

El género y la interseccionalidad en las cineastas ecuatorianas Viviana Cordero y Tania Hermida

*Gender and Intersectionality in Ecuadorian Women Filmmakers
Viviana Cordero and Tania Hermida*

TRACI ROBERTS-CAMPS

Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas
University of the Pacific
California, Estados Unidos
trobertscamps@pacific.edu
<https://orcid.org/0000-0003-0457-5461>

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.7>

Fecha de recepción: 16 de marzo de 2021

Fecha de aceptación: 30 de abril de 2021

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El propósito de este ensayo es analizar las dinámicas del poder y opresión en *No robarás... (a menos que sea necesario)* (2013), de Viviana Cordero, y *En el nombre de la hija* (2011), de Tania Hermida, a partir de la teoría de la interseccionalidad. En estas páginas se examina cómo estas directoras exploran los temas de género, etnicidad, clases sociales y edad. La perspectiva de la interseccionalidad —entendida como el reconocimiento de la importancia de distintos aspectos de la identidad y cómo se entrelazan y afectan— es central en este análisis. Conjuntamente, se subrayan los sistemas de poder que marginalizan a los protagonistas de Cordero y Hermida.

PALABRAS CLAVE: Viviana Cordero, Tania Hermida, interseccionalidad, sistemas, poder, opresión, género, etnicidad, clase social, edad, Patrick R. Grzanka, Patricia Hill Collins, María Lugones, María Viveros Vigoya.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to analyze the dynamics of power and oppression in Viviana Cordero's *No robarás... (a menos que sea necesario)* (2013) and Tania Hermida's *En el nombre de la hija* (2011) using the theory of intersectionality. These pages examine how these directors explore themes of gender, ethnicity, social class and age. The perspective of intersectionality - understood as the recognition of the importance of different aspects of identity and how they intertwine and affect each other - is central to this analysis. Likewise, the systems of power that marginalize Cordero and Hermida's protagonists are highlighted.

KEYWORDS: Viviana Cordero, Tania Hermida, intersectionality, systems of power, oppression, gender, ethnicity, social class, age, Patrick R. Grzanka, Patricia Hill Collins, María Lugones, María Viveros Vigoya.

INTRODUCCIÓN

EL CINE CONTEMPORÁNEO en Ecuador está experimentando un renovado auge a pesar de que las noticias que se tienen sobre el mismo pueden ser limitadas en otras latitudes. En 2014 tuve la oportunidad de asistir por primera vez a ese país para investigar sobre el cine dirigido por mujeres como parte de mi interés en arrojar luz sobre la mirada femenina en el cine latinoamericano. Fue apenas en 2006 cuando el Gobierno ecuatoriano creó la Ley de Fomento del Cine Nacional, y consolidó de esta manera el apoyo gubernamental a la producción del cine nacional, como sucede en otros países como México o Brasil. Una legislación originalmente instaurada en los años 60; sin embargo, esta versión del siglo XXI ha aumentado la producción fílmica de este país sudamericano desde tener menos de una película

—en algunos años previos a la ley— a trece producciones en 2013¹ y aún más en 2014. La primera película ecuatoriana seleccionada para los Óscars fue *Silencio en la tierra de los sueños* (del director Tito Molina, 2013).² Otro factor en este aumento de producción cinematográfica del país andino es el programa español Ibermedia, creado en 1996 para apoyar proyectos cinematográficos en Latinoamérica. Muchos filmes ecuatorianos recientes han recibido becas de Ibermedia, como la cinta *Alba* (2016), de Ana Cristina Barragán. El presidente del anterior gobierno, Rafael Correa (2007-2017), entró en la conversación sobre la producción del cine nacional, y declaró en el 2013: “[Ecuador] tendrá la mejor escuela cinematográfica de Latinoamérica y, ‘por qué no, del mundo’”,³ mientras anunciaba la nueva Universidad de las Artes en Guayaquil, que empezó a aceptar estudiantes para carreras de cine y literatura en 2014.⁴ En 2016, esta universidad abrió el Cineclub con el propósito de difundir cine no comercial y fomentar el diálogo sobre el cine en Guayaquil. Por su parte, el presidente Lenín Moreno (2017-2021) inauguró el segundo Festival de Artes Vivas Loja y declaró las artes como la mejor inversión social de un gobierno (EcuadorTV 2017). Estas declaraciones son importantes porque muestran el interés por empujar una industria cinematográfica nacional a partir de insumos gubernamentales que nos hacen recordar las inversiones estatales en México que provocaron la ola del “nuevo cine mexicano”. En efecto, sin inversión difícilmente se puede hablar de un auge en cualquier desarrollo industrial cinematográfico.

A partir de estos dispendios económicos y la atención internacional enfocada en el cine ecuatoriano, se promovió una nueva generación de cineastas, fomentada también por el creciente número de programas del es-

-
1. http://ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=2818754071&umt=13_fue_el_nfamero_de_peledculas_ecuatorianas_estrenadas_durante_af1o_2013.
 2. En su reporte de 2012, el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCINE) informó que “Desde el 2007 hasta el momento, el Gobierno Nacional, a través del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (Cncine), ha aportado a 222 proyectos con 700 mil dólares por año, en promedio, distribuidos en ocho categorías. A esto se añaden los aportes del Fondo de Cooperación de Ibermedia y las estrategias de cooperación bilateral, que sumados dan un total de 7 millones de dólares”.
 3. <http://www.andes.info.ec/es/actualidad/ecuador-tendra-mejor-escuela-cinematografica-latinoamerica.html>.
 4. Otros indicadores del aumento y éxito del cine ecuatoriano incluyen los premios en festivales: “De diciembre de 2011 a diciembre de 2012, cada doce días, una película ecuatoriana ha sido galardonada en varios festivales del mundo” (*Memorias*).

tudio de cine.⁵ Muchos de los directores en esta nueva generación, y aquí reside mi interés, son mujeres cineastas, como María Fernanda Restrepo, Anahí Hoeneisen, Ana Cristina Franco y Diana Arce, quienes se colocan entre directoras más establecidas como Mónica Vásquez, Viviana Cordero y Tania Hermida. A pesar de una historia cinematográfica típica con una menor representación de mujeres en puestos de poder, como suele ser común aun en industrias boyantes como la norteamericana, las cineastas ecuatorianas viven un momento de florecimiento en su perfil nacional. Un resultado de la Ley de Fomento del Cine Nacional de 2006 fue crear lugares para mujeres en varios niveles del trabajo cinematográfico, como productoras, directoras, iluminadoras, fotógrafas y guionistas (“La participación de la mujer” 2016).

El propósito de este ensayo es analizar las dinámicas del poder y opresión en *No robarás... (a menos que sea necesario)* (2013), de Viviana Cordero, y *En el nombre de la hija* (2011), de Tania Hermida, a partir de la teoría de la interseccionalidad. En estas páginas examinaremos cómo estas directoras exploran los temas de género, etnicidad, clases sociales y edad. La perspectiva de la interseccionalidad —entendida como el reconocimiento de la importancia de distintos aspectos de la identidad y cómo se entrelazan y afectan— es central en este análisis. Conjuntamente, se subrayan los sistemas de poder que marginalizan a los protagonistas de Cordero y Hermida. Asimismo, se hace uso de las teorías de la interseccionalidad de Patrick R. Grzanka; Patricia Hill Collins y “la matriz de la dominación”; María Lugones y la diferencia colonial y múltiples subjetividades; María Viveros Vigoya y el encuentro entre la interseccionalidad en Estados Unidos y en Latinoamérica; y las teorías de Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga sobre las intersecciones de identidad para las comunidades latinas en Estados Unidos.

CINE EN ECUADOR

Antes de adentrarnos en el tema central, creo necesario elaborar una trama diacrónica de las cineastas que han configurado la industria desde sus inicios en celuloide. Como expresa Wilma Granda Noboa (2000,

-
5. Ecuador figura también en el circuito de festivales internacionales de cine, como se aprecia, por ejemplo, en *Encuentros del otro cine: Segundo Festival Internacional de Cine Documental*. El festival incluyó películas como *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2001) y *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), además de proyectos nacionales como *La eterna primavera* (2000), de Cynthia Wright.

15), la anterior directora de la Cinemateca Nacional del Ecuador (1984-2017), a pesar de la extendida figuración de que no se ha hecho cine en Ecuador: “hoy podemos asumir, sin equívocos, que en el país se hizo cine desde el principio —en 1906, es decir, a pocos años de su invento”.⁶ El trabajo de la Cinemateca Nacional empezó en 1982, el año inicial de los archivos ecuatorianos que pretenden rescatar y valorar del cine ecuatoriano.⁷ Jorge Luis Serrano (2001, 22) señala sobre las películas ecuatorianas: “A partir de algunas de ellas se ha creado la ilusión de la fundación definitiva del cine entre nosotros, y por ello, de alguna manera, una nación nace y renace en cada película y en cada una está planteada, inevitablemente, una noción de cine y de país”. Asimismo, lamenta la falta de fomento para el cine en Ecuador y señala la trayectoria del cine en otros países latinoamericanos: “La continuidad cinematográfica de esos países está de alguna manera garantizada por políticas estatales mientras que nosotros seguimos dependiendo del arrojo y voluntad de individuos contados con los dedos de una mano” (24).⁸ Los spendios estatales ayudan, sin duda, a la creación de una producción filmica que antes estaba ausente, y siendo una de las artes más costosas requiere de un fomento nacional que no dependa

-
6. Para un recorrido minucioso y documentado con fotografías y documentos históricos, véase *Cine mudo/Ciudad parlante: Historia del cine guayaquileño*, tomos 1 y 2 (2013, 2015), de Jorge Suárez Ramírez. Representa un trabajo extensivo de investigación y rescate sobre el cine mudo de Guayaquil.
 7. Jorge Luis Serrano (2001, 24) dice que “más del noventa y cinco por ciento del total [de las películas nacionales] reposan en las gavetas de los propios realizadores, o en los fondos de la Cinemateca Nacional y ASOCINE [La Asociación de Cineastas del Ecuador]”. El primer capítulo de *El nacimiento de una noción*, de Serrano, es un recorrido por el cine ecuatoriano (además del cine mundial), empezando con el italiano Carlo Valenti, quien hizo algunos documentales cortos sobre la ciudad de Guayaquil en 1906. Señala la película *Los funerales del general Alfaro*, producida por Ambos Mundos y Rivas Films, como “una de las primeras producciones ecuatorianas que pretende ser algo más que un registro de imágenes” (32). La segunda parte del libro de Serrano es un recorrido por las mejores películas ecuatorianas, según él. Su lista: *Los hieleros del Chimborazo* (1980), de Gustavo Guayasamín; *Mi tía Nora* (1982), de Jorge Prelorán; *La Tigra* (1989), de Camilo Luzuriaga; *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), de Camilo Luzuriaga; y *Ratas, ratones y rateros* (1999), de Sebastián Cordero. También tiene una sección sobre el corto: Edgar Cevallos con *Un ataúd abandonado* (1981) y *Una araña en el rincón* (1982); Camilo Luzuriaga y Jorge Vivanco con *Chacón Maravilla* (1982); Gustavo Corral con *Montonera* (1982); Miguel Alvear con *Chagrana* (1996); y Tito Molina con *Trailer II* (1999).
 8. Serrano publicó su libro en 2001, pero desde aquel entonces el gobierno ha creado fondos para la producción cinematográfica.

solamente de la iniciativa heroica de cineastas aspirantes. Sin embargo, en entrevista con Marcelo Báez Meza (2018), Viviana Cordero señala: “Financiar cine en Ecuador me parece muy duro. Siempre que termino una película me digo que es la última, pues no sé de dónde va a salir el dinero para la siguiente. Es casi un milagro el poder hacer películas”.⁹ A pesar de estas restricciones financieras y, como dice Granda Noboa, se ha hecho cine en Ecuador casi desde el arribo de la tecnología.

En su libro *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006: procesos, prácticas y rupturas*, Paola de la Vega Velastegui estudia la trayectoria del cine ecuatoriano, especialmente a partir de 1977. Se enfoca en la profesionalización del cine, las estrategias de gestión, la feminización del cine, la institucionalidad y políticas culturales, los espacios de exhibición y los festivales. En su introducción, examina con rigor la historia del cine ecuatoriano empezando con la Generación del 80 (que incluye cine que también se practicaba en Ecuador en los 70). Para De la Vega Velastegui (2015, 9), el cine de Ecuador en el siglo XX se caracteriza por la falta de instituciones de fomento, la irregularidad de la filmografía y el bajo nivel de especialización. La investigadora reconoce que, en el nuevo siglo, hay un incremento en plataformas de producción y proyectos independientes; sin embargo, persisten los problemas de distribución y venta (31). Además, “a partir de 2000, en Ecuador ocurre un giro en el modelo de producción cinematográfica... de especialización de funciones, el emprendimiento cultural, la creatividad entendida como activo económico, entre otros factores” (35). En cuanto a ASOCINE (Asociación de Cineastas del Ecuador), De la Vega Velastegui cita a Tania Hermida sobre la creación del G-15, un grupo de quince cineastas ecuatorianos: “Empezamos a juntarnos... con la idea de que no se puede seguir postergando la aprobación de una Ley de Cine, de que va a ser imposible plantearnos en un futuro hacer largometrajes, si es que no logramos que haya una política pública, un fondo de apoyo, unas reglas que nos permitan avanzar” (182). La Ley de Cine se crea en 2006; sin embargo, según Hermida, todavía había que crear el CNCINE [Consejo Nacional de Cine] y proveer fondos del gobierno. Según Juan Martín Cueva, después de asistir a una proyección de *Qué tan lejos* y a partir de su

9. A la pregunta de Báez Meza (2018) de por qué seguir haciendo cine en Ecuador, Cordero responde: “No lo podemos evitar. Nacimos aquí, aunque tengamos la profesión equivocada para este país”.

conversación con cineastas presentes, Rafael Correa planteó al Ministerio de Cultura establecer un presupuesto (184). A partir de la creación de la Ley de Cine y el Consejo Nacional de Cine es que finalmente existe un andamiaje para la creación de cine en Ecuador con el apoyo gubernamental. Cineastas como Hermida y Cordero son elementales en el desarrollo ecuatoriano del cine a finales del siglo XX y comienzos del XXI.

CINE, GÉNERO E INTERSECCIONALIDAD

Después de este somero recuento de las películas ecuatorianas que reflejan la vitalidad de un cine con interesantes propuestas que están saliendo de los límites geográficos de Ecuador y que prometen una nueva generación de interesantes iniciativas, en esta sección quiero abundar sobre la importancia del género en el cine y la noción de interseccionalidad. En su introducción al género y el cine, las editoras de *The Routledge Companion to Cinema and Gender* esbozan la relación entre estos dos conceptos: “Cinema and gender are concepts with a long and complicated relationship that extends to every aspect of filmmaking —production, representation, exhibition, spectatorship, reception, and distribution” (Lené Hole y otros 2017). Sabemos que las mujeres cineastas históricamente han experimentado más trabas para conseguir fondos para producir sus películas y más obstáculos para exhibirlas en la pantalla grande. Por otra parte, la composición y recepción del público es diferente para películas hechas por mujeres. Finalmente, los distribuidores tradicionalmente no ponen los mismos recursos para distribuir sus películas. Asimismo, como apuntan más adelante, el cine tiende a crear una cierta realidad identificadora: “Over the course of the twentieth century, cinema has not only reiterated raced and classed gender norms, but *constructed* them as well” (“Introduction”). Es importante recalcar este último punto, puesto que el cine es una de las fuentes contemporáneas más influyentes en las percepciones populares de la identidad. Además, las editoras intuyen en esta proclamación una interseccionalidad que existe entre el género, la raza o etnicidad y las clases sociales, ideas que no se pueden examinar aisladamente. Al mismo tiempo, al estudiar el cine, la crítica tiene la responsabilidad de reconocer y problematizar el hecho de que las películas construyen normas de identidad.

Otro punto significativo es la importancia de usar los preceptos del feminismo para hablar del cine: “[A]ny notion about the end of feminism as a political project is frequently contradicted by the still existing (and in many ways increasing) global gender inequalities, in film industries and beyond” (“Introduction”). Las mujeres cineastas representan una minoría en la industria; además, las representaciones de mujeres en las películas siguen siendo estereotipadas (“Introduction”). Esta situación existe en toda industria cinematográfica; por ende, el tema del género sigue tan vigente como antes. Por otro lado, es más fácil tener acceso a las películas hechas por mujeres gracias a las nuevas tecnologías (Netflix, *digital streaming*) que ayudan en la distribución de proyectos ignorados por las historias normativas del cine (“Introduction”).¹⁰ Igualmente, las mujeres cineastas pueden tomar mayor control de la producción de sus películas por estas nuevas tecnologías. En este sentido, hemos visto un cambio de perspectiva en el cine latinoamericano, ya que más personas tienen acceso a las herramientas para crear cine. Por ejemplo, el mismo teléfono celular y las tecnologías digitales han hecho más accesible la entrada a la producción a grupos antes no representados como las mujeres, los pueblos indígenas y otras minorías. De ahí que los críticos hablan del “transnational turn”: “both a project of decentering of the dominant Western perspectives in film studies itself, and an exploration of the ways in which non-Western cinemas have (and have not) provided space for women to articulate their experiences and innovate forms of cinematic storytelling” (“Introduction”). Como se sostiene en estas reflexiones, este cambio de perspectiva incluye la mirada descentralizada de mujeres cineastas que no pertenecen necesariamente al cine occidental. Según las editoras, esto también implica un nuevo camino para la investigación cinematográfica, además de una interseccionalidad que trasciende fronteras nacionales.

Patrick R. Grzanka (2014, xv), por ejemplo, examina el concepto de la interseccionalidad, y afirma que no es solo una teoría de la identidad: “Intersectionality is a structural analysis and critique inasmuch as it is primarily concerned with how social inequalities are formed and maintained; accordingly, identities and the politics thereof are the *products* of histori-

10. Véase la lista de lecturas adicionales al final de la introducción de Lené Hole y otros (2017) sobre la teoría feminista cinematográfica, teoría del espectador, cine de mujeres, la raza y etnicidad en el cine, el género en el cine, las perspectivas LGBTQ, las teorías poscoloniales y transnacionales y teorías de recepción.

cally entrenched, institutional systems of domination and violence”.¹¹ Es importante señalar que estas desigualdades son producto de los sistemas institucionales dominantes y violentos —ya sea del gobierno, la educación, la religión u otras instituciones. Según Grzanka, “intersectionality is foremost about studying multiple dimensions of inequality and developing ways to resist and challenge these various forms of oppression” (xv). En este sentido, su antología se focaliza más en el elemento político y la orientación activista de la teoría de la interseccionalidad (xx), y no solo en cómo la teoría nos ayuda a entender mejor las diferencias en la identidad. Además, el análisis de Grzanka mantiene el concepto de interseccionalidad dentro de la academia (sobre todo, la academia estadounidense, a pesar de los ensayos que cubren otros contextos nacionales). Los ensayos en su antología son una reflexión de la producción crítica occidental, como una meta-narrativa que se analiza a sí misma. En este ensayo se emplea el concepto de Grzanka de la interseccionalidad como manera de examinar los encuentros identificadores que exploran estas cineastas ecuatorianas y cómo ellas presentan la desigualdad y resisten las formas de dominación y violencia en sus películas. Cabe señalar que la desigualdad en las películas de Cordero y Hermida solo se revela en su forma completa al reconocer las distintas facetas de las identidades de los protagonistas y cómo se entrecruzan. Además, este marco referencial da a conocer los sistemas de poder bajo los cuales viven los protagonistas y descubre las maneras en que son marginalizados.

En *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Patricia Hill Collins (1999, 18) define los términos interseccionalidad y matriz de dominación de la siguiente manera:

Intersectionality refers to particular forms of intersecting oppressions, for example, intersections of race and gender, or of sexuality and nation. Intersectional paradigms remind us that oppression cannot be reduced to one fundamental type, and that oppressions work together in producing injustice. In contrast, the matrix of domination refers to how these intersecting oppressions are actually organized.

Además, reconoce que: “[A]ll individuals and groups possess varying amounts of penalty and privilege in one historically created system... De-

11. En su libro sobre la interseccionalidad, Carastathis (2016, 3) traza el término con relación a la teórica legal (Kimberlé Williams Crenshaw). Carastathis percibe referencias demasiado ligeras a la interseccionalidad en la teoría contemporánea feminista.

pending on the context, individuals and groups may be alternatively oppressors in some settings, oppressed in others, or simultaneously oppressing and oppressed in still others” (246). Por su parte, María Lugones (2010) cuestiona el feminismo universalista y colonialista desde la posición de diferencia colonial, reconociendo así las múltiples subjetividades. Mara Viveros Vigoya traza la línea de teorías de interseccionalidad, incluyendo las que provienen de Latinoamérica. Según Viveros Vigoya (2016, 8), “los análisis interseccionales ponen de manifiesto dos asuntos: en primer lugar, la multiplicidad de experiencias de sexismo vividas por distintas mujeres y, en segundo lugar, la existencia de posiciones sociales que no padecen ni la marginación ni la discriminación, porque encarnan la norma misma”. Más adelante, señala una falla en los ensayos estadounidenses que tratan la interseccionalidad: “A pesar de que la interseccionalidad invoca el cruce necesario entre género, raza y clase, en la práctica los trabajos estadounidenses han privilegiado la intersección entre raza y género, y han dejado la clase únicamente como una mención obligada” (9). Se podrían identificar como excepciones a esta idea las teorías de Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga en su libro *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981) y la continuación editada por Anzaldúa con AnaLouise Keating, *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation* (2002). Por ejemplo, en “La Güera”, Cherría Moraga considera las intersecciones entre su color de piel y clase social en comparación con los de su madre (*This Bridge Called My Back*). Lo que presento a continuación es un análisis de las formas de dominación en *No robarás*, de Cordero, y *En el nombre de la hija*, de Hermida, desde el enfoque de la interseccionalidad. Se examinan los momentos en las dos películas donde las distintas facetas de las identidades de los personajes se entrelazan para revelar las dinámicas de poder y opresión.

VIVIANA CORDERO: GÉNERO Y CLASES SOCIALES

En la década de los 90, Viviana Cordero empezó a dirigir largometrajes.¹² Su filmografía incluye *Sensaciones* (codirigida con Juan Esteban

12. Además, Cordero es una dramaturga y novelista prolífica. Toca los temas como el género y las clases sociales en sus novelas como *Una pobre, tan, ¿qué hace?* (2001).

Cordero, 1991), *El gran retorno* (mediometraje, 1995), *Un titán en el ring* (2002) y *No robarás... (a menos que sea necesario)*.

Sensaciones es un largometraje que sigue a un grupo de músicos que averigua la esencia de la música andina. La melodía se vuelve el tema central de la película, mientras los personajes buscan nuevas experiencias sensoriales que afectan sus canciones. Cordero hizo la película con su hermano, Juan Esteban Cordero, y los dos son personajes centrales. El hermano de Cordero compuso la música, que fue ganadora de un premio en el Festival de Cine de Bogotá y es considerada como parte del estilo *new age* en el Ecuador de inicios de los 90.¹³ El segundo largometraje de Cordero, *Un titán en el ring*, también toma lugar en los Andes y presenta la historia de un luchador estrella de un pueblo pequeño —“La Bestia Loca”—, quien es desafiado por un luchador nuevo, “El Argonauta”. A la vez, un nuevo sacerdote llega y confronta las tradiciones y creencias convencionales del pueblo. Aunque el lugar es similar a la cinta *Sensaciones*, *Un titán* es una película más narrativa que explora el encuentro entre la modernidad y la tradición, tanto como las políticas de identidad en un pueblo pequeño.

No robarás es la mejor película realizada de Cordero hasta la fecha, y en esta se encuentra un diálogo con las ideas de la interseccionalidad y la opresión. Narra la historia de Lucía [Vanessa Alvario],¹⁴ la hija mayor de una madre soltera, Marta [Ana María Balarezo]. Una noche, su novio abusivo ataca a Marta, ella lo empuja en defensa propia, cae por las escaleras y queda inconsciente. Marta es encarcelada y Lucía tiene que apoyar a sus tres hermanos menores. Básicamente, siendo una niña también, Lucía empieza a robar dinero para comprar comida y pagar la renta, algo que había criticado en sus amigos. Considera prostituirse para clientes mujeres, pero se fuga antes del primer encuentro. Sus amigos de una banda de *punk* la ayudan a robar una casa, y con el dinero ella y sus hermanos sobreviven hasta que Marta sale de prisión. La película termina con una imagen en el aeropuerto, donde la familia sale supuestamente rumbo a una nueva vida en la costa. En una reseña de *El Telégrafo* se categoriza a la película como “cine de mujer” porque “La sensibilidad está presente en la disección de

13. Sus composiciones para la película clásica ecuatoriana *La Tigra* (1990) también ganaron un premio en el Festival de Cine Internacional de Cartagena. Juan Esteban Cordero murió dos años después del estreno de *Sensaciones*.

14. En una entrevista en *25 Watts*, Ana Cristina Franco Varea (2013, 41) comenta: “Si yo pudiera elegir seguir actuando quisiera que toda la vida me dirija Viviana Cordero”.

la sicología femenina” (2018). El mismo título también indica el tono de justicia social de esta película, ya que se remonta al mandamiento de la *Biblia* de no robar. Cordero juega con la idea para ofrecernos una imagen de una situación extrema y la justificación de una excepción al precepto.¹⁵

La música es un elemento que une esta película con las otras obras de Cordero. Como en *Sensaciones*, la música en *No robarás* se convierte en parte fundamental, ya que Lucía es la cantante principal en una banda *punk*. En las dos películas, Cordero capta la dinámica de la camaradería en un grupo musical, enfocándose en las dinámicas de grupo entre los miembros. En *No robarás*, Lucía se involucra con otro cantante del grupo hasta conocer a otro muchacho que vive en los mismos apartamentos. El nuevo amigo le ayuda a ella y a sus hermanos a mudarse a un nuevo lugar cuando su madre es encarcelada. Se presenta el conflicto inevitable entre los dos muchachos y las tensiones entre los miembros del grupo, similar a los conflictos presentados entre los músicos en la película *Sensaciones*.

La primera escena de *No robarás* abre con una imagen de unas botas rojas en el aparador de una zapatería. Con los créditos de la película y un piano melodramático en el fondo, la imagen de un aparador con botas rojas aparece en la pantalla. La cámara se queda fija en las botas y después de un minuto entra Lucía, la protagonista, en el cuadro. La cámara se desplaza para que la protagonista y las botas compartan el centro de la imagen y ella dice: “Wow. ¡Qué botas más hijueputa!”. Las ve detenidamente y entra presumiblemente para preguntar cuánto cuestan. La música que acompaña la escena dialoga con la acción; cuando le pregunta a la empleada sobre las botas, la canción llega a un crescendo, y cuando sale sin las botas, la canción se detiene por un momento y luego sigue más tenue que antes. En este sentido, la música refleja las emociones de Lucía —primero, con creciente energía al ver las botas y, luego, con el clímax y declive al oír el precio y saber que no las puede comprar. Las botas, de color simbólico, están fuera del alcance de la muchacha y representan varios temas que se relacionan con Lucía: su juventud, su deseo de una mejor vida y la falta de recursos para tener esa vida. Al conformarse con la imposibilidad de comprar las botas, se encoge

15. En *Ángel de fuego* (1992), Dana Rotberg también presenta la situación extrema de una niña que vive fuera de las reglas de la sociedad con su padre en un circo. La pobreza afecta dramáticamente las historias de las dos protagonistas. Tal como Cordero hace con el título *No robarás*, Rotberg hace referencia directa e indirecta a la *Biblia*, por ejemplo, con personajes como Alma y Sacramento, entre otros.

de hombros y empieza a caminar, saliendo del cuadro. Esta escena es una introducción al tema de los conflictos entre clases sociales en *No robarás*, un tema que recorre toda la película junto a la cuestión de género. Además, la escena nos recuerda la importancia de considerar las múltiples subjetividades en películas como esta, donde la clase es tan importante como el género.

Estos dos temas —el género y las clases sociales— colindan con la situación de la familia de Lucía, ya que su madre está encarcelada por haberse defendido de un hombre abusivo y sus hijos no tienen más recurso que cuidarse por sí mismos, dejando a Lucía como la responsable. En el sistema legal corrupto, Marta es culpable aunque su novio le estuviera atacando. Ante la ley, como mujer, Marta no tiene los mismos derechos, y su familia, perteneciente al subproletariado urbano, no tiene el respaldo social en una crisis como esta. Por ende, Lucía busca trabajo y recurre a robar porque no hay otra alternativa. En este sentido, la familia de Lucía es víctima del sistema sobre la base de su género (madre soltera) y por la clase social (subproletariado urbano). Como dice Grzanka, estos son sistemas institucionales de dominación y violencia; el sistema institucional legal juzga a Marta y no al hombre abusivo, y el sistema institucional social no apoya a la familia.¹⁶ Cordero pretende resaltar la realidad de una joven como Lucía y resistir el estereotipo de las jóvenes de su clase social. La cineasta entiende lo que señala Lené Hole y las editoras del *Routledge Companion*: que el cine, además de representar y reiterar, construye normas de género, clase y etnicidad. El marco teórico de interseccionalidad nos ayuda a entender la relación entre el género y la clase social tanto como los sistemas de poder que marginalizan a los personajes de *No robarás*. Según Hill Collins, estas distintas formas de opresión se unen para producir injusticias.

La segunda escena significativa para el tema del género y las clases sociales ocurre cuando Lucía y sus hermanos se marchan del apartamento la noche después de que su madre es encarcelada. La escena que precede a esto es la de una guardia que cierra con llave las puertas de una prisión para mujeres. La cámara sigue a la mujer guardia y los sonidos más dominantes son las puertas cerrándose con fuerza y un bebé llorando detrás de una de las puertas. Lo que sigue directamente es la imagen de los hermanos menores

16. Aunque el contexto y sistema sean distintos, cabe mencionar la película *13th* (2016) de la directora estadounidense Ava DuVernay, donde se indaga en las intersecciones de raza, género y clase en el complejo industrial penitenciario en Estados Unidos.

de Lucía, bostezando y frotándose los ojos; una de las niñas dice: “Yo no me quiero ir”. Se van con unas bolsas de plástico y llega el amigo a ayudar. Lucía mira una vez más el interior de su casa y cierra la puerta. La imagen tal vez más emblemática de toda la película es la siguiente: los cinco niños en el centro de la pantalla, caminando en la noche en una calle desierta. Lucía carga a su hermano menor, y ella y su amigo flanquean al grupo. Están cabizbajos y hay una canción triste de piano en el fondo mientras la cámara los muestra de frente, detrás, y luego se enfoca en la cara del más pequeño. La luz cambia a lo largo de estas tomas para enseñar que llevan mucho tiempo caminando, hasta la madrugada, cuando llegan a una puerta y esperan afuera.

En la escena descrita más arriba, un bebé llora en el fondo de una de las habitaciones de la prisión para mujeres donde está la madre de Lucía. Es una evocación fuerte de la presencia de mujeres y del tema de género en *No robarás*. Además, recuerda al público sobre las víctimas más vulnerables de la práctica del encarcelamiento femenino, probablemente muchas de ellas blancos del sistema de justicia en vez de recibir apoyo. Tal como Lucía y sus hermanos, este bebé tiene que sufrir las consecuencias de una institución legal injusta. Para la protagonista, significa tener que huir de casa en medio de la noche con apenas dos bolsas de pertenencias personales y tomar el lugar simbólico de su madre en la familia. Al hacerlo, es despojada de sus derechos como menor de edad y forzada a ejercer como adulta para apoyar a sus hermanos.¹⁷ Sin embargo, no tiene el conocimiento ni los recursos para apoyar a una familia, entonces, y eventualmente, tiene

17. *Mosquita y Mari* (2012), de la directora estadounidense Aurora Guerrero, también explora el género, la clase social y la juventud en un personaje que tiene que tomar responsabilidad económica de su familia a una edad temprana, tal como Lucía. Las dos protagonistas en la película de Guerrero —Yolanda, llamada Mosquita (Fenesa Pineda) y Mari (Venecia Troncoso)— traban amistad a pesar de las diferencias entre sus familias. Sin embargo, en *Mosquita y Mari* la relación es romántica. Las dos jóvenes navegan el mundo del primer amor, pero con la dificultad adicional de las restricciones heteronormativas del machismo latino. Mari es similar al personaje de Lucía en la película de Cordero en tanto que tiene que pagar parte de la renta para la familia y, así, apoyar a su madre y hermanos menores. Cuando termina el trabajo de Mari de repartir panfletos, se prostituye para cubrir su parte de la renta. Las dos películas presentan las situaciones urgentes de las familias al grado que las muchachas creen que es necesario robar o prostituirse. Guerrero reconoce directamente la interseccionalidad en su nota al final de la película: “A mis comunidades”. Así, subraya que pertenece a más de una comunidad y presenta más de una identidad, tal como sus personajes.

que recurrir a robar para ganarse la vida. La escena donde se van de casa en la noche conjuga dos temas significativos, el género y las clases sociales. La familia está en esta situación porque su madre sufre bajo un sistema injusto por su condición de mujer y pertenecer a una clase subproletariada que está a un paso de la ruina económica y la calle. La falta de apoyo social indica que el gobierno ha abandonado a ciudadanos como Lucía y sus hermanos. Esta película de Cordero expone las desigualdades existentes de género y cómo están entrelazadas con la pobreza y las clases sociales desprotegidas. El concepto de la interseccionalidad yuxtapone distintos elementos de la identidad de Lucía para manifestar su marginalización.¹⁸

TANIA HERMIDA: GÉNERO, EDAD Y ETNICIDAD

Con el cambio del siglo, Tania Hermida hizo su afortunado debut cinematográfico en Ecuador. Sus películas incluyen *Qué tan lejos* (2005) y *En el nombre de la hija* (2011). *Qué tan lejos* es una *road movie* sobre dos mujeres jóvenes viajando de Quito a Cuenca. Reminiscente a los *bil-*

-
18. *Perfume de violetas (nadie te oye)* (2001), de Novaro, también trata temas de la juventud y las diferencias de clase. Cuenta la historia de dos adolescentes, Yéssica [Ximena Ayala] y Miriam [Nancy Gutiérrez], que se conocen y entablan amistad cuando Yéssica se muda a una nueva escuela. Las dos viven en un barrio de clase trabajadora en la Ciudad de México, pero es claro que Miriam y su madre tienen más dinero que Yéssica y su familia, quienes habitan en una construcción temporal al lado de un edificio grande. La familia de Yéssica depende del novio de la madre para tener un lugar donde vivir y ella se ve sujeta a los deseos sexuales del hijo del novio. *Perfume* y *No robarás* exploran los temas del abuso y la falta de recursos, también como los personajes en las dos películas experimentan injusticias graves para las cuales no hay castigo porque las víctimas son parte de una clase socioeconómica invisible al sistema de justicia. Las imágenes que coinciden entre las dos películas incluyen a Lucía en *No robarás*, sentada en el techo de su apartamento mirando el panorama de la ciudad, y Yéssica durmiendo bajo las escaleras de los apartamentos de su amiga. Además, las dos películas muestran el estado deteriorado de las escuelas y los barrios contrastantes de las muchachas, con grafiti cubriendo las paredes de concreto. Esta escena recuerda el primer largometraje de María Novaro, *Lola* (1989), que capta la ruina de ciertos barrios en la Ciudad de México que nunca vieron la reurbanización después del terremoto de 1985. Además, en las películas de las tres cineastas hay imágenes centrales que contrastan con la inocencia y el conocimiento mundano de las protagonistas.

dungsroman de *Sin dejar huella* (2000), de María Novaro, y *Los diarios de motocicleta* (2004), de Walter Salles, las dos viajan por Ecuador y conocen a personas en el camino.¹⁹ Como en la película de Novaro, un personaje español, Esperanza [Tania Martínez], y otro de Ecuador, Tristeza [Cecilia Vallejo]; también como en la película de Novaro, las mujeres no se conocen al principio, pero se hacen amigas al final. Como otros directores ecuatorianos mencionados, Hermida no es capital-céntrica en sus películas, sino que opta por la provincia. *Qué tan lejos* explora las regiones de interior de Ecuador como hace Novaro con el viaje hacia el sur de sus personajes en México. Héctor Ruiz (2008, 168) discute la perspectiva externa sobre Ecuador personificada en el personaje de Esperanza en la película de Hermida: “[L]a estrategia del guion consiste en presentar una mirada exterior, ingenua, sin experiencia previa del país llamado Ecuador [...] La primera ve el país con el ojo maravillado de quien va descubriéndolo, mientras que la segunda no ve sino sus problemas y desde un punto teórico e intelectualizado”. Galo Alfredo Torres (2014, 21) incluye el filme *Qué tan lejos* en un grupo de películas caracterizadas por sus “nomadismos individuales o tribales”, que “son claros ejemplos de un nomadismo visual, en cuyas imágenes siempre se cumple un destino corporal o se cierra una experiencia espiritual como resultado de una *puesta-en-camino*”. Más adelante, dice: “estas representaciones fílmicas del fenómeno viajero obedecen a determinadas circunstancias del medio socioeconómico e histórico-cultural que presionan sobre sus contenidos y su forma” (22).

El segundo largometraje de Hermida, *En el nombre de la hija*, ganó “Alice in the City” en el festival de Roma, y como *No robarás* de Cordeiro, dialoga con el concepto de la interseccionalidad y la opresión.²⁰ La película presenta la historia de una niña, Manuela [Eva Mayu Mecham Benavides], y su hermano Camilo [Markus Mecham Benavides], quienes se quedan con sus abuelos en el campo mientras viajan sus padres. Esta película elabora un estudio de la niñez y retrata el conflicto entre la visión del mundo de Manuela y la de su abuela. Hermida hábilmente representa las

19. José María García Sánchez (2012) ha escrito un artículo comparando *Qué tan lejos* y *Sin dejar huella* como *road movies*. “*Qué tan lejos*, *Sin dejar huella*: Corolarios transculturizadores hispanos de las ‘road movies’”.

20. “[S]e estrenó en salas el 9 de septiembre y se mantuvo en ellas por trece semanas, alcanzando más de 85000 espectadores [...]. El rodaje duró seis semanas entre julio y agosto de 2010, en los valles de Paute y Yunguilla en el Azuay” (*Memorias*).

dificultades de Manuela en mantener su propia identidad frente al poder generacional de su abuela. *En el nombre* toma lugar en el valle de Yunguilla en el año de 1976.²¹ Es evidente, desde el principio, que los padres de Manuela la han criado junto a su hermano de una manera muy diferente a la que aprobaría la abuela. Hay varias escenas en la película que subrayan las diferencias entre la manera de pensar de Manuela y la de su abuela. Por ejemplo, la abuela les hace arrodillarse a los niños y rezar aun cuando Manuela explica que ella no hace eso en casa. Además, les dice que no pueden jugar con el hijo de la sirvienta, José Andrés o Pepe [Paúl Curillo], a quien se refieren peyorativamente como Pío (por piojo). Manuela insiste en que ella y su hermana pueden jugar con Pepe y ella empieza a enseñarle cómo leer, contra los deseos de su prima, María Paz [Martina León], quien sigue todas las instrucciones de la abuela. Mientras que Manuela ha heredado las perspectivas progresistas de sus padres sobre temas como la espiritualidad, las relaciones humanas y la etnicidad, su abuela tiene creencias muy conservadoras sobre la tradición católica y la jerarquía social.²²

-
21. Según Gabriela Alemán (2015, 70-1), la directora intentó quitar las huellas de lo nacional en esta cinta; por lo tanto, no se refiere directamente a lo siguiente: “Para 1976, año en que se sitúa *En el nombre de la hija*, un triunvirato militar derrocaba las buenas intenciones revolucionarias de Rodríguez Lara e instauraba una forma de gobernar que llevaría a Ecuador al endeudamiento externo, a la creación de una incipiente guerrilla y a la feroz represión obrera del ingenio azucarero AZTRA”.
22. Mónica Vásquez, la primera directora ecuatoriana en producir un cuerpo significativo de películas, dirigió una serie de documentales en los ochenta, entre ellos: *Camilo Egas* (1980), *Madre Tierra: Alpa mama* (1984), *Éxodo sin ausencia* (cortometraje, 1985), *Tiempo de mujeres* (1987), *El sueño verde* (1988) y *Madre Tierra II* (1991). En sus películas, Vásquez explora temas sociales como las comunidades indígenas, la devastación del medioambiente y el género. Por ejemplo, en *Tiempo de mujeres*, la directora representó un pueblo en la provincia de Azuay donde solo hay mujeres y niños, ya que todos los hombres han emigrado a los Estados Unidos a trabajar. En este sentido, el enfoque de Vásquez es similar al de Cordero y Hermida en cuanto a que exploran las intersecciones entre el género y la etnicidad. En *Madre Tierra* y *El sueño verde*, Vásquez examina los efectos de la deforestación en las comunidades indígenas en la región amazónica ecuatoriana. En estos ejemplos, es evidente lo que dice Freya Schiwy con respecto a que las mujeres: “become the symbolic bearers of indigenous identification” (109). Según Christian León (2010, 33), la generación de Vásquez es la primera en cuestionar el papel del cine en la imagen estereotipada de las comunidades indígenas ecuatorianas. Con respecto al cine de Mónica Vásquez, Romero Albán dice que pertenece a los documentales del siglo XX que practicaban un discurso indigenista. En particular, dice que en *Éxodo sin ausencia* “se representa al indígena como parte del proyecto de modernización formando parte de la ciudad urbana, en su rol obrero dentro de una de las instituciones modernas: la fábrica”. Por

La abuela de Manuela deja claro que no quiere que los niños jueguen con Pepe. Desde el principio, lo alejan de los otros niños, como en la escena temprana cuando llega Manuela y su hermano, y la madre de Pepe, la sirvienta, lo empuja para que se vaya. Manuela lo mira desde atrás de la espalda de su padre y más adelante, cuando van a ver la casa en el árbol, él está sentado y melancólico y la cámara lo enfoca desde la perspectiva de Manuela —mostrando curiosidad hacia él y por qué no pueden jugar. Esto abre uno de los temas centrales de la película —las marcadas diferencias sociales y étnicas—, puesto que Pepe es indígena y la familia de Manuela es mestiza. Los primos que ya estaban con la abuela tratan a Pepe con desdén. Por ejemplo, cuando van a enterrar a un cachorro muerto, Andrés [Sebastián Hormachea] le dice: “Que vengas, te digo”, en forma de mandato, y no es para acompañarlos sino para hacerlo cavar el hoyo en la tierra. Manuela pregunta por qué no juegan con él y responden que, según los abuelos, los hijos de los empleados tienen otras costumbres. En otra escena, Andrés le hace a Pepe meterse al agua a sacar un sapo para Camilo. Su padre ya le había pagado dos sures y le ofrece solo uno a Pepe hasta que Manuela lo confronta. Sin embargo, Andrés rescinde el sure y no le da nada a Pepe y se queda con todo el dinero.

Vemos aquí el elemento del racismo, pero también de género en la actitud del padre hacia Andrés. Cuando Manuela empuja a Andrés al piso, le jala el pelo y le dice que tiene que pedirle perdón a Pepe; entonces, cuando su padre entra, lo ve y se enoja con él por no portarse “como un hombre”. Esta escena ilustra la idea de Hill Collins en cuanto a que una persona puede ser el opresor y el oprimido; en este caso, Andrés usa su poder en contra de Pepe, pero su padre usa su poder contra su hijo. Andrés

su parte, De la Vega Velastegui (2015, 18-9) introduce los comentarios de Mónica Vásquez con respecto a la producción de sus películas y la práctica comunitaria de entablar asambleas para que la misma comunidad indígena decida quiénes y los modos de participación en la filmación, ejerciendo de esta forma un control de su agencia y cómo son representados. León comenta sobre la imagen indígena en *Madre tierra*, donde “se puede ver un desplazamiento del papel que tradicionalmente se les asignó a los indígenas en el cine ecuatoriano. Su rol de fetiches arqueológicos u obstáculos para el desarrollo es cambiado por el de custodios de la biodiversidad” (194). En su análisis del cine documental ecuatoriano, Karolina Romero Albán (2011, 12) afirma que “gran parte de la producción cinematográfica hecha en Ecuador se refiere al documental —según los datos de la Cinemateca Nacional el 73,30% de toda la producción entre 1922 y 1996 [...] del total de 218 películas que comprenden el Catálogo de Películas Ecuatorianas, 160 películas son documentales”.

es, a la vez, opresor de Pepe por su etnicidad y oprimido por su padre por motivos de edad y género. Además, es significativo que Hermida revele todo esto a través de los niños; primero, porque hablan abiertamente, y segundo, porque enseña cómo típicamente adoptan los valores de sus mayores. Sin embargo, aprendemos muy pronto que la protagonista no es así, que cuestiona todo y que el tema de la etnicidad y las clases sociales se va a sondear desde su punto de vista. Asimismo, el género se resalta como tema conjunto, ya que Manuela es niña y disputa no solo la autoridad de su abuela sino también la de sus primos varones.

En una escena donde le dice la protagonista a Pepe que le llame solo Manuela y no “niña Manuela”, llega la madre de Pepe y le empieza a hablar a su hijo en quechua, respondiéndole a Manuela: “Deje niña Manuela. Él tiene que trabajar. No puede estar todo el día jugando”. Claramente, es una referencia a que ellos sí pueden pasar el día jugando y que la madre entiende las reglas del juego en estas divisiones étnicas y sociales. En la escena siguiente, la conversación entre Manuela y su hermano menor revela la educación distinta que ella ha recibido de sus padres en comparación con los primos. Camilo le pregunta de qué país es Pepe:

Manuela: De aquí del Ecuador, pues Camilo. ¿De dónde va a ser?

Camilo: Y, entonces, ¿por qué su mamá habla en chino?

Manuela: [Se ríe]. No habla en chino, Camilo. Habla en quechua, que es el idioma de los que primero vivieron aquí.

Camilo: Y, ¿cuándo voy a aprender eso?

Manuela: Cuando seas grande, ñaño.

Cabe destacar varios elementos de esta escena y conversación. Primero, la pregunta inocente de Camilo resalta el hecho de que ellos han estado en Europa y lejos del contexto social del Ecuador. Por ende, no han adquirido los prejuicios de sus abuelos y primos. Segundo, la barrera lingüística entre los otros niños y Pepe es significativa; hace más fácil la división entre ellos. Igualmente, descubre las dificultades que va a enfrentar Pepe por no poder leer en español. Como dice Manuela en otra escena de la película, es posible convencer a alguien de algo ficticio cuando esa persona es analfabeta. Claro, en ese momento está hablando de los mayores que les mienten a los niños porque ellos no leen y no lo pueden comprobar. Sin embargo, Hermida hace la conexión con la privación de derechos de los pueblos indígenas en Ecuador. Es interesante que Camilo da por sentado que él vaya a

aprender el quechua en algún momento. Regresando a esta escena y el diálogo, junto a otras escenas anteriores, es evidente que otro mensaje de la película es la facilidad con la cual las creencias de los adultos inundan el mundo de los niños y así se repiten los ciclos de represión. No obstante, Manuela representa un desafío a este sistema opresor, lo cual enerva aún más a su abuela. Finalmente, por su género y edad, Manuela es una provocación más fuerte al sistema de dominación bajo el cual viven en la casa de sus abuelos.

En la escena adyacente, María Paz [Martina León], la prima que mejor incorpora las creencias de la abuela, le pregunta a su abuela: “Abue, ¿por qué son pobres los pobres?” La abuela le responde: “Porque quieren, mi’jita. Porque son vagos”. La niña comenta muy acertadamente que la empleada (le dice “la Marianita”) no es vaga, a lo cual responde santurronamente la abuela: “Pero, el marido era un borracho, mi’jita, que se gastaba toda la plata en trago”, a lo cual María Paz rebate: “El tío León también se gasta plata en trago y no es pobre”. En lo que sigue de la conversación, la niña revela lo que Manuela le ha dicho sobre la situación en la estancia: “Es que la Manuela dice que su papá dice que los empleados de la hacienda son pobres porque ustedes los obligan”; y luego: “Y también dice que ustedes son racistas porque no nos dejan jugar con el Piojo. Y, también dice que las haciendas deberían ser de los que trabajan”. Hay varios elementos sobresalientes en esta conversación. Primero, este diálogo refleja la separación de las clases sociales, las cuales siguen las divisiones étnicas. Esto se refleja en el doble-estándar de la abuela —lo cual María Paz revela inocentemente— de pensar que el marido de Mariana es más culpable que su propio familiar cuando gasta su dinero en alcohol. La diferencia reside en que la abuela ya alberga un prejuicio contra el marido de Mariana por ser indígena y pobre. Además, este diálogo refleja lo que mencionamos anteriormente sobre la conversación anterior entre Manuela y Camilo —el sistema estructural de creencias y prejuicios que los adultos imponen a los niños. Al mismo tiempo, es difícil que se rebelen en contra de estos preconceptos dado que buscan la aprobación de sus mayores. Esto se presenta en la figura de María Paz, quien empieza a cuestionar el sistema de los adultos —como se advierte en el diálogo arriba-citado—, pero que se da por vencida por razones de deferencia hacia los mayores y el deseo de la aprobación de la abuela. Entonces, reprimen más a Manuela; ella insiste en cuestionar los preceptos de los adultos, en este caso, los abuelos. En efecto, sus padres le han enseñado cómo cuestionar y cómo enfrentarse a lo que no cree o a los dogmas impuestos en los cuales no ve sentido o razón.

En la segunda mitad de la película *En el hombre de la hija*, la directora explora tales temas como el comunismo y los derechos de los discapacitados (en la figura del tío que antes vivía en un manicomio).²³ Manuela tiene un diario con fotos de comunistas famosos y organiza a los otros niños para hacer una huelga de hambre cuando se llevan al tío enfermo. El tío, antes de ser llevado de regreso al manicomio, bautiza a Manuela como Alicia —como una referencia a *Alicia en el país de las maravillas*. Esto es significativo porque antes los abuelos la llevaron a la iglesia para que se bautizara como Manuela de los Dolores, nombre que ella rechaza.²⁴ Alicia es un nombre más apropiado para una niña exploradora que cuestiona los preceptos del mundo adulto hasta llegar a cuestionar el universo de sus padres; los creía inmersos en una misión secreta comunista, pero, en realidad, están aprendiendo una técnica para hacer trasplantes de corazón.²⁵ No son

-
23. Entre algunas de las directoras de los últimos años se puede incluir a María Fernanda Restrepo, directora del documental *Con mi corazón en Yambo* (2011), sobre el secuestro, la tortura y el asesinato de los hermanos mayores de Restrepo (17 y 14 años de edad en el momento) por la Policía ecuatoriana. Para ordenar el registro de los eventos que ocurrieron años atrás, la directora hizo investigaciones en los archivos nacionales y entrevistó a casi 200 personas (Restrepo 2013). Su investigación de archivo la llevó a concluir que: “No ejercitamos la memoria y en mi caso eso fue muy triste porque esta historia (la desaparición de sus hermanos y la lucha de sus padres) fue cubierta por muchos medios y muchos habían botado los archivos a la basura” (44). La película, que tuvo mucho éxito en la taquilla, intenta reconstruir el pasado además de analizar el papel de la memoria en el registro personal y oficial. El documental incluso solicitó respuesta del presidente de ese entonces, Rafael Correa, y el ministro del Interior, José Serrano, quienes prometieron reabrir el caso (*Memorias*). *Con mi corazón en Yambo* coincide con *En el nombre de la hija* en cuanto a los temas de la edad y la política. En el proyecto de Restrepo, sus hermanos son víctimas jóvenes de la violencia política; y en el film de Hermida, la protagonista joven investiga su relación personal con la política y elige los preceptos de sus padres, sus abuelos o sus propias normas.
24. El mismo título *En el nombre de la hija* es significativo; en vez de “en el nombre del padre” del bautizo católico, la protagonista encuentra su camino en su propio nombre. Además, ejerce su agencia al rechazar el bautizo y nuevo nombre que le quieren dar.
25. Según Alemán, la película pierde su rumbo al no tener claro quién es el público. Su argumento es que el financiamiento de Ibermedia en España hace que los directores ecuatorianos (y de otros países latinoamericanos) quiten lo nacional e intenten manejarse en el mercado global. Según Alemán, la película de Hermida no se refiere a eventos nacionales relacionados al espacio y tiempo de *En el nombre de la hija* por eso. Sin embargo, es posible que esto se explique más bien por el hecho de ser una película hecha desde la perspectiva infantil. Además, Alemán arguye que la cinta termina con el discurso de la locura —por el tío— pero la última imagen es

los únicos adultos que la defraudan; como cuando llega al cuarto del tío después de que lo llevan y encuentra evidencia de que intentó suicidarse. Además de sentirse defraudada por los adultos, empieza a entender que quizá el mundo no es como ella pensaba. A pesar de todo esto, sigue con su desafío a las reglas sociales de la abuela e insiste en jugar con Pepe e incluirlo en todo. Por cierto, la última imagen de la película, cuando se alejan Manuela y Camilo en el carro de sus padres, es de Pepe al lado del camino, viéndolos marcharse. Hasta el final, el tema de los indígenas ecuatorianos es central y su subyugación se resalta en el conflicto entre Manuela y su abuela.

Al confrontar las películas *En el hombre de la hija* de Hermida y *No robarás* de Cordero, es evidente que las dos cintas examinan el tema de las problemáticas de género. En la primera, el tema toma un lugar central en la figura de Manuela, quien aboga por los derechos propios y ajenos. Hermida sondea las repercusiones de esta actitud de la protagonista dentro de una familia adinerada y conservadora. Además, el género se entrelaza con las diferencias generacionales y de edad en esta película y cómo los parientes de Manuela reaccionan ante su fortaleza, siendo ella apenas una niña. Es en las intersecciones entre el género, la edad y la etnicidad donde se descubren los sistemas de poder encubiertos y donde se puede aclarar la marginalización de los personajes. En *No robarás*, el tema del género se subraya con la situación de la familia de Lucía, desamparada de madre por leyes misóginas. Sin embargo, los contextos son parecidos, ya que la edad es un factor también para Lucía, quien es demasiado joven como para ser la jefa de una familia. Otro tema que comparten las dos películas es el de las diferencias entre clases sociales. *En el nombre de la hija* presenta el contraste en circunstancias económicas entre la familia de Manuela y la de Pepe y que está relacionado con el tema de etnicidad. Aquí, Hermida explora las relaciones entre la clase social y la etnicidad en Ecuador con las comunidades indígenas y mestizas. Con *No robarás*, Cordero pone de relieve la situación económica de la protagonista además de su género para subrayar las injusticias sociales sufridas por las jóvenes de clase subproletariada. Aunque no es central en *No robarás*, Cordero muestra el tema de la etnicidad en la protagonista, cuyos rasgos son más indígenas que los de

de Manuela y Camilo alejándose en el carro y viendo a Pepe, lo cual nos regresa al tema de la comunidad indígena ecuatoriana que exploro en este artículo.

Manuela, por ejemplo.²⁶ Asimismo, Lucía es de escasos recursos y Manuela de una clase media-alta y terrateniente. En consecuencia, el estudio de la interseccionalidad revela aquí las prácticas dominantes que oprimen a las protagonistas de las películas de Hermida y Cordero.

CONCLUSIÓN

En esta nueva era del cine en Ecuador, como presentamos contextualmente en la primera parte del ensayo, las directoras ecuatorianas como Cordero y Hermida hacen evidente su presencia como directoras y ofrecen alternativas sobre cuestiones de género, las clases sociales, la edad y la etnicidad en Ecuador. La interseccionalidad es intencional en las películas de estas directoras y demuestra cómo las protagonistas y otros personajes sufren los efectos de la discriminación por causa de género, las clases sociales, la edad y la etnicidad. Las protagonistas de Cordero y Hermida, sobre todo, demuestran preceptos de corte feminista; son jóvenes que se enfrentan a los problemas con fortaleza y encuentran su propio camino “en el nombre de ellas” y nadie más. Asimismo, las cineastas presentan sistemas de opresión que se entrelazan y que revelan matrices de dominación. Estas cineastas ecuatorianas han encontrado su propio camino dentro del cine nacional y se han insertado en la escena internacional cinematográfica. Es destacable ver cómo el futuro del cine ecuatoriano recae en mujeres con películas notables tales como *Alba* (2016), de Ana Cristina Barragán, ganadora de varios premios internacionales como el Premio Lions Film en el Festival Internacional de Cine Róterdam. Esta película también explora el género con su joven protagonista y demuestra que el tema sigue vigente y es primordial para las nuevas generaciones del cine en esta nación andina. ✨

26. “Desde una discutible consideración puramente racial, se afirma que hasta un 40 % de la población ecuatoriana es indígena; esto implicaría que, si el total es de 12 millones de habitantes, 5 millones serían indígenas” (Piñeiro Lñíguez 2005, 54). Continúa, “[E]n la realidad de la vida, no se es indio por pureza sanguínea sino por situación social. Ciertamente, la problemática indígena no es igual en el núcleo central andino que en la costa o en la región amazónica” (54).

Lista de referencias

- Alemán, Gabriela. 2011. “El regreso de los runas: una aproximación al documental ecuatoriano de los años ochenta”. En *Screening the Americas. Projectando las Américas: Narration of the Nation in Documentary Film. Narración de la nación en el cine documental*, editado por Raab Thies y Noll-Opitz, 173-80.
- . 2015. “¿Una hija genérica? Reflexiones en torno a *En el nombre de la hija de Tania Hermida*”. En *El estado de las cosas: Cine latinoamericano en el nuevo milenio*, editado por Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky, 63-78. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Anzaldúa, Gloria E., y AnaLouise Keating, editores. 2002. *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation*. Nueva York / Oxon: Routledge.
- Ayala Mora, Enrique. 2012. *Resumen de historia del Ecuador*, 4.ª ed. Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Báez Meza, Marcelo. 2014. “Entrevista a Viviana Cordero: *No robarás (a menos que sea necesario)* es el filme más intimista que he realizado”. *Mil noches y una habitando pantallas* [Ecuador], 27 de febrero. <https://las1000nochesyuna.wordpress.com/2014/02/27/no-robaras-a-menos-que-sea-necesario-es-el-filme-mas-intimista-que-he-realizado/>.
- Carastathis, Anna. 2016. *Intersectionality: Origins, Contestations, Horizons*. Lincoln: University of Nebraska Press. Ebook.
- Catálogo 1922-1996: Películas ecuatorianas*. 2000. Quito: Cinemateca Nacional del Ecuador / Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Cueva, Juan Martín. 2011. “La idea de nación y el problema de identidad en el Ecuador: un acercamiento desde el cine documental”. En *Screening the Americas. Projectando las Américas: Narration of the Nation in Documentary Film. Narración de la nación en el cine documental*, editado por Thies Raab y Noll-Opitz, 411-9.
- De la Vega Velastegui, Paola. 2015. *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006: procesos, prácticas y rupturas*. Quito: Fundación Gescultura / Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.
- “El presidente Lenín Moreno inauguró el Festival de Artes Vivas Loja 2017”. 2017. *EcuadorTV* [Ecuador], 16 de noviembre. <http://www.ecuadortv.ec/noticias/actualidad/1/el-presidente-lenin-moreno-inauguro-el-festival-de-artes-vivas-loja-2017>.
- “Encuentros del otro cine: Segundo Festival Internacional de Cine Documental”. 2003. Quito: *Cine Memoria*.
- Franco Varea, Ana Cristina. 2014. “Cuatro miradas sobre el oficio de la actuación en el cine ecuatoriano”. *25 Watts* 3 (1): 37-43.
- Franco, Ana Cristina, y Diego Coral. 2013. “Nos llegó muy fácil”. *25 Watts: Revista de la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* 2 (1): 30-3.
- García Sánchez, José María. 2012. “*Qué tan lejos, Sin dejar huella*: corolarios transculturizadores hispanos de las ‘road movies’”. *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de la Comunicación*, 8: 1-14.

- Granda Noboa, Wilma. 2000. "Introducción". En *Catálogo 1922-1996: Películas ecuatorianas*, 15-6.
- Grzanka, Patrick R., editor. 2014. *Intersectionality: A Foundations and Frontiers Reader*. Boulder, CO: Westview Press.
- . 2014. "Introduction". En Grzanka, Patrick R., editor. *Intersectionality: A Foundations and Frontiers Reader*. Boulder, CO: Westview Press.
- Hill Collins, Patricia. 1999. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, 2.^a ed. Nueva York/Londres: Routledge.
- "La participación de la mujer en el cine local crece a pesar de la discriminación". 2016. *El Telégrafo* [Ecuador], 8 de marzo. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/la-participacion-de-la-mujer-en-el-cine-local-crece-a-pesar-de-la-discriminacion>.
- Lené Hole, Kristin, Dijana Jela, E. Ann Kaplan y Patrice Petro, editores. 2017. *The Routledge Companion to Cinema and Gender*. Londres: Routledge. Ebook.
- León, Christian. 2010. *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: CNCINE/La Caracola Editores.
- Lugones, María. 2010. "Toward a Decolonial Feminism". *Hypatia* 25 (4): 742-59.
- Memorias 2011-2012: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador*. 2012. Quito: CNCINE.
- Moraga, Cherríe, y Gloria Anzaldúa, editoras. 2015. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, 4.^a ed. Albany: SUNY Press.
- Mulvey, Laura, y Anna Backman Rogers, editoras. 2015. *Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. Amsterdam: Amsterdam UP. Ebook.
- Orlato Selem, María Celia. 2011. "A crítica feminista de fronteira em *Que tan lejos, Entre nós e Sonhos Roubados*". *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História: ANPUH*. São Paulo, 1-8. http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307843761_ARQUIVO_resumoanpuh2.pdf.
- Piñeiro Ñíguez, Carlos. 2005. *Pensamiento equinoccial: Seis ensayos sobre la nación, la cultural y la identidad ecuatorianas*. Quito: Planeta/Ariel.
- Raab, Josef, Sebastian Thies y Daniela Noll-Opitz, editores. 2011. *Screening the Americas. Projectando las Américas: Narration of the Nation in Documentary Film. Narración de la nación en el cine documental*. Trier/Tempe: Wissenschaftlicher Verlag Trier/Editorial Bilingüe.
- Restrepo, María Fernanda. 2013. "No hay fórmulas". *25 Watts: Revista de la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* 2 (1): 42-5.
- Romero Albán, Karolina. 2011. *El cine de los otros: La representación de "lo indígena" en el cine documental ecuatoriano*. Quito: Abya-Yala/FLACSO.
- Ruiz, Héctor, y Odile Bouchet (traductor). 2008. "Imágenes imaginadas: Imaginario nacional en el cine latinoamericano contemporáneo". *Cinemas d'Amérique Latine* 16: 160-9.
- Schiwy, Freya. 2009. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick: Rutgers UP. Ebook.

- Schlenker, Alex. 2012. “Siete preguntas para (re)pensar el cine ficción hecho en Ecuador”. *Anaconda: Cultura y Arte* 7 (35): 50-5.
- Serrano, Jorge Luis. 2001. *El nacimiento de una noción: Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Ediciones Acuario.
- Tesoros del archivo filmico ecuatoriano: primer semestre 2008 (febrero a junio 2008)*. 2008. Quito: Cinemateca Nacional.
- Torres, Galo Alfredo. 2014. *La odisea latinoamericana: Vuelta al continente en ochenta películas*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay / Los Apus.
- Viveros Vigoya, Mara. 2016. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate feminista* 52: 1-17.
- “Viviana Cordero rompe con todos los mandamientos”. 2013. *El telégrafo* [Ecuador], 5 de mayo. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/viviana-cordero-rompe-con-todos-los-mandamientos>.

Filmografía

- Cordero, Viviana. 1995. *El gran retorno*. Ecuador: Cinemateca Nacional del Ecuador. DVD.
- . 2004. *Un titán en el ring*. Vanguard Cinema. DVD.
- . 2013. *No robarás... (a menos que sea necesario)*. Somos Next. DVD.
- , y Juan Esteban Cordero. 1991. *Sensaciones*. DVD.
- Franco, Ana Cristina. 2009. *Los canallas*. Instituto Nacional de Cinematografía. DVD.
- Hermida, Tania. 2006. *Qué tan lejos*. Latinofusion. DVD.
- . 2012. *En el nombre de la hija*. Trigon-Film. DVD.
- Restrepo, María Fernanda. 2011. *Con mi corazón en Yumbo*. Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. DVD.
- Vásquez, Mónica. 1980. *Camilo Egas*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. DVD.
- . 1984. *Madre Tierra: Alpa mama*. Cinemateca Nacional del Ecuador. DVD.
- . 1985. *Éxodo sin ausencia*. Cinemateca Nacional del Ecuador. DVD.
- . 1988. *Tiempo de mujeres*. Women Make Movies. DVD.
- . 1998. *El sueño verde*. Cinemateca Nacional del Ecuador. DVD.