

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

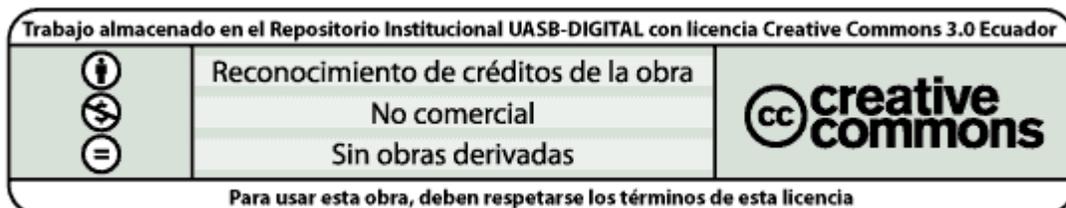
Mención en Comunicación

La niña en el cine Ecuador 2008 a 2015

En el nombre de la hija de Tania Hermida; En espera de Gabriela Calvache; Domingo Violeta, Anima, Nuca y Alba de Ana Cristina Barragán

Lilia Lemos Játiva

Quito, 2015



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Lilia Lemos Játiva, autora de la tesis intitulada **“La niña, su representación en el cine ecuatoriano, de 2010 a 2015”**, mediante el presente documento de constancia que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: Quito 30 de septiembre 2015

Lilia Lemos Játiva

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Comunicación

La niña en el cine

Ecuador 2008 a 2015

En el nombre de la hija de Tania Hermida; En espera de Gabriela Calvache;

Domingo Violeta, Alma, Nuca y Alba de Ana Cristina Barragán.

Autora: Lilia Lemos Játiva

Tutora: Marisol Cárdenas

Recomendaciones: Christian León y Alex Schlenker

Quito, 2015

Resumen

La niña ha sido representada en el cine ecuatoriano de 2008 a 2015, con carácter protagónico, en seis películas -dos largometrajes y cuatro cortometrajes-, todas en el género de la ficción cinematográfica y en todos los casos escritas y dirigidas por mujeres.

Descubrir las huellas dejadas por estas obras en sus representaciones es el objetivo central de esta investigación que se limita a seis películas cuya protagonista es una niña. Huellas de la expresión artística contra-hegemónica y liberadora de la persona, sujeto de derechos y agente social que son las niñas, en relación a los imaginarios y construcciones sociales que los medios de comunicación así como el arte permiten reforzar o replantear.

La investigación teórica, entrevistas a profundidad y el análisis de la imagen han sido los métodos, técnicas e instrumentos utilizados a fin de lograr los necesarios referentes, insumos y criterios para lograr una mirada integral a partir de las evidencias particulares que las autoras y sus obras nos dejan.

Así se ha logrado una aproximación a la representación de la niña que las autoras han hecho en sus películas, respondiendo a sus propias experiencias de vida y a la necesidad de expresar libremente sus emociones y sentimientos.

Niña; cine; comunicación; construcción social; resistencia.

No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía.

Guiliez Deleuze

La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para qué sirve la utopía?

Para eso, sirve para caminar.

Eduardo Galeano

A:

Paolo, Iván...

...y a las niñas y niños del mundo.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	8
Capítulo primero	10
Comunicación, Cine y Arte	10
1.1 La construcción de lo social.....	11
1.2 La niña como ser social.....	19
1.3 La niña y el cine.....	30
Capítulo segundo.....	35
Las autoras, sus procesos creativos y sus películas	35
2.1 Tania Hermida. <i>En el nombre de la hija</i>. 2011.....	36
2.2 Gabriela Calvache. <i>En Espera</i>. 2011	49
2.3 Ana Cristina Barragán. <i>Despierta, Domingo Violeta, Nuca, Alba</i>. 2008 a 2016	58
Capítulo tercero.....	72
Los discursos sobre la niña en el cine ecuatoriano del 2010 al 2015.....	72
CONCLUSIONES.....	82
Bibliografía	94
Fuentes virtuales.....	95
Listado de imágenes	96
Anexos:	96

INTRODUCCIÓN

Relacionar la comunicación con el arte es una idea que me surge de la necesidad profesional de seguir creyendo en la comunicación como herramienta de liberación de la niña, así como de la sociedad en la que vive, donde desarrolla unas u otras potencialidades en interacción permanente con el mundo adulto que la sigue viendo como objeto disponible para diversos fines o que la mira ya como sujeto de derechos pero que puede invisibilizar, culpabilizar, reprimir y castigar o asumir las responsabilidades de su felicidad.

Utopía para caminar: Sigo creyendo posible y necesario un vínculo entre arte y comunicación, para la construcción de subjetividades, imaginarios sociales, sentidos y relaciones de paz. Luces y sombras para el camino de liberación de la niña será lo que encuentre.

En el momento histórico en el que nos encontramos y en el lugar en el que habitamos, la comunicación audiovisual tiene una importancia particular en la conformación de los imaginarios y las conductas humanas. Las imágenes visuales y sonoras que conforman mensajes cargados de intencionalidades, a partir de la selección de sus temas, personajes, entornos - con una estructura y un punto de vista particular,- son representaciones que cobran *sentido de realidad* y modifican la vida de las personas y su relacionamiento entre ellas.

Las películas son mucho más que productos comunicacionales audiovisuales. Su gran particularidad es la estrecha vinculación que el cine tiene con el arte; el carácter

comunicacional es un resultado posterior del cine y sus productos, las películas – sean largo o cortometrajes, sean documentales o ficciones-. En general, no se crea una película para comunicar disposiciones conductuales, para lo que sí está la publicidad y la propaganda, la misma información y más de una telenovela, aunque unas y otras hacen uso reiterado de recursos técnicos cinematográficos para lograr sus fines: la difusión de una idea, la búsqueda de respuestas, la necesidad de reacciones. No así en el cine que en general busca dejar sensaciones, dudas, preguntas.

Esta indagación en seis películas realizadas, entre 2008 y 2015 en el Ecuador, por tres directoras que ponen a una niña como protagonista de sus relatos, busca las motivaciones y los resultados de la creación de las autoras que tuvieron a unas niñas como inspiración de procesos más o menos largos, siempre complejos y costosos. Estas películas y sus autoras son, *En el nombre de la hija* de Tania Hermida; *En espera* de Gabriela Calvache; *Domingo Violeta, Ánima, Nuca* y *Alba* de Ana Cristina Barragán.

Indagación que parte de la necesidad de profundizar mi entendimiento de las relaciones humanas -que no empieza ni terminará aquí y ahora-, pero que posiblemente logre algún nivel de transformación de mi pensamiento y mi sentimiento sobre el arte y la comunicación para la Paz. Tal vez algún cambio se desarrolle a partir de esta indagación, en mi misma y a lo mejor en otras personas que lleguen a leer este trabajo.

¿Qué pensaría una niña si leyera este trabajo sobre estas películas? Seguramente no lo leerá porque está hecho en espera de aportar para que las personas adultas asumamos nuestras responsabilidades..., pero me quedan las ganas de llegar a las niñas y los niños con mis dudas.

Capítulo primero

Comunicación, Cine y Arte

“La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. En cambio, existe una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia”¹. Esta afirmación de Gilles Deleuze, autor contemporáneo de obras sobre la historia de la filosofía, la política, la literatura, el cine y la pintura, pone lápidas sobre la relación entre arte y comunicación. Afirma Deleuze además, siguiendo a su amigo Michel Foucault, que la información es fundamental al sistema de control de las sociedades contemporáneas que han pasado ya de ser sociedades disciplinarias donde se puede incluso llegar a cuestionar el carácter represor de instituciones como la escuela o la cárcel, pero donde las personas, aparentemente libres, se auto-controlan sin oponer resistencia al sistema.

En este sentido el cine, no como soporte sino como concepto, (y a diferencia de la información que las noticias, la propaganda, la publicidad o el entretenimiento transmiten) no es un instrumento de comunicación. El cine es en todo caso un instrumento del arte que se origina en una necesidad personal o social, siempre vital de expresión de un autor individual o colectivo, que termina comunicando de manera distinta, abierta, polisémica, compleja para generar sentimientos, emociones y sentidos que generarán reflexión, dudas y preguntas, que posiblemente fisuren la hegemonía cultural existente.

¹ Gilles Deleuze, *Qué es el acto de creación* (Paris. Conferencia en la Femis -Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido-17 de marzo de 1987, Min 39. www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks)

El rol de la comunicación, entendiendo su politicidad y por tanto la de la imagen y las representaciones que a través de ella se hacen para reproducir sentidos y afirmar poderes o para cuestionarlos y transformarlos, es la motivación general de esta investigación sobre la representación de la niña en el cine hecho en Ecuador, pensando en las niñas como sujetos plenos de la sociedad. Sociedad que requiere cambiar la matriz colonial y abrir la posibilidad de auto-decolonizarnos, es decir, desnaturalizar y deslegitimar los imaginarios simbólicos de la colonialidad, con todo el patriarcalismo y adultocentrismo que conlleva.

Para ello, se requiere representaciones de la niña que fomenten miradas diversas, pensamientos críticos e imaginarios alternos, recordando que es en la cultura donde se configuran y sedimentan las formas de ver, de habitar y de relacionarnos como afirma S. Hall: “La “cultura” no es una práctica, ni es simplemente la suma descriptiva de los “hábitos y costumbres” de las sociedades, como tiende a volverse en ciertos tipos de antropología. Está imbricada con todas las prácticas sociales, y es la suma de sus interrelaciones”².

1.1 La construcción de lo social

Las sociedades actuales son -sin duda- producto de una serie de construcciones sociales que el sistema educativo, las familias, los medios de comunicación, los movimientos de la sociedad civil generan, consolidan o transforman. Fueron los movimientos sociales los que lograron importantes avances en el ejercicio de los

² Stuart Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Bogotá, Envión editores, 2010, p32

derechos de niñas, niños y adolescentes, entre ellos el Código de la Niñez y Adolescencia. El proceso que llevó al país en 2008 a una nueva Constitución, que resulta modélica para la consolidación de la democracia y los derechos humanos, también es resultado en gran medida de los movimientos sociales.

La Constitución ecuatoriana, reconocida como garantista de derechos humanos, manda la conformación de los consejos nacionales para la igualdad, instituciones encargadas de velar por el ejercicio de los derechos humanos por parte de los diversos sujetos y colectivos en sus distintas condiciones y circunstancias. Este propósito, el ejercicio de derechos, demanda ver a cada sujeto dentro de su especificidad y especialidad, así como desde diferentes enfoques: de género, de edad, de origen, de clase social, entre otros.

Así, una niña no es una niña en general, es una persona con características comunes y específicas: puede ser campesina, afro descendiente o perteneciente a uno de los pueblos y nacionalidades del Ecuador, puede pertenecer a una clase social u otra, puede tener dos años o doce. Ubicar éstas y otras particularidades e integralidades al momento de mirar a la niña como un sujeto social, da cuenta del avance que en el país como en el mundo, se ha alcanzado en relación a la construcción social de la niña como sujeto de derechos. Desde ahí tenemos la posibilidad de ver y modificar las múltiples violaciones a sus derechos que continúan dándose y que puede tener varios ejes y dimensiones: invisibilización, manipulación (objetivación de un sujeto), discriminación, estigmatización, criminalización y la que Oscar Vilhena llama demonización:

La demonización es un proceso por el cual la sociedad hace una deconstrucción de la imagen humana de sus enemigos, que en adelante no merecerían estar incluidos dentro del reino de la ley..., se volvieron parte de las *clases torturables*. Cualquier intento por eliminar o por infligir un daño a los demonizados queda legitimado socialmente, y legalmente inmune.³



Imagen # 1. Autor: desconocido. Tomado de **Carteles, publicidad antigua y otros desatinos** En: <http://pepecahiers.blogspot.com/2015/03/carteles-publicidad-antigua-y-otros.html>

Estos ejes, formas y dimensiones de la violación de derechos, es decir de violencia, han recaído también sobre niñas y niños, y buena parte de los medios de comunicación han contribuido a ello. Por ejemplo, el último dato que se logró gracias a la Agencia de Comunicación de Niñas, Niños y Adolescentes, publicado en su informe 2007 / 2008, llamado *La niñez y la adolescencia en los medios de comunicación impresos del Ecuador*, habla de que algo más de un 5% de la información impresa se

³Oscar Vilhena Vieira, *Desigualdad y Estado de Derecho*. Sur Revista Internacional de derechos humanos, São Paulo, 2007, p. 44

refiere a estas personas y que en la gran mayoría de los casos son tratadas como objetos de protección, más que como sujetos de derechos⁴.

Deleuze propone opciones y lanza semillas para el pensamiento y para la acción cuando habla de la resistencia como posible factor común de la contra-información y de la obra de arte:

Se nos comunica la información, se nos dice aquello que es conveniente que creamos; o si no que creamos, pero que hagamos como que lo creemos, no se nos pide que creamos, se nos pide que nos comportemos como si creyéramos. Hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que ver con la información y la comunicación, sí, a título de acto de resistencia.⁵

Entonces la comunión de la comunicación, el cine y el arte estaría dada por la contra información y la resistencia, así puede existir la posibilidad de generar una *comunicación sensible, una contra comunicación* a partir de representaciones de resistencia a modelos esquematizantes, homogenizantes y estereotipados para socializar (poner en común) otras realidades y sociabilizar (humanizar) el mundo adultocéntrico, patriarcal, colonial y mercantilista que está consumiéndose, y lograr el resurgimiento del ave fénix: las niñas.

Si el cine es un medio de expresión artística que libera y comunica, una pista para resolver el enigma de la posible relación entre comunicación y arte sería que el comunicador y la comunicadora asuman que son parte de la construcción social de sentidos y busquen contenidos que permitan reflexión, diálogo y cambio desde el

⁴Agencia de Comunicación de Niñas. Niños y Adolescentes, *La niñez y la adolescencia en los medios de comunicación impresos del Ecuador*, 2009, p. 7-8

⁵ Deleuze, *Qué es el acto de creación*, min. 31:34

ejercicio de una comunicación libre y responsable con el ser humano, con los niños, con las niñas.

Siguiendo a Deleuze: “Un creador es un ser que trabaja por el placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absoluta necesidad⁶”. Lo sustancial, resulta ser la existencia de una necesidad, esa necesidad presente en las emociones más que en las razones en el creador hace que éste cree, invente personajes e historias, esa necesidad hace que el autor ponga esos personajes en situaciones de emergencia donde siempre hay otra emergencia, una necesidad mayor, que es la suya misma. “¿Qué es un samurái, no en general, sino qué es un samurái en la época en la que transcurre el film?”⁷, pregunta Deleuze, refiriéndose a *Los siete samuráis* de Kurosawa, después de decir que ya habían asumido la defensa del pueblo, pero que lo que estaba más allá, la urgencia mayor, la necesidad fundamental era saber qué es un samurái.

¿Qué es una niña? -no en general sino una niña en la época en que vivimos- podríamos preguntarnos atendiendo a la necesidad de pensarnos como creadores, inventores o constructores de signos, símbolos, significados y relaciones que el mundo adulto desarrolla desde su arrogancia y su poder, desde su zona de confort que es cuestionada desde la evidente necesidad de un cambio de época que deberá implicar un cambio de respuestas y del mismo sentido de la comunicación.

Es imprescindible que exista una necesidad. Una necesidad contra hegemónica, así en la comunicación como en el arte. Crear, inventar un poder contra-hegemónico

⁶ Deleuze. *Qué es el acto de creación*

⁷ Deleuze. *Qué es el acto de creación*

podría ser la necesidad de la comunicación, de la contra-comunicación, de la comunicación sensible.

Así, la comunicación y el arte tendrían incidencia en la construcción de sentidos de vida contra-hegemónicos; desde una noticia hasta una canción, desde una crónica hasta un poema, desde un ensayo hasta una película documental, desde una novela hasta una película de ficción. Entonces la relación de la comunicación con el arte, con el cine en este caso, está dada por la necesidad de resistencia, sustancial al arte, aleatoria a la comunicación.

Otra relación entre comunicación y cine está en el acto de ver, “acto que la industria multinacional del espectáculo desea que sea percibido como trivial, pero que sin embargo arma una batería de sentimientos en el espectador y ha de ser analizado profundamente”⁸, previene Deleuze.

Ver una imagen de forma no banal ni prejuiciada, se puede asociar a la primera vez en que una niña o un niño mira una imagen y aprehende algo nuevo a partir de esa experiencia, por eso se asocia también el acto de ver con el de aprehender, de conocer. Pero, si no sabemos que nos enfrentamos a otras formas de ver y de hacernos ver, no sabremos si es necesario resistir o no a esas formas y mucho menos, cómo hacerlo.

En la lógica de la magia del cine que viene con Meliés, Deleuz dice: En las películas hay un juego de ensoñación, que genera una especie de relación onírica, en la cual los sentidos liberados pueden establecer sus propias relaciones, relaciones que se

⁸ Deleuze, *Qué es el acto de creación*

dan desde la memoria de que estamos constituidos y que nos enlaza a través del tiempo.⁹ Deleuze plantea también que en el cine lo más importante no es la historia que se cuenta sino qué tipo de personajes están involucrados en esa historia, en qué lugar, en qué tiempo geográfico e histórico están ubicados, cómo son, qué dicen, qué hacen, cómo lo hacen, con quien, para qué, porqué. De esta manera los personajes traslucen sus mundos interiores, con afectos y desafectos, que generan identificaciones o no. Así los sentimientos generan apertura, intercambio, identificación, resistencia, contra comunicación, comunicación sensible que lo que buscaría no es una nueva forma de contenido, sino más bien nuevos contenidos, nuevas historias, nuevos relatos, pero fundamentalmente nuevos personajes.

Si esto lo traspasamos a la comunicación, decimos: En la comunicación lo más importante es qué tipo de personajes están involucrados, en qué lugar y en qué tiempo geográficos e históricos, en qué condiciones, en qué circunstancias, con qué emociones, con qué sentimientos, con qué sueños, con que dolores, con qué temores, en qué historias. Entonces podemos pensar en una comunicación vinculada al conocimiento sensible del mundo y su transformación, resistente a la dominación, una comunicación contrahegemónica que posibilite la decolonización de los cuerpos y los pensamientos.

De otra parte, siguiendo a Agamben, el lenguaje humano, de origen natural pero que termina siendo una construcción social de códigos, signos y símbolos, es decir resultado cultural, no solo requiere ser conocido y reconocido, sino que necesita fundamentalmente ser comprendido.

⁹ Deleuze, *Qué es el acto de creación*

Estructurado así sobre la diferencia entre lo endosomático y lo exosomático, entre naturaleza y cultura, el lenguaje pone en resonancia ambos sistemas y permite su comunicación. Y precisamente esa situación límite entre dos dimensiones a la vez continuas y discontinuas hace que el lenguaje humano pueda trascender la esfera puramente semiótica y adquirir (según la expresión de Benveniste) una "doble significación".¹⁰

Pasar de reconocer los signos a tratar de comprender los significados del lenguaje audiovisual, estrictamente cultural, exosomático, resulta enriquecedor a la hora de analizar la re-presentación de la niña en el cine ecuatoriano y sus posibles incidencias en los imaginarios sociales.

En relación a la representación y al uso de la imagen de la niña en los medios de comunicación se ha incurrido en faltas graves que van desde la invisibilización hasta la esquematización, la manipulación, la victimización y la culpabilización. La niña ha sido usada ya sea con fines de proselitismo político, religioso o comercial. Estas faltas inciden negativamente en su socialización, sociabilización y desarrollo como persona y como sujeto social; e inciden también en las relaciones de las personas adultas con las niñas. La superación de los estereotipos y las discriminaciones en el lenguaje de la comunicación audiovisual relacionada a la niñez seguramente contribuirá a desarrollar el sentido de humanidad, el imaginario social sobre el *ser niña*, sus relaciones con el mundo adulto así como la violencia simbólica, física y psicológica que la rodea, limita, coarta y mata diariamente.

¹⁰ Giorgio Agamben, *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo Editora, 2007. P 85

1.2 La niña como ser social

La palabra infancia proviene del latín *infantia* que alude a la incapacidad de hablar. El acto del habla se desarrolla por condiciones biológicas y sociales en la primera infancia, es decir en los primeros tres años de vida de una persona. Pasada esta etapa, la invalidación de las capacidades, de habla y otras, de niñas y niños, viene de la percepción social de buenos modales del mundo adulto. El derecho a la palabra y a la expresión era tan inexistente como el sentimiento de respeto a niñas y niños. La palabra infancia, así como la palabra alumna (sin luz) se mantienen en el habla, en los diccionarios y en los imaginarios sociales.

Para la Real Academia Española de la Lengua, la palabra infancia es el período de la vida humana desde que se nace hasta la pubertad, y la palabra niña o niño refiere a quien tiene pocos años, poca experiencia y obra con poca reflexión y advertencia¹¹. Esta conceptualización marca la poca experiencia, la poca reflexión y la poca advertencia como no beneficiosas por lo que este concepto puede generar sentimientos de cuidado y protección pero desde la lástima, la caridad o la compasión, pero no desde el conocimiento, el respeto, o el afecto: así las acciones de los adultos para proteger la infancia son más represivas que liberadoras.

La infancia se delimita hoy como el período del ciclo de la vida humana que va desde que se nace hasta más o menos los 12 años, momento en el que inicia la pubertad que está marcada por cambios físicos y psicológicos relacionados fundamentalmente a la vida sexual y que da inicio a la siguiente etapa del ciclo de la vida humana llamada

¹¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., en <<http://lema.rae.es/drae/>>. En adelante nos referiremos a esta obra con las siglas DLE.

adolescencia, que viene de adolecer, de falta, de carencia, de incompletud pero que dará paso a la adultez, etapa de la vida que supone madurez y coherencia, cosa que no es lo que necesariamente ven las niñas y los niños en las personas adultas.

Hoy va tomando fuerza la idea de que la infancia no puede ser reducida a una etapa de la vida en transición a la adultez, a donde se llega una vez superadas las limitaciones, incapacidades, inconsciencia, irresponsabilidad, inhabilidad; algunas normas ya recogen esos avances; pero en la práctica, las sociedades modernas siguen viendo a las niñas y los niños como seres semi salvajes, inacabados, incompletos que están en tránsito para ser integrados plenamente en la sociedad cuando hayan incorporado las normas sociales y sean civilizados. El lugar que niñas y niños ocupan en la sociedad es el de quienes deben escuchar y obedecer, parecería que no son capaces de ver y entender, se los trata como seres inferiores. El rol protector de la sociedad adulta se vuelve represor.

Iskra Pavez Soto, socióloga chilena, trabajadora social, escritora, feminista, defensora de las niñas, en *Sociología de la Infancia: las niñas y los niños como actores sociales*, dice:

El hecho de asociar la infancia a un estado más cercano a la naturaleza que a la cultura – al igual que ocurre con otras minorías políticas, como las mujeres o los grupos indígenas– construye un estereotipo generacional sobre las niñas y los niños como seres inferiores, que necesariamente deben estar situados bajo el poder y la autoridad de una persona adulta, la cual se considera racional y civilizada¹².

¹² Iskra Pavez Soto. *Sociología de la Infancia: las niñas y los niños como actores sociales*. Revista de sociología, N° 27, 2012, p. 81-102

Por otro lado, la autora recuerda a Norbert Elías cuando dice que el sistema educa para que las personas sean productivas y útiles, no para que sean libres y felices.

El proceso civilizatorio en las sociedades modernas ejerce una verdadera presión generacional sobre la infancia al concebirla como una etapa preparatoria para la vida adulta y pública, que es cuando se espera que la persona haya alcanzado cierto grado de civilización (autocontrol, obediencia, rutina de trabajo, etc.), lo que se denomina *madurez*¹³.

Iskra, autora también de *La niña liberada. Violencia sexual y poder*, publicado en agosto de 2015 por la editorial chilena Forja, fue una niña, extremadamente pobre, víctima sexual de su padre, que tomó la palabra para hablar de su propio proceso de victimización, revictimización y liberación o curación, después de haber dedicado su vida a estudiar la infancia. Ella dice:

Considerarlos como *potenciales adultos* es restarle importancia a su presente pues éste está en función del futuro y no de ese presente donde experimentan y aprenden. Esta opinión implica no estar interesado en el niño o la niña como tales, sino como proyectos de personas, lo que ha tenido como consecuencia también su exclusión de la vida social y pública¹⁴.

Iskra, desde los estudios sociológicos contemporáneos, subraya la importancia de la experiencia social en la niñez para que surja como agente social capaz y autónoma, donde el movimiento socializador es bidireccional, dialógico; y no sólo unidireccional desde el poder de la persona adulta hacia las niñas y los niños.

¹³ Iskra, *Sociología de la Infancia*

¹⁴ Iskra, *Sociología de la Infancia*

El viejo sistema de recompensas y castigos es el mecanismo generacional de socialización desde la posición dominante de la autoridad adulta (madres, padres y docentes) sobre niñas y niños que se ejercerá en ambos casos pero diferenciadamente para reforzar las conductas previstas por la sociedad adulta en el proceso de adaptación al sistema social establecido. Afirma Iskra Pavez Soto:

La sociedad adulta del control usa la educación y la disciplina para futuras personas adultas controladas. El aprendizaje del —deber ser— no sólo es una cuestión generacional, es decir, es la obediencia que deben mostrar las niñas y los niños hacia las normas que les enseñan las personas adultas. Se trata de normas establecidas en términos de género, ya que justamente es durante la infancia cuando se acelera e intensifica el proceso de aprendizaje de los roles de género y las relaciones de poder entre los géneros¹⁵.

El enfoque sociológico de la infancia buscar matizar la primacía de los fenómenos biológicos con las condiciones materiales, sociales, económicas y culturales en las que se desarrollan niñas y niños, y cuestiona la supuesta universalidad del desarrollo biológico infantil al visibilizar que las condiciones sociales inciden y pueden determinar dicho proceso cuya complejidad tiene que ver con la vida de las personas, con el *sumak kausay* y su *avenir*.

La infancia resulta ser un producto “menor” (como se denomina peyorativamente a niñas y niños) de una estructura social jerarquizada donde, además niñas y niños, por ser dependientes de las personas adultas, pueden ser y son invisibilizados y/o manipulados en los relatos históricos, culturales, económicos, políticos, mediáticos y por tanto resultan marginalizados y discriminados en la vida

¹⁵ Iskra, *Sociología de la Infancia*

cotidiana, entrando en el círculo vicioso del adultocentrismo que no una espiral o círculo virtuoso donde la relación sea horizontal, de poderes compartidos, donde el mundo adulto ha de ver, escuchar, conocer, respetar y proteger al mundo infantil.

La infancia es inevitablemente parte integral, aunque no protagónica, de la estructura de toda sociedad. Las niñas y los niños, más desde la emoción que desde la razón, crean permanentemente su ser y su entorno a imagen y semejanza del mundo adulto. Ya pasó, hace pocos meses, en México, que niños jugando a la tortura, mataron a otro niño. La infancia solo sufre discriminación, al ser ubicados en una posición de inferioridad en la estructura de la sociedad por la edad, también es discriminada por su género, por su clase social, por su origen. Esto, en la etapa de crecimiento en que se encuentran, lleva a que niñas y niños sean los reproductores de esa misma estructura social que los discrimina, manipula y asesina. Dice Iskra:

La dependencia estipulada en las niñas y los niños tiene consecuencias para su invisibilidad en las descripciones históricas y sociales... La infancia tiene la categoría de una minoría clásica, que es sujeto de tendencias de marginalización y paternalización por desigualdades de género, de clase social y de origen étnico... con rasgos clásicos de una minoría respecto a los grupos de poder, como parte de uno de los grupos silenciados.¹⁶

“Pareces una niña” o “No seas infantil” son frases peyorativas. Relacionar a una persona adulta con una niña o con la infancia no es un alago, no solo por hacer referencia a su edad, sino a su ser femenino pero también a su falta de eficiencia, eficacia y productividad. Por otro lado, - dice la autora- “la dependencia económica que afecta a la niñez moderna agudiza su condición de minoría respecto al poder adulto...”

¹⁶ Iskra, *Sociología de la Infancia*

La situación de dependencia económica lleva a la niñez a una subordinación y paternalización permanentes. El sistema premia el estatus económico...¹⁷

Pero las niñas y los niños no son objetos pasivos de la estructura y los procesos sociales, son agentes activos que negocian cada vez más, con otros actores, de distintas generaciones, género, origen, clase. Acciones cotidianas de relacionamiento generan experiencias y aprendizajes de manera permanente, aunque el poder de elegir no siempre les es permitido pues se aduce entonces desde el poder adulto que no hay capacidad de entendimiento y de acción. Por ello, existen distintas formas de ser niña o niño, su diversidad propia se ve afectada por los entornos en que se desarrollan, la categoría de infancia no es única, ni universal, ni cerrada. Es una construcción social ya los regresa a ver, de diferentes maneras, pero los regresa a ver.

Las relaciones que en las sociedades se entablan entre el mundo adulto y el mundo infantil son relaciones entre generaciones distintas, pero la infancia existe no únicamente en relación con la adultez. La experiencia entre las niñas y los niños les produce conocimiento que es desestimado por el poder generacional del mundo adulto que posee la razón y la responsabilidad de la protección a la infancia. Pero el hecho de que sean agentes debería permitirle al mundo adulto considerar las visiones de niñas y niños sobre su vida, especialmente en determinados entornos sociales como la familia, el barrio y la escuela donde son permanentes y cotidianos los intercambios de experiencias intergeneracionales.

¹⁷ Iskra, *Sociología de la Infancia*

Nuevas miradas sobre la infancia como construcción social, y sobre las niñas y los niños -en tanto sujetos de derechos y actores sociales con capacidad de agencia y participación- resultan vitales e innovadoras para estudiar las diferentes formas y factores que inciden en la participación de las niñas y los niños en sus familias, escuelas y comunidades, y en posibles relaciones más horizontales entre generaciones, particularmente, como afirma la autora, “en el contexto social actual donde cada vez más las niñas, los niños y adolescentes contemporáneos presentan grandes complejidades y desafíos que son difíciles de gestionar por parte del mundo adulto”.¹⁸

En 1989 la Organización de Naciones Unidas promulga la Convención Internacional de los Derechos del Niño (CDN), recogiendo la preocupación por las condiciones de vida de la niñez después de las guerras en Europa. Las responsabilidades se pueden cumplir cuando los derechos humanos se ejercen. Dicho de otra manera el cumplimiento de las responsabilidades es directamente proporcional al ejercicio de los derechos que vienen a ser sustanciales para la vida digna de las personas y que son resultado de luchas sociales por mejorar las condiciones de existencia. Así resultaría ser que los derechos humanos son también las condiciones necesarias para el cumplimiento de las responsabilidades personales y sociales.

Sin el derecho y la responsabilidad de *sentipensar* -tomando el término recogido por O. Fals Borda de la cultura anfibia colombiana que hace referencia a la necesidad de actuar con la cabeza y con el corazón- no existe el derecho a la expresión sin el cual no existe el derecho al grito. Así son los derechos humanos, están interconectados, son

¹⁸ Iskra, *Sociología de la Infancia*

indivisibles, son universales y son inalienables, surgen de la vida de la gente y van avanzando. Y son fundamentales para el desarrollo de la humanidad que vive en sociedad porque el ser humano es ante todo un ser social, niñas y niños en primer lugar.

Figurativamente hablando, segmentar a la sociedad para extraer de ella a la niña solo puede tener algún sentido si lo hacemos para regresarla a sus entornos y contextos en mejores condiciones para su vida. Más que segmentar, la idea puede ser la de focalizar nuestra mirada en la niña, pensar en ella, tratar de pensar desde ella, con ella. Esto para mirar a la niña desde sus potencialidades y para mirar las carencias y potencialidades del mundo adulto porque su felicidad es nuestra responsabilidad como madres, padres, hermanas, hermanos, tías, tíos, abuelas, abuelos, tátara, etcétera; pero también de maestras y maestros, vecinas y vecinos, médicas y médicos. Las niñas y los niños son responsabilidad del mundo adulto. En este mundo de relaciones interpersonales e intergeneracionales, las palabras son fundamentales y no son ingenuas, están cargadas de sentido. Así son también las imágenes. Y lo mismo podríamos decir de las leyes.

Las diversas personas agrupadas en regiones, países, comunidades, se rigen por leyes sociales construidas por personas adultas. En el Ecuador, la Constitución de la República recoge los avances en materia de derechos humanos y busca abarcar al país en toda su dimensión, mientras que el Código de la Niñez y Adolescencia hace foco – dentro de ese país- en las niñas y los niños (entendidos como las personas hasta los 18 años de edad). La Constitución habla de derechos humanos y el Código los vincula y desarrolla en relación a niñas, niños y adolescentes. Y aunque en el Código Penal se los

siga llamando *menores*, el Código de Niñez y Adolescencia los llama ya *niñas, niños y adolescentes*, buscando, entre otras cosas, nombrar al sujeto de derechos sin palabras que lo disminuyan, como *menor*, por ejemplo.

Otras leyes inciden directamente en la construcción de personas y entornos. Entre ellas la Ley de Igualdad, cuyo objeto y esencia son los derechos humanos, la Ley de Comunicación elaborada con el afán de democratizar su ejercicio poniendo límites a los monopolios que con afán de lucro mercantizaron los contenidos, la Ley de Educación plantea superar la baja calidad de la educación y la falta de equidad. La Ley de Cultura que ha pasado a ser planteada como un Ley de Culturas que deberá – como las otras- responder a la Constitución en relación a los derechos humanos.

Son niñas y niños de carne y hueso quienes reciben los servicios derivados de políticas públicas y de normas, que deberían ser a su vez los mecanismos para la puesta en práctica del ejercicio de sus derechos que posibilitarían su mejor desarrollo como personas. Qué tipo de personas, es la pregunta que deberíamos plantearnos, no a partir de nuestros pensamientos, sentimientos e intereses adultos sino desde los pensamientos, sentimientos e intereses de esas personas que son responsabilidad de la sociedad adulta hoy por hoy adultocéntrica, patriarcal y heteronormada que discrimina, violenta e invisibiliza. La coherencia de las políticas públicas y la articulación de enfoque, principios y objetivos son fundamentales para trabajar los planes, proyectos y presupuestos necesarios para trabajar por el bienestar de las personas, entre ellas, las niñas.

La publicación *Niñas, niños y adolescentes en Ecuador. Censo de población y Vivienda 2010*, habla de que la población infantil y adolescente en el país es de más de cinco millones de una población total de casi 14 millones y medio, e indica que “los datos nacionales nos alertan sobre 389.792 niñas, niños y adolescentes en edad escolar que están excluidos de la educación regular...aproximadamente el 60.5% de niñas, niños y adolescentes viven en hogares pobres y, de estos, el 29.32% en hogares extremadamente pobres”¹⁹. Demasiadas niñas y niños siguen siendo esclavos o mano de obra barata en trabajos no peligrosos, más o menos peligrosos o muy peligrosos; muchos de ellos no estudian; según el informe de la OIT de 2010 son casi 800.000. Si bien en el Ecuador, el número de niñas y niños muertos por diversas razones prevenibles - entre ellas desnutrición, falta de atención oportuna, enfermedades curables, violencias- ha disminuido, sigue siendo alto: 6.800 al año. Aún hoy que existe total impunidad ante esas muertes que no despierta nuestra capacidad de compasión y solidaridad. Es decir, tanto para el estado como para las personas esas vidas no tienen valor alguno, son invisibles.

Ramiro Ávila Santamaría, sentidor, pensador y hacedor por los derechos de la niñez, recuerda que los niños y las niñas fueron invisibles en la historia hasta bien entrada la modernidad: “La historia tradicional siempre se ocupó de las personas que tienen poder y lo ejercen, como presidentes, monarcas, reyes, incas, faraones, que eran no casualmente hombres y ricos. Construir la historia desde la perspectiva de las personas sin poder y diversas, sigue siendo una tarea pendiente”.²⁰

¹⁹ Consejo Nacional de Niñez y Adolescencia, *Niñas, niños y adolescentes en el Ecuador. Censo de población vivienda 2010*.

²⁰ R. Ávila S. Los Derechos y los principios... p. 33

¿Qué es una niña aquí y ahora? En 1964, cuando yo nací, las familias tenían un promedio de 6 hijos. (Yo tengo cuatro hermanas y un hermano). Hoy tienen entre 2 y 3 hijos. (Yo tengo uno). Las familias son, han sido y serán espacios de cuidado, de formación de identidades, espacio de ejercicio de derechos y cumplimiento de deberes. Pero antes como ahora, en una sociedad adultocéntrica el poder está en las personas adultas.

En las relaciones entre adultos, niños y niñas, los primeros, padres o profesores, no solo que solemos adjetivar el comportamiento (de niñas y niños) sino hasta podemos calificar la conducta y el comportamiento: tres puntos menos, cero en conducta, parado frente a la pared, expulsado de la clase, perdido el año... Nunca sucede lo contrario. Alzar la voz a la mamá es una falta muy grave y al profesor puede significar la expulsión del aula o cero en conducta... Al poder lo entenderemos como la capacidad de incidir en las decisiones de otras personas. Si una persona toma, sin consideración alguna, completamente la decisión por otra, tiene poder total sobre ese ser. Si una persona tiene la capacidad para tomar decisiones por sí misma, está empoderada²¹.

El premio y el castigo, en sus diversas formas, como sistema de recompensa o escarmiento por el buen o mal comportamiento en relación a las normas de Carreño y demás, siguen vigentes para civilizar a niñas y niños. Las familias necesitan el apoyo del Estado para que el sistema de educación, el de comunicación, el de cultura, descritos en la Constitución, contribuyan a la formación de esas identidades como identidades libres, entendiendo que la libertad implica a la responsabilidad.

Ramiro Ávila Santamaría, en su trabajo por los derechos humanos de niñas y niños, ha hecho una aproximación sistemática a obras literarias como *A sangre fría*, *Momo* y sobre todo al texto de Antoine de Saint-Exupéry, *El Principito*. Él dice

²¹ R. Ávila S. Los Derechos y los principios... p. 37

encontrar en este texto una de las enseñanzas más importantes de esta historia: “Las personas débiles, en condición de vulnerabilidad, las no poderosas, las sometidas, las cazadas, las invisibles, las objetivadas, las demonizadas... tienen que enseñar.”²²

Para ello es posible que requieran el apoyo de otras personas comprometidas con sus causas. En el caso de las niñas, el cine puede ser una vía para que ellas le enseñen a la sociedad adulta algunas cosas que esta sociedad adulta no ve, no entiende o no quiere entender. Es la condición de libertad, vinculada al conocimiento sensible, lo que marca la aproximación que busco hacer en relación al cine como conformador de pensamiento y sentimiento hacia la niña.

1.3 La niña y el cine

François Truffaut, en su artículo *Los niños, poesía del cine*, de *El correo de la UNESCO*, de marzo 1979, inicia diciendo: “En comparación con su importancia en la vida cotidiana, el niño está insuficientemente representado en el cine. Hay, por supuesto, un cierto número de películas con niños, pero muy pocas películas sobre ellos”²³. En el Ecuador, la insuficiencia en su representación, que se extiende al audiovisual en general, también es cuantitativa por el limitado número de productos audiovisuales que les representa y su escasa difusión, y cualitativa por la calidad de la representación que en general les esquematiza y estigmatiza. Las tentativas por buscar su autorepresentación son aún más insuficientes.

22 R. Ávila S. *Los Derechos y los principios...* p. 54

23François Truffaut, *Los niños, poesía del cine*, *El correo de la UNESCO*, marzo 1976

Busco en el cine pistas para una comunicación audiovisual liberadora para las niñas y para su entorno; por eso me he planteado revisar las huellas que el cine independiente o cine de autor va dejando para reflexionar sobre las posibilidades de que el audiovisual se nutra de ellas. Por tanto solo a efectos de tener unos antecedentes generales hago referencia al inicio del cine ecuatoriano “romántico, masculino, individual, esporádico”²⁴, que se debe a Augusto San Miguel Reece quien en 1924 estrena la primera película en el Ecuador, *El Tesoro de Atahualpa*.²⁵

En la década de los 60, el cine fue promovido por intelectuales como Ulises Estrella, con difusión de cine latinoamericano independiente, fundamentalmente cubano, brasilero, mexicano, y reflexión del cine como arte, como lenguaje, su importancia política al acompañar procesos de liberación nacional, en cine clubes, talleres de cine, foros cinematográficos. Esto maduró el interés en la producción de cine en el Ecuador, primero documental y luego también de ficción.

En 1982, Jorge Vivanco y Camilo Luzuriaga realizan *Chacón Maravilla*, la primera película ecuatoriana, con un niño como protagonista y una niña como coprotagonista.

Este cortometraje de ficción relata los acontecimientos de un día en la vida de un niño lustrabotas llamado Chacón Maravilla que logra entablar una relación de intercambio de experiencias y sentimientos con una niña de clase acomodada. Las representaciones que se hacen no sale de los esquemas y estereotipos: él con

²⁴ Camilo Luzuriaga, *El boom del cine ecuatoriano*, Cartón Piedra de El Telégrafo, de 10 de agosto de 2014

²⁵ Wilma Granda Noboa, *La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano*, Guayaquil 1924-1925. UASB. 2006

características físicas más cercanas a las indígenas, ella más blanca y refinada en sus modales; él con su ropa rota y manchada, ella con impecable vestido blanco que termina algo sucio. Pero gracias a la fantasía, la película logra plantear aristas de cuestionamiento a las diferencias de clase social y muestra puntos de encuentro entre este niño y esta niña que pertenecen a entornos distintos, pero que a pesar de sus diferencias logran mirarse con afecto.



Imagen # 2, Tomada de gráfica promocional del cortometraje *Chacón Maravilla*, 1982.

Luego Camilo Luzuriaga realiza *La Tigra*, adaptación literaria del cuento del escritor ecuatoriano José de la Cuadra. Y vinieron otros y otras con sus películas, se fortalecieron los diferentes oficios del cine, se diversificaron –en la medida de la escasa producción- roles, temas, estilos y con ello se avanza en el lenguaje cinematográfico en el país.

De los inicios del cine en Ecuador, en 1925 a esta parte, han pasado 90 años. Casi un siglo después podemos decir que contamos con alrededor de un centenar de largometrajes y varios cortometrajes. El número cineastas ha aumentado relativamente poco, los directores son un número mayor al de directoras mujeres, la producción ha sido asumida mayoritariamente por mujeres, mientras que cámara y sonido has sido más bien oficios para los hombres. Recientemente se abren espacios de cine fuera de lo urbano blanco/mestizo.

Existe una Asociación de Cineastas del Ecuador, una Ley de Cine y un Concejo Nacional de Cinematografía; su director, Juan Martín Cueva, habla de que hay diversidad de estilos, temáticas y tendencias:

Cada vez es más frecuente y notable la presencia de películas ecuatorianas en festivales internacionales, donde han recibido reconocimientos y premios. En el país se han multiplicado los estrenos, que han sido constantes y diversos y con resultados también muy variables. En el circuito comercial hay un camino que recorrer porque... no se ha incrementado la asistencia de público...La diversidad de estilos, temáticas y tendencias constituyen una gran riqueza.²⁶

Camilo Luzuriaga encuentra las siguientes etapas en el cine ecuatoriano de las últimas décadas:

El cine nacionalista de autodidactas de los 70 y 80, la profesionalización de una primera generación de cineastas en los 90 formados en escuelas de cine de Cuba, Estados Unidos, Argentina, México, Brasil; hasta llegar a la nunca antes imaginable cifra de trece estrenos en salas en 2013, dos de ellos dirigidos por mujeres²⁷.

²⁶ Juan Martín Cueva, Revista Status UIO: *El cine ecuatoriano en el 2014*
http://issuu.com/revistasdigitalecuador/docs/revista_status_dic2014/129?e=7672320%2F10454423

²⁷ Camilo Luzuriaga, El Telégrafo, Suplemento Cartón Piedra, Ecuador, 2014

En estas condiciones, al momento hay tres autoras que decidieron poner en el centro de su película a una niña. Sus procesos de creación son tal vez el meollo de esta aproximación a la representación de la niña que en el Ecuador ha hecho el cine.

Capítulo segundo

Las autoras, sus procesos creativos y sus películas

De construcciones sociales, de niñas y de cines pasamos a autoras, procesos creativos y películas ecuatorianas desde 2008 -donde una niña es la protagonista- en busca de huellas que permitan enriquecer las representaciones que hace la comunicación audiovisual -y con ello los imaginarios sociales y las relaciones humanas- de las niñas; quienes pasaron de ser objetos desechables en muchas civilizaciones a sujetos de derechos en leyes y normas, aunque no necesariamente en la vida cotidiana.

En la literatura encontramos los llamados relatos de formación donde los personajes están en edad de crecimiento y transformaciones fundamentales para su vida presente y futura. Estos relatos resultan ser mayoritariamente escritos por mujeres y permiten la emergencia de voces jóvenes que negocian con la tradición, las relaciones familiares, los preceptos sociales y las normas genéricas para llegar a constituir su propio yo. También en el cine hay películas que cuentan la historia de una niña o un niño, o un grupo de ellos, para evidenciar las transformaciones que sufren a lo largo del relato y que están directamente relacionadas a su edad, a sus entornos y sus circunstancias y a sus anhelos. Dice Truffaut:

La edad de los primeros conflictos entre la moral absoluta del niño y la moral relativa de los adultos, entre la pureza del corazón y la impureza de la vida, es desde el punto de vista de cualquier artista, la edad más interesante; para el espectador adulto, la idea de la infancia se relaciona con la idea de pureza y sobre todo de inocencia: al reír y llorar ante el espectáculo de la infancia, el adulto se entenece, en realidad, de sí mismo y de su "inocencia" perdida. Todo lo que interpreta en la pantalla parece como si el niño lo hiciera por primera vez. Este doble sentido, este equilibrio entre el hecho singular y su

valor de símbolo general dan un valor especial a la película que presenta caras jóvenes en transformación²⁸.

Las tres autoras sobre las que indaga este trabajo, Tania Hermida, Gabriela Calvache y Ana Cristina Barragán están claras de ese valor especial de la representación simbólica que terminan siendo sus puestas en escena en torno a una niña, por tanto una persona en crecimiento, con sus propias necesidades de relato, de temas, de preocupaciones y emociones. Así podríamos decir que son obras que se acercan a lo que la crítica alemana denominó *Bildungsroman* o *Relatos de construcción* -según la traducción literal- o *Relatos de formación*, según el uso más común en la literatura, donde se construye la personalidad de él o la protagonista, es decir, la forma de ver, entender y estar en el mundo.

2.1 Tania Hermida. *En el nombre de la hija*. 2011



Imagen #3. Tomada de fotos de rodaje del largometraje *En el nombre de la hija*, 2011.

²⁸ François Truffau, *Los niños, poesía del cine*. *El correo de la UNESCO*, marzo 1979.

La entrevista con la directora de *En el nombre de la hija*, Tania Hermida, fue una lección de varias caras. Fue re-conocer a una mujer cuya formalidad y rigurosidad permiten extraer ideas claras, propuestas y precisiones importantes para la reflexión sobre la representación de la niña en el cine. Tania se declara una niña. Soy una niña, dice. Toma partido. Se compromete.

Tania puntualiza que “El cine de ficción está hecho desde el lenguaje cinematográfico como arte, no está hecho como producto comunicacional y ahí hay una diferencia enorme. Luego, que las películas tengan mayor o menor calidad artística es otra valoración”²⁹. Se trata de un lenguaje expreso, una manera particular de lenguaje que se ha construido, destruido, reconstruido en un proceso de creación artística histórica, que ha avanzado al son de la historia de la sociedad moderna y en cuyo camino incorporó y desarrolló estrechas relaciones con otras artes, con otras sensibilidades, con otros lenguajes; esto permite hablar de un lenguaje cinematográfico contemporáneo complejo, diverso, enriquecedor. Dice Tania Hermida:

La razón de ser del lenguaje cinematográfico no es la comunicación, es el arte. El lenguaje cinematográfico no está pensado para poner una idea fija en la cabeza de nadie. En el arte el uso del lenguaje es poético lo que estás poniendo en la cabeza del espectador en el mejor de los casos, si la película sale bien, son dudas, problemas, preguntas, la posibilidad de cuestionarse el mundo, en el mejor de los casos³⁰.

Al contestarme porqué una niña como protagonista me dice que la creación artística no responde a una lógica del porqué. El lenguaje cinematográfico se pone al servicio de un personaje, de su historia; sin una idea fija por parte de la directora de lo

²⁹ Tania Hermida, entrevistada por Lilia Lemos Játiva, febrero 2015

³⁰ Tania Hermida, idem

que quisiera transmitir, respondiendo a la vida que el personaje demanda, en absoluta libertad de creación, a un deseo y a una necesidad personal, que luego será o no una respuesta social. Pero eso no condiciona el proceso creativo. El acto de creación artística y estética de su película surge desde su propia experiencia de haber sido niña. “Yo creo que toda escritura irremediabilmente nace de un cuerpo que ha sufrido, no en el sentido del dolor sino de una experiencia, de una biografía, aunque sea ciencia ficción, esa ciencia ficción nace de algo que a uno le dolió, le preocupó”³¹.

Y pasa de la preocupación a la ocupación por una niña que busca su propia identidad en medio de las verdades adultas de un mundo adultocéntrico, patriarcal, colonizado y colonizador que vivió la propia autora. Manuela es de cierta manera Tania, pero a la vez es otra, es ella misma, Manuela con su conflicto de identidad en un momento de su vida en la que su relación con el mundo exterior va siendo cada día mayor. “Las taras que están instaladas en la sociedad en la que a mí me ha tocado crecer obviamente aparecen en mis historias como fuerzas contra las que se tiene que enfrentar la protagonista en su búsqueda de una mirada propia, de una voz propia”.³²

Siendo entonces la experiencia personal de la que parte Tania Hermida para hacer *En el nombre de la hija*, no es posible -si se quiere profundizar-, dejar de considerar su género, el ser una directora mujer en el proceso de creación cinematográfica que asumió este proyecto para hablar sobre las niñas, a partir de su experiencia personal:

³¹Tania Hermida, idem

³²Tania Hermida, idem

Yo me puedo dar cuenta viendo mis pelis, y otras pelis hechas por mujeres aunque no todas, que uno aprende a ver cosas que no siempre se pueden ver en el cine que es hecho por hombres, que es mayoritario. Una aprende a mirar otras cosas, una ocupa un lugar que le permite ver un lado de las cosas que a veces a los hombres les está vedado por el rol que juegan desde chiquitos en esa sociedad tarada y eso es también un poco lo que se muestra en la película.³³

Hay una sensibilidad particular y única en cada persona, seguramente es esto lo que nos hace seres únicos e irrepetibles e imprevisibles. Estas sensibilidades personales y únicas pueden permitir relatos únicos y a la vez universales cuando lograr niveles de simbología en la re-presentación de realidades que se busca modificar como actores y agentes de una sociedad determinada, mirando a una niña como personaje en transformación, en un lugar y en un momento determinados.

Al hablar sobre cómo nació su película, se evidencia una necesidad vital, personal, casi ubérrima, marcada por la conciencia y la memoria de una realidad, un tiempo y un entorno. La necesidad de narrar una historia, que se desarrolla en el universo de la hacienda patriarcal andina, en la que una niña se encuentra confrontada con dos dogmas: el de la abuela católica conservadora y el del padre socialista ateo; realidades que ante la niña aparecen como dos verdades incuestionables.

En 1976, año en el que se desarrolla la historia de la película *En el nombre de la Hija*, Manuela, su protagonista, tiene alrededor de 12 años. Pertenece, por parte de su madre, a una familia de la aristocracia serrana propietaria de una hacienda donde se desarrollan los acontecimientos narrados. Manuela llega, con su hermano Camilo, para pasar una temporada, sin sus padres.

³³ Tania Hermida, *idem*

En el nombre de la hija es en gran medida su propia historia. Es personal, le toca emocional y racionalmente. Pero aclara:

Yo no la considero ni la concebí como una película autobiográfica pero cuando la veo me doy de que hay muchas referencias que tienen que ver con mi biografía, pero es una construcción de ficción con todo lo que eso significa, es decir, ahí hay un universo creado para la ficción, una fábula, unos personajes contruidos en función de esa historia, en esa medida no espera ser un cine ni realista ni auto-referencial ni autobiográfico.³⁴

La pregunta de inicio que surge en la cabeza de Tania es cómo hace esa niña – confrontada a dos verdades- para tener voz propia, mirada propia, palabra propia y nombre propio. Y encuentra a una niña, salida de las profundidades de sus recuerdos y viene de la mano de su hermano menor, de su padre, de su madre, de su abuela, de sus tíos y de sus primos, trae la familia completa con paisaje y todo, se lo trae al Piojo incluso, hijo de la empleada, con madre incluida.

La tarea fue regresar a ver el pasado y hacerse cargo de una niña que le salió al encuentro con una pregunta que se convirtió en más preguntas. El proceso desde que se permitió mirar atrás para buscar respuestas implicó apostar por ella misma, para empezar; implicó también recordar, volver a pasar por el corazón, volver a sentir, volver a vivir, re-vivir; hurgar en la memoria, investigar, buscar pistas, datos, rastros, huellas, marcas; seleccionar, organizar, dar coherencia a un relato cinematográfico.

³⁴ Tania Hermida, idem

Empiezo a echar mano por una parte de todo lo que tiene que ver con la estructura católica del mundo y con todo lo que eso supone a nivel de relaciones entre personajes, de ordenamiento de la casa, de ordenamiento de los espacios y de las relaciones de las personas; por otro lado tomo todo el imaginario de ese idealismo socialista setentero, que es el que traería a la película el papá de Manuela. Es ir construyendo ese mundo que pide ser contado.³⁵

Hay preguntas que valen más que mil respuestas, hay preguntas que no tienen respuestas pero que motivan un camino u otro, generan pensamiento, generan movimiento, generan reflexión y acción. La pregunta que se hace Manuela sobre *quién soy*, da cabida a más preguntas que van desde la sexualidad hasta la muerte; del misterio a la magia, del orden y la obediencia a la desobediencia y el desorden, pasando por el castigo.

En el camino y de la mano de Manuela, Tania llegó a definir que el meollo de la historia giraba en torno al nombre con todo lo que eso simboliza. Bourdieu habla de la inscripción del nombre como la marca particular que define e inserta a las personas ciudadanizadas en el orden social. Entre Dolores y Manuela, la niña de *En el nombre de la hija* opta por Manuela, pero tampoco eso es lo que ella es.

¿Quién eres tú?, pregunta el tío "loco" a la niña "cuerda" que empieza a descubrir el mundo adulto que le rodea. ¿Yo?, ¿quién soy yo?. "¡Oh, cuerpo mío, haz siempre de mí un hombre que interroga!" dice Frantz Fanon³⁶. Un nombre es una palabra que recae en el cuerpo de una niña con un peso particular porque es una palabra que la

³⁵ Tania Hermida, idem

³⁶ Frantz Fanon, *Piel negra máscaras blancas*, Ed. Abraxas, Buenos Aires, 1973, pag. 192

identifica, que carga ya una intención y que será sin duda modificada convirtiéndose en una marca propia. No hay dos Manuelas iguales.

El propio nombre de la película, *En el nombre de la hija*, remite a *en el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo* pero cuestionando con seis palabras la sociedad patriarcal, machista, judeocristiana y adultocéntrica en la que se desarrolla la vida de esta niña y la historia que narra la película. Historia que busca dar cuenta de la posibilidad de agencia que logra un sujeto subordinado por esta sociedad pero que lucha contra ella desde sus convicciones y preguntas.

En el nombre de la hija remite literalmente al nombre de la niña que es lo que está en disputa. Dolores el nombre escogido por la madre de su madre, su abuela materna, hace honor al sufrimiento que caracteriza a las *mujeres buenas*. Manuela, el nombre escogido por su padre en acuerdo con su madre, hace referencia a mujeres luchadoras que han buscado subvertir normas y prácticas de esta misma sociedad.

“Cómo la palabra define la identidad y cómo se puede transformar esa identidad transformando la palabra”³⁷ se pregunta Tania Hermida.

³⁷ Tania Hermida, idem



Imagen #4. Tomada de gráfica promocional del largometraje *En el nombre de la hija*, 2011.

En el proceso de escritura de este guión, al margen de lo que le va sucediendo al personaje veo que el tema se decanta hacia el tema del nombre y aparece el bautismo como el momento de quiebre del personaje porque a pesar de que es un acto simbólico en el que ella no cree, es un acto de una violencia simbólica destructora, y se empieza a ordenar la historia.³⁸

Manuela, la protagonista de su película, es un personaje que encarna a una niña púber, más blanca que mestiza, de familia de clase alta, con influencias progresistas provenientes de su padre y de su madre, vinculados a los procesos revolucionarios de los años 60 en América Latina. Estas influencias la hacen entrar en conflicto con la imagen de la niña que tendría que ser a ojos de sus abuelos: obediente a las leyes de la iglesia católica, de la familia aristocrática y tradicional, de la sociedad patriarcal y de la propiedad privada donde se desarrolla la historia. Manuela se enfrenta permanentemente

³⁸ Tania Hermida, idem

contra esa imagen, y en esa medida, según su directora, está cuestionando cómo el lenguaje la oculta, cómo la abuela la quiere sepultar debajo de un otro nombre: Dolores.

En el argumento de la historia que narra la película *En el nombre de la hija* hay varios personajes con quienes se teje el argumento y la trama de relaciones y acciones: están la madre y el padre, la abuela y el abuelo, tíos, primas y primos. Y está El Piojo, más indígena que mestizo, el hijo de la sirvienta, mujer indígena que habla su idioma solo cuando se dirige a su hijo y quiere que nadie sepa lo que le está diciendo. La relación que Manuela establece con *El Piojo*, apodo puesto por los primos que obviamente remarca su condición de inferioridad, es clave en la medida en que es un personaje que juega también el rol de la resistencia, es un aliado. Él le enseña a emplear esta estrategia barroca, como le llama la autora, de pensar una cosa y decir o hacer otra, que es la estrategia barroca del mestizaje, que es la estrategia que decide utilizar Manuela al dejar que le bauticen.



Imagen #5. Tomada del largometraje *En el nombre de la hija*, 2011.

En su estructura dramática clásica, la película cuenta con el personaje que cumple el rol de desordenar el curso previsible de la trama: el tío loco. Él irrumpe en la

historia con una carga de magia y misterio que a Manuela y sus primos aporta la posibilidad de que otras formas, otras ideas existan, les moviliza a una acción de resistencia organizada, les convoca, les unifica, les permite expresarse en contra del poder absoluto del mundo adulto, les libera, o mejor les da la idea de que la libertad de pensamiento y acción es posible, aunque no es fácil, y aunque no siempre se cumplan las demandas. Es una experiencia que les deja aprendizajes.

Los espacios, los lugares, los sitios, los paisajes, los entornos geográficos donde los personajes desarrollan la historia, donde suceden las acciones y se desarrollan relaciones, resultan fundamentales al momento de contar una historia cualquiera y por cualquier vía. Son espacios y tiempo determinados para y por cada historia. No es lo mismo, aunque pudiera tener semejanzas importantes, ser niña en Ecuador que en Tailandia, no es lo mismo ser niña en la costa ecuatoriana que en la sierra ecuatoriana, no es lo mismo ser niña en un barrio popular que en una casa de hacienda, aunque todas estas opciones pudieran estar en una misma historia.

El espacio y el tiempo en que se desarrolla la historia, determinan esa historia porque determinan esos personajes y los sentimientos y sensaciones de empatía o apatía que pueden generar en sus posibles audiencias. Estas relaciones de espacio y tiempo son los cronotopos de los que habla M. Bajtín donde se atan y desatan los nudos de la narrativa, fundamentales en la representación que las narraciones realizan, pero también donde se atan y desatan los nudos de la vida de quien crea y de quien recibe el producto de la creación. A esto podemos sumar la relación que Deleuze establece entre tiempo y espacio dentro de las unidades de movimiento cinematográfico.

En la película de Tania Hermida, que se desarrolla en un tiempo determinado y que ella crea en otro tiempo, los espacios tienen relación con el poder, con lo íntimo, con lo oculto, con lo privado y lo público; no es lo mismo una iglesia que un parque, o el comedor que la cocina, la biblioteca que la sala, y dentro de ese espacio, el espacio que cada quien ocupa, el lugar simbólico, tiene una razón, un significado.

Se define un lugar para cada personaje en esta estructura de poderes. La casa es el lugar del orden donde todo tiene un lugar y un tiempo, marcado por el reloj y los tiempos de la convención familiar. Todo está en líneas rectas, pasillos, puertas, pasillos... la idea de la reproducción del orden al final del cual siempre hay una virgen o una cruz, entonces el espacio de la casa está organizado en función de esos roles.... Luego el espacio del entorno exterior donde empieza el desorden, donde hay la posibilidad de que las cosas funcionen de otra manera, de que las jerarquías se desordenen y eso se trastoca completamente en la biblioteca del tío Felipe³⁹.

El viaje de Manuela – y la posible transformación que ese viaje implique- a lo largo de la película, donde está acompañada no solo por sus primos y por *El Piojo*, sino por las niñas y niños que vean la película, es llegar a un momento en donde ella tiene que darse cuenta que ni el rol que su padre supone, ni el que la abuela cree, es su propio rol; que esa voz no es la suya, sino de su padre o de su abuela. Ella tiene que encontrar su rol, su voz, su nombre, otras palabras y otro modo de estar en el mundo y relacionarse con las personas.

La película inicia y termina con el comienzo y fin de un viaje que Manuela hace. Inicia y termina con Manuela, y su desarrollo sigue el desarrollo de sus pensamientos, sentimientos y descubrimientos a los que le conduce su carácter curioso y rebelde. Su voz, su mirada, su posición priman en el relato, cuestionando la voz de la abuela,

³⁹ Tania Hermida, idem

descubriendo los misterios de la locura, protegiendo a su hermano, defendiendo al hijo de la empleada y aprendiendo de él, cuestionándose sus propios dogmas y los de los demás. Al final, en su mirada, hay una expresión de tristeza e interrogación, como un reto a buscar respuestas para la felicidad.



Imagen #6. Tomada del largometraje *En el nombre de la hija*, 2011.

Lo que Manuela tendría que descubrir es que la vida es misterio, que no hay una verdad última y que no la va a haber, y que lo único que le queda es seguirse preguntando y saber que ese es el camino. Yo creo que en la medida en que uno va creciendo, uno aprende a responder al entorno, a contestar, a resistir a ese entono, lo que siento es que, más importante que cómo es el mundo en que los niños crecen -que siempre va a ser imperfecto, marcado por unos poderes y unas violencias-, más importante que pensar en que el mundo no sea así, es dotar a las niñas y a los niños con las herramientas para negociar con ese mundo.⁴⁰

“Al fin viene mi Lolita chiquita”, le dice la abuela a Manuela, “No me llamo Lola abuelita” responde con calma. Manuela seguirá siendo la conductora del relato hasta el final de la película. “¿Quién sois?”, le pregunta el Tío Felipe, “Manuela”, “No te

⁴⁰ Tania Hermida, idem

pregunté cómo te llamas sino quién sois?, “Soy la nieta de.... La hija de.....”. “!No pregunté quiénes son tus papás sino quién sois”. “Siempre hay que ser alguien, si no, te pierdes”. Manuela ojea el libro de *Alicia en el país de las Maravillas* que le ha dado su tío; hay palabras que han sido recortadas. El Tío Felipe liberó a las palabras del claustro de los libros donde estaban atrapadas. Finalmente le entrega una caja pequeña, de madera, Manuela trata de abrirla pero no lo logra, “¿Y aquí qué hay?”, “Tu nombre, pero no debes abrirlo, nunca”. Este diálogo parece que está más bien en la imaginación de Manuela porque ninguno de los dos abre la boca. Pero ella cambia, ella no es la misma, ella se transformó y está consciente de eso y de su historia.

Manuela, no solo que lleva a descubrir al tío loco escondido en la biblioteca abandonada, junto con él. A hacer de ese espacio, territorio libre donde se puede jugar e interpretar otros papeles, donde un niño puede hacer de niña, donde un hombre puede hacer de ángel, donde el grupo de niñas y niños enfrenta, aunque sin éxito, al tío cuerdo. La protagonista de esta historia promueve y lidera una huelga de hambre, vestida con su overol rojo, secundada por el grupo de primas y primos y hasta por *El Piojo*, aunque tampoco tiene éxito. Pero sí logra doblegar al primo que explota a *El Piojo*, como lo hace su padre con él mismo, luego de una persecución que termina con el escarnio público de una conducta colonialista, racista y fraudulenta reproducida por el niño bajo el ejemplo del padre.

La narración describe una espiral. La entrada es la salida. La imagen del rostro de Manuela, y el de su hermano Camilo, se repite. Qué cambió en la esencia de los personajes, cómo son y no son los mismos en su estructura interna, en su percepción y

concepción del mundo, en sus herramientas para enfrentarlo, es la riqueza de la complejidad aparentemente simple de este relato.

A propósito de cómo vio el público su película, Tania Hermida dice:

La devolución del público me muestra que la película habla de temas compartidos, toca fibras compartidas, en esa medida tal vez sea necesaria para otras personas también. Puede haber cosas válidas en la película, puedo ser crítica también, pero tendría que hacerla de todas maneras, es una necesidad honda, profunda que no es una opción, es una pulsión.⁴¹

2.2 Gabriela Calvache. *En Espera*. 2011



Imagen #7. Tomada de fotos de rodaje del cortometraje *En espera*, 2011.

Escrita, producida y dirigida por Gabriela Calvache, *En espera* es un cortometraje de ficción de 15 minutos de duración, cuya protagonista es una niña del campo que debe trabajar en la ciudad y esto no le permite estudiar.

⁴¹ Tania Hermida, idem

Una sucesión de imágenes de una zona rural al inicio de la película ubican el espacio geográfico donde arranca el forzado viaje diario de una niña hacia la ciudad y muestra la bipolaridad de la modernidad, por llamar de alguna manera a esa inmensa profundidad verde y redonda del campo, afectada por la presencia del cuadrado, frío y duro de cemento de una casa a medio construir. Una imagen del imponente volcán Cotopaxi. Un primerísimo primer plano de unos surcos en espera de ser sembrados sobre el que se sobreimprime el título: En Espera.

Gabriela empieza explicándome que la niña de su película, la protagonista de su relato, se llama Carmen, una niña del campo, de origen indígena, de unos 12 años, vestida con sombrero y colores chillones en su falda, saco, medias y chalina, una mixtura de vestimentas que termina siendo mestizas, como ella misma de alguna manera, y que termina con unos zapatos empolvados. “Yo me llamo Carmen Gabriela. Yo decidí ponerle mi primer nombre porque quería ponerme en sus zapatos y me pareció ideal nombrarle con mi primer nombre”⁴².

En espera es un resorte de conexión entre la autora y la niña a la que quiere representar en su película, una niña que no es ella misma, que no se inspira tampoco en ella misma, pero sí en una relación que la autora, tuvo con una niña campesina y que le dejó inquietudes y sensaciones que son las que impregnan su película.

La pregunta sobre el origen de esa conexión es inevitable. “Viene, me dice, de que yo soy una persona de provincia, nací y crecí en Ambato, una provincia donde hay

⁴² Gabriela Calvache, entrevistada por Lilia Lemos Játiva, septiembre 2015.

muchísima relación con el mundo indígena”⁴³ Esa relación con el mundo indígena de que habla Gabriela, que le permitió años más tarde, ya habitante citadina de Quito, recordar a esa niña con la que jugaba, tiene que ver con los recuerdos que se guardaron en su memoria. El resultado es la primera película ecuatoriana, única hasta el momento, que pone en el centro a una niña rural y pobre, víctima del racismo y el adultocentrismo.

María marcó a Carmen Gabriela Calvache. Y así nació *En espera*. “Son recuerdos de mi infancia. Cuando yo fui niña, habré tenido unos 12 años más o menos, llegó a la casa de mis padres una niña indígena que se llamaba María y que venía de trabajar en el servicio doméstico desde muy pequeña...”⁴⁴. Esa experiencia que vivió en su infancia le dejó aprendizajes y conocimientos que más adelante afloraron y le permitieron hablar de María y construir un personaje, Carmen, que recibió no solo su nombre sino todo el conocimiento de la autora para ponerla en el centro de una historia que relata la falta de oportunidades de una niña pobre del campo en Ecuador.

Su necesidad de entender a esa otra niña, cuyas condiciones eran muy distintas a las suyas le lleva a buscar *en el otro*, en *la otra*, en este caso. “Escarbar en uno mismo no es necesariamente escarbar en tu vida sino en lo que uno respira. Yo soy curiosa y esa curiosidad me ha hecho descubrir otros universos que no son míos pero sí me hacen descubrirme a mí dentro de esos universos.”⁴⁵

⁴³ Gabriela Calvache, idem

⁴⁴ Gabriela Calvache, idem

⁴⁵ Gabriela Calvache, idem



Imagen #8. Tomada del cortometraje *En espera*, 2011.

Era importante para mí entender por qué una niña termina sirviendo en una casa en vez de hacer lo que todo niño debería que es estudiar y jugar... y cómo somos de complacientes como sociedad frente a esa realidad. El tema indígena me inquieta muchísimo, tal vez no tengo la madurez para abordarlo porque es un tema complejo que hay que abordarlo con mucho cuidado, sobre todo si no eres indígena. Esta peli fue un primer acercamiento mío a esa realidad que nos atraviesa por completo en el Ecuador... y la confirmación de algo que me gustaría hacer, hay mucho más por hacer sobre el mundo indígena⁴⁶.

Tratar de ponerse en sus polvorientos zapatos, darle su propio nombre, acortó la distancia que nos permite ver con claridad una posición frente a esa otra niña que no es ella. El mundo indígena al que accedió desde su posición de familia de patrones y patronas está honestamente expuesto en su corto. Desdoblarse y entrar más en los zapatos de esta otra Carmen o María o Teresa, pudo haberle dado más calidez, ver más desde su ojos, sentir más desde su piel, llorar sus lágrimas, conocerla más de maneras diversas, desde el propio lugar pero también desde otros lugares, desde otras

⁴⁶ Gabriela Calvache, idem

subjetividades, desde otros conocimientos que permitieran profundizar en el personaje y su realidad, conocerle más.

Gabriela Calvache coincide con Tania Hermida al decir que para ella, hacer esta película tenía que ver con una necesidad de expresar su sentimiento frente a una experiencia personal, no necesariamente con una idea clara del para qué, aunque sí del porqué, porque lo vivió y esa experiencia le dejó a ella misma preguntas que necesitaba exponer, exteriorizar, expresar. “Los procesos del cine no son tan conscientes, hay mucha tripa de por medio”⁴⁷, dice Carmen Gabriela Calvache, la directora de *En espera*.

Creo que esta película habla fundamentalmente del abandono, es una niña abandonada hasta de sus padres, es el abandono lo que yo estoy contando... Ese dejar el campo, es la necesidad de blanquearse, es la falta de alimentación, el frío, es dejar su espacio, es la migración forzada por las condiciones duras que son las de su lugar, pero la realidad a la que llega también es dura⁴⁸.

La aproximación que la autora hace al mundo de esta otra niña tenía que ver con una necesidad personal de tratar de entender la realidad de esa niña sin voz. La falta de diálogo en la película responde a esa realidad no dialógica que vive una niña en un país feudal, racista, clasista, machista.

Quien hace cine está obligado a ser revolucionario de vida, no de partido, y esa revolución es poner en evidencia la discriminación. Si yo puedo hacer cine, esa es mi obligación el cine tiene el poder de evidenciar cosas y conectarse con las emociones del inconsciente, no son analizables, cuantificables, no es sociología, ni literatura ni antropología ni política, aunque pueda relacionarse todos esos aspectos, pero lo que caracteriza al cine es la posibilidad de conectarse con el ser, con las emociones

⁴⁷ Gabriela Calvache, idem

⁴⁸ Gabriela Calvache, idem

inconscientes, eso puede hermanarte con los personajes ponerte en los pies de estos personajes como nada más puede; la literatura tal vez.⁴⁹

Sobre la objetividad y la subjetividad en su proceso creativo, Gabriela Calvache dice que no cree en la objetividad, y en la objetividad en el cine menos, porque los procesos creativos parten y están basados en la subjetividad de la realizadora o realizador, de lo que se desprende la diferencia y la riqueza del cine de autor, sin negar la necesidad de procesos de industrialización, coincidimos en la pertinencia de no entregar el cine a la industria sino de poner a la industria al servicio del cine de autor.

Todo lo que uno hace en el cine pasa por la subjetividad, por eso es cine de autor, no es cine de industria, es el autor el que interpreta esta realidad..., y es su mirada la que se da, lo que tú ves en una película es la mirada del autor ... no se va a semejar a otro director, y en eso radica la riqueza del cine de autor porque son particularidades desde dónde cuentas; solo yo te puedo contar esta historia desde esta mirada... y el autor tiene que asumir esa responsabilidad, esa es la responsabilidad, la mirada desde donde te cuentan. Y yo soy la que soy, desde ser blanco mestiza, pero lo mismo puedo hacer una película sobre un hombre⁵⁰.



Imagen #9. Tomada del cortometraje. En espera, 2011.

⁴⁹ Gabriela Calvache, idem

⁵⁰ Gabriela Calvache, idem

La importancia de la mirada, el darle valor determinante al punto de vista desde donde se cuenta una historia en el cine, así como en la literatura, y a veces en la vida, tiene que ver con la honestidad. Este punto de vista dice del lugar, de la posición desde la que un autor o autora plantea su discurso, su posición sobre un fragmento de la realidad que deciden representar por tener una necesidad de expresarse al respecto. Es un asunto personal y subjetivo aunque el tema tratado sea social, colectivo o más personal. Es tomar partido y evidenciarlo, poéticamente, artísticamente, libremente. Gabriela y Tania toman partido, sus miradas son -la una más cercana, la otra con distancia- hacia una persona de la sociedad que sufre la violencia de los poderes adultocéntricos y patriarcales de la sociedad ecuatoriana; su posición frente al tema es clara, toman partido por esas niñas, por las niñas.

Ponerle a pensar al espectador en la realidad de esas niñas que tienen que trabajar es una evidencia de ese tomar partido, de ese *ser revolucionario* del que habla Gabriela como la responsabilidad de una persona que puede hacer cine en un país como Ecuador. En espera de qué, pregunto: “En espera de que los adultos se den cuenta de esta niña... Darse cuenta es ser adulto responsable... Lo que yo puedo entregar son mis propias inquietudes y a lo mejor esas inquietudes se conecten con las inquietudes de las personas que la ven, pero como somos subjetivos, cada quien lee e interpreta a su manera”⁵¹.

Varios planos muestran la actividad productiva en el campo y comienzan a aparecer niños, uno en particular que juega con un aro de metal al que hace rodar; su

⁵¹ Gabriela Calvache, idem

hermana lo llama y él acude a recibir su abrazo de chalina chillona, en adelante la veremos sola, caminado por el campo hasta llegar a la carretera donde espera..., en la ciudad, en el mercado exuberante de formas y colores con los alimentos producidos en el campo; sigue su camino cruzado de personas apuradas, de vehículos, postes y cables eléctricos; pasa por la escuela que está iniciando las clases de la mañana con el respectivo sermón de la educación tradicional que promulga la obediencia y el respectivo himno. Ella, la niña protagonista de esta historia, solo puede mirar, anhelar, soñar, pero nadie la ve. Por lo pronto sus sueños deben esperar porque debe ir a trabajar.

Nadie parece percatarse de su existencia, en el campo no está su madre o su padre en escena, hay una suerte de sensación de abandono, no hay nada que la retenga, a no ser su hermano pequeño que se queda solo, también abandonado; pero ella debe irse. En la ciudad nadie repara en ella, ni en la escuela a donde entra a mirar, tal vez en espera de que alguien le pregunte qué desea.

Sigue su camino, llega a un portón con control de visitas a través de una cámara por donde la dueña de casa le ordena que entre y cierre la puerta para que no se salgan los perros. Ella entra, otras empleadas, con delantales, trabajan en la casa. Llega a un cuarto mínimo, con luz mínima, con colchón mínimo, con cartón mínimo del que saca su delantal a cuadritos. Se tira en el colchón a recordar y soñar. Y se termina sin lograr un cambio visible, una transformación, sigue añorando mientras se toma unos minutos para seguir añorando en soledad, la única persona de la que recibe cariño: su hermano menor que está lejos. En su recuerdo está la posibilidad de cambio. Pero esta niña

protagonista de la película no logra en el argumento presentado ser protagonista de ese cambio en su vida, ni en sueños...

Durante los 15 minutos que dura el corto Carmen está en todas las escenas. Sus parlamentos son apenas dos mínimos: *Hermano* y *Buenos días señora Teresa*, pero el diálogo en este corto es inexistente en general: el sermón de la profesora de la escuela, la orden de la dueña de la casa donde trabaja la niña y los saludos con las otras empleadas, por tanto podemos decir que su voz está tan presente o ausente como la de los otros personajes. De lo que no cabe duda alguna es que ella es el personaje principal de esta historia, es la protagonista de un relato que representa la situación de miles de niñas en el mundo y en nuestro país. La cámara le sigue en un día de su vida que representa muchos días de su vida, desde que la descubre en el campo abrazando a su hermano hasta que tirada en un colchón ajeno en casa ajena con ropa ajena, recuerda a su hermano que quedó solo en el campo.

El *mundo indígena* del que habla la autora de *En Espera* son varios mundos y en efecto hay mucho por hacer. En el mundo de la producción audiovisual hay ya procesos de creación propia, es decir desde sus propias voces y sus propias ideas, con lenguajes y representaciones distintas lo cual sin duda enriquecerá el mundo de las representaciones diversas de la diversidad de mundos existentes.

2.3 Ana Cristina Barragán. *Despierta, Domingo Violeta, Nuca, Alba. 2008 a 2016*



Imagen #10. Tomada de fotos de rodaje del largometraje *Alba*, 2013.

Ana Cristina es la más joven de las tres autoras a quienes me he aproximado en esta investigación. Su infancia transcurre en la década de los 90, mientras que la de Tania en los 60 y la de Gabriela en los 70. Ana es hija de la tecnología de la comunicación audiovisual y descubre en las imágenes su manera de expresarse. La entrevista con ella me permite ratificar el criterio sobre la capacidad de emprendimiento que pueden llegar a desarrollar las personas jóvenes cuando tienen capacidad, recursos, posibilidades de aprovechar las oportunidades cuando éstas existen en sus entornos. La autora ha hecho una trilogía de cortos de ficción donde la protagonista es una niña. Y se encuentra finalizando su primer largometraje: *Alba*. Ella también es una niña, quiero decir, su niña sigue viva en ella, ella la cultiva con cada película. Sus imágenes son frágiles y fuertes, como ella.

Su padre tuvo que ver con esto. “Mi papá tenía una filmadora... yo tenía 5 años. Todo el tiempo me estaba filmando... me gustaba ser protagonista. Tengo mucho

material filmado sobre mi vida y verlo es fuerte. Ves las cosas que has perdido, que han cambiado, que se han transformado, y te hace pensar... te conmueve"⁵². La transforman.

Las pérdidas, el temor a nuevas pérdidas, conmueven y mueven a Ana Cristina. Y así me voy dando cuenta que también ella de alguna manera, al igual que Tania Hermida, es la niña de sus películas. Su relación con las imágenes parece determinante en su vida. "La imagen es super poderosa en la sensación que puedes transmitir... mis historias parten de una imagen que se relaciona a una sensación, luego llega la historia"⁵³. La imagen es lo que está dentro del cuadro lo que se ve pero también lo que expresamente queda fuera, lo que expresamente no se ve, lo que queda marcado como ausencia o carencia. En las películas de Ana Gabriela, la ausencia está tan marcada como las presencias.

Poder relacionar una sensación con una imagen es una habilidad que seguramente desarrolló en contacto con las imágenes que hacía su padre. Su capacidad de relacionar las emociones con las imágenes bien puede venir del ejercicio de verse en las filmaciones que su padre registraba, con mucho amor y seguramente no poco orgullo, de situaciones familiares. Ana Cristina fue al menos una de las protagonistas de esos registros de imágenes de la vida cotidiana que le mostraban también, el paso del tiempo. Ese trabajo de lectura de imágenes familiares, de decodificación de su lenguaje, de emoción, sentimientos y sensaciones, pero además de recordarlos, posiblemente le permiten hablar de los *super poderes de las imágenes* y trabajar con ellas para

⁵² Ana Cristina Barragán, entrevistada por Lilia Lemos Játiva, abril 2015.

⁵³ Ana Cristina Barragán, idem

expresar sus propias sensaciones a través de imágenes, realmente poderosas, organizadas dentro del lenguaje cinematográfico de sus relatos.

Esa experiencia de su infancia le enseñó a expresarse con imágenes, luego la academia le dio más herramientas para desarrollar el lenguaje cinematográfico que resulta altamente expresivo y sensual, plástico, pictórico. No son historias de construcción clásica las que se presentan en sus cortos, tiende a la experimentación, busca con ello despertar sensaciones más que pensamientos. Busca que sus imágenes sean auténticas, propias, personales, honestas, que respondan a su experiencia y a sus emociones. Dice que sus imágenes son *imágenes del alma*:

Todo el tiempo estamos bombardeados por imágenes. Busco que mis imágenes sean auténticas. Creo que si lo que hago es honesto, mis imágenes deben ser honestas, auténticas en el sentido de que son producto de mi experiencia, no es autobiográfico pero sí es muy personal. Son imágenes del alma... Hay algo que me intriga de esa edad – de la pubertad –. Hay una ansiedad ahí. Hay una cosa importante a la que necesito acercarme.⁵⁴

Ana Cristina también habla desde su experiencia personal, habla de la inseguridad y de la ansiedad desde su propia experiencia. En sus tres cortos: *Despierta*, *Domingo Violeta* y *Nuca*, así como en su largo, *Alba*, las protagonistas son niñas que bordean los 12 años. Niñas urbanas de clase media alta. Igual que la autora.

Esto soy y si me repito es porque eso soy. A mí me costó mucho crecer, pero pienso que la infancia es la esencia. Yo siento que sí soy, que es casi el mismo personaje en distintas historias, no son personajes activos, les pasa algo y están reaccionando a esas cosas. Son sensibles, tienen la intuición, tienen sensaciones, sienten lo que está pasando,

⁵⁴Ana Cristina Barragán, idem

les afectan las cosas que empiezan a pasarles. No son sus decisiones. Les pasan cosas frente a las que tienen que reaccionar. Hacia el final hay una comprensión, un crecimiento hay un cambio.⁵⁵

Sobre la relación libertad y responsabilidad en su creación. La responsabilidad se da con los personajes, desde el momento en que busco que no sean estereotipados. La libertad de hacer sus historias como le parece mejor, con los personajes como los ve y con las historias que a ella le interesan, le demandan la responsabilidad única con ella misma de ser honesta en sus discursos aunque estos puedan resultar íntimos, personales e incluso repetidos para el público, y después la responsabilidad de mostrarlo para cerrar un círculo de la creación que no termina hasta que no es expuesta.

No soy responsable de lo que los demás perciban, pero si alguien ve y me dice me perturbó tu peli y nada más si me frustraría... Hay muchas maneras de hacer cine y yo estoy aprendiendo la mía, pero siento que va mucho por contar cosas que me pasan, como que es una cosa más íntima, más femenina ...hay cosas que me atraviesan y tengo la necesidad de expresarlo. Sí siento que hay gente que se conecta, y se conectan más con la sensación que con la historia misma.⁵⁶

Una posibilidad será entonces conectarse con su personaje a través de las sensaciones que transmiten y que despiertan gracias a una imagen muy cercana producto de planos en general cercanos a sus personajes, de movimientos pausados. Sus cortos son frases, oraciones, párrafos. *Alba* será el primer relato largo. Habrá que ver.

Despierta, 8 minutos, 2008

⁵⁵Ana Cristina Barragán, idem

⁵⁶Ana Cristina Barragán, idem

Despierta es un retrato de la primera menstruación de una niña. Casi un frase.

“Aceptación rechazo, sueño infantil que se vuelve casi pesadilla. Vas tomando conciencia de las cosas... En este corto todavía no tenía esquemas en la cabeza,... esto le dio una frescura especial al proceso... No sé todavía si ser más consciente, es bueno o no, creo que un poco de ambas”.⁵⁷

Lo primero en *Despierta*— donde Ana Cristina hace el guión, la dirección y el montaje - no es una imagen visual, es una imagen sonora, es el sonido del paso del tiempo marcado por un reloj. Una cámara casi lenta, siguiendo los lentos pasos de la niña en la penumbra de la casa. Luego, en el baño, cierra los ojos y cae sobre la pantalla completa una gota de sangre. La angustia enfatizada por el sonido de un piano, y una lágrima en el rostro de la niña. La inconsciencia y la consciencia, la felicidad y la tristeza, el fin y el inicio íntimo de una etapa de la vida contado desde la mirada de una niña, de Ana.



Imagen #11. Tomada del cortometraje Despierta, 2008.

⁵⁷ Ana Cristina Barragán, idem

¿Quién es esa niña? ¿Qué es la vida para esa niña? ¿Qué le pasa a esa niña en ese momento particular de su vida? ¿Qué importancia tiene hacerse estas preguntas? Más que responderse, preguntarse y buscar, curiosear, jugar, hacer cine y comunicar emociones, sensaciones, dudas, temores, preguntas y más preguntas. ¿Quiénes son las niñas?, ¿Qué es la vida para las niñas?, ¿Qué les pasa a las niñas en la vida? Las posibles respuestas son muchas pero lo que importa es la búsqueda sin la cual no hay respuestas o al menos respuestas propias y honestas como las imágenes de Ana Cristina. Esta es la diferencia de la que G. Deleuze hablaba y Tania Hermida también, sobre la diferencia entre arte y comunicación, la comunicación no es arte, pero el arte comunica mediante sensaciones y emociones.

En este primer corto no se ven ni al padre ni a la madre, aunque se intuyen por el espacio, una casa de familia, amplia, sobria, cómoda. La niña, más bien delgada que gorda, alta que baja, blanca que negra, con una bata de dormir blanca, se enfrentará a su primer sangrado menstrual desde cierta angustia que queda inexplicada, y no era explicar el objetivo, el objetivo parece más bien transmitir una sensación de angustia producida por un hecho biológico natural y normal en esta niña. Las explicaciones del porqué de esa angustia pueden ser variadísimas y dependerán de cada espectador que se sentirá libre de sentir o no, con la niña su angustia, su propia angustia y otras posibles angustias que sin duda la sangre puede provocar.

La niña protagonista -más bien convencional y arquetípica- de este cortometraje, está sola en casa. No hay más personajes ni reales ni de fantasía en el argumento; hay un gato que no se desarrolla como un personaje. Los conflictos psicológicos que genera

este hecho biológico propio de su condición de niña, los vive en soledad. El personaje, es decir esta niña, deja presentir una angustia vital a partir de un hecho tan natural e íntimo. Este es el fuerte de la representación delicada y respetuosa de esta niña: el tema – su sexualidad- es de esos temas que no se tratan a no ser desde la espectacularidad, la violencia o el morbo: su intimidad. ES un relato público de la intimidad de una niña desde una representación respetuosa en busca de compartir la experiencia y algún conocimiento sobre un asunto sustancial a ese particular ser humano que es una niña.



*Imagen #12. Tomada del cortometraje **Despierta**, 2008.*

El tiempo es una noche. El espacio es el interior de una casa amplia: su dormitorio, la cocina, el baño. El tiempo cronológico interior del argumento es casi el tiempo real de la acción, casi habría podido ser un plano secuencia hasta llegar a la gota de sangre que se difumina en el agua.

Domingo Violeta, 2010, 18 min.

Domingo Violeta es el retrato de dos hermanas que enfrentan un día la muerte de su madre a la que nunca se ve. Tampoco se ve al padre con quien hablan por teléfono. Ellas están solas en su casa. Son dos niñas de más o menos 12 y 8 años, más bien

blancas, más bien menudas, más bien tristes, más bien convencionales. Tal vez este relato cinematográfico pueda compararse a una oración.

Aquí, lo primero es también -como en *Despierta*- una imagen sonora; escuchamos sonidos que terminan con la sirena de una ambulancia. La primera imagen visual es la de un plano medio picado de una niña en su cama, vestida de blanco. Es una niña que encuentra las puertas de la casa, más bien lujosa, abiertas; sale hasta la puerta de calle y recoge una silla de ruedas. Ana y su hermana están solas en la casa cuando reciben la noticia de la muerte de su madre. El corto se desarrolla en el interior de la casa a no ser en una escena en la que las dos niñas salen a mirar el cielo tendidas sobre la tierra.



Imagen #13. Tomada del cortometraje Domingo Violeta, 2100.

Ana regresa a la cocina y encuentra a Violeta desmayada, con una cortadura en la mano. “*Viole por fa.... No me dejes sola*”. Violeta se despierta: “*Ña, te quiero*”. A lo largo del corto ellas comparten su soledad, sus angustias, sus afectos.

La soledad y la angustia, el sentimiento de abandono de impotencia, el dolor, es lo que nos enseña Ana Cristina en este corto, siempre buscando contar la historia desde

las miradas de la niña, de Ana, precisamente, la hermana mayor de este relato corto donde las emociones y las sensaciones están a flor de piel buscando entrar en la piel de quien mira las imágenes y escucha los diálogos que pueden darse en una situación semejante.

Los diálogos de las hermanas permiten descubrir el mundo de relaciones familiares donde el amor entre ellas es un vínculo no libre de conflictos, pero fuerte para afrontar la vida desde la complicidad de su edad, de su condición de hermanas y de niñas en un mundo adulto que ha marcado normas que no necesariamente entienden ni comparten. Y que no acompañan, sin duda.

Nuca, 2013, 20 min.

“*Nuca* es más de sensaciones cuando el día del cumpleaños se mezclan recuerdos de presente y pasado. Explora la ansiedad y el paso del tiempo a través de un lenguaje más sensorial que narrativo, con varios tiempos; espero que tenga algunos niveles de interpretación”⁵⁸, dice Ana Cristina sobre este tercer corto de su autoría que podría relacionarse con un párrafo.

Viento en el sonido, sombra gris en la imagen, una escalera china, una niña cruzándola, colgándose, quedando al revés en el mundo, soltando sin querer su diente postizo, quedando mal, quedando descubierta en el mundo de la escuela ante sus compañeros. En adelante se entrecruzarán tres situaciones que terminarán con sangre en un accidente. Otra vez el fin, el inicio, la vida, la muerte.

⁵⁸ E Ana Cristina Barragán, idem



Imagen #14. Tomada del cortometraje Nuca, 2013.

Los hilos donde caminan al menos tres niñas, parecen cuerdas flojas, sin mucho sostén en sus entornos que son estrechos, reducidos, opresivos. Caminar por estos hilos flojos genera angustia, genera accidentes... hay sin embargo algún síntoma de vida, alguna gana de persistir.

En este tercer corto aparecen los exteriores con fuerza para ser escenario de las mismas angustias y de otras angustias nuevas. Hay gente, pero es casi igual la soledad de sus personajes que ahora son como desdoblamientos del mismo, es decir de la autora, en este caso. Sus cuerpos llevan, como una carga, las inscripciones naturales y sociales: nuevamente la menstruación, los comportamientos esperados y las relaciones y actitudes previstas, pero que se tambalean y cuestionan, con situaciones e imágenes que siguieran conflicto con estas marcas, angustias y temores. No llega a haber cambio en los personajes por un accionar consciente o inconsciente, real o fantástico, sin embargo, un accidente, dejará intuir un renacer en la historia, pero que bien podría darse o no.

Nuevamente aquí, cada audiencia, cada persona, interpretará lo que sus emociones se lo permitan.

Alba, largometraje, 2016

“Es una historia sobre la relación de un papá y una hija, los dos viven como al margen del mundo normal. Habla sobre la herencia de la enfermedad, sobre aceptar de dónde vienes y enfrentar la vergüenza”.⁵⁹ Este es un relato cinematográfico que podría relacionarse a un cuento.

Alba es la historia de una niña que está pasando su pubertad y que tiene que vivir con un papá con quien no tiene relación, su madre está enferma. “La esencia de lo que en verdad me dolía contar... fue como empezar en la superficie e ir bajando hasta el fondo”.⁶⁰



Imagen #15. Tomada de fotos de rodaje del largometraje *Alba*, 2013

⁵⁹ Ana Cristina Barragán, idem

⁶⁰ Ana Cristina Barragán, idem

“El desarrollo de este filme ha sido un proceso autocrítico de exploración íntima, *Alba* es una película que intenta mostrar una etapa de crecimiento, aceptación y autenticidad a través de la vida de una niña, en el reconocimiento del pasado como elemento de creación cinematográfica que expresa la raíz de lo que somos”⁶¹. Esa ha sido la estrategia de desarrollo y la creación del guión de esta película que partió de un proceso de introspección personal del pasado de Ana Cristina.

Alba es una niña de aproximadamente 10 años. Delgada, blanca, delicada. Los otros personajes son su padre, tan delgado como ella e inexpresivo aunque con una mueca permanente de tristeza y su madre enferma mortal y sus amistades de colegio; la casa, la escuela, el hospital, el camino, la playa... son los espacios. Alba es una niña sin mayor capacidad de agencia, frente a la muerte de la madre, el padre decide hacer un viaje al mar... Por primera vez hay un horizonte exterior que podría interpretarse, como la posibilidad del horizonte en el interior de esos personajes.

En ese sentido la motivación que ha permitido mover las ruedas de este proyecto cinematográfico personal a lo universal; pasar de la idea de hacer un filme sobre un retrato individual de la infancia de la directora, a reconocer una historia que refleja la pubertad como situación humana. Así se configuró el espíritu de esta realización cinematográfica, con el objetivo de llegar a la sensibilidad de un público diverso en lo local y global.

⁶¹ CNCINE, Ecuador, *La exploración de lo íntimo en el espejo de la preadolescencia* En: <http://www.cncine.gob.ec/cncine.php?c=1556>

Al no estar concluida la película *Alba* al momento de escribir sobre ella, lo haré sobre un *demo* de la película que en su versión final tendrá 80 minutos aproximadamente. Este *demo* tiene 14 minutos de duración y es la selección y organización de imágenes que dan cuenta de la película, pero al no ser la película completa, el análisis que pueda hacer será a partir de estos 14 minutos.

Lo primero que vemos en la pantalla es la imagen de una niña durmiendo, el sentimiento de indefensión aumentado por una simple torunda de papel tapando la sangre de la nariz. La siguiente imagen es la de un hombre más bien enjuto y pálido, preocupado -por el gesto de su cara y de su mano-. La siguiente imagen da cuenta de que entre la niña y el hombre hay una relación, él con nerviosismo evidente la despierta, ella se despierta sobresaltada, él sale de cuadro. La inestabilidad de la cámara en estas imágenes contribuye a la sensación de inestabilidad de los personajes y de la situación.

En la segunda escena, vemos a la niña mirándose los incipientes bellos de las axilas frente al espejo del baño.

La tercera escena empieza con la imagen de la mano de una niña sosteniendo otra mano en cuya vena hay la aguja de un suero, la cámara llega al rostro de una mujer inconsciente en la cama de un hospital. La niña le acaricia la cara y le dice que está muy linda y le cuenta cosas de la escuela y de la casa, y le habla del regreso. Le dice un secreto al oído. Se recuesta junto a ella.

La siguiente escena es un juego sexual entre amigas y amigos, y el bautizo de una de ellas, beberse un brebaje, disgusto, humillación, límites... sensaciones que le

generarán en la siguiente escena identificación con quien sabremos después es su padre o hace las veces de un padre.

Entonces viene el viaje y la pregunta de la niña al hombre de la primera escena: “¿*Tu de pequeño, tenías amigos?*”. Y la respuesta: “*No*”. A partir de allí hay un diálogo entre estos dos personajes y sabemos que son hija y padre, que el padre fue también un niño víctima y ahora es un hombre víctima de su infancia y del presente, parece llevar sobre su espalda toda la desilusión que cabe en una persona. El viaje llega al mar, el mar que limpia y cura. Y por fin el juego de ambos, la risa de ella.



Imagen #16. Tomada de fotos de rodaje del largometraje *Alba*, 2013.

Capítulo tercero

Los discursos sobre la niña en el cine ecuatoriano del 2010 al 2015

Que un discurso ponga en su centro a una niña, no es frecuente: En los discursos mediáticos las niñas son protagonistas cuando se relatan acontecimientos dramáticos que son espectacularizados por un sensacionalismo lamentable, y, la publicidad las usa al ponerlas en el centro de la necesidad de consumir productos de toda índole y patrones de conducta civilizados, esto último apoyado por telenovelas y otros programas de entretenimiento de la televisión. Los discursos del Estado para ganar adeptos, al igual que la iglesia, la escuela y la familia.

Incluso la literatura y el cine para niños han tenido como fin inculcar costumbres religiosas y sociales, enseñar aquello que se considera oportuno para la infancia y unificar gustos, lo que es propio de la cultura global. Otra literatura y otro cine van surgiendo a medida que se va reconociendo y asumiendo la condición de sujetos y no de objetos que tienen las niñas y los niños en las sociedades actuales. Las opciones de una educación distinta son reducidas y en la mayoría de los casos, elitistas.

El cine desde su inicio - tanto en la industria como en el cine de arte- niñas y niños han estado presentes. En el cine ecuatoriano también están; en los cinco años recientes, son incluso protagonistas, aunque en un reducido número, Algo así como unas 10 películas, entre cortos y largos de ficción o documentales, de un total aproximado de 100 películas, en la historia del cine ecuatoriano han optado por una niña o niño como personaje protagónico de sus relatos.

Los discursos sobre la niña en las seis películas realizadas en el Ecuador entre 2010 y 2015, que tienen como protagonista a una niña, han sido planteados por tres guionistas – productoras – directoras, mujeres de edades distintas (50, 40, 30 aproximadamente) que han tenido una idea inspirada en una niña, la han desarrollado en un guión, han buscado los recursos para hacer su obra y la han dirigido.

Esta constatación implica que han sido miradas de mujeres las que se han detenido y no han parado hasta lograr que esa, su mirada, se convierta en una obra cinematográfica. Son tres mujeres las que han logrado desarrollar los procesos creativos necesarios para buscar *simbolizar el ser niña*, a partir de experiencias personales, en seis películas que cuestionan la invisibilización, los estereotipos y la manipulación de la niña en la sociedad.

Las películas analizadas, donde una niña es protagonista, muestran una tendencia importante hacia el tratamiento de temas que les son propios pero que no han sido socialmente reflexionados por considerarlos, desde el mundo adulto, inapropiados por su complejidad para el mundo infantil incapaz de entenderlos, muy desde la posición adultocéntrica sin considerar la opinión de esos sujetos de derechos directamente afectados por las temáticas en cuestión. Finalmente, en las seis películas de este estudio son las niñas, a través de sus mujeres y adultas las que de alguna manera logran expresarse precisamente sobre temas como la muerte, la soledad, la angustia, el miedo en las películas de Ana Cristina Barragán; sobre la exclusión social y el racismo en el corto de Gabriela Calvache; sobre las tradiciones, la religión y la rebelión en la película de Tania Hermida.

En la película *En el nombre de la hija* el cuestionamiento a prácticas y construcciones arquetípicas de lo que debe ser y actuar niños y niñas es frontal, en la película *En Espera* se muestra el estereotipo de una niña indígena sin capacidad de cambiar la historia, aunque no lo rompe, al igual que en *Despierta, Domingo Violeta* y *Nuca* de Ana Cristina Barragan. Habrá que conocer la historia completa de *Alba*, la protagonista de su primer largometraje, pronto a estrenarse. En las seis películas hay dos constantes: la soledad y el temor. “El temor que circula por la piel y el interior de la niña es el resultado de varias condiciones, las más visibles son: jerarquía, género y edad”⁶², dice la autora de *Representaciones de género en la literatura infantil*, encontrando una semejanza con el *cine de crecimiento* como podríamos llamar a estas películas que muestran una niña y sus situaciones en medio de la construcción de sus relaciones con el mundo y el inicio de conocer el mundo y tratar de entender su papel de dentro de él.

El acto de creación de estas tres mujeres, Tania Hermida, Gabriela Calvache y Ana Cristina Barragán, pasa por su *ser niña*, es de sus memorias de sus propias infancias de donde surgen sus personajes, sus historias, sus geografías naturales y humanas, sus emociones y sensaciones. La necesidad de poner en lenguaje cinematográfico esas experiencias propias y vitales es lo que mueve a las autoras, y luego no solo a ellas, sino -y a través de ellas- a un complejo sistema de producción que involucra una serie de recursos para la realización de una idea y la satisfacción personal

⁶²Sandra Milena Enriquez Tejada. *Representaciones de género en la literatura infantil* Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Área de Letras, 2013, p29.

de una necesidad que puede terminar siendo colectiva de alguna manera y en algún sentido.

Las seis películas, *En el nombre de la hija*, *En espera*, *Alba*, *Despierta*, *Domingo Violeta*, y *Nuca*, nacen en el contexto de lo que podríamos llamar el *boom* del cine ecuatoriano de la última década, que no responde a una lógica del cine industrializado sino a ese cine independiente en donde se escribe y se hace películas porque las autoras, en esos casos, tuvieron la posibilidad de cumplir un profundo deseo, una necesidad vital de hacerlas y expresarse.

Las películas indagadas, dos largometrajes y cuatro cortometrajes, realizados todas por mujeres, ponen a la niña como la protagonista de las historias que se narran. Ellas son el centro, ellas son quienes motivaron la historia y son protagonistas de las películas que narran parte de sus vidas; vidas que se encuentran en un momento particular de crecimiento físico y emocional, donde se despiertan las emociones y sentimientos que vinculan (o desvinculan) a estas niñas con el mundo que les rodea.

Son seis películas que las visibiliza, que no las manipula ni criminaliza. La historia que cuentan, es decir su contenido, habla o busca hablar desde ellas, con ellas; no solo sobre ellas. El lenguaje cinematográfico es desarrollado para lograr esos fines, las imágenes visuales y sonoras están construidas para visibilizarlas, para darles representatividad, para transmitir sus emociones, sentimientos, miedos, percepciones: para conocerlas.

La narración da cuenta de sus miradas a través de la mirada de sus directoras. Son seis niñas a las que vemos y escuchamos gracias al proceso creativo de tres mujeres

adultas. La imagen es sensible y respetuosa, son imágenes poéticas en muchos casos. Los seis personajes que representan son importantes, para sus directoras en primera instancia, y luego, más allá de las identificaciones y mediaciones, esas niñas representativas ya, van a ser importantes para las audiencias, para la sociedad.

Así como podemos decir que Tania, Gabriela y Ana Cristina son mujeres de clase media – alta, con posibilidades de estudiar y viajar, podemos decir también que tuvieron lo fundamental, la necesidad, y claro, las posibilidades de satisfacer esa necesidad. Y al parecer la necesidad surge en los tres casos de la experiencia personal, es decir de un conocimiento personal, que les llevó a hablar de personajes y temas que - de una u otra manera- les afectó íntimamente.

Dentro de la etapa de la niñez, está la preadolescencia o pubertad, que antecede a la adolescencia. Es en esta subetapa en la que se encuentran las seis protagonistas de las seis películas indagadas para esta aproximación a la representación de la niña en el cine ecuatoriano. Se puede entender a la adolescencia como un segundo nacimiento, si el primero fue al mundo en general, éste parto que puede ser la adolescencia, es al mundo social, al mundo de las relaciones. En este sentido la preadolescencia es la etapa de preparación hacia la adolescencia, hacia el mundo exterior. Hasta entonces, el espacio fundamental de niñas y niños es su hogar, o lo que sea que tengan como tal, que se va ampliando con la escuela y/o con la calle. A partir de la adolescencia el espacio fundamental se amplía al mundo. Estas películas nos muestran entonces a seis niñas en el momento previo a su segundo nacimiento, como si nos mostraran la vida de seis bebés a punto de nacer. Qué tienen, qué les falta para enfrentar lo que viene. En todos

los casos, sin haber pedido venir al mundo. Preguntas y reflexiones que pueden dejar a las audiencias las autoras con sus niñas de la mano.

En dos de los tres casos hay una autoreferencialidad alta, es decir la protagonista de las películas en algún a medida re-presentan a sus mismas autoras, aunque insistiendo en que en ningún caso es ni se pretendió hacer una obra autobiográfica; en el otro caso, el personaje representa a una niña casi tan cercana como una hermana para su autora, como ella misma lo cuenta, tanto que le puso su nombre a su personaje, buscando una mayor empatía con la niña de su película que no está inspirada en ella misma aunque sí en una niña muy cercana, aunque muy distinta a ella misma. En los tres casos el espacio es el propio, es el espacio en el que vivieron y crecieron ellas mismas. Son sus propias historias las que cuentan, pasan por sus propias experiencias para representar a sus personajes protagónicos de relatos de historias personales, con más o menos distanciamiento. Pero en los tres casos está presente el pensamiento central de Deleuze: “Un creador solo hace lo que necesita absolutamente”.

Estos relatos, donde conocemos parte de la historia de la vida de personas que están en estas etapas de la vida, fundamental en el desarrollo personal y social, como son la niñez, la pre adolescencia y la adolescencia, en la literatura se llaman relatos de crecimiento o de formación como *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel o *La hora de la estrella*, de Clarise Lispector. En el cine encontramos no necesariamente bajo esa designación películas como *La culpa es de Fidel* de Julie Gavras, de hecho adaptación de *Tutta colpa di Fidel* de la escritora italiana Domitilla Calamai. Tener seis películas con esta línea es saludable para el cine ecuatoriano y para la niña en el Ecuador, pero la

idea es fortalecer esta tendencia saludable con recursos, formación, motivación, políticas públicas, proyectos, planes, estrategias. Acciones para promover el cine, son necesarias y urgentes.

No es necesariamente coincidencia que las seis películas encontradas en el cine ecuatoriano en la etapa del 2010 al 2015, así como las tres obras mencionadas en el párrafo anterior, sean de autoras mujeres. La mirada de las mujeres es distinta a la mirada de los hombres, no mejor ni peor, solo distinta y por ello necesaria. Esa mirada tiende a poner personajes e historias más imperceptibles, a visibilizar sujetos y hechos menos espectaculares pero trascendentales y necesarios para equilibrar las representaciones de la realidad que sigue siendo, aunque en menor medida, representaciones masculinas, masculinizadas y masculinizantes.

Otra mujer, la directora del FemCine de Chile, Antonella Estévez, habla del derecho al relato:

“El acceso al relato, a participar de la narración de la historia propia o compartida, de enriquecer el diálogo con la *otra mirada* es, a mi parecer, fundamental para que podamos avanzar hacia una real equidad. Mientras sean otros quienes *cuenten el cuento*, incluso nuestros propios cuentos, y nos pongan ocupando los mismos lugares de siempre es difícil que avancemos hacia un mundo más compartido... Creo que no se avanzará si no se reflexiona también sobre las narraciones que hoy existen sobre lo que es ser mujer. Las violencias simbólicas son las que alimentan y perpetúan las violencias materiales. Entre el 2009 y el 2013 de las cien películas más taquilleras producidas en Hollywood sólo un 4,7% fueron dirigidas por mujeres. En ese centenar de filmes sólo el 12% tenían a mujeres como protagonistas y solo un 34% de ese tercio de personajes femeninos tenía un rol activo, o sea dos tercios de las mujeres que si aparecen en la pantalla son —la mamá de... o —la novia de... En Chile las cosas no están mejores, de los 41

largometrajes de ficción estrenados el año pasado, solo 4 fueron dirigidos por mujeres»⁶³.

El *derecho al relato* es como el *derecho al grito*, estas seis películas – *Despierta* (2008), *Domingo Violeta* (2010), *En el nombre de la hija* (2011), *En Espera* (2011), *Nuca* (2013), *Alba* (2016)- que existen gracias al derecho al relato ejercido por estar tres mujeres –Tania Hermida, Gabriela Calvache y Ana Cristina Barragán- son también el ejercicio del derecho al grito, de ellas mismas en primer lugar y, luego, de muchas más. Desde la subjetividad se logran identificaciones de sentidos e identidades similares, se desarrollan sentimientos y vínculos, como los de *El principito* con la rosa, con el zorro. Se arman acuerdos y se despiertan responsabilidades. Se ama.

Los discursos que vemos en estas películas hablan de unas niñas que ven el mundo desde su experiencia, misma que les genera conocimiento, y quien las ve aprende con ellas, seguramente no lo mismo, pero aprendemos a mirarnos, reconocernos o distanciarnos, a conocer a esas personas que nos rodean y a las que parece que no viéramos porque el tiempo, el dinero, la distancia... nos impiden estar cerca. Y eso se evidencia en los cortos de Ana Cristina Barragán y en el de Gabriela Calvache y ellas lo reafirman como una de las sensaciones y las preguntas que les inquietan: la soledad, el abandono, la añoranza.

En dos de los tres casos, Tania Hermida y Ana Cristina Barragán, las historias han tenido su origen en la propia historia de vida de sus autoras, es decir un alto nivel de autobiografía aunque en ninguno de los casos es exactamente una autobiografía, pero donde la experiencia personal ha resultado la fuente del desarrollo de sus personajes y

⁶³Antonella Estévez, Cine y Equidad: *Lo que vemos, lo que somos*, <http://femcine.cl/femcine-2015/>

sus historias. En el caso de Gabriela Calvache, la protagonista es una niña que representa a una niña que fue amiga de la autora, casi hermanas, como ella dice.

Pero, qué proyectan sus autoras en la pantalla a través de las imágenes que nos muestran, qué imagen de las niñas re-presentan, porqué atraen nuestros sentidos, qué reflexiones nos dejan. O mejor: Nos dejan reflexionando? Son películas que nos dejan sintiendo y pensando? Nos dejan queriendo sentir y pensar y de manera sutil, nos dejan *sentipensando*.

En el nombre de la hija nos deja pensando en las niñas y los niños que conocidos de la infancia, en primer lugar, y luego desde nuestro ser adulto, pero luego en las niñas y los niños en general, en cualquiera y en todos, nos deja pensando en las familias, en familias parecidas a las familias de la peli, la de los patrones y la de los sirvientes, en palabras, en relaciones, en geografías, cercanas, conocidas o desconocidas.

En espera nos pone directamente en el lugar de una niña campesina que representa a muchas otras niñas que comparten la imposibilidad de optar. Es un mundo adultocéntrico que no ofrece opciones a estas niñas; es el mundo rural que expulsa a la ciudad y es la ciudad que expulsa también aunque no se sabe a dónde; no importa que sea una niña, el sistema no la ve, no la escucha, no le acompaña. El sistema la ve como sirvienta ahora, más tarde tal vez la vea como objeto sexual y más tarde como a nadie, tal vez como a una cifra o dato estadístico.

Las niñas de *Domingo Violeta / Anima / Nuca* también son niñas solas. *Alba* también es una niña sola que reencuentra a su padre. Los planos cercanos para hacernos

sentir próximas físicamente de sus personajes, ser sus oídos, ser sus pieles, ser su sangre, ser su vida y su muerte. Sentir su angustia, su soledad.

Los sentimientos que despertó en mí *En el nombre de la hija* tienen que ver conmigo misma, con mi propia niña y con otras niñas que conocí, conozco o intuyo. Son sentimientos de cercanía de empatía de identificación positiva. *En espera* me saca de mí para ponerme en una niña diferente, más indígena, más pobre, más rural, más sola. La discriminación se hace evidente.

La identificación sin embargo se da y surge un sentimiento de solidaridad, es una niña diferente a mí ser niña, pero la empatía se da, es una niña, yo fui una niña. ¿Por qué yo sí puede estudiar, no solo la escuela sino hasta una maestría, tener a mi familia cerca?. Las niñas de *Domingo Violeta*, *Ánima*, *Nuca* y *Alba* nos ponen en sus pieles, en sus sangres, en sus miradas, en sus soledades, en sus sensaciones, en sus emociones de una infancia dolorosa e intensa que puede pasarle a tantas y tantas niñas, aunque a mí, no.

Todas las películas que son parte de este estudio, me pone en el lugar de esas niñas. Me interpelan, me cuestionan. Me saca de mí, desde mi misma, para regresarme a mí y a las demás niñas y al hijo que tengo.

CONCLUSIONES

Si unificar los gustos es lo que busca la cultura global, las seis películas analizadas tienden a alejarse de esa idea de homogenización y ofrecen temas diferentes, espacios geográficos diversos, perspectivas distintas y posibles miradas cuidadosas sobre las niñas puestas como ejes de los entornos y las tramas que arman las películas, son las que hacen con sus acciones avanzar el relato y desarrollar una historia suya, propia. Las tres autoras – desde sus puntos de vista, necesidades e intereses han puesto en el centro del relato una niña buscando representarlas en sus reales condiciones y circunstancias con las fortalezas y debilidades para relacionarse con el mundo adulto que les ha tocado vivir.

“Estas representaciones median y construyen la interacción y comunicación de los individuos con su entorno”⁶⁴, dice Sandra Enriquez en *Representaciones de género en la literatura infantil*, en este caso de las niñas con su entorno que es el espacio vital donde se desarrollan sus emociones y capacidades para la vida, donde se afirman o cuestionan los estereotipos, categorizaciones, roles de un sistema que sigue afirmando una cultura patriarcal, adultocéntrica, racista, clasista que discrimina y vulnera a los sujetos subordinados, la niña entre ellos.

Las niñas y los niños establecen paulatinamente relaciones con las otras personas y con su entorno. Su vida es un hecho social desde su nacimiento; su desarrollo es producto de un proceso social que se da dentro de una determinada estructura social.

⁶⁴ Sandra Milena Enriquez. Tejada. *Representaciones de género en la literatura infantil*. UASB. 2013

Las oportunidades de desatollar su autonomía y subjetividad, les posibilitarán el desarrollo de su ser niña o niño.

En el caso de, por ejemplo, Lita Stanlic, una de las productoras más prolíficas de Argentina, su vinculación al cine se da desde muy niña gracias a que miraba, junto a su madre, las películas argentinas y mexicanas de la época. La autora de *La niña liberada*. Iskra Pavez, escribe desde su experiencia personal de ser niña. Antonella Estévez es la directora del FEMCINE, en la literatura hispanoamericana los relatos de formación son escritos por mujeres, y en el caso de *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel y *La hora de la estrella*, de Clarise Lispector, con protagonistas niñas. En el cine encontramos no necesariamente bajo esa designación películas como *La culpa es de Fidel* de Julie Gavras, de hecho adaptación de *Tutta colpa di Fidel* de la escritora italiana Domitilla Calamai. Las películas encontradas en el Ecuador en el periodo 2010 – 2015 con una niña como protagonista han sido dirigidas por mujeres. Es decir la necesidad del ejercicio del derecho al nombre, pero también a la identidad, a la educación, al amor, al grito se evidencia en las obras a las que me he aproximado donde una niña es la protagonista y sus directoras son mujeres.

Si esa necesidad personal convertida en película logra trascender o no, ya es otro tema en el cual no es posible ingresar en estas reflexiones pues ameritan una investigación de recepción y percepción que hace falta, como muchas otras sobre el cine, la formación de públicos, el incremento de audiencias del cine independiente en el Ecuador. Porque esa necesidad vital que lleva a que se haga una película, es un buen

inicio para un proyecto cinematográfico pero no cierra su círculo sino hasta que el público la ve, la comenta, la compara, la procesa y la digiere.

Si no hay la necesidad de ejercer el derecho al relato, el derecho al grito, aunque existan los recursos, no habrá cine independiente, ese tan bien llamado *otro cine*. No se trata de hacer cine, se trata de hacer otro cine, el otro cine, el que toma partido, que expresa una necesidad vital, que no banaliza ni demoniza con su re-presentación a los personajes que pone en escena, es decir que pone en juego, en la lucha por los imaginarios liberados y solidarios de la sociedad: a *los otros*.

Las niñas y los niños aprenden fundamentalmente a partir de experimentar. “La experiencia se vuelve la esencia misma del nuevo sujeto” dice G. Agamben⁶⁵, y esto hace referencia al niño y a la niña, así como a la persona adulta que siente, inventa, expresa, propone. La niña, valga decir las niñas, tienen experiencias que no siempre pueden ser expresadas por las limitaciones impuestas desde un sistema educativo que premia la obediencia, por un sistema de comunicación que invisibiliza, manipula, demoniza. Por tanto esas experiencias, sin espacio para ser expresadas y recibida por otras personas, se anulan como tales, lo que limita el mismo *ser niña*. Las niñas y los niños, sus experiencias y expresiones, necesitan de otros sujetos, personas adultas responsables e interesadas en sus experiencias y en sus historias para contribuir a su *ser* a partir de su *expresión*. Creer en la historia de una niña y crear a partir de su relato una obra cinematográfica que la pone como protagonista, resultará significativo para la niña, para el autor y para el imaginario social sobre el *ser niña*.

⁶⁵ Giorgio Agamben, *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 14

El cine tiene una incidencia particular y una particular responsabilidad a la hora de generar imágenes, y con ellas, discursos y sentidos sobre el ser niña, que debería contagiar a los contenidos de la comunicación audiovisual. “Para América Latina -dice Quijano- la modernidad implica volver a mirarse desde otra mirada, en cuya perspectiva puedan reconstruirse de otro modo, no colonial, nuestras ambiguas relaciones con nuestra propia historia”⁶⁶, presente y futuro podríamos añadir. Esa otra mirada pudiera ser la mirada de una niña.

Ir *sentipensando*, como dice la cultura del río recogida por Orlando Fals Borda, mientras caminamos y cantamos, en la re-invenición del *ser niña*, es decir, permitirnos pensar la opción de otra manera de *ser*, en diálogo, entre otras personas, con las niñas. Destacar, resaltar, subrayar -con color fluorescente anaranjado- la opción de abrir espacio a la presencia protagónica de las niñas como sujetos sentipensantes, actuantes, habitantes e integrantes de un mundo privado y público, a quienes en la vida real no se le reconoce como protagonistas; promover las ganas para la producción de nuevas películas, en el proceso de crecimiento del cine ecuatoriano, que cuente con miradas diversas sobre niñas protagonistas de sus historias, de sus vidas, de sus países. Escuchar sus voces... Senti-pensar sus imágenes...

Se trata de *cine de autor*, en este caso, *cine de autora*, cine independiente de una industria que produce en serie para homogenizar criterios, gustos, pensamientos, necesidades; donde la mirada subjetiva de una mujer directora de cine se posa, se detiene, se extasía sobre una niña, justo como una mariposa, para enfrentar su propia

⁶⁶ Aníbal Quijano, *Modernidad y Universalismo*, en *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Ed. Nueva Sociedad, 1991, p. 28

muerte. La autora resulta ser – en ese alargado segundo- agente, tener agencia, resistir creativamente a la invisibilización y banalización y demonización de ciertos sujetos. Tomar partido, comprometerse, ser revolucionario, transformar, descolonizar el pensamiento, podríamos decir es la labor de una autora cinematográfica del *otro cine* que es sin duda cine político. Y sin duda, este debería ser subvencionado. Pero este es tema de otra tesis...

Estamos aprendiendo a hacer cine y deberíamos ir aprendiendo a ver cine a la vez, descolonizar el gusto, desestructuras esquemas, proponer otras miradas, otros relatos, otros personajes, otras estéticas, otros lenguajes. La tarea no es fácil. Vivimos en una sociedad donde la gente no quiere ni sentir ni pensar mucho sobre nada, menos sobre las niñas; donde la complejidad y la crítica son palabras que asustan, así como sexo, drogas, amor o rocanrol. Las palabras, ebúrneas como decía Neruda, las que atan y tajan, son dichas sin arte y sin responsabilidad previa ni ulterior. Poder seguir hablando, y cada vez más y mejor, con responsabilidad y arte, sobre las niñas parecería una tarea pendiente para el cine en el Ecuador. Poder hablar con responsabilidad sobre las niñas parece tarea urgente para el país.

La nuestra es una sociedad donde el cine es básicamente diversión/evasión. El problema está en el desequilibrio de las tendencias que ocupan las pantallas. En medio de la corriente de películas norteamericanas, que como sabe todo el mundo ocupan casi toda la programación cinematográfica ya sea en salas, dvs, televisión, internet.

Esta puede ser una de las razones por las que las películas ecuatorianas no tienen público, la gente no quiere ni pensar ni sentir, las personas buscan evadir la realidad,

evadirse a sí mismos para poder responder a lo que el sistema y ya la misma sociedad demanda de un comportamiento social adecuado, activo, pero dentro de las normas establecidas frente a las que hay que obedecer y hacernos como que entendemos y estamos de acuerdo.

Ecuador ha producido aproximadamente 40 películas de 2010 a 2015, el doble que en el periodo 2005 -2010, cuando se realizó *Chacón Maravilla*, única película con protagonista niño y coprotagonista niña. Entre 2010 a 2015, donde la protagonista es una niña, están *En el nombre de la hija*, *En espera* y la trilogía (solo en el sentido de tener una misma directora y un mismo personaje protagónico) *Domingo Violeta/Ánima/Nuca*, y *Alba*, en proceso de finalización. Solo el 5% del total de películas producidas en estos 10 años, han puesto en el centro del relato a un niño y a unas niñas.

Las películas sobre las que se ha indagado en este trabajo, son relatos de crecimiento de niñas. Esto nos permite conocer -a través de los sentidos, las sensaciones y las emociones- los procesos psicológicos, emocionales y sociales por los que pasan estos personajes que representan a personas que se encuentran precisamente iniciando, indagando, aprendiendo a vivir en este hostil mundo adultocéntrico. Sería saludable para el mundo adulto poder ver muchas más de estas películas que ponen en la pantalla, en el centro de un relato a un personaje que representa las infancias posibles existentes en un país, y muestran el mundo desde sus miradas para devolvernos como en un espejo nuestra propia obra. Solo se conoce lo que se ama. Estas películas nos aproximan amorosamente a las niñas, a sus mundos; y la espiral de sentidos puede darse cuando se

logra fortalecer imaginarios de respeto y responsabilidad frente a un sujeto vulnerado por los imaginarios existentes, el acto de resistencia se hace posible.

Poner y mirar a una niña en el centro de un relato es tener una experiencia, una concepción y una posición frente a la construcción de este ser humano en el Ecuador, es buscar una trayectoria, un movimiento, las transformaciones de los capitales en juego, las relaciones objetivas entre el agente y los demás agentes comprometidos en el mismo campo, en campos complementarios y en campos opuestos, siguiendo a Bourdieu.

Finalmente, encontramos en estas películas de formación, una argumentación visual sobre la necesidad del conocimiento, el reconocimiento y la autonomía que se precisa desde la niñez para la construcción de su identidad y proyecto de vida personal, como explica Julieta Haidar en el texto *De la argumentación verbal a la visual*⁶⁷ que busca refutar la manipulación del mundo adulto que interfiere e impone pautas de conducta y comportamiento, de relacionalidad y de racionalidad.

Las tres autoras desarrollan sus personales desde enfoques, puntos de vista y lugares de enunciación que buscan poner temas sustanciales a su desarrollo como personas. Tania Hermida logra un personaje que crece y que permite asomarse a la riqueza de su pensamientos, sentimientos y acciones, y que crece, aunque muy ceñida al mundo adulto. Gabriela Calvache muestra un personaje central sin centralidad en su vida, sin capacidad de agencia, resignado, sin estrategias ni tácticas; Ana Cristina Barragán, en sus tres cortos, muy desde el lugar de sus niñas protagonistas, muestra conflictos internos, íntimos, personales pero no llegamos a ver a esas niñas como

⁶⁷Julieta Haidar, *De la argumentación verbal a la visual*, p. 212

agentes. Alba, la protagonista de su primer largometraje, tal vez logre la agencia necesaria para alcanzar un personaje que se transforma y transforma su entorno.

En el contexto mundial complejo en que vivimos es inevitable que la realidad local sea compleja y que las imágenes que pueblan esas realidades y que en mucho la conforman, sean igualmente complejas. De allí la necesidad de que el pensamiento sea también un pensamiento complejo para poder analizar la cultura visual, los productos generados, su producción, circulación y recepción. De allí también que la multidisciplinaridad sea necesaria para que esta aproximación sea integral y presente aportes al diálogo también complejo y multicultural que se precisa para entender y participar de las transformaciones sociales y culturales que se dan a un ritmo más bien acelerado.

En términos de Castoriadis:

“las significaciones imaginarias sociales que están en y por los individuos, el magma que éstas conforman, se convierten en realidades conocibles y generadoras de conocimientos y dejan de ser ficciones en la medida en la que una obra las materializa y se produce así las transformaciones en los individuos y en las cosas, es decir se modifica la espiral de sentidos, se modifican los sentidos y con ello las relaciones del *mundo de las gentes y los objetos*.⁶⁸

El análisis sobre el acto de ver debe ser realizado desde varias aristas y con varios elementos para la reflexión. En el caso de los contenidos audiovisuales, desde la producción hasta la recepción y los posibles efectos y mediaciones. Análisis que nos debemos como país sabiendo la magnitud y las características de ese acto de ver en la

⁶⁸ Castoriadis, *Las significaciones imaginarias sociales*, p. 334

época moderna. La banalización y la saturación de imágenes en la vida moderna, el impacto de las tecnologías visuales de comunicación en los individuos y las colectividades, lo esencial y lo banal de las imágenes, su capacidad de aportar al conocimiento o a la repetición, a la rebeldía o a la obediencia, son temas que deben ser investigados a profundidad para lograr pistas que nos permitan subvertir con las imágenes un orden de injusticia, ignorancia e indignidad colectiva.

Así es posible entender y asumir la imagen como posibilitadora de conocimiento del interpretante quien la recarga de sentidos según su contexto, en una especie de traducción intercultural que desarrolla la capacidad crítica, dialógica y actuante de un receptor – emisor, sujeto – agente capaz de aprender y actuar. “La cuestión reside más precisamente en qué modo se han transformado las imágenes cuando han entrado en el contexto del arte”⁶⁹ dice H. Beling en su *Antropología de la Imagen*.

Esto se relaciona directamente con el postulado de Castoriadis sobre “la autotransformación de la sociedad que concierne al hacer social y, por tanto, también político. El hacer pensante, y el pensar político – el pensar a la sociedad como haciéndose a sí misma- es un componente esencial de tal autotransformación”⁷⁰. Así el interpretante del símbolo se modificará en su relación con la obra, girando siempre la espiral del sentido en una dirección u otra.

Lo que se narran en las películas indagadas son historias, personajes, vidas cercanas, sensaciones y sentimientos. Nos ofrecen lenguajes cinematográficos con diversos recursos y estilos distintos. Son pocas, deberían ser más las películas que

⁶⁹ Castoriadis, *Las significaciones imaginarias sociales*

⁷⁰ Castoriadis, *Las significaciones imaginarias sociales*

hablen desde las niñas para el mundo adulto céntrico en que viven que es mucho más que nacer, crecer, reproducirse y morir. Hablar desde las niñas, hablar con las niñas, hablar sobre las niñas, con responsabilidad es también un acto de resistencia a la indolencia que ha generado una naturalización de situaciones de vida y muerte que el mundo adulto ha impuesto y frente al que desde el arte y una comunicación artística (resistente), desde las ciencias sociales y desde la política deberá tomarse más en serio

Como me dijo una de las directoras, si se hiciera más cine habría más películas con niños y niñas, también para niñas y niños y, ojalá las niñas y los niños pudieran hacer cine, de hecho hay experiencias alternativas de este tipo, pero son escasas. Y habrá entonces más películas donde veamos a esos personajes de la vida que merecerían toda nuestra atención, tendríamos más de una película con una niña negra como protagonista o una niña secoya, o una niña sorda, o una niña de ahora, o una niña de antes, o una niña de mañana...

Será saludable que quienes puedan hacer cine tengan presente que “El acto de resistencia tiene dos fases: es humano y también es el acto del arte. Solo el acto de resistencia resiste a la muerte, bajo la forma de una obra de arte o bajo la forma de una lucha de los hombres, ésta es la relación entre la obra de arte y el pueblo que no existe todavía”.⁷¹

Podríamos decir que la marcada tendencia de las audiencias por ver cine norteamericano podría verse afectada por películas bien logradas en el sentido de contar con personajes que generen identificaciones emocionales con las audiencias y por la

⁷¹ Deleuze, *Qué es el acto de creación*.

coherencia de la historia contada con un lenguaje cinematográfico que, como hemos dicho antes, es artístico y político, y puede ser hasta poético.

Son huellas positivas, las que hay en estas seis obras cinematográficas, para la construcción de imaginarios sociales en relación a un sujeto de la sociedad cuyas particulares características de desarrollo, vulnerabilidad y vulneración exigen una posición crítica sobre qué sentidos estamos construyendo de la niña en la sociedad ecuatoriana, sentidos de los que depende su sociabilización y el relacionamiento con el mundo

Que la comunicación tome del arte la esencia del lenguaje cinematográfico que busca representar la realidad para abrir las mentes, no para encausar como es la función de la comunicación, sino para desordenar, una contra-comunicación. La contra información como un acto de resistencia. Una comunicación liberadora.

Las mujeres tenemos tendencia a fijarnos en cosas que tal vez pasan desapercibidas para los hombres, nos fijamos en flores mínimas, por ejemplo, pero sobre todo somos capaces de hacer público nuestro sentimiento hacia esa aparente nimiedad que guarda secretos y misterios que no sirven a nadie pero que pueden dejar huella en la manera como veo el mundo.

Ese hacer públicos los sentimientos y emocionar con ellos nos está permitido por el estereotipo de que somos las sensibles de la película de la vida y ellos los inteligentes. En realidad tiene que ver con una manera de ser afectadas por la vida y sus cosas, por eso que ha sido estigmatizado como la debilidad y la incapacidad propia de las mujeres para ciertas cosas de importancia superior para el desarrollo de la sociedad moderna,

machista, patriarcal y adultocéntrica que nos observa de lejos pero con lupa a hombres y mujeres, por ejemplo, a través de la tele, a la que reflejamos.

Si queremos más personas más felices, las niñas y los niños, por supuesto, deben contar con opciones y oportunidades para ser lo que quieran ser. Para ello deben ser mirados con respeto, valorados, tomados en cuenta, preguntados, escuchados y vueltos a mirar, tratados como personas valiosas, no como proyectos de personas. Y mirarnos como responsables de las condiciones del entorno en el que viven y actuar en consecuencia.



Bibliografía

Césaire Aimé, *Cultura y colonización*, en *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid, Akal, S.A., 2006.

Heidegger Martín, *La época de la imagen del mundo*, en *Sendas Perdidas*, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1960.

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.

Foster Hall, *El artista como etnógrafo, el retorno de lo Real: La vanguardia a Finales de Siglo*, Akal, España 1996, 1999.

Butler Judith, *Sujetos de sexo/género/deseo*, en *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.

____ *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paídos, 2002.

____ *Deshacer el género*, Barcelona, Paídos, 2006.

Lugones María, *Colonialidad y género*, en Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Tabula Rasa, No. 9, Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2008

Ávila Santamaría, Ramiro, *Los derechos y sus garantías: ensayos críticos*, Ramiro Ávila Santamaría; prólogo de Miguel Carbonell. 1a reimp. Quito: Corte Constitucional para el Período de Transición, 2012. (Pensamiento jurídico contemporáneo, 1) 320 p.; 15x21 cm + CD-ROM

Vilhena Vieira Oscar, *Desigualdad y Estado de Derecho*. Sur Revista Internacional de derechos humanos, São Paulo, 2007.

Lagos Pope María Inés, *Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, en Sara Castro-Klarén, editora, *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2003.

Belting Hans, *Introducción Antropología de las imágenes*. Buenos Aires: Katz editores, 2007.

Robinson Hillary, *Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación*, Madrid: Cátedra, 1988.

Arendt Hannah, *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2003

Arfuch Leonor, *Mujeres y escritura(s)*, en Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, 22, Primavera del 2003

Bhabha Homi, *Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna*, en *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 1994

Castoriadis Cornelius, *Las significaciones imaginarias sociales*, Barcelona: Turquest, 1989.

Deleuze Gilles, *El tercer tipo de acto de habla, acto de fabulación, La imagen tiempo. Estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós, 1987.

Hall Stuart, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Bogotá, Envión editores, 2010, p32

Haidar Julieta, *La argumentación visual*. México: UAM, 2014.

García Canclini Néstor, *Reapropiaciones de los objetos: ¿arte, marketing o cultura?, La sociedad sin relato antropología y estética de la inminencia*. Uruguay: Katz conocimiento, 2010.

Mitchell W, J. T, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal, Madrid, 2009

Everaert-Desmedt Nicole, *Qué hace una obra de arte?*, Utopía y praxis Latinoamericana, año 13, No. 40 (enero-marzo) Maracaibo: Universidad de Zulia. 2008.

Belting Hans, *Antropología de las imágenes*. Bs. As. Katz editores, 2007.

Catalá Josep, *Genealogía de la visión compleja. La imagen compleja*. Barcelona: Universidad Autónoma. 2005.

Casetti Francesco, Di Chio Federico. *Cómo analizar un filme*. Buenos Aires. 1991

Enríquez Tejada Sandra Milena, *Representaciones de género en la literatura infantil* Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Área de Letras, 2013

Fuentes virtuales

Deleuze Gilles, *Qué es el acto de creación*, Paris. Conferencia en la Femis -Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido-17 de marzo de 1987, Min 39. En: www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks (Consultado: enero 2015)

CNCINE, Ecuador, *La exploración de lo íntimo en el espejo de la preadolescencia*. En: <http://www.cncine.gob.ec/cncine.php?c=1556> (Consultado: marzo 2015)

Enriquez Tejada Sandra Milena, *Representaciones de género en la literatura infantil en Colombia y Ecuador*: Universidad Andina Simón Bolívar, 2013. En: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3255/1/T1205-MEC-Enriquez-Representaciones.pdf> (Consultado: diciembre 2015)

Listado de imágenes

Imagen # 1, Autor: desconocido. Tomado de *Carteles, publicidad antigua y otros desatinos* En: <http://pepecahiers.blogspot.com/2015/03/carteles-publicidad-antigua-y-otros.html> (Consultado: febrero 2015)

Imagen # 2, Tomada de gráfica promocional del cortometraje *Chacón Maravilla*, 1982.

Imagen #3. Tomada de fotos de rodaje del largometraje *En el nombre de la hija*, 2011.

Imagen #4. Tomada de gráfica promocional del largometraje *En el nombre de la hija*, 2011.

Imagen #5. Tomada del largometraje *En el nombre de la hija*, 2011.

Imagen #6. Tomada del largometraje *En el nombre de la hija*, 2011.

Imagen #7. Tomada de fotos de rodaje del cortometraje *En espera*, 2011.

Imagen #8. Tomada del cortometraje *En espera*, 2011.

Imagen #9. Tomada del cortometraje. *En espera*, 2011.

Imagen #10. Tomada de fotos de rodaje del largometraje *Alba*, 2013.

Imagen #11. Tomada del cortometraje *Despierta*, 2008.

Imagen #12. Tomada del cortometraje *Despierta*, 2008.

Imagen #13. Tomada del cortometraje *Domingo Violeta*, 2100.

Imagen #14. Tomada del cortometraje *Nuca*, 2013.

Imagen #15. Tomada de fotos del rodaje del largometraje *Alba*, 2013

Imagen #16. Tomada de fotos de rodaje del largometraje *Alba*, 2013.

Anexos:

Entrevistas:

1) Tania Hermida, Febrero de 2015

Comunicación, cine y arte

“El cine de ficción está hecho desde el lenguaje cinematográfico como arte. Luego, que las películas tengan mayor o menor calidad artística es otra valoración, pero no están hechas como productos comunicacionales y ahí hay una diferencia enorme.

Eso es importante tomar en cuenta porque tú sí puedes, si analizas los comerciales que tienen una función de propaganda, ver un uso del lenguaje que es persuasivo para generar una determinada conducta. En el arte el uso del lenguaje es poético con lo cual es muy difícil plantearse de partida qué quiero yo poner en la cabeza del espectador, esa pregunta no cabe porque lo que estás poniendo en la cabeza del espectador no es una idea fija, lo que estás poniendo en el mejor de los casos, si la película sale bien, son dudas, problemas, preguntas, unas posibilidades de cuestionarse el mundo en el mejor de los casos. Una peli finalmente es un producto que circula en medios pero -a diferencia de la propaganda y la información- su punto de partida es el uso del lenguaje en términos artístico-poéticos”.

Al abordar cualquier cuento, cualquier novela, o una película desde lo que propone como lenguaje, como historia, como narración, tienes mucho para explorar.

¿Por qué, para qué, *En el nombre de la hija?*

La película nace como una necesidad de narrar una historia, que se desarrolla en el universo de la hacienda patriarcal andina, en la que una niña se encuentra confrontada con los dos dogmas: el de la abuela católica conservadora y el del padre socialista ateo que ante la niña aparecen como dos verdades incuestionables. Cómo hace esa niña para tener voz propia, mirada propia, palabra propia y nombre propio. Nace así. Y empieza a alimentarse obviamente de cosas de mi universo que yo he vivido y conozco, no solo el universo familiar directo sino con el país donde crecí. Voy escribiendo el guión poco a

poco y en el camino llego a definir que el meollo de la historia gira en torno al nombre con todo lo que eso simboliza. Desde el punto de vista católico, la abuela quiere que se llame Dolores como la virgen con toda la carga que supone un nombre así en una familia así. Por otro lado el papá que se llama Manuel, le ha puesto Manuela y claro la referencia es a las Manuelas libertarias con toda la carga que eso supone también.

A partir de allí y en un proceso complejo voy llegando a lo que finalmente es la película, pero en el proceso, cuando definí que el meollo era el nombre, fue más fácil ordenar todo y surge incluso el título que es *En el nombre de la hija* que remite a “En el nombre del padre...” y que remite literalmente el nombre de la niña que es lo que está en disputa.

A partir de allí se fue ordenando todo, el tema de las palabras, cómo la palabra define la identidad y cómo se puede transformar esa identidad transformando la palabra.

¿Por qué una niña como protagonista?

Antes una aclaración: Yo no la considero ni la concebí como una película autobiográfica pero cuando la veo me doy de que hay muchas referencias que tienen que ver con mi biografía, pero es una construcción de ficción con todo lo que eso significa, es decir, ahí hay un universo creado para la ficción, una fábula, unos personajes contruidos en función de esa historia, en esa medida no espera ser un cine ni realista ni auto-referencial ni autobiográfico.

Sobre la pregunta de por qué una niña, ahí entran las cosas que tienen que ver con el universo de la creación. Yo he hecho dos pelis y algunos cortos pero en mi experiencia como guionista – que es donde empieza todo- no hay un *por qué* de inicio; cuando la historia nace, nace ya con unos personajes y luego puedes ir viendo qué pasa

con ellos porque cobran vida propia. La creación artística no responde a una lógica del por qué.

No es que un día yo dije: “voy a hacer una película sobre los dogmas, ¿cómo será el personaje principal?”. No. Sucede al revés. La primera escena que yo escribí para esta película (hace bastante tiempo...) es la escena donde hay un grupo de niños y niñas en un lugar prohibido que es una biblioteca abandonada, aparentemente están descubriendo cosas, aparece esta niña adolescente que les muestra el calzón y al mismo tiempo encuentran una calavera que es como el descubrimiento de la sexualidad y de la muerte al mismo tiempo. Y este momento de misterio y magia se rompe cuando entra el tío a castigar la desobediencia para restablecer la obediencia y el orden. Esa es la primera escena que aparece y ahí ya aparece con una protagonista que es una niña que está observando todo y a la que todo este momento le está afectando y a partir de ahí aparece el personaje que después es el personaje de Manuela. Entonces es al revés de cómo se concebiría otro producto de comunicación, “a ver qué te quiero contar y entonces qué personaje voy a escoger”. Desde mi experiencia los personajes aparecen primero con una historia, con unos momentos, con unas imágenes, con unas atmosferas y empieza a surgir una historia que tiene vida propia. Luego uno puede tener la distancia crítica para decir: “ah!, mira la niña está en este momento entre la infancia y la adolescencia” y quizás esto tiene otras implicaciones y quizá esas ideas más de análisis alimentan otras escenas pero de partida yo no elijo el personaje ni el tema, el personaje nace solo y el tema lo voy descubriendo después.

En mis dos películas las protagonistas han nacido hembras, en la una ya más grande que se llama Tristeza y en ésta es Manuela... pero son las primeras en aparecer en el proceso de creación de modo que no responden a un porqué.

A esta altura ¿tienes una idea de ese porqué aunque no haya sido premeditado?

Yo, lo que puedo darme cuenta -y empecé a tener la distancia crítica para darme cuenta cuando estaba terminando el montaje de la segunda película- es que las dos películas, siendo muy distintas, tienen el mismo *adn* porque en ambas hay una protagonista mujer que empieza la historia con unas verdades, con unos dogmas, con unas posturas desafiantes ante el mundo y en el transcurso de la historia las dos protagonistas tienen un momento de ruptura con esas verdades, tienen un momento de quiebre y se quedan desprovistas de esa seguridad, desprovistas de verdades, de un sentido de sí mismas, desprovistas de un sentido de qué mismo es el mundo y a dónde van. Entonces aparece el personaje que en el un caso es Jesús y en el otro es el Tío Felipe -y que en ambos casos es el Pancho Aguirre- que les entrega un cofre -que en ambos casos está vacío- y que solo ellas le pueden dar sentido, es un objeto al que ellas están obligadas a dotarle de significados.

¿Tú has recibido el cofre ya?

Yo creo que sí, pero todavía no lo abro)

Recién ahí yo puedo mirar con una mirada más analítica, más distanciada; verlas ya como películas y decir: “Ah!, mira, resulta que...” Pero en el proceso de creación no hay un momento en el que yo me planteé: “Haber, cómo prefiero que sea la protagonista, de 11?, de 12? o de 15?”. No, la protagonista nace con su historia y de ahí

yo voy tomando obviamente decisiones para la construcción de ese mundo y para contar la historia.

¿Qué fue lo primero, entonces?

Lo primero que yo escribí de esa historia es esa escena.

¿Por qué?

No sé. Esa fue la primera escena que apareció y que yo escribí, hace mucho tiempo estaba escrita, mucho antes de sentarme a escribir el guión; es decir esta escena en que hay unos niños en un lugar super oscuro explorando los misterios prohibidos que los adultos les han dicho que no pueden explorar, un lugar en donde se encuentran efectivamente una calavera, unos fetos, unos objetos que están como cargados de misterio sobre la vida sobre la muerte y al mismo tiempo toda esta magia y este momento de misterio es roto por la entrada del abuelo que les hecha de ahí y que destruye ese momento y que les pone en orden y que les castiga. Esa fue como la primera escena que escribí. Después ya hubo todo un proceso de estructurar la historia y encontrar el tema.

¿Tienes una idea de por qué niña?

No.

¿Cómo crees que incidió el hecho de ser mujer en la película?

Yo tengo un reparo con las categorías como “ser mujer”, “ser ecuatoriana”, etc. Se está como asumiendo de antemano que ser mujer o ser ecuatoriana o ser cualquier cosa tuviese ya de por sí unos significados previos y en ese sentido yo creo que hay tantas formas de ser mujer cuantas mujeres existen en el planeta, y la propia película pone eso en escena. Ahora, evidentemente hay una serie de cosas que tienen que ver

con comportamientos machistas de la sociedad patriarcal en la que hemos crecido, que están muy ligadas con comportamientos clasistas y con comportamientos racistas. Yo siento, y eso también lo he visto con un poco de distancia, que esas son como las tres taras del entorno social en el que me tocó crecer, que más frecuentemente aparecen en las historias que yo cuento como las fuerzas que las protagonistas tienen que confrontar. Esas estructuras patriarcales y, en el caso de *En el nombre de la hija*, también una estructura de matriarcado andino muy fuerte en donde el rol que juega la abuela, cuando yo tomo un poco de distancia, veo que es tenaz, es la guardiana del patriarcado con una fuerza mucho más destructora que la del propio abuelo.

Entonces es bastante más complejo que hombre contra mujeres, o adultos contra niños. Esas taras que están instaladas en la sociedad en la que a mí me ha tocado crecer obviamente aparecen en mis historias como fuerzas contra las que se tiene que enfrentar la protagonista en su búsqueda, yo digo de una mirada propia o de una voz propia, pero se podría elaborar un poco más sobre qué mismo busca Manuela en esta historia.

Yo creo que toda escritura irremediamente nace de un cuerpo que ha sufrido no en el sentido del dolor sino de una experiencia, de una biografía, aunque sea ciencia ficción, esa ciencia ficción nace de algo que a uno le dolió, le preocupó, en esa medida, al menos en el cine independiente (que es el que nosotros hacemos- en donde uno escribe y hace películas porque tiene el profundo deseo y la necesidad de hacerlas y no simplemente como un oficio para el que uno tiene una destreza que podría ser otro tipo de escritura), en general toda escritura nace necesariamente de ese mundo que uno transitó pero ese mundo no es solo el mundo objetivo de dónde vivió y con quién se

relacionó, sino también es el mudo de los libros y las películas que vio, todo ese otro universo no visible del mundo que uno habita.

¿Cuáles son los universos o imaginarios que colocas en la película?

Una vez que se instala ya ésta protagonista, y yo empiezo a ver cómo el tema se decanta y tiene que ver con una niña en el momento previo a la adolescencia, empiezo ya como a hacer un trabajo más de investigación para nutrir ese universo y empiezo a echar mano por una parte de todo lo que tiene que ver con la estructura católica del mundo y con todo lo que eso supone a nivel de relaciones entre personajes, de ordenamiento de la casa, de ordenamiento de los espacios y de las relaciones de las personas; por otro lado tomo todo el imaginario de ese idealismo socialista setentero, que es el que traería a la película el papa de Manuela, con todas estas imágenes que finalmente yo intento de alguna forma colocar en un panteón: como están la Virgen Dolorosa y el Divino Niños, están El Che, Fidel, Carlitos Marx, como imágenes a venerar.

Entonces empiezo a trabajar en función de esa dicotomía y al mismo tiempo a trabajar en función de qué es lo que habría pasado en esa biblioteca abandonada en la que está el tío Felipe para que este universo haya estallado y empiezo a hacer un trabajo de investigación que tiene que ver con las formas o doctrinas de ver el mundo que este tío asumió y terminaron en un brote esquizofrénico y entonces ahí hay todo un trabajo que lo que intenta mostrar es que este tío fue católico, socialista, masón, científico (todo el mundo de las evidencias físicas de las cosas para entenderlas) y en un momento dado todos esos sentidos cerrados estallaron de manera trágica y devinieron en locura, locura poética, pero trágica al final porque es un personaje que nunca llegó a tener un yo

propio que es lo que Manuela está buscando. Es el trabajo que está más entre lo puramente instintivo de la creación si cabe el término y lo que es más planificado, más estructurado con referentes para ir construyendo ese mundo que pide ser contado.

Yo me puedo dar cuenta viendo mis pelis, y otras pelis hechas por mujeres aunque no todas, que uno aprende a ver cosas que no siempre se pueden ver en el cine que es hecho por hombres, que es mayoritario. Una aprende a mirar otras cosas, una ocupa un lugar que le permite ver un lado de las cosas que a veces a los hombres les está vedado por el rol que juegan desde chiquitos en esa sociedad tarada y eso es también un poco lo que se muestra en la peli.

¿Esos universos que pones en la película como inciden en Manuela?

En el proceso de escritura y luego de realización yo siempre intento mantener un equilibrio entre lo que de alguna manera pide ser hecho sin que yo me pregunte porqué y aquello en lo que yo sí puedo incidir de manera más consiente. En esa medida hay cosas que sé porque están y otras que no sé. En el proceso de escritura de este guión, al margen de lo que le va sucediendo al personaje, veo que el tema se decanta hacia el tema del nombre y aparece el bautizo como el momento de quiebre del personaje porque a pesar de que es un acto simbólico en el que ella no cree, es un acto de una violencia simbólica destructora, y se empieza a ordenar la historia. La relación que ella establece con el piojo es clave en la medida en que él le enseña a emplear esta estrategia barroca, diríamos, de pensar una cosa y decir otra, que es la estrategia barroca del mestizaje: “no me voy a enfrentar a la autoridad, pero lo que yo pienso es problema mío”, que es la estrategia que decide utilizar Manuela de dejar que le bauticen. Pero la estrategia no funciona del todo porque termina siendo violentada por el acto del bautismo.

El Piojo es ese personaje que juega rol de la resistencia porque es el que recibe violencia de los adultos y de los primos racistas, recibe la consigna de que tiene que ser machito porque es hombre. Recibe muchas violencias y sin embargo ha encontrado una manera de estar en el mundo que muchas veces le da más libertades que a los otros niños que aparentemente estarían en ventaja (... cosas más complejas)

Tengo amigos que me han dicho que el problema de mi película es que todos los personajes masculinos o están locos o son violentos, pero creo que el piojo muestra lo contrario.

¿Cómo los espacios influyen en Manuela?

Hay un trabajo con los espacios desde la escena uno. El carro donde Manuela llega a la hacienda ya es un espacio demarcado por una lógica donde el papá siempre la mira por el retrovisor y eso determina esa constante mirada del padre sobre la hija que se mantiene a lo largo de la película de manera simbólica. Ella siempre está hablando del padre y de lo que piensa el padre y de lo que dice el padre.

Se define un lugar de cada personaje en esta estructura de poderes. La casa es el lugar del orden donde todo tiene un lugar y un tiempo, marcado por el reloj y los tiempos de la convención familiar. Todo está en líneas rectas, pasillos, puertas, pasillos... la idea de la reproducción del orden al final del cual siempre hay una virgen o una cruz, entonces el espacio de la casa está organizado en función de esos roles, en algunos casos subrayado hasta la broma como la cama del niño, celeste, con la imagen del niño y la cama de la niña rosada, con la imagen de la niña. Todo este orden en donde lo femenino y lo masculino tiene un lugar, en donde el empleado tiene un lugar y el

patrón tiene otro lugar, donde el papá tiene un lugar y la mamá tiene un lugar, en donde los adultos tienen un lugar y los niños otro lugar.

Todo estaba marcado para que el espacio de la casa de hacienda sea el lugar en donde todas esas estructuras de poder se ordenan de manera precisa y perfecta. Luego el espacio del entorno exterior donde empieza el desorden, donde hay la posibilidad de que las cosas funcionen de otra manera, de que las jerarquías se desordenen y eso se trastoca completamente en la biblioteca del tío Felipe que es el traspatio donde fueron a parar los restos de todo y donde este personaje ha trastocado todos los valores establecidos: hay una imagen de Carlos Marx con el Corazón de Jesús, la última cena con caras de animales, las palabras fuera de los libros, todos los signos trastocados, todos los símbolos como si les hubiera estallado una bomba en la mitad del universo simbólico.

En este universo hay misterio, hay cosas que no se saben, que no se ven, porque al final lo que Manuela tendría que descubrir es que la vida es misterio, que no hay una verdad última y que no la va a ver y que lo único que le queda es seguirse preguntando y que ese es el camino.

Yo creo que en la medida en que uno va creciendo, uno aprende a responder a ese entorno, a contestar, a resistir a ese entorno. El universo de Manuela es el catolicismo, el socialismo, la casa, la iglesia, todo niño crece en una estructura. Para mí lo interesante de Manuela, y de lo que cuenta esta historia, es que habiendo crecido en ese entorno vertical dogmático, hay una salida, hay una puerta, hay una manera de pasarse al otro lado del espejo que es la puerta que le abre el tío Felipe. Y es también una pregunta sobre si la única puerta por la que podemos escapar es la puerta del uso del lenguaje poético el lenguaje, no para decir verdades, no para responder, sino para

preguntar; el lenguaje como posibilidad permanente de transformar la realidad. Entonces en esa medida lo que siento es que más importante que cómo es el mundo en que los niños crecen que siempre va a ser imperfecto, marcado por unos poderes y unas violencias, más importante que pensar en que el mundo no sea así, es dotar a las niñas y a los niños con las herramientas para negociar con ese mundo.

Las relaciones que Manuela entabla... en esos espacios... ¿Cómo maquina Manuela las relaciones con los otros, qué herramientas tiene?

Manuela está bajo la sombra del padre cuando empieza la película, es una niña que está constantemente repitiendo lo que su padre quisiera escuchar. A partir de ahí se ordena el universo de Manuela, ella entra a esta hacienda, que es el universo materno, en contra de la voluntad del padre. El padre ya ha dicho que en ese entorno hay unos peligros católicos que ella tiene que combatir, entonces ella entra con una misión de destruir a todos estos posibles fantasmas que le van a presentar y el viaje de Manuela a lo largo de la peli es llegar a un momento en donde tiene que darse cuenta que ese rol no es el suyo, que esa voz no es la suya; que eran de su papa y que ella tiene que tener otro rol, otra voz, otro nombre, otras palabras y otro modo de estar en el mundo y relacionarse con las personas. Pero cuando empieza la historia es una niña que asume una postura de papá y mamá con el hermano, que asume con la abuela la postura de confrontación del papá, asume esta misión de justicia con el niño desfavorecido y de confrontación con el enemigo máximo que es el primito más machista y más potencial opresor del futuro. Como que al principio todos los roles están marcado por esta misión que ella cree que trae y el proceso le lleva a entrar en conflicto consigo misma con los roles que está llevando y que le llevan a darse de narices con el hecho de que su batalla

contra el mundo fracasa porque al final le bautiza, le visten de niñita linda, el papá aparentemente no está en la super misión en la que ella creía que estaba; como que todo este universo simbólico en el que el papa es héroe y ella heroína, se derrumba. A partir de ahí, ella empieza a cambiar su relación con el mundo, empieza a relacionarse con el mundo sin la mediación de estas verdades, de estas sentencias, y es ahí donde Manuela se transforma y esta transformación se da en el contacto con el tío, en el momento en el que toma la cajita vacía y les dice a los primos “me dieron esto para que aprenda a amar el misterio” y no sabemos si realmente le dieron para eso porque le tío nunca le dice eso en la película, pero ella dice “me dieron esto para que no la abra nunca, para que aprenda a amar el misterio” y empieza a asumir un rol que ya no tiene que ver con la Manuela de las verdades y de las sentencias y de la racionalidad a ultranza sino un rol de una Manuela capaz de jugar con las palabras, con el lenguaje, capaz incluso de mentir que es una de las primeras cosas que uno tiene que aprender a hacer con el lenguaje.

¿Cuál es la representación que haces de la niña en la película?

Primero una puntualización. Yo no creo que ninguna peli haga una representación de “la niña” como abstracción; yo creo que una peli, una novela construye un personaje que es único, en esa medida Manuela no representa la niña ecuatoriana, a la niña de los 70s, tampoco representa a la Tania. Manuela es un personaje que encarna una niña en conflicto con la imagen de la niña, no quiere ocupar la cama de la niña, no quiere que le vistan como niña, quiere que le llamen por un nombre que supuestamente es de hombre, es como una niña que está en conflicto y en guerra contra la imagen de la niña que en el seno de su familia se supone que ella

tendría que ser. Es una niña que de alguna manera no representa a un tipo de niña, tampoco soy yo, aunque hay referencias al mundo en que crecí, hay elementos tomados de la biografía propia pero no es autobiográfica, es ficción. Podemos ponerle un montón de reparos al cine ecuatoriano contemporáneo pero el problema no es la auto-referencialidad.

¿Cómo relacionas esa representación de esa niña de tu película con la representación que la sociedad ecuatoriana tiene de lo que es una niña?

La película no está pensada en función de romper una imagen. Manuela es un personaje que está en guerra contra esa imagen, por eso está en guerra con María Paz, porque ella representa a la niña perfecta, la nieta favorita, y sin embargo la trayectoria de este personaje es de las más interesantes porque es la que más se transforma a lo largo de la historia y termina confrontando a la abuela. La película no está para cuestionar una imagen, la película tiene una protagonista que se enfrenta permanentemente contra esa imagen y en esa medida está cuestionando cómo el lenguaje la oculta a ella, como la abuela la quiere sepultar debajo de un nombre y eso puede generar un montón de debates (mujeres que agradecen por ejemplo) pero eso ya no es de la película sino de la recepción. Yo no me planteé voy a denunciar el patriarcado creo que para eso hay formas más directas y militantes, creo que una película hace preguntas, más bien.

¿En el nombre de la hija es una película necesaria?

Necesaria en la medida en que fue absolutamente necesario para mi hacerla, en la medida en que aparece un tema que necesito contar, que necesita ser contado por mí, sin respuesta, sin porqué; tal vez las razones de mis películas están en motivaciones a lo

largo de la vida y en la práctica creativa razones y motivaciones van encontrando un lugar que es el de la narración que están cargadas de las cosas que a uno le preocupan, que le han dolido, que le han sorprendido o fascinado, cargadas de las preguntas que uno tiene sobre la vida, en ese sentido, necesaria para mí.

Una vez que la película está terminada la devolución del público me muestra que la película habla de temas compartidos, toca fibras compartidas, no es una película hermética que solo yo alcanzo a comprender, en esa medida tal vez sea necesaria para otras personas también.

Puede haber cosas válidas en la película, puedo ser crítica también, pero tendría que hacerla de todas maneras, es una necesidad honda, profunda que no es una opción, es una pulsión que luego uno opta cómo resolver. Si yo tuviese talento literario sería una resolución más inmediata y menos titánica, hacer una película es tan titánico que realmente tiene que haber una necesidad imperiosa para hacerla, uno se juega la vida, las finanzas todo.

¿La relación libertad / responsabilidad, al hacer una peli sobre niños, a la hora de crear y exponer la creación, ahora con la distancia, cómo vez esa relación?

Hay dos órdenes de cosas en el proceso de creación de una película; el uno el de la creación como escritura, como construcción de un relato, como construcción de un universo; la otra parte es la producción que supone comprometer a unos niños concretos con nombre y apellido.

En esa primera etapa de creación de la película la única responsabilidad que uno tiene como creadora es dejar que nazca la idea y hacer que se nutra y estructure de la manera más consistente para que se pare en sus propios pies tanto la historia, como el

universo de esa historia y sus personajes. Es decir, es un trabajo en donde la responsabilidad está con el lenguaje cinematográfico propiamente, con la obra misma.

En ese proceso entonces, la libertad y la responsabilidad es con la obra no es con el mundo exterior; no es con las personas concretas no es con el cine en abstracto no es con el cine ecuatoriano como entelequia, es con la obra con que la obra tenga realmente vida propia, con que no sea solamente una ilustración de una idea, (yo tengo una idea y entonces voy a ver cómo hago una historia para que la idea quede clara). No, la obra tiene que tener vida propia al margen de teorías o posturas previas sobre el mundo. Esa es la responsabilidad en el proceso de creación.

¿Encuentras un vínculo entre la libertad que tuviste para crear y la responsabilidad de poner un discurso para que la gente lo perciba?

La dicotomía libertad / responsabilidad no juega, juegan casi como sinónimos, porque uno en el proceso es libérrimo pero esa libertad está moldeada en función de que aquello que uno está creando tenga vida propia, una vez que tiene vida uno la expone, la responsabilidad es con la obra para que luego la obra se enfrente a los espectadores. Pero no hay un sentido de responsabilidad previo, tipo yo debería hacer una peli porque es necesaria para el entorno donde nací.

No es “yo debería hacer una peli necesaria”. Si yo me hubiera puesto racionalmente a pensar qué peli necesita este país tal vez no hubiera hecho ninguna de las dos, quizás me hubiese puesto a pensar sobre los problemas más apremiantes de la sociedad ecuatoriana, pero el proceso de creación no nace como un *deber ser* nace como un *ser* y en la medida en la que nace como un ser, la responsabilidad que uno le pone es

todo el trabajo, toda la dedicación, todo el rigor posible para que ese *ser* sea de la manera más consistente y sólida.

Pero lo que sí obviamente supone una responsabilidad enorme y de la que tenía conciencia desde que aparecieron estos personajes, es: “yo voy a tener que trabajar con niñas y niños, y cómo se hace eso?” Ahí sí con unas responsabilidades que no tienen que ver con la obra, sino con esas personas en concreto, con esas niñas y niños que van a venir al casting, que van a entrar en un proceso de aprendizaje, que se van a involucrar en una historia y que van a estar bajo mi responsabilidad literalmente psicológica, emocional, laboralmente. Ahí hay una responsabilidad que era el gran reto de esta película.

¿Cómo logras mostrar el mundo, la preocupaciones, las necesidades de una niña desde tu persona adulta, cómo logras mostrar ese mundo desde los ojos de esa niña?

Durante todo el proceso de escritura y de realización yo la veía como una película para la gente de mi generación, es decir los que habíamos sido niños en los 70 y que teníamos estas referencias. Cuando el distribuidor internacional de la peli la vio me dijo Tania, la película está muy bien, pero tenemos un problema: Esta película es para niños, no es para niños, es para adultos actuada por niños, no hay una claridad. Ahí me di cuenta que aunque yo nunca la había concebido como una película para niños, era una película también para niños, te digo esto porque yo no me planteé en ningún momento a estos niños yo les voy a poner en sus bocas un discurso adulto, ni voy a poner a unos niños a jugar el juego de la vida, tampoco me dije voy a contar una historia que puedan entender los niños de 9 años. La solución al dilema para mi es que en realidad no hay mucha diferencia entre Manuela y yo, en la medida en que la Tania q hizo esa peli tiene

la edad de esos niños porque para mí el drama de Manuela y la relación con los primos es un drama que a mí me toca, no lo veo como un drama menor de unos niñitos, lo veo como un drama que tiene que ver conmigo, con mi generación. En ningún momento había hecho ese ejercicio que tú me propones ahora: como tu pones tus preocupaciones en los niños, esa dicotomía no había.

¿Volver a ser niña? ¿La peli, te permitió jugar el rol de ser una niña?

Más que jugar el rol de ser una niña, porque habían muchas responsabilidades muy adultas durante todo el proceso de producción, pero sí que el universo de los niños yo me muevo en ese universo de manera totalmente horizontal, entonces en ningún momento yo me había dado cuenta de que para algunas personas esa película era una película para niños y lo curioso es que luego, en los festivales más importantes la pusieron en la categoría de cine para niños o cine para adolescentes y se ganó muchos premios de jurado joven. Esa fue para mí una sorpresa y esa es de las cosas que me permiten decir, la película, sin que yo me lo propusiera como un objetivo, es una película que conecta con los niños de esa edad de 9, de 10, de 11, de 12, años. De mi parte nunca hubo la intención de hacer una película para niños, de niños, con niños. Y también hay muchos cuarentones que han conectado con la película y mucha gente adulta pero lo que yo no pensaba era que la película pudiera conectar con los niños. Para mí eso fue una sorpresa. Y ahí es donde yo me di cuenta que, ojalá en el mejor de sentido de la palabra pero si no también en el peor: Yo soy una niña. Hice una película para la gente de mi generación y la gente de mi generación tiene 9 años.

¿Cómo fue el proceso de trabajar con los niños, con toda la responsabilidad que ello implica, y el logro de tener unos personajes?

Claro, ahí si fue un trabajo muy adulto en la medida en la que yo sabía que tenía que yo tenía que convertir el proceso de rodaje trabajo, de preparación y de ensayos en un juego porque si no los niños no iban a resistir el proceso, entonces si fue un esfuerzo muy adulto de encontrar maneras de que todo el proceso, desde la primera lectura de guión hasta el último día de rodajes sea permanentemente un espacio en donde los niños se sintieran por un lado libres y jugando pero al mismo tiempo, y esa era la gran dificultad, que asumieran que tenían una responsabilidad tan grande como la de todos los adultos que estábamos ahí y más porque eran los protagonistas entonces ellos sabían que el fotógrafo se puede aburrir y renunciar, ellos no. Entonces ese fue un proceso bien complejo y al mismo tiempo simple, porque una cosa que uno olvida tal vez cuando es adulto que cuando uno juega, uno juega en serio, lo único serio que uno hace en esta vida es jugar, y cuando a uno le ponen las reglas y esas son las reglas y uno juega. Entonces lo difícil fue que ellos comprendieran todo lo que supone ensayar, rodar, prepararse previamente, todos los protocolos de un rodaje y cuáles eran sus márgenes de libertad dentro de esos protocolos, pero una vez que aprendieron estaban jugando muy en serio de modo que fueron muchísimo más rigurosos que cualquier adulto y eso era para mí una cosa maravillosa, los niños comprometidos hasta las últimas consecuencias con la película al punto que cuando se terminó el rodaje no querían volver a sus casas. No querían volver a la vida real de sus familias, querían seguir siendo comunidad. Esa fue una decisión difícil de tomar y acordar con los papás, los niños durante el rodaje estuvieron solos. Esa responsabilidad era enorme y era uno de los pesos más grandes que yo cargaba. Lograr que para ellos el esfuerzo que tenían que hacer, durante siete semanas de rodaje en Cuenca, nunca sobrepase el límite de su deseo de seguir jugando.

Y el domingo, no querían irse a sus casas. Y cuando se terminó el rodaje fue muy duro para todos, como adulto te quedas con un vacío que te cuesta procesar, cómo reordenas tu vida cuando todo giraba en torno a un juego. Para los niños fue muy duro. Fue necesario asesorar a los papás para lograr la contención necesaria a ese vacío que provocó lágrimas en algunos. Ahí si había de mi parte un sentimiento de responsabilidad muy grande que ya no tiene que ver con la película y está al margen de si la peli va a quedar buena o mala; pero la vida de esas personas reales y concretas ... que cada uno siguió con su vida pero con esta experiencia que les marcó para siempre, algunos siguieron haciendo experiencias de actuación, todos tenían mucho talento, muchas ganas de volver a actuar, y eso era frustrante, doloroso, no estamos en un país en el que tuvieran en chance de hacer una carrera de actuación desde tan jóvenes, pero no podía hacer nada. Pero esa si fue una responsabilidad porque obviamente fue una experiencia que les cambió la vida.

¿Cómo vieron la película?

Felices, al menos lo que yo vi, era como una sorpresa enorme, era como conocer la película al pie de la letra y al mismo tiempo ver una cosa que jamás habían visto, era verse a ellos y no verse a ellos, era esta cosa que les debe pasar a todos los actores que hay una diferencia enorme entre el personaje que actuaste y el que aparece en la pantalla que tiene vida propia, ya no eres tú. Y el exponerse públicamente, que la gente les reconozca, cuidados también este proceso de modo que ellos pudieran asimilar todo esto de la mejor manera. Los papás de estos niños tuvieron una sensibilidad especial y supieron acompañar a sus hijos.

2) Gabriela Calvache, Septiembre de 2015

¿Por qué la niña no tiene nombre?

La niña se llama Carmen. Y yo me llamo Carmen Gabriela. Yo decidí ponerle mi primer nombre porque yo quería ponerme en sus sapotes y me pareció ideal nombrarle con mi primer nombre.

¿La conexión con ese personaje, de dónde viene?

Viene de que yo soy una persona de provincia, nací y crecí en Ambato, una provincia donde hay muchísima más relación con el mundo indígena que en Quito o que en el Quito donde yo vivo, entonces para mí la cosa más bonita que yo recuerdo de Ambato era esa relación con el mundo indígena. Son recuerdos de mi infancia. Cuando yo fui niña, habré tenido unos 12 años más o menos, llegó a la casa de mis padres una niña indígena que se llamaba María y que venía de trabajar en el servicio doméstico desde muy pequeña, pidiendo que le den trabajo en una situación compleja. María entró a trabajar en la casa y yo era otra niña, pre adolescente, donde la identidad empieza a entrar en conflicto porque ya la identificación con los padres se pone en cuestión, ya no sabes quién mismo eres. Y estaba María ahí y María fue una especie de hermana para mí y yo sé que yo lo fui para ella. Y tuvimos una relación muy estrecha que se mantiene hasta ahora, no muy frecuente pero sí muy querida. Yo en el futuro, no en ese momento, me pregunté quién era esa niña y porqué sus padres la mandaron al servicio doméstico cuando fue niña y cuántas Marías hay y cómo es su vida. Por mi casa pasaron muchas mujeres campesinas. La nana que me crío... Entonces yo quería ponerme en los zapatos de María.

¿Por qué decides hacer En Espera?

Era importante para mí entender por qué una niña termina sirviendo en una casa en vez de hacer lo que todo niño debería que es estudiar y jugar porque esos son sus derechos universales y cómo somos de complacientes como sociedad frente a esa realidad. El tema indígena me inquieta muchísimo, tal vez no tengo la madurez para abordarlo porque es un tema complejo que hay que abordarlo con mucho cuidado, sobre todo si no eres indígena, esta película fue un primer acercamiento mío a esa realidad que nos atraviesa por completo en el Ecuador. Esta película fue un primer acercamiento a ese mundo y la confirmación de algo que me gustaría hacer, hay mucho más por hacer sobre el mundo indígena. Pero los procesos del cine no son tan consientes, hay mucha tripa de por medio. Yo en esa época estaba en un entender quién soy, qué pasa con mi vida.

Porqué la decisión de no buscar en ti y buscar en el otro, en la otra? Yo soy muy así, yo me encuentro mucho en los otros, soy voyerista. Me encanta escuchar y ver qué está pasando a mi alrededor. Escarbar en uno mismo no es necesariamente escarbar en tu vida sino en lo que uno respira. Yo soy curiosa y esa curiosidad me ha hecho descubrir otros universos que no es el mío pero sí me hacen descubrirme a mí dentro de esos universos. No existe la objetividad, somos una suma de subjetividades que forman un inconsciente colectivo. Tal vez algún día tenga cosas interesantes que decir de mí, pero mientras no, para qué las voy a decir.

¿Qué esperas motivar en la gente que ve la película?

Tal vez ponerle a pensar al espectador en la realidad de esas niñas que tienen que trabajar. Pero el momento en que yo terminé la película, ya no me pertenece, le pertenece al público. Lo que yo puedo entregar son mis propias inquietudes y a lo mejor

esas inquietudes se conecten con las inquietudes de las personas que la ven, pero como somos subjetivos, cada quien lee e interpreta a su manera.

¿Cómo la interpretas tú?

Creo que esta película habla fundamentalmente del abandono, es una niña abandonada hasta de sus padres, es el abandono lo que yo estoy contando.

Cómo enfrentas la historia de esta niña abandonada en la modernidad? Es dejar el campo, es blanquearse, es la falta de alimentación, el frío, es dejar su espacio, es la migración forzada por las condiciones duras que son las de su lugar, pero la realidad a la que llega también es dura.

¿Cuál es tu responsabilidad frente a este tema?

La única razón que justifica hacer cine, bajo las condiciones que se hace cine en este país es que uno tenga la coherencia de tratar de entender la realidad de las personas que no tienen voz y darles voz. Ecuador es un país feudal, racista, clasista, machista. Quien hace cine está obligado a ser revolucionario de vida, no de partido, y esa revolución es poner en evidencia la discriminación. Si yo puedo hacer cine, esa es mi obligación contar esta y otras historias que la vida te trae, temas que se te cruzan en el camino. A mí lo que me mueve es que en este país hay historias y situaciones que son urgentes de contar. Ser mujer es un tema que hay que contar, desde la maternidad, desde el éxito, del origen, desde el género, la religión, desde el tema medioambiental, desde el tema de los niños... hay tantos temas y me interesan.

Yo creo que el cine, a diferencia de lo que hacen otros medios, no debería tratar de encontrar respuestas, el cine tiene el poder de evidenciar cosas y conectarse con las emociones del inconsciente, no son analizables, cuantificables, no es sociología, ni

literatura ni antropología ni política, aunque pueda relacionarse todos esos aspectos, pero lo que caracteriza al cine es la posibilidad de conectarse con el ser con las emociones inconscientes eso puede hermanarte con los personajes ponerte en los pies de estos personajes como nada más puede; la literatura tal vez.

Los personajes no necesariamente deben generar identificación positiva. Y esa repulsión que pueden causarte, también es importante.

¿En espera de qué?

En espera de que los adultos se den cuenta de esta niña. De que los adultos que la rodean, que sus padres, los profesores de la escuela, y la dueña de la casa que es su patrona, se den cuenta de que ella es una niña. Darse cuenta es ser adulto responsable.

Yo creo que la educación es un derecho de todos los niños pero esta niña tiene que irse de unos padres ausentes, don de una patrona fuerte y un sistema educativo que ni siquiera la ve. Los adultos sí que deberían ser responsables, sensibles, solamente el ver con amor te permite respetar esa persona y no violentar sus derechos, de ningún tipo.

Yo creo que es bien difícil hacer un intento de objetividad eso no existe. Todo lo que uno hace en el cine pasa por la subjetividad, por eso es cine de autor, no es cine de industria, es el autor solo el autor y nadie más que el autor es el que interpreta esta realidad que tampoco existe como tal, y es su mirada la que se da, lo que tú ves en una película es el autor y el autor juzga por su propia realidad, por su propias experiencia. Entonces a mi juicio esta niña sí debería estudiar, sí debería estar contenida por sus padres, no debería estar trabajando, sí quiere estudiar por eso va a la escuela y tal, cómo lo interprete otra persona ya no pasa por mí, yo solo puedo juzgar desde mi realidad de

ser mujer, no soy blanca – soy mestiza y tengo de hecho familia indígena y española y familia negra-, de provincia, mujer, habiendo estudiado en la escuela en la que estudié y que estoy retratando en la película, entonces mi interpretación del mundo va a pasar por mi realidad no se va a semejar a otro director, y en eso radica la riqueza del cine de autor porque son particularidad desde dónde cuentas; además de donde viene tu familia, son políticos, son obreros, son empresarios, qué hacen, eso te atraviesa significativamente, entonces solo yo te puedo contar esta historia desde esta mirada, es el único ejercicio que puedo hacer, intentar desde mi contarte, y por eso yo sí pienso que todas las películas son del autor y el autor tiene que asumir esa responsabilidad, esa es la responsabilidad, la mirada desde donde te cuentan. Y yo soy la que soy, desde ser blanco mestiza, pero lo mismo que puedo hacer una película sobre un hombre.

¿Cuál fue la relación con la niña en el rodaje?

La niña no tenía muy claro el guión, yo fui trabajando más con las acciones, direcciones muy concretas, era más bien darle direcciones claras de lo que ella tenía que hacer, ponerme a conceptualizar cosas no tenía sentido. Y protegerle mucho, que esté tranquila, que esté cómoda, que tuviera un espacio donde pueda jugar o ver películas mientras nosotros preparábamos el rodaje. En lo mínimo jugar con sus emociones. No podría hablar de la importancia de defender sus derechos y en el rodaje ponerme a jugar con sus sentimientos o emociones. Hay mucho abuso en el cine con los niños; entonces yo he tratado de lograr con la imagen y las acciones el resultado que buscaba pero sin jugar con sus emociones, esa mirada final en la que se la ve muy triste fue resultado de direcciones super puntuales, mira para acá, aguanta la mirada, no parpadees. Jamás hablamos de si la maltrataron o no; un actor niño no puede asumir ciertas cosas

emocionales que un actor adulto tal vez sí; fue sí ser su amiga, conocer a sus padres. Finalmente la experiencia le gustó mucho y seguimos en contacto, la película le encantó, le gustó representar a esa niña de la historia que entendió mejor cuando miró la película que cuando leyó el guión.

¿Cuáles son las preguntas que deja En Espera?

Qué diferencia una niña del campo de una niña de la ciudad que distancias hay entre el campo y la ciudad, que es la soledad, que es la añoranza, esto es lo que yo quería que marque todo el corto, añorar algo que ni siquiera sabes qué, pero es añorar algo. Y el abandono, qué es el abandono. Ese es el subtexto que buscaba desde el texto mínimo y ese contexto máximo del mundo indígena, campesino rural y urbano.

¿Cuándo decidiste hacer cine?

En la universidad, pero desde chiquita escribía por un lado y dibujaba por otro, pero hasta ahora el ejercicio de pasar del texto a la imagen me cuesta porque es todo un proceso de entendimiento de un lenguaje distinto, yo creo que no soy directora, estoy aprendiendo a serlo. Luego el acercamiento a la literatura. Pero vine a estudiar televisión a Quito y la carrera cambió a artes contemporáneas y me di cuenta que el cine tiene una libertad que no tiene el periodismo ni la tele que es la línea editorial. Uno es su línea editorial. Por lo menos eso es lo que yo espero, luego un estudio de producción sí te puede poner una línea editorial, un fondo de cine también te la puede poner, pero en principio no, esa libertad tuya que a la vez es tu responsabilidad es lo que a mí me encantó, esa libertad de decir lo que quieras pero esa responsabilidad es lo más fantástico del cine. Yo tenía 20 años, me enamoré del cine.

3) Ana Cristina Barragán, Abril 2015

¿Por qué decidiste meterte con las imágenes?

Mi papá tenía una filmadora... yo tenía 5 años. Todo el tiempo me estaba filmando

¿Qué sentías cuando tu papá te filmaba?

Era chévere me gustaba ser protagonista. Tengo montón de material filmado sobre mi vida y verlo eso es fuerte. Ves las cosas que has perdido, que han cambiado, que se han transformado, y te hace pensar... te conmueve

¿Qué sentido le encuentras a la imagen?

La imagen es super poderosa, en la sensación que puedes transmitir... mis historias parten de una una imagen que se relaciona a una sensación, luego llega la historia

¿Cómo juegan tus imágenes en el mundo de las imágenes?

Todo el tiempo estamos bombardeados por imágenes. Busco que mis imágenes sean auténticas. Creo que si lo que hago es honesto, mis imágenes deben ser honestas, auténticas en el sentido de que son producto de mi experiencia, no es autobiográfico pero si es muy personal. Son imágenes del alma.

Despierta

Es un retrato de la primera menstruación de una niña, aceptación rechazo, sueño infantil se vuelve pesadilla. Ves tomando conciencia de las cosas...

Domingo Violeta

Es el retrato de dos hermanas que enfrentan la enfermedad de su mamá y es una experiencia compleja de la muerte de su mamá.

Ánima

Es más de sensaciones cuando el día del cumple se mezclan recuerdos de presente y pasado.

Alba

Es la historia de una niña que está pasando su pubertad y que tiene que vivir con un papa con quien no tiene relación y su madre está enferma y sus amigas y amigos son también parte de su mundo de aceptaciones y rechazos

¿Por qué siempre una niña en pubertad?

Hay algo que me intriga de esa edad. Hay una ansiedad ahí. Hay una cosa importante. No me gusta pensar ni analizar tanto lo que hago. Me salen las cosas más instintivamente.

¿Hasta dónde tu experiencia personal incide en tus películas?

¿Cómo tus pelis, que parten de experiencias personales, les pueden servir a otras personas?

Por las películas que yo veo y que a mí me llegan, yo siento que si mis películas no salen de muy adentro no van a llegar tanto como pueden llegar si hablo de la inseguridad y de la ansiedad desde mi propia experiencia. Siento que sí va a llegar porque además el ciclo de la creación de una película no se cierra mientras no llega a la gente.

Sí siento que hay gente que se conecta y se conectan más con la sensación que con la historia misma. Esto soy y si me repito es porque eso soy.

No creo que las cosas que he hecho son para niños necesariamente, más bien es para adultos. Pero hay niñas que han visto u sí les genera preguntas y eso creo que es válido.

Un amigo me dijo: me hiciste pensar mucho en cuando mi hija tenga esa edad. Yo no elijo un tema por chévere ni a una niña porque también es chévere ni uso a las niñas para hablar desde los adultos. Los temas son cosas que pasa a las niñas y busca hablar desde esa niña.

A mí me costó mucho crecer.

¿Qué es una niña para ti?

Es la escencia, mi escencia, tu escencia, la escencia de las personas, la infancia es la escencia.

Yo siento que sí soy, que es casi el mismo personaje en distintas historias, no son personajes activos, les pasa algo y están reaccionando a esas cosas. Son sensibles, tienen la intuición, tienen sensaciones sienten lo que está pasando, les afectan las cosas que empiezan a pasarles. No son sus decisiones. Les pasan cosas frente a las que tienen que reaccionar.

¿Qué imagen estamos proyectando de las niñas en tus pelis?

Hacia el final hay una comprensión, un crecimiento hay un cambio

Libertad y responsabilidad en la creación

No creo que la gente se quede solamente perturbada, si busco que haya una integridad desde el momento en que busco que no sean estereotipadas. La responsabilidad hay con el personaje, después con la actriz y después cómo lo muestras.

No soy responsable de lo que los demás perciban, pero si alguien ve y me dice me perturbó tu peli y nada más si me frustraría.

¿Para qué te sirve?

Para poner en común mi sensibilidad y eventualmente cambiar, transformar, conmover. Me importa mucho que la gente se conecte con mis pelis, si no, no tendría sentido.

¿La responsabilidad de la persona de carne y hueso con la que estás trabajando?

Desde el proceso de selección de la actriz es una responsabilidad grande. La experiencia que significa para las niñas que actúan es marcante en sus vidas. ...

El momento que decides poner una niña en tu historia, el relato se torna íntimo. El cine ecuatoriano no es tan íntimo.

Es más cotidiano más común hablar de otros que de uno.

Si hubiéramos más mujeres haciendo cine, habría más pelis sobre niñas

La próxima película trata sobre la infancia de los personajes.