ubica en un nivel jerárquico superior al de su madre.

Como contraposición está la madre, que la ves frágil, porque eso me interesaba, que se puedan ver los dos lados de la moneda y ver que hay una esperanza a futuro, que hay un positivismo en el sentido de que la nueva juventud está lista para enfrentar los retos. Y en este caso, me interesaba que sean mujeres también tal vez porque yo misma soy una mujer entonces, quería partir de lo que yo misma puedo ser o puedo sentir para transmitir hacia el resto de chicas para cuando la vean. (Cordero, 2017)

Siguiendo los sucesos de la película, luego de que la madre de Lucía es encarcelada, después de dejar en estado de coma a su pareja en un acto de

defensa propia, la adolescente deberá asumir una maternidad que no le corresponde, encargándose de administrar el hogar y de la educación de sus hermanos. De esta forma, Lucía no solo habrá asumido un papel de adulta precoz, que ya lo hacía desde el inicio de la película, siendo un personaje que trataba de que su madre razone y se libere del sometimiento de su pareja, sino que también asumirá el rol de madre. En este momento del filme, se efectúa una ruptura en las características que construyen al personaje de Lucía, mostrándola confundida y vulnerable. Esto se pone en evidencia en un diálogo entre ella y Pedro en una de las escenas finales de la película:

PEDRO

¿Tuviste miedo?

LUCÍA

No

PEDRO

Te cagabas de miedo

LUCÍA

Si chucha, todo este tiempo tuve miedo, me cagaba del miedo, pero no tenía que más hacer.

Sin embargo, es en este punto en el que decide cambiar su visión ética, e involucrarse en actos ilícitos para poder mantener a sus hermanos. Lucía cambia su exterior frágil por actitudes frías y desalmadas que utiliza para delinquir, así como intentar experimentar en el mundo de la prostitución, trasgrediendo su sexualidad y tratando de obligarse a violentar su cuerpo para poder obtener beneficios económicos. De esta forma, también se ponen en manifiesto otras formas de sexualidad que no suelen ser problematizadas, como la prostitución de mujeres heterosexuales con homosexuales, que también es una vía asequible para las jóvenes, en especial, para aquellas que viven en la periferia.

En referencia al empoderamiento del personaje de Lucía, Cordero (2017) considera que existe una nueva generación de mujeres que pretende romper con las normas establecidas dentro de la sociedad, así como la concepción de la mujer dentro del cine clásico, que ha diferenciado de forma tajante a los hombres de mujeres, perpetuando el sexismo, donde los varones son los que tienen el poder sobre ellas. Sin embargo, Cordero a través de Lucía representa a un modelo de la mujer actual, una adolescente que está al mando de su hogar y que se enfrenta sola a las taras de la sociedad conservadora.

...creo que la nueva generación me impactó muchísimo, la nueva generación de mujeres, de chicas, son muy fuertes. Yo veo que hay una especie de cambios de roles, veo muchos jóvenes adolescentes, y lo viví a lo largo de la película, que se desmoronaban, que se echaban a llorar y eran más bien las mujeres tomaban las riendas y al escucharles sus historias las veía totalmente decididas. Entonces, no es tanto en el romper, sino el que yo creo que hay una evolución positiva en lo que es el rol de la mujer hoy en día por eso hemos visto tantos casos en la política, en el arte de mujeres que triunfan y triunfan solas, mujeres que se hacen cargo de sus familias solas, que ya no están los padres presentes. (Cordero, 2017)

3.2.3 Un proceso de creación alejado de lo tradicional

Las películas de contracine feminista se han caracterizado por romper con las reglas de la cinematografía tradicional tanto en la construcción narrativa como en los elementos técnicos y visuales que permiten la construcción del relato. Esto ocurre en algunas cintas en mayor medida que en otras. Decir que todos los filmes que poseen rasgos de este movimiento tienen una estructura fragmentaria y un final abierto, por ejemplo, sería tan erróneo como afirmar que todas las mujeres directoras de cine, por ser mujeres, realizan producciones de contracine feminista. Ante esto, el proceso creativo para la realización del guion de estos largometrajes se convierte en un punto de interés que, en muchas ocasiones, se aleja de las formas estipuladas en los manuales de escritura y de las maneras tradicionales de creación.

Sobre el tema del lenguaje o la escritura femenina, Kuhn cita a la filósofa feminista francesa Luce Irigaray en su texto *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1991):

Luce Irigaray, por ejemplo, argumenta en favor de un lenguaje femenino que opera al margen de los límites la <<lógica de tipo aristotélico>> que impregnaría el lenguaje masculino (...). Al desarrollar esta idea, Irigaray establece una relación de analogía entre el sexo y el lenguaje de tal manera que el discurso occidental ostentaría las características <<masculinas>> de visibilidad, orientación a una meta, etc. El lenguaje femenino, o la revelación femenina con el lenguaje, por el contrario, desafiaría y subvertiría esta forma de discurso al ofrecer pluralidad sobre unidad, multitudes de significados contra significados aislados y fijados, vaguedad contra instrumentalidad. Es decir, mientras que el discurso occidental - <<masculino>> - tiende a limitar el significado al funcionar con una sintaxis lineal e instrumental, el lenguaje femenino sería más abierto, propondría una multiplicidad de significados. (Kuhn, 1991)

En la misma línea de lo mencionado por Kuhn, citando a Irigaray, otro de los rasgos que diferencian a las películas del contracine feminista de los filmes de cine tradicional reside en la escritura del guion, en la forma en que se estructura la narrativa. Esta característica es muy evidente en muchos de los exponentes del movimiento, sin embargo, no es un requisito indispensable para que una película sea parte de este movimiento. En relación a este aspecto, la trama de *No robarás (a menos que sea necesario)* se narra de una forma muy tradicional, con una estructura lineal que sigue la fórmula habitual de tres actos (inicio-desarrollo-desenlace). La película culmina con un final cerrado que permite al espectador comprender cuáles fueron las soluciones para el conflicto planteado y saber cómo se cierra ese capítulo en la vida de Lucía y su familia. Sobre la estructura narrativa del texto de *No robarás (a menos que sea necesario)*, Cordero comentó:

Esta es una película con un guion bastante estructurado. Es decir, empiezas con un inicio y terminas en un final que, como digo, te va llevando a lo largo de la película a un desenlace. Pero yo no pensaría que esta película sea una película que propone romper reglas cinematográficas, sino que más bien es bastante clásica en su manera de contar la historia (...) Lo que traté de hacer es algo muy sencillo, que nos centremos en la historia, que, si tú ves, no hay una

historia experimental, es una historia bastante tradicional (...) En realidad, traté de ser lo más conservadora posible en ese sentido, porque mi interés principal estaba basado en contar la historia, una historia que fuera asequible y que se pudiera entender muy bien dentro de un público general. (Cordero, 2017)

De acuerdo a la directora, la escritura del guion del largometraje le tomó tres meses, pero su proceso creativo se desarrolló alejado de los métodos tradicionales de escritura de guiones y no estuvo ceñido a ninguna fórmula preestablecida.

El proceso de creación a mí me surge de una manera, como digo yo, siempre bastante sobrenatural. No es que lo hago, así, muy matemático, sino que empiezo por la historia, y me va surgiendo. Entonces, un poco observando a muchos adolescentes y viendo su manera de reaccionar ante la vida, empecé a escribir este personaje que yo quería hacerlo muy fuerte y muy decidido, quería un poco plantear algo que era para mí una incógnita, que era que la hija se convierta un poco en la madre y la madre en la hija, es como un cambio de roles (...) entonces lo hice por el gusto de escribir un guion que plantee esta situación y me iba metiendo cada vez más en lo que era el proceso de una joven enfrentándose a situaciones muy difíciles (...) ese proceso de estructura de guion fue muy interesante porque era crear una evolución de una chica despreocupada, que vivía su vida, estaba tranquila y de pronto le tocó ir afrontando situaciones bastante complejas. (Cordero, 2017)

Para escribir el texto, la cineasta quiteña se apoyó en la observación, para lo que también convivió con algunos de los adolescentes que actuaron en el filme. La realizadora deseaba aprender sobre los jóvenes a través de la experiencia, nutriéndose con las conversaciones que sostuvo con ellos durante este periodo. Afirma que fue un trabajo, en ese sentido, muy antropológico y experimental.

Los chicos que trabajaron en la película vinieron a vivir conmigo, estuvieron muy cerca de mí y yo me dediqué a observar y a escucharles, a hablar con ellos muchísimo para yo tratar de volver a mi adolescencia que ya había pasado hace muchísimos años. Entonces yo creo que eso ya está en lo que cada uno quiere contar. En ese momento me atraía muchísimo la temática de la adolescencia, pero tenía que vivirlo. Tenía que yo mismo asistir a estas discotecas a estos bailes, estar totalmente pegada a su manera de pensar y debes ser como una esponja que absorbe todos los pensamientos y todos los sentimientos. (Cordero, 2017)

En *No robarás (a menos que sea necesario)* está presente el tono nostálgico del retorno de la directora a su adolescencia y a sus raíces punk, un intento de reconstruir sus propios recuerdos. Asimismo, Cordero buscaba construir la narración desde la mirada de Lucía, la protagonista de la historia, componiendo acciones que estuviesen dentro de sus posibilidades, según su edad y el contexto social en el que se desenvolvía.

CONCLUSIONES

La bibliografía de cine ecuatoriano carece de textos que analicen, desde una perspectiva de género, sus producciones fílmicas. A pesar de la existencia de importantes esfuerzos por realizar una cronología de su historia, la presencia de la mujer en este ámbito no ha sido suficientemente documentada. No existen estudios que analicen, desde una crítica cinematográfica feminista, las películas dirigidas por mujeres en el país. Por este motivo se realizó este proyecto de investigación, como un intento para suplir estas carencias, haciendo un énfasis en las nuevas formas narrativas que pueden encontrarse en los filmes realizados por las cineastas nacionales.

Como conclusión del capítulo I, se demostró que los estudios feministas cinematográficos han desarrollado un corpus teórico-crítico para el análisis de las estructuras narrativas cinematográficas, y que han creado el término 'contracine' para hablar de películas que rompen con las estructuras tradicionales. Asimismo, se concluyó que el cine producido por mujeres en el Ecuador sigue siendo incipiente en cuanto a cantidad versus el producido por hombres.

A través del análisis de *En el nombre de la hija*, se concluyó que en la película se puso en manifiesto una ruptura de las narrativas tradicionales patriarcales concebidas en el cine clásico. El filme presentó a una niña como eje central de su historia, característica que demostró una construcción de personaje distinta a lo expuesto habitualmente en el cine ecuatoriano. Se comprobó que su protagonista fue escrita desde un discurso crítico a la mirada masculina y alejado de los estereotipos de género, lo que provocó un extrañamiento en los demás personajes de la película, así como en los espectadores. También se evidenció una forma de cíclica de escritura del guion, apartada de los métodos convencionales utilizados en los textos cinematográficos, lo que devino en la creación de un final abierto.

Los resultados de la crítica del largometraje *No robarás (a menos que sea necesario)* demostraron que este filme posee rasgos del contracine feminista que asumen una postura de rechazo al discurso dominante. La película realizó una reescritura del género a través de su personaje principal, que es una adolescente cuyas características físicas y psicológicas se alejan de la concepción tradicional de la feminidad. Se concluyó que su protagonista se contrapone a la visión de una sociedad sometida por el poder masculino y, por tanto, se aparta de la mujer arquetípica representada en el cine tradicional. También se observó que, a pesar de la linealidad del desarrollo de la trama y de su final cerrado, la cinta se creó a través de un proceso creativo de corte experimental y antropológico, alejado de las fórmulas de escritura convencionales de guiones.

Para concluir, es importante recalcar que no es necesario que todas las características del contracine feminista se encuentren presentes en una película para que se le pueda efectuar un análisis desde una perspectiva de género. Sin embargo, realizar una crítica de los aspectos de este movimiento encontrados en filmes dirigidos por mujeres ecuatorianas, permite afirmar la relevancia de estudiar estas nuevas formas de construir discursos cinematográficos, que toman distancia de las narrativas patriarcales del cine tradicional.

RECOMENDACIONES

- Se desea que este proyecto investigativo se convierta en un aporte que amplíe la bibliografía de cine ecuatoriano, y que sea un incentivo para la producción de textos de crítica feminista cinematográfica que analicen filmes dirigidos por mujeres en el país.
- Se recomienda que este texto se encuentre disponible, tanto en formato físico como digital, para los estudiantes de la carrera de Comunicación Social de la UCSG, así como de carreras afines o para cualquier persona que lo necesite para su documentación.
- Se propone que este trabajo de investigación también sea difundido en otros espacios académicos y educativos, así como en bibliotecas y repositorios de la ciudad.
- Se recomienda que este material sirva como marco teórico para la realización de artículos y otros escritos que aborden la temática de contracine feminista en películas ecuatorianas realizadas por mujeres.
- Se considera necesario el análisis, desde una perspectiva de género, de películas de cineastas nacionales, así como un justo reconocimiento al rol de la mujer en el ámbito cinematográfico en el país.
- Se recomienda que el Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual se encargue de realizar un mayor y mejor abastecimiento de películas ecuatorianas en los diferentes puntos de distribución, con la finalidad de que exista un consumo más notable de cine nacional y que estos proyectos audiovisuales estén disponibles para quienes deseen realizar un estudio de cualquiera de ellos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Báez, M. (2012). *MIL NOCHES Y UNA HABITANDO PANTALLAS*. Obtenido de CRONOLOGÍA DEL CINE ECUATORIANO VERSUS CRONOLOGÍA DEL CINE MUNDIAL:

<https://las1000nochesyuna.wordpress.com/tag/cronologia-de-la-historia-del-cineecuadoriano/>

Bilbao, B. (2016). The punk Singer: feminismo, punk, rock y subjetividades libertarias en los noventas. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 2 (1), 1-14

Recuperado de perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas/article/download/3949/3238.pdf

Campos, P. (2005). El cine feminista y el cine de temática femenina. Recuperado de

<http://www.hamalweb.com.ar/archivos/el%20cine%20feminista%20y.pdf>

Castejón, M. (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de mujeres. *Revista Berceo*, 303-327. Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1387383.pdf>

Castro, M. (2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, (25), 23-48. Recuperado de

<http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0532/ricalde.pdf>

Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: Género y texto fílmico. *Revista de dones i textualita*, (7), 5-13. Recuperado de

<http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205418/281342>

Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. (2015). *Películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine comercial*. Disponible en http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/63077.ESTRENOS_PELICULAS_ECUATORIANAS_EN_SALAS_CINE_COMERCIAL.pdf

Cook, P. (1975). Dorothy Arzner: Critical Strategies, en C. Johnston (ed.), *Dorothy Arzner. Towards a Feminist Cinema*. Londres, British Film Institute.

Cordero, V. (16 de agosto de 2017) Crítica feminista cinematográfica de *No robarás (a menos que sea necesario)* (K. Intriago, A. Lainez, Entrevistadoras).

De Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no Feminismo, Semiótica, Cine*. [Archivo PDF]. Recuperado de https://monoskop.org/images/f/f1/De_Lauretis_Teresa_Alicia_ya_no_feminismo_semiotica_cine_ES.pdf

Estrella, J. (15 de julio de 2017) Crítica feminista cinematográfica de *En el nombre de la hija* (K. Intriago, A. Lainez, Entrevistadoras).

Foster, A. (1999). *Captive Bodies. Postcolonial Subjectivity in cinema*, New York, United States. State University of New York.

Gamberini, M. (Retina Latina, 2017) Recuperado de <https://www.retinalatina.org/la-mujer-en-el-cine-latinoamericano-de-minorias-miradas-y-cupos/>

Haskell, M. (1974). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, United States. New English Library.

Hermida, T. (1 de agosto de 2017) Crítica feminista cinematográfica de *En el nombre de la hija* (K. Intriago, A. Lainez, Entrevistadoras).

MacKinnon, C. (1982). *Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory*. Chicago, United States. The University of Chicago Press.

Millán, M. (1999). Cine de mujeres y teorías feministas del cine. En *Derivas de un cine en femenino* (pp. 44-67). México: Comité Editorial.

Millett, K. (1970). *Sexual Politics*. Reino Unido. Doubleday and Co.

Mulvey, L. (1975). El placer visual y cine narrativo. *Revista Screen*, 16(3), 6-18. Recuperado de http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf

Mulvey, L. (1978). Cine, feminismo y vanguardia. *Revista Youkali*, (11), 15-25. Recuperado de <http://www.youkali.net/youkali11-a-LMulvey.pdf>

Soto, A. (2013). La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres. *Revista Escena*, 36 (72-73), 55-64. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/viewFile/14456/13750>

Suárez, J. (2014). Cine mudo ciudad parlante: historia del cine guayaquileño, tomo 1. Guayaquil, Ecuador. Programa editorial de la Municipalidad de Guayaquil.

Suárez, J. (2015). Cine mudo ciudad parlante: historia del cine guayaquileño, tomo 2. Guayaquil, Ecuador. Programa editorial de la Municipalidad de Guayaquil.

Torres, P. (2014). Cineastas de América Latina: desacatos de una práctica fílmica. *Revista Cinémas d'Amérique latine*, 24-37. Recuperado de: <https://cinelatino.revues.org/747>

Un pastiche, género y comunicación. (2016). Representaciones de género en el cine argentino. Disponible en <https://unpastiche.org/2016/11/17/presentamos-los-datos-sobre-mujeresycineargentino/>

VIDEOGRAFÍA

Cordero, V. (Dirección). (2002). *Un titán en el ring* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TN3K-b9qiWA>

Cordero, V. (Dirección). (2013). *No robarás (a menos que sea necesario)* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bk8ZV9Dxjk8&t=18s>

Hermida, T. (Dirección). (2006). *Qué tan lejos* [Película]. Ecuador: Corporación Ecuador para Largo.

Hermida, T. (Dirección). (2011). *En el nombre de la hija* [Película]. Ecuador: Corporación Ecuador para Largo.

ANEXOS

Anexo A

Fotografías con los entrevistados

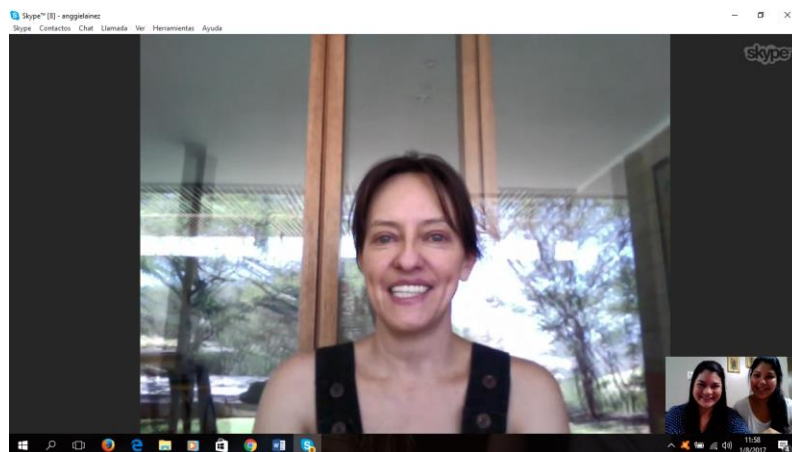


Figura 1: Entrevista a Tania Hermida, directora de *En el nombre de la hija* (2011).

Lugar: Vía Skype

Fecha: 1-08-2017



Figura 2: Fotografía con Juana Estrella, actriz de *En el nombre de la hija* (2011).

Lugar: Urdesa Central – Guayaquil.

Fecha: 15-07-2017.



Figura 3: Fotografía con Juana Estrella, actriz de *En el nombre de la hija* (2011).

Lugar: Urdesa Central – Guayaquil.

Fecha: 15-07-2017.

Anexo B

Entrevista a Tania Hermida, directora de *En el nombre de la hija* (2011)

1.- ¿Cómo surge el argumento de la película *En el nombre de la hija*?

El argumento de la película nace como siempre de preocupaciones, preguntas e inquietudes que se van cocinando a lo largo de mi vida y que luego ya se convierten en guion en un momento determinado, a partir de la necesidad de compartir esas preguntas, de compartir esas preocupaciones. Entonces, en ese sentido sí está inspirado, si cabe decir, en mi propia infancia. Inspirado, que no quiere decir que sea autobiográfico, literal, pero sí está inspirado en mi propia infancia y en el entorno familiar de esos años míos de niña. Y la idea central siempre fue una niña protagonista, una niña que está muy cerca de entrar a la adolescencia, en esa etapa final de la infancia, que ha nacido y que ha crecido en un entorno donde hay dos grandes dogmas. Por un lado, el dogma católico de su abuela o el dogma católico de su familia que está, sobre todo, encarnado en su abuela; y el dogma socialista de su padre que, para la niña, ese no es un dogma, sino la verdad, las ideas de su padre son la verdad. Entonces la idea central era cómo esta niña, a su edad y desde sus propias posibilidades como niñas, en diálogo con sus primos, en este entorno infantil, es capaz de sobrevivir a la confrontación de estos dos dogmas. Y cómo logra hacerlo al final a través de esta salida, por decirlo de algún modo, al universo del tío, que es un universo donde esos dogmas parecen haberse puesto en duda, parecen haberse roto, parecen haber estallado en mil pedazos dejando una vía a lo que, de alguna manera, en cierto modo podría leer como el universo de la propia creación, del arte, donde no hay verdades absolutas, sino que hay preguntas y los signos, los símbolos se ponen otra vez en juego. Esa era la idea central, de ahí nació el argumento de la película con sus personajes y con sus tramas.

2.- ¿Cómo fue el proceso de dirección y creación del guion de la película?

Para esto tengo que ponerlas un poquito en contexto. Yo estudié cine en una escuela en Cuba que, desde el principio, se planteaba no solamente formar cineastas capaces de hacer “buenas películas”, sino, sobre todo, formar cineastas latinoamericanos que fuéramos capaces de crear nuestra propia visión del mundo. Por lo tanto, nuestras historias eran como muy independientes de cualquier fórmula industrial y de mercado o de cualquier fórmula pre establecida. Entonces, tanto mi primera película, como esta segunda, no sé si han visto mi primera película *Qué tan lejos*, pero en las dos el proceso de trabajo ha sido muy similar. Es decir, yo no parto, cuando empiezo a escribir, de una fórmula preestablecida, de cómo se debería escribir un guion correctamente, parto más bien de acumular una serie de elementos visuales, sonoros, dramáticos, narrativos que van configurando, para ponerles una imagen, van configurando como una arcilla que me va a permitir luego moldear una historia. Pero primero se van acumulando de manera un poco amorfa, sin una trama todavía, sin una forma clara y en este caso, por ejemplo, para darles un ejemplo y que se hagan una idea de cómo es el proceso, la primera escena que yo escribí de esta película, que fue la primera que brotó, es la escena de los niños encerrados en el galpón del tío, curioseando y mirando estos fetos y mirando estas calaveras y mirando estos libros y estas cosas raras; y entra el abuelo y los expulsa de este mundo, les pone un orden y la niña se queda sola adentro, Manuela. Esa fue la primera escena que surgió y ahí todavía no estaba claro quién era la protagonista. Si la protagonista iba a ser la adolescente, que no sé si recuerdan, en esa escena es la prima mayor que llega y parece como mucho más solvente con los temas de la muerte, de la vida, etc.; o si la protagonista iba a ser Manuela, la niña más pequeña. Pero esa fue la primera escena que surgió. De modo que, si se fijan, en esa primera escena ya están los elementos de la historia puesta. O sea, unos niños que vienen de un universo muy normado, muy jerárquico, donde hay el abuelo, la abuela, los padres, y que de pronto entran a este mundo prohibido, en donde encuentran una serie de cosas que de alguna manera son aquello que está en la sombra, en la sombra del universo familiar, que es tan luminoso a la hacienda y demás. Y bueno, esa fue la primera escena que escribí y no sé el orden en que fueron apareciendo las escenas y poco a poco en esa escritura

de las escenas ya se fue dibujando la protagonista, que sería esta niña que era Manuela, y ya se fue configurando esta trama de, primero se fue configurando esta horda de primos donde cada uno cumple un rol: María Paz que es la aliada de la abuela, que es la niña más convencional, aparentemente, y que sin embargo, a lo largo de la historia es la que más cambia, porque es la que lleva el mensaje de un bando al otro y en ese transcurso va cuestionándose su propia forma de ver la vida. Está el primo mayor, que es como un reflejo del abuelito, el niño correcto. Está el hermanito menor que es fundamental, que es esta figura que la obliga a Manuela a jugar un rol de adulta, de que ella puede protegerlo, cuidarlo, decirle cómo debe de pensar. Manuela se comporta con su hermano, como su papá se portaría con ella. Y, obviamente, el primito malcriado que es como la encarnación de todas las taras de la familia, el primito machista, racista. Entonces eso ya estaba ahí contenido y luego, poco a poco se fue dibujando una trama que, ya visto con una distancia, tiene como el mismo ADN de la trama de *Qué tan lejos*: que es una mujer, una niña en el un caso, una chica en el otro, que empieza la historia muy autoafirmada, con unas verdades, aparentemente de hierro, muy segura de sí misma, como que se come el mundo. Sabe perfectamente cómo es ella, cómo es el mundo, cómo debería ser, muy ancla de un deber ser, que a lo largo de la historia, por lo que le va sucediendo, se va quedando sin esas verdades, se va quedando sin esas certezas, se va desintegrando como personaje; hasta que llega a un punto en que se queda literalmente sin respuestas, sin certezas y en ese punto aparece en ambas películas – eso me di cuenta yo después, fíjense cómo es la escritura, ¿no? – aparece un personaje que en el un caso es Jesús y en el otro es el Tío Felipe, que está además interpretado por el mismo actor, Pancho Aguirre, y este personaje es un personaje que le abre una nueva puerta, por decirle de alguna manera, al personaje principal. Y esa puerta es una puerta que le abre al misterio del mundo, y en ambos casos - y esto yo me di cuenta ya después, cuando ya estaba la película hecha, en el proceso de escritura es todo más espontáneo y menos racionalizado - este personaje en ambos casos trae una caja, que en la primera película son las cenizas de la abuela, que no se si realmente estaban las cenizas ahí o no estaban, pero es una caja vacía. Y en el

segundo es literalmente una caja vacía que el tío le dice que no la abra para que aprenda a querer al misterio. Es en cierta forma una metáfora de lo que es la creación artística, de lo que es ir más allá del significado literal o el significado, o del símbolo cerrado que puede haber, por ejemplo, en lo religioso; el símbolo cerrado que tiene un solo significado. Es una apertura a los múltiples significados, en este caso, de la caja. Es como un vacío que tiene que ser llenado por la propia chica o por la propia niña. Y las dos películas terminan, de cierto modo, cuando la protagonista se ha quedado sin verdades, se ha abierto a esta nueva posibilidad. Y ahí termina la película, como que no nos lleva a una conclusión de eso, en qué deriva, sino que nos deja al personaje abierto. Entonces, así fue el proceso de escritura.

3.- ¿Qué rasgos del contracine o de un cine que rompe con las narrativas tradicionales se encuentran insertos en la película?

Para empezar yo me atrevería a decir que el concepto de contracine no lo entiendo muy bien, porque sí puedo entender que quiere decir “un ir en contra de algo”, pero al mismo tiempo yo creo que el propio cine, incluso el cine de la industria, ya tiene un grado de diversidad, entonces, es difícil entender que uno se coloque a sí mismo, exclusivamente, como alguien que va “en contra de”. Yo me considero heredera de un legado, como les decía al principio, de hacer un cine propio, de buscar la propia mirada, de buscar la propia voz, de buscar la manera propia de hacer películas. Y esa manera propia está íntimamente ligada al entorno en el que uno nació, al entorno en el que uno creció, con ese roce con el entorno y con la propia cultura, el propio país incluso, que se va generando, cuáles son las preguntas que van surgiendo y eso cómo se expresa en una película. Entonces en esa medida, sí, yo podría decir que es un cine que está a contrapelo de las convenciones del cine dominante, del cine de la gran industria. Es concebido como un cine que va a contrapelo, pero no simplemente en contra, sino que, ahí a mí me parece interesante que ustedes vean que paradójicamente nuestro cine independiente toma varios elementos y herramientas de lo que ha sido el cine de industria, toma elementos y herramientas cuando les sirven. Eso me parece como un matiz que hay que tomar en cuenta porque contracine, a mí me suena, quizás ustedes no lo conciben así, pero a mí me suena a un

rechazar todas las herramientas de la industria por ser herramientas del cine dominante y en el caso del cine que hago yo y que hacemos junto con otros colegas, yo creo que más bien hay un uso estratégico de las herramientas y de la tecnología, incluso, y de las formas de circulación del cine de la industria; un uso estratégico para nuestras necesidades y para nuestro proyecto cinematográfico. Entonces, en ese sentido, por ejemplo, nosotros teníamos claro desde el principio que queríamos que la película que íbamos a hacer se viera en cines. Si se fijan allí hay un uso estratégico del espacio de la industria, porque el cine, la sala de cine es un espacio por donde circula, sobre todo, casi exclusivamente cine comercial, de la industria hegemónica dominante, etc. Sin embargo, nosotros queríamos ocupar ese espacio, porque hay otras formas de hacer cine que dicen que renuncian directamente con la sala de cine, que renuncian a cualquier convención que suponga poder entrar a una sala de cine y directamente lo hacen pensando en otra forma de circulación. El cine que yo he hecho hasta ahora, al menos estas dos películas, y otras películas en las que he trabajado no como directora, es un cine que aspira o quiere ocupar estratégicamente el espacio de la sala de cine comercial, y ahí llevar otra forma de ver las cosas. Entonces, ahora le estoy hablando de las cosas, del uso estratégico de la industria, la sala de cine, el 35 mm, las dos películas que nosotros hicimos están filmadas en cine, lo que supone obviamente usar herramientas de la industria: en su momento, laboratorio cinematográfico para revelar la película, el estudio Dolby para hacer la mezcla que se pueda escuchar en una sala de cine, todos esos son espacios industriales, espacios inventados, creados y desarrollados por el cine comercial. Sin embargo, ese uso estratégico nos ha permitido contar nuestras propias historias, con nuestros propios personajes, con nuestra propia narrativa y nuestro propio deseo haciendo uso de esas herramientas de la industria. Ahora, en lo que tiene que ver con el tipo de historias y el tipo de personajes sí hay evidentemente, desde el principio, una aproximación distinta y ahí les digo que va a contrapelo con la tendencia dominante. En qué cosas, para decirles así, de manera muy genérica, los detalles serían bastante más largos. Pero al menos en tres cosas: la primera es que en la tradición de la escritura de guion de la gran industria hay un modelo dominante de escritura que tiene que ver con

la figura del héroe y que tiene que ver con los valores que esa figura del héroe de alguna manera evoca, y obviamente, desde que yo empecé a estudiar cine, ese modelo me resultaba limitado. Primero porque, para empezar, la figura del héroe está siempre asociada a una figura masculina, entonces, ya de entrada uno se siente incómodo con eso. Porque todos estos valores y estas formas y esta trayectoria no tan necesariamente tienen que ver con el tipo de historia que yo quisiera contar, con el personaje que quisiera construir, empezando por allí. Segundo, que esa forma hegemónica de narrar está asociada con la exaltación de unos valores que tienen que ver con cómo el héroe en su trayectoria se va transformando de alguna manera en un personaje reparador que viene a reinstaurar el orden en el mundo, y esa transformación está muy asociada con muchas de las historias fundantes de nuestra cultura, incluso la católica. ¿Cómo es la historia bíblica? Están en el paraíso Adán y Eva, Eva comete el pecado, es decir, es la culpable de que se acabe el paraíso y eso desata el, por decirlo, la experiencia humana, que es una experiencia de sufrimiento, hasta que llega la figura salvadora que es Jesús a restaurar el orden y devolver de alguna manera la gracia, la salvación. Entonces, yo nunca pude, mientras estudiaba cine, escribir historias con ese sentido, porque me resultaba ajeno a mi experiencia de la vida y, sobre todo, ajeno al tipo de historia que yo necesitaba contar. Y yo, bueno no yo, en general en el cine independiente, el primer reto es justamente, habiendo heredado, porque también somos herederos de esa tradición narrativa, herederos en la medida en que somos espectadores de esas películas desde siempre, en que somos herederos de la cultura occidental, que empieza con El Ulises de Homero, hemos heredado todo eso cuando siendo cineastas independientes; tanto si somos hombres como mujeres, lo que fuese, nos enfrentamos muchas veces con esa incomodidad, con esa incapacidad de ajustarse a ese molde. Entonces, de entrada, ese es el primer reto, encontrar: Si mis historias no son así, ¿cómo son? Y la tercera, el tercer rasgo que yo conscientemente, de alguna manera, sé que trabajé a contrapelo es con la estructura lineal de la narración convencional hegemónica y, ¿a qué me refiero con eso? En la narración hegemónica, incluso cuando una película va de atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás hay como un sentido siempre lineal del

tiempo, en donde el sentido de la historia está dado por el avance en un solo sentido, de atrás hacia adelante, como si siempre el progreso, lo mejor estaría más allá. Ese sentido lineal de tiempo lo tenemos tan incorporado que ya ni siquiera nos damos cuenta. Y para mí, desde siempre, fue como otra incomodidad, esto de que el tiempo siempre sea línea; y ya luego, digamos, haciendo un poco mi investigación personal como guionista yo llegué a construirme una historia, que no deja de ser una historia según la cual por el hecho de yo ser mestiza y de ser andina he heredado también, aunque no haya sido consciente de ello, hasta muy tarde, un sentido cíclico del tiempo que está mucho más asociado con la temporalidad andina, que está mucho más asociado con otra forma de ver el mundo que no es la del tiempo estrictamente lineal, sino del tiempo cíclico. Y eso, yo me planteé cómo voy a hacer para en mis historias, eso de alguna manera esté también presente y entonces en ese sentido, por ejemplo, me planteé una estrategia de escritura, que es la que les conté antes, que es completamente lo contrario de lo que todos los manuales de escritura de guion recomiendan. Un manual de escritura de guion de la industria te dice claramente: nunca empieces a escribir un diálogo en una escena hasta no tener clara la secuencia lineal de acontecimientos de principio a fin, y para mí eso era imposible, yo no podía tener la secuencia lineal de acontecimientos porque la historia no necesariamente tiene sentido por el hecho que va de llevar linealmente hacia adelante. Esto es un poco difícil de comprender, pero para que tengan una idea: yo encontré que para mí era más cómodo, más fácil, estructurar la historia espacialmente. Entonces, en el caso de *Qué tan lejos*, yo pude estructurar la historia cuando puse un mapa del Ecuador delante de mí y me di cuenta que la historia tenía sentido por dónde estaban los personajes. Ah, entonces esto va a pasar en Quito y qué va a pasar en la montaña y qué es lo que va a pasar en la neblina y qué es lo que puede suceder en la playa, y qué es lo que puede suceder en la carretera y qué es lo que puede suceder en un cruce de caminos, y qué es lo que puede suceder en Cuenca y qué puede suceder en el río. Eso me permitió estructurar la historia, y cuando escribí *En el nombre de la hija*, pensé: ahora voy a estar en problemas, porque todo va a suceder en un mismo lugar, ¿cómo voy a resolver esto? Y se resolvió una vez más, cuando estaban

acumuladas este montón de escenas: que la casita de las muñecas, que el huerto, que el perrito, un montón de cosas que no tenía orden y logré ordenarlas cuando me di cuenta de que también había un sentido espacial, y ese sentido espacial era la casa con sus diferentes ambientes. Pues, ¿qué puede suceder en la habitación de los niños? ¿Qué se da ahí, en ese espacio íntimo de los primos? ¿Qué puede suceder en la sala de la casa?, en ese espacio que es como familiar. ¿Qué puede suceder en la huerta, en el bosque, cuando los niños están fuera de la mirada de los adultos? ¿Y qué puede suceder, obviamente, en el galpón del tío? Que es este espacio casi, casi de un mundo imaginario, aunque es real. Y así se fue ordenando la historia. Entonces, si ustedes, digamos, si uno compara esa forma de escritura que es más espacial con la forma de escritura estrictamente temporal, ahí hay evidentemente una aproximación, podría decir, que es de contracine, ¿no? Que es en contra de la tendencia dominante. Eso, pero yo creo que, hasta ahí, todas estas cosas no están solamente relacionadas con el hecho de que uno sea mujer, porque si uno ve en el mundo del cine de la industria, hay muchas directoras mujeres que, bueno no hay muchas, hay pocas directoras mujeres, pero esas pocas hay un buen número de ellas trabajan con las fórmulas de la industria convencional, entonces yo creo que en mi caso confluyen varias cosas. Confluyen obviamente el hecho de ser mujer y de tener una mirada que de alguna manera cuestiona estas convenciones, confluye el hecho de ser latinoamericana, o sea, el hecho de haber heredado una cultura mestiza que no es solamente occidental, que tampoco es una cultura vernácula indígena, por decirlo de algún modo, pero que ha heredado de esa mezcla de culturas, y que ha heredado también de ir a estudiar en el Caribe con estudiantes de Latinoamérica. Es decir, ese ser latinoamericano yo creo que está muy presente en también en la forma de mirar, ese cruce de miradas que tiene el hecho de haber nacido en un determinado contexto histórico, geográfico, cultural. Y confluyen, aunque parezca un detalle menor, yo creo que no lo es, el hecho de ser cuencana, que es, dentro del contexto ecuatoriano, ser de la provincia, de este espacio cerrado de la familia cuencana que al mismo tiempo es para mí el espacio en dónde están todo lo tradicional y todo lo potencialmente y todas las rupturas posibles. Que eso se expresa bastante más en la segunda película,

más que en la primera, ese espacio familiar en donde está todo tan normal, pero donde al mismo tiempo siempre hay un escape que tiene que ver con la literatura, con la magia, con el misterio.

4.- ¿Cuáles son las principales características que se quisieron proyectar del contexto social e histórico en el que se desenvuelve la trama?

En esta segunda película yo evidentemente quería ambientarla en un momento histórico en donde fuese posible dibujar, casi de manera nítida, esa confrontación entre dos modos de ver el mundo y por eso elegí los años 70. Elegí los años 70, porque al menos desde mi experiencia fue en esos años en donde de manera más, se podría decir, dicotómica, estaban en confrontación estas dos formas de ver el mundo: por un lado, la tradición católica, conservadora, encarnada en estos personajes que son hacendados, en donde hay casi un sistema feudal en la relación con la servidumbre y en el seno de esas mismas familias, la presencia de estos personajes que se había, por decirlo de algún modo, convertido a otra forma de ver el mundo, que cuestionaba lo católico que era. Sobre todo, yo creo que uno de los cuestionamientos más hondos era la postura de decir: somos ateos, Dios no existe. Como esa confrontación y obviamente la postura marxista frente a esa realidad sociocultural en donde hay un cuestionamiento de un ser terrateniente, un cuestionamiento de la explotación de clases, un cuestionamiento por lo tanto de todos los valores que encarna ese universo feudal de la hacienda con sus patronos y sus siervos, casi y como con esta forma de entender el mundo vino a cuestionar de raíz todas las tradiciones que estaban adjuntadas en ese universo. Entonces, yo quise tomar los años 70, justamente, primero porque bueno, en esos años la confrontación era mucho más blanco y negro. Yo creo que después, con el tiempo, se han desarrollado muchos matices en esa confrontación. Para empezar, por ejemplo, se desarrolló mucho en América Latina el marxismo cristiano, que en esa época no es que no existiera, ya existía, pero no era una cosa generalizada; en nuestros días ya es una cosa generalizada la postura de ciertas personas de la izquierda marxista o socialistas que además ejercen esa militancia o ese discurso desde una

postura cristiana, usando la doctrina cristiana para reforzar incluso esas causas de lucha y de estar junto a los pobres, en fin, y creo también que, evidentemente, las historias pasadas, podemos convertir en fábula al pasado, con mucha más distancia crítica que si intentamos contar algo del presente. Por ejemplo, yo creo que para contar alguna historia de los últimos diez años tendrá que pasar un tiempo para ver con distancia, para ver críticamente qué nos pasó en estos últimos diez años, por ejemplo. Ahora es todo muy presente, es como tener algo aquí, no logramos ver todos esos matices cuando ya está aquí, vemos matices y vemos, por lo tanto, la capacidad de convertirlo en ficción, de convertirlo en fábula. Entonces, yo quería ubicar esta historia en los años setenta por esta razón y aquí hay otra cosa que evidentemente son parte de mis preocupaciones y están en mis dos películas, es el abordar con un humor, pero con profundo sentimiento crítico, las tres taras de la sociedad. Desde mi propia experiencia de la vida y desde mi ser son: el machismo, y dentro del machismo, el sexismo, esa división tajante entre hombres, mujeres en esta postura permanentemente cuestionada a las mujeres el momento en que alzan la voz. El otro es el clasismo, que en las dos películas está colocado, está colocado con humor, pero de manera crítica. Y el tercero es evidentemente el racismo. Yo creo que estas tres taras son tres taras que hemos heredado como sociedad, hemos heredado por un pasado colonial y por incluso por una historia que ha perpetuado esa diferencia tan insultante, a veces, entre clases sociales, entre indígenas, negros, mestizos, blancos, en fin. Entonces esas tres taras están, yo creo, son preocupaciones que yo tengo desde muy niña, desde muy chiquita. O sea, yo recuerdo cuando recién empecé a tener uso de razón, vivíamos con mi familia en unos pueblitos por Imbabura, porque mi papá era médico, una serie de problemas históricos, de la salud del niño indígena y desde muy niña eso ha estado presente ahí. O sea, yo lo cuestionaba y era como: ¿por qué hay estas diferencias? ¿qué está pasando en este mundo en el que me tocó nacer? Y creo que eso está, de alguna manera en las películas, y está como una pregunta abierta, no sé si llamarlo una pregunta, está como un dolor abierto, más que como una denuncia en el sentido estricto. Y yo creo que mi herramienta para hablar de eso es el humor, es la forma que yo he encontrado para poner esas cosas tan

dolorosas en escena. A través de situaciones que salen, surgen como situaciones cómicas, tragicómicas, pero está, eso está. De ahí esas yo diría que son las dos cosas principales. Están esos tres elementos, y en el caso de esta segunda película esa confrontación de ideologías, y a mí me pareció muy interesante un periodista que me entrevistó, me parece, fue Javier Lazo que me entrevistó cuando lanzamos la película, me decía que a él le parecía interesante ver que yo narraba esa confrontación de ideologías en el interior del seno de una misma familia que a él le recordaba mucho a la confrontación entre liberales y conservadores a principios del siglo XX en Ecuador, que está narrada en algunas novelas ecuatorianas y veíamos ahí, conversábamos con él, que efectivamente no creo que sea sola una cosa de Ecuador, pero en Ecuador ha sido marcada, ha estado, se ha repetido históricamente esa confrontación entre dos polos de pensamiento en el seno de las familias, en un momento entre liberales y conservadores, después entre creyentes y ateos marxistas y conservadores. Y bueno, los últimos diez años yo creo que hemos vivido otra vez un momento de confrontación de dos polos que chocan y hemos visto a más de una familia, digamos, enfrentada a esa cosa tan compleja de que la misma familia tiene ambos polos. Me imagino yo que en el futuro podremos narrar eso, creo que todavía no es narrable.

5.- ¿Cómo fue construido el personaje de Manuela dentro de la película? ¿Qué elementos se utilizaron para moldear su personalidad y actitudes?

A ver, la idea inicial...es difícil ver con el tiempo cuál fue la inicial y cuál se fue agregando después. Pero una amiga, que fue la primera lectora del primer borrador del guion, terminó de leer el guion, un primer borrador, después se le hizo muchas modificaciones y me dijo: Tania, haz hecho la jorga de Mafalda. Mafalda es un personaje muy de mi generación, pero inconscientemente yo creo que reproduce un poco la estructura de Mafalda en esta película, porque ningún personaje es por sí mismo, todo personaje se construye en relación con otros. Esa es otra de las cosas que también a mí me resulta fundamental en la escritura. Un personaje es un personaje en la medida en que se lo relaciona, de una u otro modo, con el resto de los

personajes. Entonces, en este caso está Manuela, que es un poco Mafalda, este personaje que es una niña con discurso de adulta, que cuestiona todas las injusticias del mundo, que se ve a sí misma como una potencial salvadora del mundo, que tiene esa mirada crítica, que es como adulta siendo niña. Está Susanita, que es en este caso María Paz, que es la niña que quiere tener marido e hijos, que es todo rosa y que de alguna manera reproduce todas estas contenciones de ser mujer en ese universo. Está en este caso, Manolito, sería Andrés en este caso, que es el primito capitalista; en Mafalda es el amiguito que está siempre buscando cómo hacer dinero, y cómo en este caso está Andrés que es el primo al que le vemos en la fábula, literalmente, generar una situación de explotación del otro niño. A través de este “a mí me dieron dos, pero a ti yo te pago uno, me quedo con la mitad, como tú me obedeces, yo saco partido de ti”, en fin. Es esta estructura y del personaje como más convencional que es lo que es ser hombre en ese contexto, está obviamente Guille, que es el hermanito menor de Mafalda, que en este caso es Camilo, el hermanito. Entonces, saco a colación esto, porque Manuela no se construye como personaje solito, se construye en la relación con los demás personajes. Entonces Manuela, que para mí es, sobre todo, una niña que empieza, que llega a este entorno familiar trayendo casi de memoria e incorporado como si fuera suyo, pero en el camino se da cuenta que no es, el discurso de su padre. Entonces Manuela es una niña que llega a este entorno familiar trayendo toda esta doctrina, y reproduciendo, desde su ser niña, el discurso del padre, y el deseo, hasta cierto punto, de ser la que llega a adoctrinar a los primos para que vean la realidad y se hagan conciencia del mundo en el que han nacido y de las mentiras que le han contado, como una justiciera pequeñita, y en el camino, ella misma va entrando en conflicto con este discurso que repite del padre y que se le empieza a desarmar. Entonces, para mí era muy importante, por ejemplo, preguntarme cómo va a lidiar Manuela con el ateísmo del padre, el momento en el que tiene que enfrentar, por ejemplo, la situación de su hermanito que está angustiado por la muerte de su mascota y desde un cierto discurso no hay nada más allá, somos simplemente seres abandonados en el planeta, y ella misma, como le dice al papá cuando está en la tina bañándose: “A mí me pareció que le podíamos contar una historia

a Camilo para que no sufra tanto”. Entonces empieza a debilitarse esa racionalidad fría de la niña y se empieza a hacer un problema, porque al final es alguien que se hace un problema, eso es un personaje. Que se hace un problema y que busca la manera de resolver ese problema con las herramientas que tiene o acudiendo a herramientas en el camino. Y yo creo que las herramientas que adquiere Manuela en el camino son las que le abre, en cierta medida, este universo del tío puesto en duda, y por lo tanto es posible volver a inventar respuestas, y en ese proceso Manuela va acercándose a la adolescencia, metafóricamente, una de las cosas que yo quería poner en la historia y que están, pero que a veces no es muy notoria, es que en esta fiesta le regalan un diario, pero ella no logra escribir en ese diario porque de alguna manera se queda sin palabras. Ya no puede escribir en ese diario como escribía en su cuadernito de niña, que era como su cuadernito de niña militante, siempre con las verdades y el cromo de Fidel y el cromo del Che, que son como los santos de su panteón. Le regalan este diario y se queda sin palabras, entra al universo del tío, ya no sabe si es que es Alicia, si es que es Manuela, le han puesto un nombre en el bautismo: Dolores, que asume como una imposición nefasta de parte de su abuela, casi como una violación simbólica, quitarle el nombre que le dio su padre y ponerle este nombre religioso con todo lo que esto implica. Y luego el tío le dice tú puedes ser quien tú quieras, por ejemplo, “hoy día puedes ser Alicia”, entonces se queda sin palabras y no es capaz de escribir. Y hasta el final, y al final lo único que pone en su diario es una huella por el espejo que se rompió y le cortó el dedo. El momento en que ella rompe la caja, adentro de la caja había un espejo, y ese es un poco, símbolos de la entrada a la adolescencia. De qué finalmente se va a llenar ese diario ya es una historia distinta, una historia de una niña rota que puede tener muchas connotaciones, puede haber una connotación trágica de una niña rota, pero yo tampoco es que le puse poner ese tono trágico, pero sí de que para que emerja la adolescente debe romperse la niña, un poco para una mariposa debe romperse el capullo. Tiene que romperse, si no se rompe el capullo, no hay mariposa. Entonces un poco esa metáfora en la película, ella tiene que salir de ese capullo en el que estaba tan segura y reinventarse, pero ahí se acaba, ahí se acaba la peli, no sabemos qué le va a pasar a Manuela, pero

si la vemos transformada cuando se va. Porque obviamente, claro, algún tema central de la película que está también en mi otra película es el tema del nombre. Que claro, está también desde el título, en este caso, porque para mí hay una cosa como que atraviesa a las dos películas que tiene que ver con cómo el lenguaje determina cómo vemos el mundo. De modo que, el modo en que nombramos al mundo transforma al mundo. Nosotros podemos nombrarlo de otra manera y de esa manera transformarlo, si queremos transformarlo nosotros. Entonces, obviamente, el eje de la historia de Manuela está alrededor del nombre. Es Manuela, pero la abuela quiere ponerle Dolores y es el tío el que dice que puede ser quien quiera, por ejemplo, Alicia. Y eso es tan importante en la historia porque justamente el nombre contiene, en cierta medida, un destino. Manuela es la Manuela, que ella misma dice en un momento, Manuelita Cañizares, y Manuela Espejo y Manuela es como Manuela Sáenz, es como el papá quiso ponerle el nombre de una heroína, en cierta medida. Y la abuela quiere que se llame Dolores, como la virgen y entonces eso evidentemente es importante, al menos en la fábula es muy importante porque eso determina quién es ella. Y al final, hay una disputa por la identidad de la niña. Al final ella misma tiene que apropiarse. Y que también está en *Qué tan lejos*, o sea, cuando ella dice que se llama Tristeza es todo un recurso para estar con Esperanza de un modo distinto. Pero bueno, esa ya es otra película. Pero está el nombre y el tema del lenguaje ahí atravesados. Ese es otro de los ejes de las películas.

6.- ¿Cómo es posible retratar las problemáticas sociales desde la mirada de los niños?

Yo creo que ahí, efectivamente, hubo mucho de este ejercicio que está en Mafalda que es: en el universo infantil retratados los conflictos del entorno histórico, del entorno familiar, del entorno social y que creo que también está inspirado un poco en el entorno infantil que tuve yo y que es un entorno en donde a los niños, las niñas, los niños teníamos acceso directo a través de nuestros papás a saber lo que está pasando. Eso sí es como muy inspirado en mi propia experiencia de niña y cómo desde la mentalidad infantil uno negocia con esas ideas, cómo las procesa, cómo a veces caen crudas en el universo infantil y uno simplemente las repite sin saber de qué está hablando

y cómo finalmente en el mundo de los niños eso se expresa con tanta fuerza como en el de los adultos. O sea, cómo eso yo creo que lo viví desde muy chiquita. O sea, en el entorno en el que yo crecí, el mundo estaba allí, no era algo que estaba vedado para cuando seamos grandes, no. Se hablaba de esas cosas en la mesa de comer, entonces estaba muy presente y yo creo que eso es lo que conté en esta película.

7.- ¿Cómo se construyen y a la vez se rompe con los roles de género en la película?

Yo ahí creo que sí, porque en el guion, digamos, muchas preguntas, preocupaciones surgidas de lecturas y de temas relacionados con el feminismo, no de forma literal, ni intento ser en la película ilustrativa de las posturas feministas, pero sí están ahí esas preguntas. Está ahí la pregunta de cómo en el lenguaje las mujeres no estamos, desde la niña en el espejo diciendo “yo tú, él, nosotras, vosotras, ellas”, como desde los pronombres que aprendemos en la escuela las mujeres no estamos, sino que se asume que estamos en el pronombre masculino. Y los roles, los roles de género de que ahí digamos, en ese sentido, María Paz era clave porque permitía que Manuela confrontara permanente lo que supuestamente era, según ella, ser mujer en esa familia. Y hay otra cosa que me parece interesante, viéndola con distancia también en mis películas, es la fuerza que tiene la presencia de la abuela. Porque ahí yo creo que es un tema que se ha tratado poco y es el tema del matriarcado, porque tendemos a narrar el machismo únicamente por el patriarcado encarnado en el rol de los hombres, en su figura de machos dominantes. Pero yo creo que las abuelas, incluso las madres han jugado un rol mucho más influyente en la perpetuación del patriarcado, en la perpetuación de ciertos valores que son opresivos para el desarrollo de las niñas y de las mujeres, incluso para el desarrollo de los niños. Porque en el patriarcado y en el machismo creo que lo que es trágico es que, tampoco es que los hombres se desarrollen libremente (tienen unos patrones de desarrollo tan firmes, tan fijos, tan cerrados, que tampoco pueden realizar plenamente su identidad), entonces aquí obviamente la figura de la abuela

llega a ser, ya mirándola desde cierta distancia crítica, casi extrema. Es una figura extremadamente dura, vertical, dominante, opresiva, es la que se empeña en encerrar a la niña en esta figura de la virgen dolorosa y la que más, de alguna manera, le resulta coercitiva en la historia. Entonces, también está eso, también está ese rol de la matriarca andina opresiva, ese también lo quería colocar.

8.- ¿Cuáles son las principales diferencias de fondo y forma entre *Qué tan lejos* y *En el nombre de la hija*?

Yo creo que son dos historias muy distintas. Para empezar, yo creo que la más grande diferencia entre las dos es que *Qué tan lejos* es una *road movie*, *En el nombre de la hija* es una película que sucede toda en un mismo lugar, en una hacienda. La segunda es obviamente que *Qué tan lejos* es la historia de dos jóvenes y *En el nombre de la hija* es la historia de una niña. Y la tercera, que es muy importante y visible, es que *Qué tan lejos* es una historia contemporánea, *En el nombre de la hija* es una película de época, construida unos 40, 50 años antes. Y estas son las diferencias principales, pero yo era consciente de esas enormes diferencias cuando escribí *En el nombre de la hija*, además tenía la necesidad de escribir una historia que sucediera en un mismo lugar, entonces, tuve que deambular por todo el país para filmarla, construir esta cosa de los años 70, muy de época, trabajar con niños. Tenía muy claro que era otra cosa. Pero lo que resulta interesante, más bien, es que terminadas las dos películas, cuando yo estaba en la mesa de edición terminando la segunda película, es cuando vi con toda claridad que tenían el mismo ADN. Es decir, que las dos películas, de alguna manera contaban la misma historia en determinados sentidos: que las dos películas tenía a este personaje principal, que además estaba vestido de rojo (el color rojo era como el color principal de su personaje), empezaron muy afirmadas en sus verdades que se rompían en la mitad y que terminaban abiertas a otra historia. En las dos historias está el tío Felipe, en las dos historias había una caja vacía, en las dos historias había una abuela que es muy importante. En la primera la abuela está, pero están sus cenizas, y en la

segunda evidentemente está la abuela muy presente. Ambas tienen a Cuenca, una ciudad que en la fábula resulta como la ciudad de todas las tradiciones más conservadoras. En ambas películas hay un personaje que se llama 'piojo'. En ambas películas hay más de una escena en quichua, sin traducción, de modo que es más que una presencia permanente de eso 'otro' que está tan cercano y con el cual no tenemos comunicación directa. En ambas películas está el tema del nombre como tema central, el tema del nombre, del lenguaje, de cómo nombramos el mundo. En ambas películas está la literatura como un personaje importante. Entonces en un momento me di cuenta de que ambas películas tenían el mismo ADN, aunque sean aparentemente muy distintas, como unas hermanas.

9.- ¿Consideras que existen temáticas y características estéticas que identifican al cine hecho por mujeres y que lo diferencian del cine dirigido por hombres?

No necesariamente. Yo no creo que necesariamente las películas dirigidas por mujeres se puedan poner en un saco y todas las dirigidas por hombres se puedan poner en otro saco. Yo creo que hay películas dirigidas por hombres que rompen también con estos moldes. Sin embargo, allí hay muchas rupturas, entonces yo creo que lo que sí es interesante es que el momento en que empieza a ver más cineastas mujeres, evidentemente se diversifica la mirada. Y yo creo que en el cine ecuatoriano ha sido interesante la cantidad de mujeres cineastas proporcionalmente. Es un índice de mujeres cineastas mucho mayor que en otros países en el que ya tienen industria y ese es un dato significativo. Es decir, en los países que tienen industrias establecidas, el porcentaje de mujeres cineastas mujeres es mucho menor que en la cinematografía independiente. En esta hay proporcionalmente más mujeres que en el cine de industria, más mujeres dirigiendo. Y esto es interesante y eso diversifica la mirada, y eso descubre siempre nuevas formas de ver. Pero también suele que pasar que muchas mujeres, a pesar de que tengan protagonistas mujeres, y todo lo demás no rompen con las narrativas clásicas, las narrativas tradicionales, a veces, más o menos reproducen ciertas formas masculinas de narrarse.

10.- ¿Cuáles considera que son los principales aportes del cine dirigido por mujeres en el Ecuador?

Yo creo que en el Ecuador hay muchas mujeres interesantes como directoras, creo que hay muchas y cada una aporta la carga de su propia mirada. No me atraería a decir que hay unos rasgos comunes de todas las películas dirigidas por mujeres. Creo que hay, te voy a nombrar a algunas: Yanara Guayasamín, como documentalista tiene una obra muy importante, creo que Ana Cristina Barragán, la cineasta jovencita que hizo recién *Alba*, también propone una forma de ver distinta, una mirada propia, unos personajes interesantes. Creo que hay aportes, creo que no debería enumerar porque creo que cada una aporta con lo suyo. Viviana, obviamente, tiene sus aportes, Anahí Hoeneisen, Gaby Calvache, Amaia Merino, creo que hay muchas miradas, y creo que cada una aporta diferente.

11.- ¿Cómo ve el panorama actual del cine ecuatoriano hecho por mujeres y cuál considera que es el mayor desafío al que debe enfrentarse?

Creo que el mayor desafío al que nos enfrentamos los cineastas independientes es justamente mantener la independencia para explorar y proponer películas propias. Y creo que es un reto no solo de las mujeres, creo que es un reto del cine independiente en general, porque incluso en el cine independiente, y esa es la gran paradoja, empieza a ver cada vez más ciertos moldes a los que hay que responder. En el cine independiente también hay unas reglas del mercado a las que hay que responderse y empiezan a imponer un cierto modo, desde el mismo hecho de tener que ir con los proyectos y tener que “venderse” a potenciales coproductores empieza a determinar la forma en que se hace cine. Entonces el mayor reto creo que es ese, mantener la independencia y darse la oportunidad de crear, y yo creo que el mayor reto del cine ecuatoriano ahora es nutrirse más de sus propias tradiciones narrativas y de las narraciones cinematográficas que han permitido que lleguemos a donde estamos; porque creo que uno de los grandes defectos de nuestra cultura contemporánea es la de ese molde, creo que ese es nuestro gran defecto. Creo que cada vez que un cineasta

piensa que es el primero en hacer una película, estamos en un problema, porque como narradores, como cineastas, venimos de unas tradiciones, aunque no las conozcamos. Las hemos heredado porque hemos estado ahí, una herencia literaria, una visión cinematográfica que no es la ecuatoriana solamente, que es la latinoamericana. Venimos de una historia, el cine no empieza con nosotros. Entonces, ese diálogo permanente con las tradiciones narrativas, ese diálogo permanente con las otras obras es indispensable para nutrir a una cinematografía. Yo creo que ahí, en el Ecuador, a nosotros nos falta un montón, y por eso me parece fundamental la gente que está estudiando cine ahora, la gente joven, que hereden un legado para contrarrestarlo, para confrontarlo, para lo que fueran, pero tienen que heredar un legado, no pueden empezar a hacer cine en el aire.

12.- ¿Considera que en la actualidad se vive una situación de desigualdad respecto a la cantidad de películas producidas en el país por hombres versus mujeres?

Totalmente. Absolutamente. A nivel mundial, como en el cine independiente y del continente todavía la cantidad de hombres dirigiendo versus la cantidad de mujeres, sigue siendo dramática. De modo que es un reto en países como el nuestro, en países donde predomina muchísimo el machismo y los roles, sigue siendo un reto incentivar a las mujeres que tienen el potencial. El reto es, en términos metafóricos, sacar la voz. Somos sociedades en donde todavía la voz de la mujer, la voz femenina no termina de forjarse. Porque una voz se forja, no se trata simplemente de atreverme a decir lo que a mí se me ocurre, eso no es una voz. Una voz se educa, se prepara, se estudia, se experimenta. Y ese proceso requiere tiempo, requiera formación, requiere retos, entonces yo creo que, en nuestra sociedad, hay grandes sectores de la sociedad donde la voz femenina no tiene ningún valor, no se le da un valor determinado. Vivimos en una sociedad donde el lugar de la mujer sigue siendo objeto de mirada. Las mujeres seguimos siendo objetos de mirada y no sujetos con mirada propia. Las mujeres seguimos siendo observadas, y no somos sujetos de observación, no somos las que observan y que, por lo tanto, no dicen aquello que ven, somos las miradas. Y pasamos todo el tiempo, todo el día, bombardeadas de mensajes que nos dicen

“prepárate para ser observada”, “prepárate para ser perfectas cuando te observan” físicamente, emocionalmente, psicológicamente, todo lo que se supone que debe “agradar” a alguien más, entonces no somos sujetos de pensamiento, somos objetos de mirada. Entonces eso que es muy sutil, pero a la vez determinante, hace que, a la larga, (a la hora de hacer películas, de escribir, de decir, de pronunciarse) estén más preparados los hombres.

Anexo C

Entrevista a la actriz cuencana Juana Estrella, quien personificó a la abuela Lola en la película *En el nombre de la hija* (2011).

1.- ¿Cuáles considera usted que son los mayores aportes del cine hecho por mujeres en Ecuador?

Bueno yo creo que el mayor aporte de las mujeres en el cine nacional, más que la dirección misma, que ahora están repuntando con nombres increíblemente importantes; para mí ha sido la creación de los guiones y el apoyo de la asistencia de dirección. Es increíble, pero en este país hasta hace 5 años, las mujeres siempre eran las mujeres asistentes de directores o eran asistentes de producción o asistentes de campo, era increíble, pero tenían puestos estratégicos, nunca eran la cabeza y ahora sí. Para mí, el haber sido las mujeres que están alrededor de las grandes producciones, son las que han hecho fortalecer el cine nacional. Es eso, gracias a esas mujeres que tuvieron el trabajo pequeño de la producción, se hicieron y se levantaron películas súper importantes en este país. El trabajo en sí, para mí, el ojo femenino de la creatividad, el ojo femenino de la organización, el ojo femenino, el poner orden, las cosas en orden; como entrar a una casa y decir: bueno, la cocina está sucia, vamos a arreglar. Eso han hecho las mujeres en el cine nacional, es increíble. O sea, han sido las catalizadoras de la creatividad de un ambiente súper masculino, a venir a darle la feminidad al cine, que eso es impresionante, hace 10 años no había.

2.- De acuerdo a su opinión, ¿cuáles serían las principales diferencias que se puede evidenciar entre las películas ecuatorianas dirigidas por hombres y las dirigidas por mujeres?

Primero los temas, el cine nacional si bien ahora ha salido un poco del cine demasiado personal, intimista que mira mucho hacia la naturaleza humana personal. Las mujeres le dieron el toque, como por ejemplo con las películas de: Anahí Hoeneisen, Tania Hermida y Ana Cristina Barragán, para mí las tres han sobresalido, sobre todo Ana Cristina Barragán. Le dan ese toque íntimo, no sé si autobiográfico, pero con esa sensibilidad de un carácter súper intimista de las películas; es decir, contar historias tan puras, tan humanas, tan de sí mismas, salidas con la conexión de ellas. Para mí el cine de mujeres tiene la conexión perfecta de lo que se quiere decir con la calidad de lo artístico, porque muchos hombres pueden tener estructurada la obra, creada la película, el guion perfecto, todo en orden, pero la conexión íntima entre él y lo que quieren decir se pierde. Para mí el cine femenino, que no sé si se puede catalogar como cine femenino, pero el cine hecho por mujeres, es un cine que elabora lo que se quiere decir, el mensaje, muy desde adentro; como somos las mujeres, hablando desde nuestra feminidad, desde nuestra propia experiencia. Por eso, pocas mujeres hacen cine experimental en el mundo, muy pocas. En cambio, los hombres son súper experimentadores porque no es tan importante contar, que no está mal, simplemente son estilos.

3.- ¿Cuál consideraría que es el panorama actual y el mayor reto al que se enfrentan las mujeres para hacer cine?

Creo que, en el mismo caso de los hombres, los presupuestos, lamentablemente. Gracias a que desde hace algún tiempo existe el Consejo Nacional de Cine, existe los fondos concursables, que sí que es una cosa que hay que aplaudir de las nuevas gestiones, porque realmente a estas instituciones han venido chicos, jóvenes cineastas, o sea, no se dio el manejo de estas instituciones a gente que no era. Por ejemplo, Jorge Luis Serrano, que fue quien fomentó el Consejo Nacional de Cine, es un

cuencano entregado al cine, que ama al cine. Entonces las mujeres se toparon con una industria, si es que se la puede llamar así en nuestro país, en pañales, que estaba tomada por hombres y con nombres súper pesados dentro de la rama, como Sebastián Cordero y como todos los cineastas de aquí. Hay una mujer que sí se puede decir que es la precursora dentro del cine hecho por mujeres, que es Viviana Cordero, desde su película *Sensaciones*. Y Viviana, de lo que yo le hablo y trabajado con ella, nunca se sintió relegada ni de lado, porque ella fue a hacer cine sin pensar que era mujer y que se le estaba vedado el espacio. Ella entró con la suerte de tener recursos y el sentido de la valentía de poder entrar de frente a hacer cine nacional. Pero las mujeres se topan, al igual que los hombres, con los presupuestos, con la institucionalización, la burocracia, pero creo que se está saliendo de eso. Creo que el problema de las mujeres que hacen cine es el dinero, porque después tienen que tener fondos para ir a hacer la edición y toparse con ese tipo de cosas, porque hay mujeres, chicas graduadas de la San Francisco, que han hecho cine con mil dólares, lindas películas y lindos cortos. Las muchachas que ahora salen de Incine, son chicas brillantes que hacen cortos con nada y tienen muchísimo adentro, pero ya el rato que salen a querer hacer largometrajes, ya dentro de la industria, se topan con los presupuestos, porque creatividad hay. Y no creo que aquí, en este país, los hombres se pisen el poncho entre ellos y pisen a las mujeres, ni serruchen el piso. No creo que para nada este país tenga ese tipo de problemas. Es más, mientras más cineastas salgan, hasta los hombres aplauden. Quién no va a aplaudir todo lo que ha hecho Cristina Barragán con *Alba*, una chica salida hace tres años de la Universidad San Francisco, que hace una película callada, sin alfombra roja, con actores bajo perfil. Yo fui al casting con Pablito Aguirre y vi el casting de las niñas, todo perfil bajo, y es la película más premiada en la historia del cine nacional. Hace cinco días acaba de recibir otro premio. Ahora que hice un casting con Ana Cristina, le preguntaba qué se siente ganar tantos premios, y me dice: Es como vos, como hacer una obra bonita y la gente te aplaude. Es eso para nosotros. Sabes lo que es que a mí me den un premio con algo que yo quise contar desde hace diez años, eso es lo que yo quiero y eso es lo que

la gente me está reconociendo. Y ella, sin decir nada, es la mujer más premiada, más que Sebastián Cordero.

4.- ¿De qué forma considera que la película rompe con las temáticas tradicionales del cine ecuatoriana?

Primero, porque yo sí siento, aunque no lo diga Tania Hermida, que es una película absolutamente autobiográfica. Eso no es una novedad dentro del cine, pero el partir de un tema muy cliché, que es la pelea entre clases sociales, que es la lucha de esto que ha habido en todas las familias, pero, sobre todo, de romper a nivel narrativo toda esta superestructura social enorme de los prejuicios a través de la mirada de los niños. Eso para mí es clave. Es decir, no hizo que ninguna persona adulta cuente esta cuestión de las clases sociales, del rompimiento de las ideologías. Partió de la mente de los niños, y para mí eso es maravilloso. De lo que sé, Tania hizo lo más difícil que se hace en el cine, trabajar con niños y con animales, que es brutal, y yo sé porque dentro de la obra había una guardería. Eran cinco niños y había una chica que les hacía jugar. Es decir, de Manuela, todo lo que esta niña pensaba en su mente chiquita, como mujer; con todo lo que escuchó como esponja, que grabó de sus padres, y enfrentarse a este monstruo que es su abuela. Entonces yo creo que ahí está la habilidad de Tania, de que no es la abuela que decía “estas son las estructuras sociales y usted va a romper”, no. Es la figura del tío loco, que se enloqueció, que es la segunda narración escondida, pero la historia es la niña, o sea, a través de la niña se expone la barbaridad de las conveniencias de estos arquetipos sociales brutales que hicieron que la sociedad donde yo crecí, que es Cuenca, sea lo que hasta ahora es: pacata, conservadora, etc. Para mí, está la habilidad de Tania, como mujer, en el haber partido de la visión de que los niños cuenten la brutalidad de los viejos.

5.- ¿De qué manera considera que la directora Tania Hermida retrata los personajes femeninos e infantiles en la película?

Increíble porque lo hizo con las dos niñas, que es el antagonismo total, o sea, Manuela de María Paz, mi consentida, porque ella es criada como la abuela y porque esa niña es como se debe ser. Entonces, retratar en una niña rubia, perfectamente peinada, con sus vestidos, retratar en cliché; porque eso no es invento, más bien es súper cliché, pero retratarla a ella y a la otra, a Manuela, una niña que se mete con un niño del campo, que juega, que cuestiona y que critica. Así somos las mujeres. O sea, no es que la visión de las mujeres nos hace que todas estemos de acuerdo. Creo que Tania tiene la habilidad de, en dos niñas, contar lo que pasa en el mundo de las ideas, de las ideologías: por un lado, la izquierda, y por el otro, la ultra conservadora derecha. Y eso es muy lindo en dos chiquitas.

6.- Dentro de la historia, ¿cuáles considera los principales conflictos a los que se enfrenta Manuela y que va en contra de sus creencias y costumbres?

Que es una niña, primero formada con demasiada creencia. Las dos, su abuela en su vejez fue formada como fue Manuela, también con mucha creencia, porque también es de mucha creencia que una niña pueda hablarte del comunismo, del socialismo, de la izquierda. Es súper fuerte meter eso en una niña. Y la abuela se pone al mismo nivel de la niña cuando dice: "No, eso no está bien. Usted se va a llamar como su madre, Dolores". Tania las pone exactamente en el mismo nivel de creencia, no importa la edad, a esta niña le metieron que la izquierda es buena y a esta vieja le metieron que la derecha es buena, y se enfrentan dos mundos poderosos, pero, ¿quién gana allí? Para mí no gana nadie, para mí el tío, para mí el sentido de la película es el tío loco que está metido allí. El alma de Manuela en la película es un referente de lo que, entre comillas, la abuela no quiere que la gente sea. Pero tampoco es la izquierda la panacea de la verdad, o sea, para mí, para Juana Estrella, ni lo uno ni lo otro. Yo voy por el neutro, por el camino del centro. A esa niña no le dieron chance, la niña tiene un dogma súper fuerte. O sea, una niña que coge un cuaderno y empieza a hablar del izquierdismo, de las cosas de los comunistas,

perdóname, pero también tiene muchas cosas en la cabeza cuando una niña no debería tener. La otra, no. Mi nieta, no. Mi nieta juega, es una “suquita” que solo quiere peinarse y se comporta como son los niños. Entonces, es un enfrentamiento de dos ideologías, con una niña y con una vieja. Para mí, eso trata la película.

7.- ¿Cuál considera que es la importancia de la búsqueda de la identidad en el personaje de Manuela y también como uno de los ejes centrales de la película?

Cuando tienes demasiada información en la cabeza debe ser más complicado identificarse, parece que ella es la más segura de cómo se debe ser, porque ella tiene claro que hay que hacer una huelga. ¡Por Dios! A los 9 años haces una huelga y a los 9 años tienes la conciencia de decir que el niño indígena tiene exactamente tus mismos derechos. Entonces yo, como Juana Estrella, te puedo decir que eso es la visión de un adulto puesto en un niño. Es a través de un niño que Tania quiso hablar de ella, de sus propias identidades. Entonces, la búsqueda de la identidad de Manuela ya no hay cómo buscar, porque ella es súper identificada. Entonces, los seres humanos vamos buscando, vamos identificándonos alrededor de nuestra vida y de nuestras propias experiencias. Vos te vas identificando con lo que quieres ser, con lo que eres, ves atrás a lo que has sido. Pero esta niña, no. Esta niña está identificada, es decir, que esta ya es ecologista, ya es izquierdista. Entonces el buscar la identidad yo creo que es de desarrollo personal de toda persona, de todo ser humano. Es la búsqueda absolutamente individual, pero cuando te meten tantas cosas en la cabeza, ya estas identificado. Por eso esta niña no entiende que sus primos sean tan tontos y que su abuela rece. Eso es meter mucha información. Como te digo, eso ya es identificarle como una niña ecologista, izquierdista, cuando lo importante es ser niña. Como Juana Estrella, a esta niña la hicieron muy vieja de muy niña, pero el mensaje está muy escondido. Más que las identidades, creo que es el conflicto de las ideologías, que es de lo que trata esta película; y es justamente romper con toda una sociedad pacata, conservadora, que esconde sus taras, sus miserias. Esconderle al tío es brutal, allí está, para mí, el meollo de la película, contada a través de los

niños, que es la habilidad de Tania. Pero, para mí, es clarísimo que el problema de Tania es buscar la identidad a través de la bronca. Es decir, yo tengo a una abuela curuchupa y conservadora, me boto a lo contrario. Es la pelea y confrontación de las ideologías.

8.- ¿Cómo considera que se construyen y a la vez se rompen con los roles de género de la película?

Bueno, a la abuela nadie la rompe. Esta abuela es tan callada que no hace nada, o sea, el personaje es brutal para mí, es omnipotente. Después de ella, el diluvio. O sea, ella es el todo, porque el marido es un pintado. Entonces no hay empoderamiento, no hay autonomías como mujer, para mí, no hay nada en esa película, porque no se trata de eso. Primero, Tania no tiene un filón feminista como mujer, en el sentido que no es una activista del feminismo. Entonces, la visión de género de Tania que atraviesa la película es en Manuela, otra vez. Es decir, que Manuela cuando crezca va a ser una mujer que su marido no le va a venir a decir “no te vistas así”. La autonomía a través Manuela, otra vez, Tania hace que se explicita el rol de las mujeres autónomas. Es decir, si crías a una niña así, vas a tener a una chica que va a usar anticonceptivos y que va a tener una sexualidad sana, por ejemplo. A través de Manuela, sí vas a ver que esa niña va a ser independiente a nivel de sus ideas para poder estudiar, por ejemplo. En Manuela, ves que una mujer va a ser así. Los derechos de las mujeres reproductivos en esta película se ven otra vez en Manuela. Manuela será una niña que no va a casarse embarazada, seguramente porque va a utilizar métodos anticonceptivos. Es cómo Tania, a través de esta chica, se refleja a ella misma.

9.- ¿Cuáles son las características a través de las cuales construyó su personaje?

Para mí fue muy difícil hacer a esta señora Lola porque, como digo, dentro de mi familia, mis viejas, mis ancestros, mis abuelas no eran tan curuchupas. Yo vengo de un hogar muy liberal, desde mis abuelos liberales pero súper

rezadores, de ir a misa. Yo no tenía un referente inmediato, como método actoral, en el que pueda basarme para crear a esta mujer. Entonces, tuve que indagar mucho en las historias de mis mayores preguntando a mi abuela, a mis tías, sobre amigas de ellas que vivían historias similares, y mi abuela terminó diciéndome, “si todas las mujeres con canas somos iguales”. Yo, para crearle a ella, como no tenía un personaje físico, yo me fui a la frialdad, es decir, a todo lo contrario de lo que es Juana Estrella. Mientras menos palabras, mejor; mientras menos gestos corporales, mejor. Me fui a buscar mis propios contrarios. Entonces, dije lo que yo no quisiera ser de vieja, como yo no quisiera sentarme, como yo no quisiera que mis hijas se sienten, como yo no quisiera ser. Entonces, desde los gestos fríos, la amargura, yo busqué mucha amargura en este personaje, porque es bien triste esta pobre mujer.

Anexo D

Entrevista a Viviana Cordero, directora de *No robarás (a menos que sea necesario)* (2013).

1.- ¿Cómo surge el argumento de la película *No robarás (a menos que sea necesario)* y como fue el proceso de creación de su guion?

El argumento surgió, en realidad, en base a un artículo del periódico que leí hace ya muchos años, en el que a una madre la habían metido presa por violencia doméstica y quedaba a cargo, una chica sola, de sus hermanos. Eso me impactó muchísimo porque, a la época, mis hijas estaban atravesando la adolescencia y yo me hice la pregunta: ¿Cómo sobrevivirían ellas en un caso extremo? Entonces me atrajo mucho el tema de una adolescente que tiene que volverse adulta de la noche a la mañana y asumir una carga familiar muy fuerte, e inclusive pensar en cómo darles de comer a sus hermanos.

El proceso de creación a mí me surge de una manera, como digo yo siempre, bastante sobrenatural. No es que lo hago, así, muy matemático, sino que empiezo por la historia y me va surgiendo. Entonces, un poco

observando a muchos adolescentes y viendo un poco su manera de reaccionar ante la vida. Empecé a escribir este personaje, que yo quería hacerlo muy fuerte y muy decidido, quería un poco plantear algo que era para mí una incógnita, que era la hija se convierta un poco en la madre y la madre en la hija, es como un cambio de roles. Entonces, lo fui escribiendo sin en realidad saber si se iba a realizar o no la película, porque aquí siempre el problema de financiamiento, etc., es siempre todo un lío, entonces lo hice por el gusto de escribir un guion que planteé esta situación y me iba metiendo cada vez más en lo que era el proceso de una joven enfrentándose a situaciones muy difíciles. Yo quería que nos pongamos mucho desde el punto de vista de ella entonces, siempre, en cada escena que escribía, trataba de que sea el personaje principal el que vaya resolviendo y centrarnos en su manera de ir enfrentando. Había cosas que me parecían que debían ir, que eran muy obvias, que era su gusto tal vez por un himno, se viste muy punkera, muy irreverente, y luego cómo se transforma, entonces ese proceso de estructura de guion fue muy interesante porque era crear una evolución de una chica despreocupada, que vivía su vida, estaba tranquila y de pronto ir afrontando situaciones bastante complejas. Escribirlo fue bastante rápido, fue como unos tres meses que me fluyó. Luego ya fue un proceso de un año y medio de trabajar y centrarme en que sea real, en que lo que ella hiciera, fuera algo que estuviera dentro de sus posibilidades, por eso se me ocurrió el robo, porque probablemente a esa edad, tampoco es que tienes, hay una teoría científica, y que la corteza cerebral se te termina de desarrollar a los veinticinco años, cuando estás adolescente todavía haces las cosas muy irresponsablemente, muy sin corteza, entonces me parecía muy interesante que ella lo hacía muy impulsivamente. Es decir, no tengo más remedio que ir y robar, porque eso es lo que he visto que hacen mis amigos choros, porque eso tal vez sí me atrevo a hacerlo. Era como jugar con esa cuerda floja, pero, que no es lo que haría una persona de treinta años o de veinticinco años, sino que lo ponemos dentro del contexto de su edad. No miras muchos las consecuencias, si no, resolver el problema en ese momento, así como ocurra.

2.- ¿Qué rasgos de un cine que rompa con las narrativas tradicionales se encuentran insertos en la película?

Esa es la pregunta más difícil, porque yo no busco romper nada. A mí me han dicho, es lo que yo he recibido a lo largo de mis críticas, que soy una persona que siempre rompe reglas. Inclusive hay un personaje mío en otra película, en *Un titán en el ring*, que se llama 'La bestia loca' que es un luchador que dice: odio las reglas. Entonces yo siempre, creo que he sido una persona que ha roto reglas a lo largo de toda su vida en todo sentido: en lo personal, en lo profesional, en fin, pero yo en esta película, honestamente, lo que traté de hacer es algo muy sencillo; que nos centremos en la historia, que, si tú ves, no hay una historia experimental, es una historia bastante tradicional. O sea, yo no diría que esa película, precisamente, rompe las reglas tradicionales del cine, que, por ejemplo, sí lo es mi primera película 'Sensaciones'. Es una película tremendamente experimental que propone y propuso, cosas que hoy en día se utilizan en edición muchísimo, pero que, a la época, no se utilizaban para nada, como los *jump cuts*, cosas de estilo. En esta película, si tú la ves, es una película con un guion bastante estructurado. Con un abc, es decir, empiezas con un inicio y terminas en un final que, como digo, te va llevando a lo largo de la película a un desenlace. Pero yo no pensaría que esta película sea una película que propone romper reglas cinematográficas, sino que más bien es bastante clásica en su manera de contar la historia. Inclusive ya en su edición, no la pondría como el ejemplo de una película que ha roto reglas. En realidad, traté de ser lo más conservadora posible en ese sentido, porque mi interés principal estaba basado en contar la historia, una historia que fuera asequible y que se pudiera entender muy bien dentro de un público general.

Lo que sí me interesaba poner como propuesta de autor es que yo quería un personaje muy, muy fuerte, capaz de llegar a un límite extremo, un personaje totalmente dedicado a su familia. Y yo quería crear, recuerdo que a la época se estaba estrenando 'Superman' y yo un poco hacía a broma de que ella era la superniña, básicamente la *superwoman*, porque se convertía en una especie de heroína que rescataba a toda su familia para lograr que estén bien y que al final su familia esté unida. Entonces, como propuesta

feminista sí puedo decirte que mi intención era el poner los dos lados, los dos extremos. Es decir, por un lado, una madre débil, una madre que al final sí se defiende, pero que siempre está llorando, sometida, el clásico ejemplo de mujeres que se enganchan a una relación que es muy común y que no pueden terminarla, sino que siempre se dejan convencer. En ese sentido sí hay una contraposición y un enfrentamiento de ver que la chica, en cambio, tiene toda la fuerza para sacar a su madre adelante, para liberarla de una relación completamente tóxica y para imponerse. Es decir, como referencia para las mujeres jóvenes, chicas adolescentes, yo creo que Lucía es un gran referente, porque en ese sentido ella lucha por ser ella, fíjate que ella no cae en la trampa del amor, más bien ella manipula a su novio y maneja las situaciones y tiene una mentalidad casi “masculina” en el sentido de pensar en cómo solucionar situaciones y no dejarse llevar por sus sentimientos, emociones u hormonas. A pesar de que hay un sentimiento muy profundo de ella familiar, que eso hace que, hasta lo pondría poner como conservadoras en cierta forma, porque a veces los adolescentes lo que tienden es a rebelarse contra todo: rebelarse contra la familia, aislarse totalmente. Sin embargo, Lucía es el eje, el cimiento y lo que da fortaleza, es el “hombre de la familia”, sin querer caer en que las mujeres no lo podemos hacer, no, está clarísimo que este personaje sale adelante y sale adelante como mujer y como una mujer fuerte, capacitada para tomar decisiones.

3.- ¿Cómo es posible retratar las problemáticas sociales desde la mirada de una adolescente?

Mi escuela, como yo me cuestiono, siempre ha sido en base a la observación. Coincidió en esa época que yo viví la adolescencia de mis hijas de los 13 hasta los 18 años, porque lo hicimos cuando ellas tenían 15-16-17 años más o menos, cuando se acabó todo el proceso de la película, pero viví rodeada de adolescentes. Es decir, eso fue como un trabajo medio de antropología, de investigación muy, muy experimental. Los chicos que trabajaron en la película vinieron a vivir conmigo, estuvieron muy cerca de mí y yo me dediqué a observar y a escucharles, a hablar con ellos muchísimo para yo tratar de volver a mi adolescencia que ya había pasado hace muchísimos años. Entonces yo creo que eso ya está en lo que cada uno

quiere contar. En ese momento me atraía muchísimo la temática de la adolescencia, pero tenía que vivirlo. Tenía que yo mismo asistir a estas discotecas a estos bailes, estar totalmente pegada a su manera de pensar y debes ser como una esponja que absorbe todos los pensamientos y los sentimientos. Vanessa Alvario, la actriz, estuvo con nosotros por más de cuatro meses y ella viene de una hogar muy humilde, muy duro, muy difícil y entonces, eso mismo me servía a mí para retratar a la adolescencia, ella misma me asesoraban si era real que pudiera pasar o si no lo estaba inventando completamente. Entonces fue un trabajo de mucho apego emocional hacia lo que ellos pueden sentir, o hacia lo que ellos pueden hacer, y volver a mí, a mis raíces, a lo que yo fui de joven, a lo que hubiera soñado, a lo que hubieras hecho. O sea, la parte punk que es una nostalgia total porque en mi época, cuando yo tenía dieciochos años yo amaba, la vida social punkera que estaba muy en boga y yo misma era una punkera, tenía los pelos de colores, entonces me parecía muy bonito que eso haya vuelto de alguna manera y que existieran muchos chicos que siguieran esa filosofía y fue un regreso a mi juventud y a mi nostalgia para retratarlo de esa manera

4.- ¿Cómo se construyen y a la vez se rompe con los roles de género en la película?

Yo tampoco lo hice, así como pensando 'quiero romper con esto'. Yo hubiese podido contar la historia de un chico que ayuda a su mamá, igual hubiese funcionado, pero en este caso yo creo que la nueva generación, y eso me impactó muchísimo, la nueva generación de mujeres, de chicas, son muy fuertes. Yo veo que hay una especie de cambios de roles, veo muchos jóvenes adolescentes, y lo viví a lo largo de la película, que se desmoronaban, que se echaban a llorar y eran más bien las mujeres tomaban las riendas y al escucharles sus historias las veía totalmente decididas. Entonces, no es tanto en el romper, sino el que yo creo que hay una evolución positiva en lo que es el rol de la mujer hoy en día, por eso hemos visto tantos casos en la política, en el arte de mujeres que triunfan y triunfan solas, mujeres que se hacen cargo de sus familias solas, que ya no están los padres presentes. Más bien, he sentido que en estos años que hay un cambio de roles y que las mujeres están dándose a ellas mucha

importancia, se respetan a sí mismas, y yo creo que en ese sentido tú puedes ver una especie de cambio de género entre comillas. Pero a la vez, yo creo que la mujer, siempre a su manera ha tenido una capacidad de entereza de soportar, de enfrentar, de pelearla y eso tal vez ha pasado siempre en la historia de la humanidad, siempre ha habido una mujer que mantiene, que está ahí, que mantiene su casa. Lo que sí es un cuestionamiento a lo que es, entre comillas, la familia convencional, tradicional, es decir, aparentemente la madre de Lucía, siempre ha tenido muchas relaciones, como dice Lucía, va de un novio a otro, y tal vez es ese tipo de mujer de mi generación o anterior es la que no puede estar sola. En cambio, aquí enfrentamos y cambiamos el rol y nos planteamos nuevamente el cambio de género en el sentido de evolución de género, de cambio, de decir no, sí se puede y lo hacemos bien. Es decir, estamos totalmente capacitadas para enfrentar cualquier cosa y eso se lo ve en Lucía, eso fue como un sueño que yo tuve, un regalo que le quería hacer a mis hijas para cuando ellas miraran las películas: Aquí hay una chica de dieciséis años que enfrenta todo y lo puede hacer, es decir, no se deja desmoronar. Son más bien los chicos, tú ves la película, que son más sensibles, que tal vez no le siguen a ella. Es decir, vemos una líder que lo maneja y eso es algo que sí lo hice muy deliberado, porque, como te dije, yo creo obviamente, lo he demostrado en mi vida, yo creo en la capacidad que tenemos las mujeres para hacer y enfrentar cualquier reto que nos pongan. Por eso es también la contraposición de la madre, que la ves frágil, porque eso me interesaba, que tú puedas ver los dos lados de la moneda y ver que hay una esperanza a futuro, que hay un positivismo en el sentido de que la nueva juventud está lista para enfrentar los retos. Y en este caso, me interesaba que sean mujeres también tal vez porque yo misma soy una mujer entonces, quería partir de lo que yo misma puedo ser o puedo sentir para transmitir hacia el resto de chicas para cuando la vean.

5.- ¿Cuáles considera que son los principales aportes del cine dirigido por mujeres en el Ecuador?

Yo creo que el cine, te digo muy honestamente, en el Ecuador, es bastante neutral. Se ha dado, desde hace muchos años, que haya hombres y mujeres. Es decir, tú tienes a muchas mujeres realizadoras en el Ecuador: ya sea, Yanara Guayasamín, Tania Hermida, Gabriela Calvache, en su época fue Mónica Vásquez, no sientes un machismo y dices: vaya, esta es la única mujer realizadora, no. Curiosamente en el cine, en el Ecuador, hemos estado bastante equilibrados en ese sentido y yo más bien te diría cada autor o cada realizar ha aportado lo que le ha parecido. Han creado roles femeninos muy interesantes, se ha visto, en este momento Yanara Guayasamín está haciendo un documental sobre Isabel de Godard que es un personaje femenino e histórico sumamente interesante. En Qué tan lejos de Tania Hermida, justamente volvemos al punto: dos mujeres solas, enfrentando situaciones en un *road movie* que te plantea cómo manejar el colapso, o el desamor de una manera más inteligente o más madura. Creo que hay una sensibilidad en las películas dirigidas por mujeres, siempre hay una sensibilidad especial, pero también creo que al ser tan pocos realizadores en el país, porque dentro de todo ha habido muchos casos, pero seguimos siendo reducidos, cada autor tiene su propio sueño, su propia problemática, su propia angustia artística y quiere contarla. No te podría decir que, porque las mujeres lo dirigieron o lo hicieron así o no, yo creo que el principal aporte sería una sensibilidad especial, una sensibilidad femenina, que eso no se lo puede negar. Creo que las mujeres, por el mismo hecho de tener más hormonas, por pasar por varios tipos de emociones tenemos una sensibilidad al contar historias específicas. Pero, pensar que, por ser mujeres, existe un aporte diferente, no. Yo creo que todos somos seres humanos, artistas, que estamos cada uno contando lo que sentimos en ese momento y es así. Me gusta el saber que hay muchos roles femeninos que se han creado en los últimos tiempos, eso es muy chévere y supongo que eso viene naturalmente. Si eres una directora mujer, probablemente te va a interesar mucho contar historias de mujeres.

Te digo es algo muy irónico, porque yo al ser escritora, como escritora he sentido mucha desigualdad. Es decir, se da mucha cabida a la literatura masculina. Y es irónico, porque finalmente escribir puede ser hecho por una

mujer o por un hombre. Me acuerdo en una época haber escuchado a un pintor muy famoso decir que los hombres pueden pintar, pero las mujeres no sirven para pintoras, solo sirven para madres de familia. En el cine, curiosamente, y a pesar de ser un medio tan masculino y tan duro porque tienes que manejar a un equipo de gente tan grande, y podría ser un trabajo tremendamente de hombre, no ha pasado, tenemos muchas, y no es algo mundial. Yo sé, tenemos muchas, que en Hollywood la han padecido durísimo, muchas veces se escoge, más bien a un director hombre, tenía unas estadísticas en algún momento, ahora ya lo he olvidado. Pero curiosamente en el Ecuador sea directora o director, los rodajes han avanzado, las películas se han terminado, se han presentado y yo, en lo personal, nunca he sentido un machismo de decir: Ah, porque tú eres mujer tal vez no vas a poder dirigirlo bien o no vas a estar en la capacidad. Más bien, he visto que hay un respeto muy grande. Una vez que tú entras a un rodaje, tú eres mujer y estás dirigiendo, nunca he sentido una falta de respeto y un menosprecio, sino una obediencia casi militar y un apoyo.



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Nosotras, **Intriago Quijije Kelly Betzabeth**, con C.C: **0931233498** y **Lainez Rendón Angélica Patricia**, con C.C: **0953233681** autoras del trabajo de titulación: **Crítica feminista cinematográfica: análisis de *En el nombre de la hija y No robarás (a menos que sea necesario)*** previo a la obtención del título de **LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 18 de septiembre de 2017.

AUTORAS

f. _____
Kelly Betzabeth Intriago Quijije
C.C. 0931233498

f. _____
Angélica Patricia Lainez Rendón
C.C. 0953233681



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Crítica feminista cinematográfica: análisis de <i>En el nombre de la hija</i> y <i>No robarás (a menos que sea necesario)</i>		
AUTOR(ES)	Kelly Betzabeth Intriago Quijije – Angélica Patricia Lainez Rendón		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Mónica Gabriela Ojeda Franco		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		
CARRERA:	Carrera de Comunicación Social		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciada en Comunicación Social		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	18 de septiembre de 2017	No. PÁGINAS:	DE 105
ÁREAS TEMÁTICAS:	Cine, estudios de género, análisis del discurso.		
PALABRAS CLAVES/KEYWORDS:	Cine ecuatoriano, feminismo, contracine feminista, estudios de género, análisis del discurso.		
RESUMEN/ABSTRACT:	<p>El cine ha sido un espacio tradicionalmente dominado por la mirada masculina, donde el rol de la mujer se ha subordinado al del hombre. Los papeles femeninos han representado personajes pasivos y se han convertido en un objeto de contemplación y de deseo. Ante este panorama, el contracine y la crítica cinematográfica feminista se presentan como un contrapunto a la construcción de las narrativas de cine convencional. Desde el análisis del discurso y la crítica feminista y de estudios de género, el presente trabajo revisará los filmes ecuatorianos <i>En el nombre de la hija</i> (2011) de Tania Hermida y <i>No robarás (a menos que sea necesario)</i> (2013) de Viviana Cordero con el objetivo de encontrar rasgos del contracine que permitan entender la producción de directoras mujeres como un posible lugar de subversión a la narrativa cinematográfica tradicional.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-982259588 (Kelly Intriago) - +593-998513470 (Angélica Lainez).	E-mail: kelliintriago@gmail.com - angelicalainezre@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Sonia Margarita Yáñez Blum Teléfono: +593-991923729 E-mail: sonia.yanez01@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



SENESCYT

Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

Nº. DE REGISTRO (en base a datos):	
Nº. DE CLASIFICACIÓN:	
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):	