

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR

COMITÉ DE INVESTIGACIONES

INFORME DE INVESTIGACIÓN

**Representaciones de masculinidad en el cine ecuatoriano de ficción
(1981-2015)**

Santiago Estrella Silva

Quito – Ecuador

2016



RESUMEN

Explorar, analizar y estudiar las representaciones de las masculinidades en un total de 24 películas ecuatorianas de los últimos 35 años es el objeto de esta investigación que se enfoca en la construcción de los personajes y en las relaciones que entablan estos dentro de los universos narrativos de cada filme. La inmersión en cada propuesta desde esta mirada de género permitió elaborar lecturas desde tópicos distintos, lo que lanzó algunas líneas de interpretación sobre el uso y beneficio de los estereotipos, la falta de una agenda más activa para romper estructuras patriarcales en la representación, y la crítica constante, como temática permanente del cine ecuatoriano, a una sociedad clasista, racista, individualista y desesperanzadora.

Para un análisis acorde con los contextos históricos, se decidió dividir en tres momentos al cine nacional, coincidiendo las divisiones con acontecimientos claves para el país y con la aparición de películas relevantes en esta corta historia cinematográfica. Se aplicó además una matriz de datos para indagar en las configuraciones de los personajes y su forma de relacionarse con las mujeres y con otros hombres. Un total de 97 personajes analizados, la mayoría hombres, y en pocos casos mujeres, que por su importancia en la narración para entender las identidades masculinas, fueron tomadas en cuenta. Al final, son más las similitudes que las diversidades en el cine nacional, con mucha capacidad crítica por parte de los realizadores, pero poca intención en ampliar el mundo de referentes en cuanto a identidad de género.

PALABRAS CLAVE: masculinidades, cine ecuatoriano, estereotipo, estudios de género, feminismo.

DATOS INVESTIGADOR:

Santiago Estrella Silva es magíster en Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar, con una tesis que explora la recepción de la identidad nacional en el cine ecuatoriano. Productor y realizador audiovisual, consultor en comunicación y docente en la Universidad Técnica Particular de Loja, centra su interés en los temas relacionados al cine, al arte, las representaciones y la recepción.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	3
Capítulo 1: Masculinidades y representaciones en el cine	6
1.1 ¿Qué implican las masculinidades en el entorno patriarcal?	7
1.2 Las masculinidades en los estudios de género	12
1.3 Las masculinidades y sus representaciones en el cine.	18
Capítulo 2: Representaciones de las masculinidades en el cine ecuatoriano.....	23
2.1 Los estudios de género en el cine ecuatoriano	23
2.2 Análisis de las representaciones de masculinidades en las películas seleccionadas.....	24
2.3 Primera etapa: Años ochenta y noventa	26
2.4 Segunda etapa: Inicios del siglo XXI.....	33
2.5 Tercera etapa: Post Ley de Cinematografía (2007 – 2014).....	42
2.6 Encuentros y desencuentros de las representaciones	57
CONCLUSIONES	62
BIBLIOGRAFÍA	64
BIBLIOGRAPHY	67
ANEXOS.....	71

INTRODUCCIÓN

Hablar de identidades, así, en plural, supone una suerte de compleja simplificación. Complejo desde el punto de vista que al diversificarse las identidades, al desestabilizarse los supuestos inamovibles, resulta cada vez más difícil aglutinar mínimos grupos que definan a un común de individuos. La particularización hace que describir a un grupo sea casi imposible por lo que cada particular representa ante sí mismo y ante el conglomerado. Hablar de identidades étnicas, sociales, culturales, sexogénicas o cualquier otra ya no avanza para describir con extrema exactitud todo lo que representa ese posible grupo. ¿A qué nomás alude, por ejemplo, la afrodescendencia, el mestizo, la clase media, el rockero o la lesbiana? Sin embargo, hablar de las identidades en plural, nos simplifica esa problemática porque se abre un paraguas enorme donde todos pueden entrar, donde todos pueden ser tomados en cuenta, incluso ante el olvido voluntario o desafortunado. Entonces, las identidades resultan complejas y apasionantes de investigar, de indagar, precisamente por esa dualidad o paradoja que encierra en los actuales momentos, para intentar establecer pistas que nos ayuden a comprender estos tiempos, cómo se relacionan con pasados percibidos desde cánones más estables y tradicionales, y cómo se acomodan con futuros que plantean retos trascendentales como humanidad.

En los estudios sobre las masculinidades, bajo la corriente filosófica e ideológica de los estudios de género y del feminismo, el cruce con plataformas de representación, como el cine, nos permite lanzar anzuelos para analizar y reflexionar cómo la sociedad ecuatoriana está asumiendo estos retos de la igualdad, equidad y justicia. Es por ello que Xavier Andrade define que “Masculinidad es, en el estado actual del debate, un conjunto de nociones superpuestas y no necesariamente correspondientes unas con otras” (Andrade, 2001, p. 14). Esto implica que el análisis gira en torno a esas nociones y cómo se relacionan unas con otras. Al analizar en un corpus de 24 películas, desde 1981 hasta el 2015, con cerca de 35 años de recorrido, nos permite establecer cómo las miradas, construcciones y representaciones de los cineastas locales toman en cuenta la dimensión de género en sus historias y personajes, relacionado con el contexto histórico, tanto del país, como de las luchas por la equidad y justicia.

La selección de las películas, así como los enfoques de análisis, parten de una ausencia de este tipo de indagaciones, así como un interés por mirar, desde otras perspectivas, la producción fílmica del país, que no cuenta con numerosas visiones críticas de sus formulaciones y contenidos. La falta de datos, de información, de análisis es una constante no solo del cine, sino de las artes ecuatorianas en general, por lo que resulta pertinente y útil establecer estas interpretaciones, más aún en tiempos donde las rupturas con líneas tradicionales, en diversos ámbitos, desestabilizan las concepciones y plantean nuevas formas de convivencia. ¿Cómo nos miramos y representamos en ese universo multicultural e intercultural? ¿Miramos de frente o preferimos girar la cabeza y hacernos los desentendidos?

La investigación partió de una pregunta central: ¿Qué tipo de representaciones de masculinidades relacionadas con el sistema patriarcal propone el cine de ficción producido en el Ecuador? Se buscó primero anclarse y definirse dentro de una tradición de estudios que explica a fondo lo que se comprende por identidades de género y específicamente por la masculinidad. Eso nos facilitó comprobar que el camino tiene muy poco recorrido de estudios en el país, y con relación al cine prácticamente nulo. En el primer capítulo se enfoca la investigación en las masculinidades y las representaciones en el cine, allí fueron fundamentales las bases teóricas de los estudios de género que cuestionan críticamente el sistema hegemónico patriarcal, con las visiones de Mara Viveros, Norma Fuller, Jose Olavarría, Humberto Abarca Paniagua, Ángels Carabí, Boscán Leal, X. Andrade, Fernández Llebreg y Martínez Pérez. Se establece un punto de partida con una visión donde “la noción de masculinidad se construye no solo en oposición a la feminidad sino también en otras masculinidades y que es necesario entender las relaciones que existen entre ellos” (Viveros, 2002, p. 45). Con la vinculación de las masculinidades en los estudios de género y la claridad de lo que implican las representaciones en el cine, pasamos al segundo capítulo, donde las principales líneas de análisis se enfocaron en los personajes y en las relaciones que entablan entre ellos, en cada una de las películas. Para la selección de los 24 filmes se hizo un corte, arbitrario, pero justificado, en el año 1981, donde el largometraje de ficción reaparece con relativa fuerza gracias a la película *Dos para el camino*. En el entorno local se considera a este trabajo como el reinicio de una filmografía nacional. A partir de allí, se

diferenciaron tres etapas marcadas por hitos muy definidos. La primera, que va desde *Dos para el Camino*, en 1981, hasta 1999 cuando aparece la ópera prima de Sebastián Cordero, *Ratas, Ratonos y Rateros*. Este filme de Cordero significó técnica y simbólicamente un salto para el cine ecuatoriano, alcanzando reconocimientos a nivel internacional. El segundo bloque lo segmentamos desde *Ratas* hasta otro de los puntos altos, *Qué tan lejos* (2006), de Tania Hermida. Aparecen más producciones, no demasiadas, y se suman nuevos directores al panorama. Finalmente, el tercer bloque lo definimos desde el 2006 hasta el 2015, tomando en cuenta uno de los hitos decisivos de la historia cinematográfica del Ecuador, la aprobación y vigencia de la Ley de Fomento del Cine Nacional. Con esta ley se creó un fondo anual que impulsó y promovió el incremento de producciones y estrenos, con lo cual el universo a considerar creció sustancialmente en comparación a los años anteriores. Para seleccionar las cintas se tomaron en cuenta tres elementos: participación de personajes masculinos en roles protagónicos, o secundarios con alguna significancia importante en las relaciones con los otros personajes; variedad y carrera fílmica de los directores, buscando directores hombres y mujeres, y en algunos casos películas de mismos directores para intentar establecer líneas conductuales de construcción de sus personajes en sus filmografías; y finalmente relevancia de las películas, sea por ser impactos en taquilla, en crítica, en festivales, sea por planteamientos de guiones o estéticos interesantes para el análisis, o sea por el interés particular que representó en el círculo del cine nacional. Evidentemente en la tercera etapa, con la multiplicación de las producciones la selección fue mucho más marcada, intentando al menos seleccionar una por año, aunque en algunos casos la relevancia nos llevó a optar por dos y hasta tres películas de un mismo año. Así también, el criterio de los personajes no excluyó a aquellas que tienen como protagonistas a mujeres, fueron algunos casos donde ello sucedió, y resultó oportuno porque el análisis de las masculinidades es sobre todo relacional. Finalmente, se descartaron algunas películas de época, sobre todo aquellas marcadas con hechos históricos muy pasados, o donde esa remembranza y su contexto histórico nos impiden entrar a una reflexión atada a tiempos recientes.

Con este marco, la investigación logra adentrarse y detectar ciertos síntomas recurrentes, con pocas rupturas y muchas ataduras a la tradicionalidad. Si bien el

análisis se centra en el estudio de las masculinidades y sus representaciones en el cine de ficción, no dejamos de lado el contexto de producción y el contexto social de luchas por la igualdad, justicia y equidad de género. En esas plataformas el cine local se muestra un tanto esquivo, crítico tal vez desde el discurso, pero bastante incapaz de plantear de lleno esa crítica en construcciones diversas, diferentes, coadyuvando, casi sin quererlo, a enfatizar en los esquemas patriarcales. La fórmula *critico mostrando* no alcanza para lo que la teoría de género y feminista proponen; rupturas y nuevas opciones. Es que el cine de ficción, como un motor de significaciones para los espectadores, y más aún con la etiqueta local de *ecuatoriano*, requiere este tipo de estudios y revisiones, ya que al proponer escenarios e historias ancladas a lo local-nacional, con personajes previsiblemente reconocibles en este entorno, dibujan y redibujan ese complejo y casi indefinible ser ecuatoriano, es reflejo pero también es discurso. En esa medida, cuestionar las masculinidades, sus construcciones y representaciones en el cine de ficción, significa lanzar miradas a las formas de cómo estamos asumiendo la equidad, igualdad y justicia de género, cómo estamos comprendiendo la diversidad.

Capítulo 1: Masculinidades y representaciones en el cine

Entender las masculinidades como una construcción ya es un punto de partida que no se escapa de lo recurrente en los estudios de identidades, de género, sociales o culturales, pero comprender aquello supone un esfuerzo todavía para una sociedad que tiene arraigos anclados en sistemas patriarcales, de una hegemonía sexogénica que impide mirar y actuar con facilidad ante la diversidad y sus interacciones. Esas evidencias recogidas en múltiples estudios donde se da cuenta de las nuevas identidades masculinas, o masculinidades positivas, como las denomina Antonio Boscán (2008) permiten visualizar las pugnas que se dan al interior de las sociedades, donde las disputas por la justicia y el pleno reconocimiento todavía tienen camino por recorrer.

Cruzar este mapa teórico de las identidades de género, desde la historia y tradición feminista, con uno de los componentes sociales que expresan y (re) construyen los imaginarios y referentes sociales, como lo es el cine de ficción, resulta

un ejercicio oportuno, no solo como registro de lo que la pantalla grande propone, sino de lo que reflexiona, emite y refleja ese cine sobre la sociedad en la que se sitúa. Analizar las representaciones que el cine ecuatoriano ha planteado y está planteando sobre las masculinidades, nos invita a reflexionar sobre el tipo de sociedad que estamos negociando, sobre los impactos que las luchas por la equidad y la igualdad han logrado para problematizar las identidades hegemónicas. El cine, como un hecho que se inscribe dentro de las sociedades, no escapa ni rehúye de lo que esa sociedad, en la que está inscrita, promueve como valores identitarios comunes; pero al mismo tiempo, el cine, sin ser solo reflejo de su contexto, puede plantear rupturas con el estereotipo instalado. Por ello, en este capítulo, nos centramos en comprender el concepto de las masculinidades, los criterios que configuran esta idea y práctica, desde dónde estudiarla; y cómo se atan esos conceptos con la representación que el cine hace de las diversas masculinidades.

1.1 ¿Qué implican las masculinidades en el entorno patriarcal?

Ya quedó mencionado que una definición exacta y fija de masculinidad resulta poco útil para problematizar el tema, sin embargo, si es necesario establecer algunos parámetros para comprender este fenómeno de la identidad masculina, sobre todo desde las prácticas, las relaciones y las representaciones, eje crucial de este estudio. Para ello, los contextos sociales alineados al sistema patriarcal son un marco ineludible y, a pesar de los esfuerzos de múltiples sectores por cambiar las realidades, sigue vigente en la sociedad ecuatoriana, con sus diversidades incluida.

Ángels Carabí plantea que el sistema patriarcal es común en los países occidentales y que se basa primordialmente en el dominio del varón heterosexual. Desde este punto de vista, la ideología patriarcal es transmitida por la filosofía, la literatura, la arquitectura, el cine, la historia, la medicina, la política, los medios de comunicación y muchas otras instancias y plataformas de la sociedad, sin embargo, fueron puestas en entredicho por los movimientos sociales de los años sesenta y setenta, entrando en revisión sus postulados y valores (2006, p. 3). El contexto occidental aparece como un primer gran marco de este entramado patriarcal donde se definen sus características desde las posiciones de poder que se ocupan en las relaciones con los otros. Es el varón heterosexual el referente de este patriarcado, por ello Antonio Boscán apunta que “El modelo de masculinidad predominante se ha

caracterizado, a pesar de sus variantes, por ser básicamente sexista y homofóbica” (Boscán Leal A. , 2008, p. 94). Por allí pasan las vertientes primordiales de ese ser hombre, al cual Boscán le da un detalle más preciso de todas sus condiciones:

Y según los mandatos de este modelo hegemónico de masculinidad un varón debe ser activo, jefe de hogar, proveedor, responsable, autónomo, no rebajarse ante nada ni ante nadie, ser fuerte, no tener miedo, no expresar sus emociones; pero además, ser de calle y del trabajo. En el plano de la sexualidad, el modelo prescribe la heterosexualidad. (Boscán Leal A. , 2008, p. 95)

La masculinidad hegemónica y tradicional, signo innegable del sistema patriarcal que no solo define la identidad individual del hombre (y de la mujer), sino que define y moldea las relaciones entre los individuos, que formula un guión referencial de comportamientos, de muestras, de configuraciones espaciales, sociales y culturales, es un potente diseñador que de alguna manera simplifica la discusión en un planteamiento sexual binario (hombre-mujer), para normar a las sociedades. Hay que recordar que esas construcciones son efectivamente eso, constructos que se tejen en el tiempo y a través de las diversas instituciones y actores de la sociedad. José Olavarría establece que:

Los mandatos de esta masculinidad dominante han sido internalizados, especialmente en el hogar y en el colegio, adquieren fuerza y les señalan que los hombres tienen que ser rectos, responsables, que se deben comportar correctamente; ser autónomos, libres; que se distinguen de las mujeres, las que deben depender de ellos y estar bajo su protección. Que los varones no deben disminuirse ante otros/as, no expresar sus emociones. (Olavarría, ¿En qué están los varones adolescentes? Aproximación a estudiantes de enseñanza media, 2003, p. 21)

Entonces, el hombre pleno, el varón en toda su dimensión, de acuerdo al criterio hegemónico tiene una serie de normativas por cumplir. Es casi como una hoja de ruta que, como menciona Olavarría, se internalizan en los procesos de socialización, y donde múltiples instituciones del entorno se encargan de enfatizar, radicalizar, posicionar, como referentes deseados y deseables. Tal es la fuerza de este paradigma patriarcal del hombre, que la sexualidad pasa a ser eje primordial de la

identidad, y donde las expresiones de cariño y afecto hacia otros varones, incluso padre o hermanos, debe excluirse u ocultarse, ya que la homosexualidad es inaceptable, sinónimo de ostracismo (Olavarría, ¿En qué están los varones adolescentes? Aproximación a estudiantes de enseñanza media, 2003, p. 22).

Ahora bien, con este papel tapiz de lo que significa *ser hombre* de acuerdo al paradigma patriarcal, es oportuno establecer lo que implica el concepto de masculinidad. Si bien las *normas* o lineamientos del hombre tradicional son un mapa a seguir, su puesta en ejecución implica una serie de resistencias, de negociaciones, de réplicas y reajustes pues es en el encuentro, en las relaciones, en los contactos con los otros donde se expresan y reformulan, donde se ajustan, sea hacia la confirmación del modelo patriarcal, o sea hacia otras formas.

Las masculinidades son construidas en el tiempo, en los encuentros de los jóvenes con el orden de género de su sociedad. (...) La heterosexualidad se aprende, y el aprendizaje, para los varones, es un momento importante de la construcción de la masculinidad. (Connell, 2003, pp. p. 55, 61)

Como construcción, las masculinidades están atadas y situadas en las condiciones de cada sociedad. Aunque puedan establecerse rasgos distintivos y similares en una sociedad u otra, no quiere decir que exista una sola forma de masculinidad. Las características hegemónicas lo que hacen es marcar lo que significaría y se esperaría del hombre-varón en el mundo y frente al mundo, y su repetición y normalización permiten que se amplíe el estereotipo. Sin embargo, sus distintas variables del modelo normalizado, como de los nuevos modelos ajustados, reaccionarios o quebradores del referente, se relacionan con los contextos sociales, tan diversos como singulares. Así lo entiende Mara Viveros: “La masculinidad no hace referencia a tipos de carácter fijo, sino a configuraciones de género surgidas en contextos socioeconómicos y culturales muy particulares” (Viveros, 2002, p. 372).

Es la puesta en debate, en cuestionamiento, en inestabilidad del sistema patriarcal lo que permite mirar que no existe una sola masculinidad, que no hay un solo centro de identidad de género, aunque este se siga considerando hegemónicamente como uno principal y otros alternos. Viveros puntualiza que “las definiciones de masculinidad se refuerzan en los diversos ámbitos donde transcurre la vida: la familia de origen, la escuela, el grupo de pares, el ámbito conyugal, el de la paternidad, etc.” (Viveros, 2002, p. 372). En esas prácticas recurrentes y

cotidianas, es decir, en el relacionamiento permanente es donde efectivamente se expresan y manifiestan las construcciones, las identidades. No es una carta de presentación, peor aún un manifiesto de ideales, es su acción y su ejecución lo que describe el ser masculino en la individualidad y en la sociedad. Una cosa es la identidad y otras los roles que se ponen en juego. Los roles, desde la perspectiva de Viveros, “definen funciones que están dadas por normas estructuradas por las instituciones y organizaciones de la sociedad, es decir, derivan de las instituciones sociales; la identidad, en cambio, es fuente de sentido para los propios actores y es construida por ellos mismos mediante un proceso de individualización y autorreflexión” (Viveros, 2002, p. 121).

Ese proceso identitario está marcado también por el proceso de socialización. Como ya lo hemos mencionado, el género es una construcción que va más allá del sexo, que tiene influencias, referentes, normas, pautas. Por ello incluso, cuando se habla de identidad, no se atribuye a un entramado fijo, instalado, inamovible, porque las identidades, como la de género, están en permanente desestabilización y ajuste. Fueron los movimientos sociales de los años sesenta y setenta los que proponen críticas, rupturas, incomodidades con ese sistema patriarcal, son ya entonces, alrededor de cincuenta años de debate, de reflexión, de estudios e investigaciones, como para que pasen desapercibidos, tanto en las dinámicas cotidianas, como en sus representaciones y configuraciones. Antonio Boscán nos pone en evidencia esas rupturas cuando comenta que “un gran número de varones buscan hoy dejar de ser machistas, pero no desean hacerse *femeninos*. Muchos de ellos reconocen que no pueden seguir siendo sexistas y homofóbicos, pero no quieren dejar de ser masculinos” (Boscán Leal A. , 2008, p. 95). Boscán complementa que la idea de auténticos varones está vinculada con tener éxitos, cualquier tipo de éxito, lo que implica una suerte de competencia, con lo que se doblega a otros varones y se subordina a las mujeres. “Ese era el único modelo de demostrar ante sí mismo y ante los demás, sobre todo ante otros varones, que se era *un hombre de verdad* y que se aspiraba a no ser considerado mujer” (Boscán Leal A. , 2008, p. 98).

No es fácil la apuesta para estas nuevas masculinidades ya que el patrón patriarcal tiene una partida de nacimiento mucho más antigua que sus propuestas fuertes de ruptura. La masculinidad hegemónica tiene una formación de siglos, y aunque no es parte del ADN de las personas, como muchos quisieran que así fuese,

tiene raíces sociales profundas que impiden el salto decisivo para las nuevas masculinidades. “Como Lynne Segal argumentó (...) no hay genes para todo, y mucho menos para explicar características de la conducta humana, social e históricamente construidas, tan complejas como el deseo sexual o la violencia. Nacemos machos o hembras, pero siempre nos convertimos en hombres y mujeres en un contexto socio – cultural e histórico específico” (Carabí, 2006, p. p. 6).

En el Ecuador eso se hace evidente en múltiples manifestaciones sociales y en representaciones, sobre todo desde las vertientes de los medios de comunicación, tanto tradicionales, como los cobijados por las nuevas tecnologías, donde se ponen de manifiesto los constructos de una sociedad machista, competitiva y violenta. Basta con mirar un poco de televisión nacional, en los formatos farándula o concurso, basta con ir a un escenario deportivo o darse una vuelta exploratoria por redes sociales, para mirar que muchos de esos constructos hegemónicos siguen vigentes. Sin embargo, también en esos mismos espacios se pueden encontrar relaciones menos radicales, se pueden encontrar otras manifestaciones que dan cuenta de esas rupturas. En ese juego, Carabí propone la búsqueda de nuevos modelos masculinos positivos, es decir, de varones igualitarios y no jerárquicos, “cuyo sentido de hombría se mida no en sus éxitos personales, sino en la manera en que su labor revierta en la mejora de la sociedad a la que se sienta responsablemente vinculado”. (Boscán Leal A. , 2008, p. 94). Entonces, uno de los ejes de esas nuevas masculinidades sería derrumbar, o al menos desestabilizar ese imaginario del hombre exitoso como hombre pleno, pero no cambiándolo por un hombre fracasado, que reiteraría en esa manía de binarizar la realidad, sino por hombres que posen su mirada en su sociedad, en un bienestar común que no se detenga en lo individual. Esto nos plantea una construcción que efectivamente va mucho más allá de la definición sexual de hombre, es un hombre que se permite mirar a los otros desde la horizontalidad, desde sus complejas realidades para buscar una sociedad de equidad y justicia, de respeto y construcción común.

Pierre Bourdieu nos recuerda “lo que en la historia aparece como eterno solo es el producto de un trabajo de eternización que incumbe a unas instituciones (interconectadas) tales como la familia, la iglesia, el Estado, la escuela, así como en otro orden, el deporte y el periodismo” (Bourdieu, 2000, p. 3). Son las instituciones las encargadas de enfatizar en los paradigmas, así como de ponerlos en juicio,

proponer alternativas y construir nuevas formas y representaciones. El cine es parte de ese entramado. Las representaciones que propone y ofrece no son inocentes, los directores y guionistas responden a su entorno, su contexto y su época, pero también responden a sí mismos, a su capacidad de reproducir paradigmas, o de minar esas construcciones tradicionales. En ese panorama de la representación, la discusión de ser espejos de una realidad, o ser parte de las construcciones de esa realidad, es un debate que debe integrar esas y más dimensiones. El cine, ni es un espejo fidedigno, ni es un discurso abstraído de la realidad. El cine se alimenta y se expresa en la sociedad, en la cultura, en sus diversas instituciones. Además, el cine no empieza ni termina en sus realizadores, sino que se concreta y existe en su relación con los públicos, con las miradas que lo resignifican, por lo tanto es una de las tantas instancias donde las masculinidades encuentran interpretación, ratificación o crítica.

“Este interés creciente por explorar las imágenes del género masculino en la literatura, el cine, los anuncios publicitarios, los medios de comunicación, etc., podría reportar importantes beneficios sociales, pues el análisis de las representaciones culturales de la masculinidad nos ayuda a entender mejor su construcción social” (Carabí, 2006, p. p. 8). Por allí radica la importancia y la necesidad de estudiar las representaciones de masculinidad en el cine ecuatoriano de ficción, para intentar comprender mejor la construcción social de las masculinidades en este país andino y costanero, amazónico e insular, diverso por donde se lo mire, pero poco apto a aceptar y reconocer su diversidad, incluida la de género.

1.2 Las masculinidades en los estudios de género

Si el entramado patriarcal es el telón de fondo para comprender las masculinidades hegemónicas, las luchas de los grupos y movimientos sociales por cambiar esas prácticas y comportamientos, constituyen nuevos guiones donde se le disputa a ese telón su prevalencia, para que la puesta en escena no sea siempre la misma, para plantear matices, rupturas, diversificaciones. No se trata de una disputa fácil, ese escenario dominado por una sola iluminación hegemónica, con un telón definido a seguir, se *contamina*, en el sentido de que se *ensucia* esa esencialidad masculina y no permite que el telón se muestre completo. Se sigue mostrando desde múltiples puntos de vista, desde muchas realidades, pero ya no es el ícono perenne. Las resistencias de sectores alineados, sobre todo con los estudios de género,

pusieron sobre el escenario otros conceptos, otras ideas, nuevas identidades y relaciones. Se cuarteó por algunos frentes ese hegemónico, pero ello no implica una ruptura total. Sigue de fondo el entramado, resistente, punzante, manifestándose en las relaciones.

Ese fondo patriarcal seguiría intocable, y las masculinidades no entrarían en cuestionamiento ni debate sin el advenimiento de los estudios de género. Mara Viveros define al género como:

una forma de ordenamiento de la práctica social (...) y en la que la experiencia de género de los varones no se determina únicamente por su sexo sino también por el lugar que ocupan dentro de las categorías de clase, étnico-raciales, generacionales, etc., de la sociedad en la que viven. (Viveros, 2002, pp. 103-104)

Si se revisa históricamente lo que significa la irrupción de los movimientos sociales alineados con el género, y con más especificidad, con el feminismo, vemos que es en los años sesenta y setenta donde adquieren relevancia esas miradas, reactivas en unos casos, reivindicadoras en otros. Los niveles de injusticia que el sistema patriarcal ampara en favor del poder atribuido y designado al hombre, en detrimento de las mujeres y otros hombres disminuidos en esa relación de poder del varón hegemónico, fueron detonantes de esas irrupciones. Fernando Fernández Llebrez nos aclara esas distancias históricas:

Es cierto que resulta imposible señalar un momento preciso para el nacimiento del ideal masculino moderno, pero sí podemos decir que aquello ocurrió en algún momento entre la segunda mitad del siglo dieciocho y principios del diecinueve. En ese periodo se empieza a desarrollar un planteamiento sobre los que son y deben ser los hombres, y sobre su sexo en general, que le va a dar una especificidad propia y característica a toda esta cuestión. (Fernández-Llebrez, 2004, p. 23)

Por ello decimos que ese entramado patriarcal dominante tiene décadas y décadas de construcción, de posicionamiento, lo que le permite *gozar* de una cierta institucionalidad, ya que se encuentra internalizado en los individuos y en los colectivos, en sus prácticas diarias se evidencia esa presencia, en muchos casos inconsciente. Si bien ya hemos establecido que la masculinidad no es una cualidad esencial ni fija, como nos recuerda Mara Viveros, también es cierto que es el

resultado de “una manifestación histórica, una construcción social y una creación cultural” (Viveros, 2002, p. 78). Es una permanente construcción, que en las disputas y negociaciones encuentra reconstrucciones, donde los agentes sociales y culturales aportan para su fijación o renovación. Al poner en debate a las masculinidades lo que estamos es cuestionando ese modelo tradicional que impone una sola forma de ser hombre en la sociedad.

“La masculinidad no conoce de fronteras de edad, de color de piel, de clase social, de orientación sexual, ni de nacionalidad porque pervive en todas ellas” (Carabí & Armengol, 2008, p. 7). Esta oportuna aclaración de Carabí y Armengol nos sitúa nuevamente en un eje clave para los estudios de las masculinidades, y es que no avanza con describirlas y ubicarlas, la problematización tiene que estar en las relaciones, en las interacciones que generan esas nuevas masculinidades. Esas identidades no se definen únicamente por el sexo, por la diferenciación con lo femenino, y todas las normas que el mandato hegemónico dispone, ahora se definen y evidencian en las interacciones con los otros y consigo mismo. Es en la cotidianidad, en las representaciones actuales, en los referentes cercanos y lejanos donde se construyen y manifiestan. Aquí aparece la idea de la crisis de la masculinidad, como un concepto que en principio suena atractivo, pero que presenta sus reparos.

En cierto sentido es ya un lugar común la referencia a la denominada crisis de la masculinidad, expresión de los conflictos entre los atributos culturalmente asignados a los varones y las reacciones subjetivas a los importantes cambios sociales, económicos e ideológicos que se producen en este lapso y que han sido protagonizados y propiciados de distintas maneras por las mujeres. (Viveros, 2002, pp. 52-53)

Pero tal vez, una crítica oportuna a este criterio de crisis de la masculinidad la establece Connel, quien es mencionado por Mara Viveros al respecto: “Comparto la crítica de Robert Connel al concepto de crisis de la masculinidad, pues la masculinidad no es un sistema en sí mismo sino una configuración de una práctica dentro de un sistema de relaciones de género. Sería más riguroso el concepto de crisis de un orden de género”. (Viveros, 2002, p. 59)

Hablar de una crisis en el orden de género nos amplía la mirada, nos permite ver que el asunto, como en algún momento se puede pensar, no es solo cosa de

hombres. Como ya se ha mencionado, el eje para el estudio está en las relaciones, en la práctica dentro de un sistema de relaciones de género, por lo que el referente conceptual se ubica en el feminismo y en los estudios de género. “Desde el siglo pasado, el feminismo ha estado luchando para mostrar cómo el género resulta un elemento esencial en la configuración de nuestras vidas” (Carabí & Armengol, 2008, pp. 7-8). A través de esa configuración identitaria del género se procesan múltiples relaciones en la sociedad, se establecen distinciones de poder en el campo laboral, sentimental, cultural, etc. “El género –junto a otros factores como la raza, la clase social, la orientación sexual, la edad, etc.- actúa como agente protagonista de la distribución del poder en todas las sociedades del mundo en que vivimos” (Carabí & Armengol, 2008, p. 8).

Carabí además nos sitúa temporalmente para apuntar que los estudios de las masculinidades tienen en la década de los ochenta su punto de partida, bajo la línea teórica del feminismo, para mostrar “cómo la construcción cultural del género no solamente ha determinado el comportamiento de las mujeres, sino también de los hombres” (Carabí & Armengol, 2008, p. 8). Que los estudios de las masculinidades tengan como punto de partida el feminismo es una suerte que permite sacarnos definitivamente ese velo, a veces dogmático, de que el feminismo es cosa de mujeres, y las masculinidades le corresponden solo a los hombres.

Si tomamos en cuenta este contexto de los estudios de la masculinidad dentro del paraguas del género, y ponemos como referencia el contexto histórico de su apareamiento, resulta atractivo para el presente estudio analizar el encuadre, azaroso, del corpus de películas seleccionadas, que arranca precisamente en 1981 con el filme *Dos para el Camino*, justo cuando estas luchas del feminismo y de diversos movimientos sociales están en apogeo, planteando las críticas al sistema patriarcal. ¿El cine local de ficción evidenció, en sus representaciones, esas luchas? ¿Se dejaron influenciar sus guionistas y directores de esas corrientes?

Rondando estas interrogantes está la consideración de Castells sobre lo que implican las luchas del feminismo, donde “la tarea fundamental del movimiento, a través de las luchas y los discursos, es el de/re/construir la identidad de las mujeres despojando del género a las instituciones de la sociedad” (Viveros, 2002, p. 46). Evidentemente, al asociarlo y ampliarlo a la identidad de los varones, implica mirar las construcciones de la identidad en la particularidad y en las relaciones, como ha

quedado establecido. Es situar la identidad de género en los individuos y arrebatarle ese control a las instituciones sociales. Allí específicamente se encuentran las señales de cambio o de continuidad. Por ello, el análisis en relación al cine ecuatoriano, lo que nos permite evidenciar, es si las referencias de masculinidades que se exponen responden a cánones atados al estereotipo del hombre convencional, tradicional y patriarcal, o si se presentan rupturas, quebrantos y de qué tipo. Más aún, si como hemos mencionado, la coincidencia histórica hace que la cronología del cine local tenga una suerte de proceso, más intuitivo que organizado, a partir de los años ochenta, sin desconocer todo lo que previamente se ha hecho.

En ese sentido, Viveros recoge de Moore una dimensión necesaria para comprender por qué es en las relaciones donde se construyen y modifican las identidades de género:

El significado en un contexto determinado de la categoría *mujer* u *hombre* no puede darse por sabido sino que debe ser investigado, ya que los hombres y las mujeres son fruto de relaciones sociales. Si cambiamos de relación social modificamos las categorías hombre y mujer. Por eso el concepto mujer no puede constituir una categoría analítica de investigación antropológica. Las diferencias biológicas entre dos sexos no aportan ningún dato acerca de su significado social”. (Viveros, 2002, p. 46)

Al ser hombres y mujeres fruto de relaciones sociales, y mirando que los cambios en las relaciones sociales pueden modificar esa construcción, tenemos que reparar en el contexto social histórico de la cinematografía ecuatoriana para también contrastar si los referentes masculinos de los largometrajes tienen relación con su tiempo. Esto nos invita a reflexionar y repensar la masculinidad normativa, ver si los realizadores están involucrando un telón de fondo patriarcal, o si están *ensuciando* el escenario con nuevos elementos y nuevas relaciones.

Ahora bien, para terminar de encuadrar los estudios de masculinidades, hay que puntualizar lo que significan en sí los estudios de género. Gonzalo Soto Guzmán encamina ese panorama: “Durante los últimos años, la palabra género ha sido una herramienta teórica de análisis, reflexión y discusión de tipo social para denunciar un problema socio-cultural que hizo crisis en la década de los sesenta: la exclusión de las mujeres” (Soto Guzmán, 2013, p. 96). La explosión de los movimientos sociales se dan precisamente por la serie de injusticias, de problemáticas donde,

primordialmente la mujer es blanco de múltiples acciones que le perjudican, por el hecho de ser mujer. El tapiz patriarcal se hace presente, pero como ya hemos mencionado, no solo contra las mujeres, sino también contra otros hombres que no llenan las expectativas del cánón del masculino, y en general en una relación de poder donde se subordina al que no está al mismo nivel.

Es importante señalar que la teoría de género no se refiere solo a las mujeres. De la misma forma que el género femenino está construido socialmente y es una obligación para todo el sexo femenino, el género masculino también está edificado sobre los mandatos exigidos por todos los varones, es decir, todos los hombres deben comportarse según está definida la masculinidad en su cultura. Estas características no son innatas ni naturales; como señala Elizabeth Badinter a propósito de la identidad masculina: no hay masculinidad única, lo que implica que no existe un modelo masculino universal y válido para cualquier lugar, época, clase social, edad, raza, orientación sexual...sino una gran diversidad de maneras de ser hombre en nuestras sociedades”. (Soto Guzamán, 2013, p. 97)

¿En el cine ecuatoriano, en las diversas etapas analizadas, se reproducen este tipo de masculinidades dominantes? ¿Cómo, en qué circunstancias y relaciones? ¿Toma en cuenta, de alguna manera, la cinematografía local el marco referencial teórico del feminismo? Estas interrogantes se les plantea a las películas seleccionadas para el corpus de análisis, por lo que es oportuno también enmarcar la conceptualización del feminismo, para lo cual acudimos a Gloria Cosmeña, quien define al feminismo como:

una filosofía contraria al sistema material y de relaciones injustas construido fundamentalmente por los varones de mentalidad patriarcal. Se trata de una filosofía que sirve no solo para la liberación de las mujeres, sino para todos aquellos que son oprimidos por el patriarcado, un sistema que va en contra de la dignidad no solo de las mujeres, sino también de muchos varones que no piensan ni actúan según la ideología de los machos dominantes. La filosofía feminista es la única que plantea una superación total del patriarcado, por cuanto promueve una transformación radical del sistema a favor de un nuevo tipo de relaciones entre mujeres y varones. (Boscán Leal A. , 2006, p. 29)

Es entonces en las relaciones, donde se expresan las diferentes posiciones, y donde la forma de utilizar el poder, lo que nos puede dar pistas. Construcciones que respondan a ese poder dominante del hombre, por el hecho de ser hombre, nos conducirán a dar realce al telón patriarcal, por el contrario, planteamientos alternativos, incluso, superadores de esa hegemonía, nos alinearían con la filosofía feminista que propone un nuevo tipo de relaciones entre hombres y mujeres.

1.3 Las masculinidades y sus representaciones en el cine.

Una vez establecidos los marcos conceptuales referenciales para el estudio de las masculinidades, y comprendiendo que se tratan de construcciones, por lo que su estudio no se centra en describir a los hombres, sino en analizar sus relaciones con las mujeres, con otros hombres, con su entorno, entramos al campo específico que tiene que ver con el hecho cinematográfico. Al hablar de las representaciones de las masculinidades nos ubicamos en el campo de la ficción, dejando de lado otros formatos del cine, como el documental. En la ficción aparecen las representaciones y se expresan en la pantalla en sus relaciones. Allí muestran su factura identitaria, sea de constructo patriarcal o de nueva masculinidad positiva.

Las historias creadas por grupos reforzarán las imágenes dominantes de masculinidad más que aquellas creadas individualmente, las que mostraron una mayor variedad de tipos de masculinidad. (...) Walker llama a esto *una fantástica construcción de masculinidad hegemónica*, masculinidad como una fantasía de poder. (Connell, 2003, p. 64)

Fantasía que se expresa y se manifiesta en acciones, en hechos e interacciones con otros varones y con las mujeres, con resultados desfavorables para la justicia y la convivencia lejana de cualquier tipo de violencia. El cine de ficción, con su potencial fantástico, es un significativo creador de historias, que llegan a las pupilas de espectadores, reforzando imágenes de masculinidad. La pregunta es si esas imágenes responden a estereotipos dominantes creadas desde lo grupal, desde lo social, o si prevalecen construcciones particulares en los planteamientos de los personajes.

La fantástica construcción de la masculinidad hegemónica que menciona Walker remite al cine, y otras plataformas, una capacidad importantísima en la ratificación o renovación de modelos. La fantasía del poder alimenta ese régimen patriarcal, aumenta en escenarios sociales que tienen ese mismo constructo, o puede verse obsoleto, si el contexto social tiene otros planteamientos. Aquí aparece un concepto nuclear para este estudio, el estereotipo, y más específicamente, el estereotipo dominante. Por algunas cargas semánticas, la palabra estereotipo no goza de una fama positiva, por ello es necesario distinguirla de lo que consideramos como estereotipo dominante, más atado a ese constructo masculino patriarcal y hegemónico, unificador y simplificador. En el cine, los personajes, sobre todo los principales, que tienen más tiempo en pantalla para evidenciar sus historias, pueden reflejar efectivamente un estereotipo dominante, sobre todo cuando su construcción y representación responde a esos dogmas generalizantes que ya hemos descrito, y que se abonan por lo grupal y social; será distinto, al menos de entrada, si esa construcción masculina se establece desde lo particular de cada personaje, donde su historia de vida se amplía, y por tanto se complejiza, cuando se vuelve un personaje con matices, con bemoles, con profundidad. Allí el estereotipo tambalea, a pesar de seguir existiendo.

Fernando Fernández Llebrez se adscribe a Mosse para explicar que “los estereotipos se configuran en la edad moderna como parte de una búsqueda general de símbolos con el propósito de hacer lo abstracto concreto dentro de los desconcertantes cambios de la modernidad” (Fernández-Llebrez, 2004, p. 23). Son útiles los estereotipos porque permiten una comprensión homogeneizadora de las personas, ya que las encuadra y cuadricula, las ubica dentro de un modelo fijo (Fernández-Llebrez, 2004, p. 30) ¿Cuál es el estereotipo que ha forjado el sistema patriarcal para el ser masculino?

Al respecto se han establecido algunas líneas para configurar ese personaje modélico. El primero tiene que ver con la diferenciación sexual, con esa dicotomía entre hombre y mujer, y más aún como diferentes y complementarios. “Para el sexismo moderno o bien somos hombres o bien somos mujeres, y si no soy algo de ello e incluso si alguien no le da la trascendencia debida, lo *normal* es que se diga que *esa persona tiene un problema*” (Fernández-Llebrez, 2004, pp. 25-26). De allí derivan otras dimensiones como la homofobia como carta de presentación de la

representación del masculino dominante. Virginia Guarinos aporta otros elementos de ese estereotipo patriarcal: “Las claves de la masculinidad hegemónica se basan en la autosuficiencia prestigiosa, la belicosidad heroica, el respeto al valor de la jerarquía, la superioridad sobre las mujeres y sobre varones menos masculinos y la diferenciación con ellos” (Guarinos, 2015, p. 5).

Revisando las representaciones que ofrece el cine nacional, y sin entrar todavía al análisis directo, es posible evidenciar muchos de estas características en los personajes referenciados. La autosuficiencia, como esa capacidad autónoma de relacionarse en la vida, de no depender de nadie, y más bien de contar con dependientes; el exitismo como forma de manifestar un prestigio varonil también se hace muy evidente. La belicosidad, no solo física, sino también verbal y psicológica es un constructo que muchos personajes masculinos sacan a relucir en sus relaciones, sobre todo con otros varones. Es por ello que el análisis de los estereotipos dominantes nos permite identificar esas características, y aquellas que rompen con el molde.

Complementando estas señas particulares del estereotipo masculino dominantes, Fernández Llebregz plantea tres dicotomías: la del autocontrol contra el descontrol, ubicando al varón en el encuadramiento del personaje cerebral, dominante, firme, que marca distancia de la histeria, cualidad atribuida a la mujer. Una segunda dicotomía es el activo versus el pasivo, siendo el hombre el que lleva el mando de las situaciones, el que sabe lo que quiere y se exige por lograrlo, sin espacio para dudas o vacilaciones, siendo una marca recurrente en el plano sexual. Y la tercera oposición, que ya fue mencionada anteriormente, de lo heterosexual frente a lo homosexual. (Fernández-Llebregz, 2004, pp. 32-33)

Adicionalmente, Fernández Llebregz hace un apunte interesante, sobre todo en el relacionamiento con otros hombres, y es que este estereotipo del masculino profundo se define como una representación inmutable de algo, de lo que son y deben ser los hombres, por lo que la masculinidad sería algo que no cambia, que se mantiene y perdura en el tiempo,

naturalizando cuestiones que son (...) de carácter social y cultural. Esta búsqueda de la verdadera identidad implica que quien queda fuera de dicha definición no es un hombre sino otra cosa que no se sabe muy bien qué es. O mejor dicho, algo que muchas veces sí se sabe qué es, pues para

denominar dicha realidad se utilizan adjetivo como *afeminado, maricón, mujer, niño o infantil*. Conceptos y realidades que actúan, o bien como antítesis del estereotipo masculino o bien como su complemento, pero nunca como parte del propio estereotipo”. (Fernández-Llebrez, 2004, pp. 29-30)

Lo que queda por fuera del estereotipo marca, a su vez, otros estereotipos, el del afeminado, el del infantil. En las representaciones este otro también se construye en función relacional con el estereotipo dominante del hombre, entonces los relatos cinematográficos ponen en evidencia esas manifestaciones, adscribiéndose o rompiendo el molde. Allí entra en análisis la forma como los largometrajes proponen personajes, historias, relaciones, porque “hablar de masculinidades es poner en la mesa desde el cuerpo hasta la voz de los actores, el contexto de la producción de los filmes, la visión, el estilo de cada director.” (González, 2015)

¿En qué consiste entonces el análisis de las representaciones de las masculinidades en el cine? Primariamente en mirar dichas representaciones de los personajes masculinos de los filmes que conforman el corpus del estudio, ubicar si se acomodan hacia las masculinidades hegemónicas, o si plantean formas alternativas de masculinidad. Para ello, un trabajo referencial de Natalia Martínez nos sirve, donde su metodología implicó “un trabajo de análisis de representación y se ha optado por el análisis directo, por la descripción, desde un plano valorativo, de cuestiones tales como el cuerpo, la indumentaria, las acciones, los diálogos, el comportamiento, etc., de los personajes” (Martínez Pérez, 2011, p. 277). En el estudio de Martínez Pérez se plantea una ficha que adoptamos con leves variantes. (Ver anexo 1) En la ficha se pone énfasis en la presentación de los personajes, pero sobre todo en sus diversas relaciones, tomando en cuenta las características que marcan el modelo patriarcal, para evidenciar si se alinean con el referente tradicional o si se presentan variantes (Martínez Pérez, 2011, p. 279).

En el análisis se cruzan algunos comentarios y reflexiones propias de varios directores, sea en las páginas web oficiales de las películas, o en la prensa, para asociarlo con el elemento primordial que es el análisis de personajes y sus relacionamientos. En la ficha referida se indagan aspectos como la iconografía, la psicología, sociología y la sexualidad, así también si el personaje tiene la capacidad de expresar sentimientos, cómo es su aspecto, si evidencia comentarios o actitudes

homofóbicas, si realiza tareas vinculadas tradicionalmente a la mujer, como ocuparse de la familia, de los hijos, de la limpieza y orden de la casa, si ejerce violencia en el ámbito familiar, su relacionamiento con las mujeres, si acepta sin complicaciones a mujeres empoderadas, si le preocupan temas tradicionalmente masculinos, si tiene aficiones de ocio masculinos dominantes y su accionar en el campo sexual. Con esos puntos destacados es posible precisar lo que están representando los personajes dentro de los universos narrativos de cada historia.

Es entonces la representación de las masculinidades en el cine un campo de exploración y estudio de inmensas posibilidades para comprender los quebrantos positivos y no positivos que se dan en las sociedades. “La masculinidad moderna es hija de su tiempo, lo que implica que hay relación entre el estereotipo masculino y el tipo de sociedad que la forja” (Fernández-Llebrez, 2004, p. 23).

Capítulo 2: Representaciones de las masculinidades en el cine ecuatoriano

2.1 Los estudios de género en el cine ecuatoriano

En el Ecuador, la tradición de los estudios de género, como disciplina que centra su atención, sobre todo en las desigualdades que se dibujan en las sociedades, tiene un primer foco por los años ochenta, donde, como describe Gioconda Herrera, eran más instituciones y organizaciones privadas las que encabezaron ese proceso para evidenciar las injusticias de las que era objeto la mujer, principalmente. En los años noventa la academia ya toma entre sus puntos de atención a esta corriente teórica y se generan varias líneas de investigación y análisis al respecto. “El género tiene la potencialidad de convertirse en el eje articulador de cualquier enfoque multidisciplinario, permite con ello una mejor aproximación a la complejidad del tejido social en general y a la desigualdad social en particular” (Herrera, 2001, p. 13). Por ello el enfoque de género permite una aproximación a la representación de las masculinidades en el cine local, tomando en cuenta la definición de la masculinidad que ya hemos esbozado previamente, y que la menciona adecuadamente Xavier Andrade: “Masculinidad no significa estudiar solamente a hombres, sino la posicionalidad que éstos asumen en un sistema de género dominante, el heterosexual, que, sin embargo, requiere para su reproducción una constante afirmación de las fronteras establecidas con mujeres y con sexualidades disidentes” (Andrade, 2001, p. 17).

Andrade enfatiza que una buena estrategia para estudiar las masculinidades es desde el punto de vista relacional, por lo que en el análisis de los filmes uno de los puntos importantes es el tipo de relaciones que entablan los personajes, en esas expresiones y manifestaciones se ponen en juego sus identidades, entre ellas, la de género.

Ahora bien, la tradición de estudios de género también da cuenta de un enfoque privilegiado, y es lógico que así sea, hacia el género femenino, hacia la mujer. Las situaciones de desigualdad, tan profundamente arraigadas e internalizadas hicieron y hacen necesaria esa permanente indagación. Por ello los estudios de masculinidades tiene menos recorrido, aunque en los últimos años hay más voces que se suman.

Si bien las identidades femeninas han sido temas privilegiados por los trabajos revisados, pues he hallado indagaciones históricas, antropológicas y sociológicas en espacios étnico–culturales diversos, así como en distintos estratos sociales, puedo decir que la preocupación por las identidades masculinas, las identidades gay y lésbicas en toda su diversidad, y las identidades juveniles, es aún escasa. (Herrera, 2001, p. 49)

2.2 Análisis de las representaciones de masculinidades en las películas seleccionadas

La línea que une al cine ecuatoriano con los estudios de género, y específicamente con las masculinidades nos abre un camino de análisis muy rico y variado. Para ello, miremos primero el universo fílmico de ficción que tenemos en el Ecuador, de acuerdo a un corte, siempre arbitrario, pero justificado por un supuesto histórico del cine ecuatoriano. La Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana presenta a la fecha, uno de los esfuerzos más interesante por visibilizar y democratizar la memoria fílmica del país. Pone a disposición pública una cinemateca digital donde se puede acceder a decenas de videos y películas hechas en el Ecuador, en diferentes géneros y formatos, desde registros antiguos hasta películas un tanto más recientes. Al mirar esa variedad y cantidad, se podría pensar que la tradición cinematográfica del Ecuador es amplia y extensa, sin embargo, es conocido en el sector fílmico que una tradición cinematográfica de ficción propiamente dicha, tendría un nuevo punto de partida, siempre arbitrario, con la película de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, *Dos por el Camino* (1981). A partir de esta película, con tiempos bastantes espaciados y caracterizados por condiciones extraordinarias para la producción, aparecen títulos que empiezan a dar una cierta andadura al cine local. Jorge Luis Serrano lo comenta así: “La historia del cine en el Ecuador está signada por la audacia y la pasión individual, apenas si participan en ella instituciones públicas o la empresa privada” (Serrano, 2001, p. 24). El mismo Serrano, en sus notas sobre el cine local establece que *Dos para el Camino* “marca una hora cero, en tanto restablece, o mejor, reinaugura en el Ecuador la producción de largos de ficción” (Serrano, 2001, p. 56). Desde allí partimos para esta investigación, desde ese momento, que como ya habíamos comentado antes, coincide con la efervescencia de la filosofía feminista y las luchas de los movimientos sociales.

El corpus de investigación lo establecemos entonces desde 1981 hasta el 2015, diferenciando tres momentos temporales y propios de la dinámica del cine ecuatoriano. El primer bloque arranca con *Dos para el Camino* y llega hasta finales de siglo, donde la aparición de la ópera prima de Sebastián Cordero se constituye en un antes y un después para el cine ecuatoriano. El mismo Serrano mencionará en entrevistas posteriores al libro mencionado, que *Ratas, Ratones y Rateros* (1999) constituye una suerte de parteaguas del cine nacional. En este primer periodo las producciones son contadas. A *Dos para el camino* se suman *La Tigra* (1990), de Camilo Luzuriaga, gran impacto en audiencia con alrededor de 250 mil espectadores; *Sensaciones* (1991), de Juan Esteban y Viviana Cordero; y *Entre Marx y una mujer desnuda* (1995), de Luzuriaga. Dejamos por fuera de este corpus a la cinta de Carlos Naranjo, *Sueños en la Mitad del Mundo*, ya que con una carga importante por la co-producción española, y la estructura de tres cuentos unidos en un largo, no generan las mismas dinámicas que un largometraje como los antes mencionados. Este primer bloque considera entonces cuatro películas y 15 personajes.

Un segundo corte se lo establece con el nuevo siglo, desde la película inaugural de la cinematografía de Sebastián Cordero, hasta la creación de la Ley de Fomento del Cine Nacional, haciendo coincidir en ello a una película que también generó un impacto importante en las audiencias, *Qué tan lejos* (2006), de Tania Hermida. En este periodo, que ya tiene casi el doble de producciones que el primer momento, se han seleccionado los filmes: *Ratas, ratones y rateros, Alegría de Una vez* (2001), de Mateo Herrera; *Fuera de Juego* (2002), de Víctor Arregui; *Un titán en el ring* (2002), de Viviana Cordero; *Crónicas* (2004), de Sebastián Cordero y *Qué tan lejos*. Un total de seis filmes y 26 personajes.

El tercer periodo se marca por la promulgación de la Ley del Fomento del Cine Nacional, que entró en vigencia en el 2006 y que generó un aumento en la cantidad de producciones, año tras año. El universo de películas crece, por lo que la selección del corpus toma en cuenta, tanto la relevancia de las cintas con respecto a la respuesta del público, el impacto que generó en el sector, cintas de directores que ya han creado antes otros filmes, para establecer también puntos comparativos en su cinematografía, y finalmente aquellos que planteen entre sus historias y personajes posibilidades de masculinidades diversas. Con esas consideraciones, en este tercer

periodo, donde el Consejo Nacional de Cinematografía cuantifica 42 largometrajes de ficción estrenados en salas comerciales, entre el 2007 y el 2015, se tomaron en cuenta para el análisis de las masculinidades las siguientes películas: *Esas no son penas* (2007), de Anaí Hoeneisen y Daniel Andrade; *Cuando me toque a mí* (2008), de Víctor Arregui; *Retazos de vida* (2008), de Viviana Cordero; *Rabia* (2009), de Sebastián Cordero; *Prometeo Deportado* (2010), de Fernando Mieles; *En el nombre de la hija* (2011), de Tania Hermida; *A tus espaldas* (2011), de Tito Jara; *Sin Otoño, Sin Primavera* (2012), de Iván Mora; *Pescador* (2012), de Sebastián Cordero; *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2013), de Javier Andrade; *No robarás, a menos que sea necesario* (2013), de Viviana Cordero; *El Facilitador* (2013), de Víctor Arregui; *A estas alturas de la vida* (2014), de Alex Cisneros y Manuel Calisto; y *Feriado* (2015), de Diego Araujo. Un total de 14 filmes y 56 personajes analizados.

2.3 Primera etapa: Años ochenta y noventa

Esta etapa, con veinte años y pocas producciones, plantea dos problemas para el análisis. Mientras en *Dos para el Camino*, el largometraje de Cuesta y Naranjo; y *Sensaciones*, de Viviana Cordero, se sitúan en su época, las películas de Luzuriaga se remiten a etapas históricas anteriores. *La Tigra* es una versión fílmica del cuento homónimo de José de la Cuadra, ambientada en los montes montubios de los años treinta, mientras que *Entre Marx y una mujer desnuda*, está ubicada en el Quito de la década del sesenta. Ese componente histórico de producción fílmica marca una diferencia para el análisis que es preciso tomar en cuenta, ya que en alguna medida la construcción y representación de personajes responde también a un momento histórico ambientado. Es preciso además, dibujar un breve contexto social. Ya se mencionó que entre los años sesenta y setenta, las luchas del feminismo aparecieron con fuerza. En el Ecuador, el boom petrolero de esos años impulsó un crecimiento de la clase media, en el marco de los gobiernos militares nacionalistas de los años setenta. Para fines de esa década, el llamado retorno a la democracia derivó en una serie de disputas sociales, donde los movimientos obreros, indígenas, estudiantiles pugnaban por sus reivindicaciones. Los gobiernos de factura conservadora y de derecha, con fuerte carácter represor, primaron en esas dos décadas. Los movimientos sociales, incluidos intentos revolucionarios-subversivos, disputaron el discurso hegemónico del poder social, económico y político. Es significativo para

este contexto histórico el movimiento indígena, con sus levantamientos nacionales que provocaron una irrupción en el mundo político y social. Entre toda esa compleja disputa se incluye el caminar de los cineastas, que a pulso lograron filmar sus largometrajes y que lucharon en todos esos años por una Ley de Cine. Al mirar ese entorno social del país se puede atar que las dos películas de Luzuriaga, junto a la de Viviana Cordero, sintonizan con ese sentir de reivindicación de los movimientos sociales. Dentro de estos filmes hay una intención de cuestionar el estatus quo, de reivindicar al ser individual, a la mujer, a la justicia social. Por su parte, *Dos para el camino* no toma un partido desde lo social-político, no cuestiona como construcción, sino que más bien aprovecha al personaje representado por Ernesto Albán para lanzar uno que otro guiño cuestionador a la política, pero no como recurso primario de su discurso fílmico, sino como un *gag* cómico, como una ocurrencia del personaje.

Dos para el Camino se ubica históricamente, como hecho cinematográfico, en un momento de ebullición política, social y económica que se genera por el boom petrolero de los años setenta. Cuenta la historia de dos vividores criollos, “dicharacheros, bonachones, provincianos, puerilmente dispendiosos, su estatus lo prestigian simbólicamente en los licores importados que se costean mientras juegan interminables partidas de cuarenta”. (Jorge Luis Serrano, p. 57) Si bien Gilberto (César Cargminiani) y Alejandro (Ernesto Albán) son los protagonistas del filme, con Albán como el primer actor nacional, denominación afín a la época, es Cargminiani quien enrola el papel principal dentro de la trama. Son dos vividores sin pasado, con un presente nómada y sin perspectivas de futuro. Gilberto tiene por oficio las apuestas, los juegos de azar, las triquiñuelas para vivir al día. Sin mayor variedad en el vestuario que utiliza, siempre está con traje, bien vestido y presentado. Encarna a un galán clásico, conquistador de mujeres, de aquellos que no se enamora fácilmente, pero la trama melodramática le pone al amor de su vida en su camino, en la figura de la hija de un empresario importante, a quien intentará convencionalmente enamorar, hasta conseguirlo. Lo quiere, lo obtiene. Por su parte, Alejandro, con un poco más de años, es un comerciante, no muy honesto, que desde su clave de humor, como personaje encarnado por el reconocido Ernesto Albán, se junta a Gilberto para huir de sus problemas y emprender un viaje sin rumbo.

Dentro de las construcciones de estos personajes se evidencian rasgos característicos del estereotipo dominante, sobre todo en Gilberto, el galán sabido, calculador, siempre con el control de la situación, más aún en el proceso de conquista de Andrea (Annie Rosefield), la hija del empresario acaudalado. En el acercamiento y enamoramiento él asume la posición activa de la relación, mientras que Andrea asume una posición pasiva. Ella está en un viaje, casi obligado, aunque tampoco da demasiadas muestras convincentes, desde lo actoral, de no estar de acuerdo con el viaje. Es un viaje donde su padre le guía para desahogar la pena de un amor anterior, que no funcionó, por decisión de la misma Andrea. Gilberto entonces es el protagonista, heterosexual, conquistador. Aunque no hay escenas previas con otras mujeres, se deja ver por su forma de acercarse a Andrea, que es un experimentado en el tema. El flechazo lo marca y la conquista de Andrea se convierte en el objetivo para él y para su amigo del azar, Alejandro. Es importante apuntar que Gilberto no presenta nunca rasgos de su pasado, ni de su familia; evidentemente aparece como soltero, pero nunca se hace mención a padres o hermanos, esto nos da muestra de su autonomía y control, rasgos adicionales del estereotipo dominante. Finalmente, es un personaje que no tiene la capacidad de expresar sus emociones íntimas. Dentro de la lógica dramática del melodrama, aparece dolido por el rechazo aparente de Andrea, pero no puede descargar esa emoción verbalmente, ni siquiera con Alejandro, se lo guarda. La escena en el cuarto del hotel, donde su amigo le pide conocer lo que siente, lo pone en evidencia al no expresar palabra, y más bien maquinan cerebralmente una estrategia para lograr el amor de Andrea, simulando luego un suicidio. Al cierre del filme, Andrea decide acabar con su eterna actitud pasiva, casi de vedette, para tomar la decisión de su vida y embarcarse en el recorrido de los dos vividores. Mención adicional para el padre de Andrea, quien encarna a un empresario exitoso, a quien solo le interesan sus negocios, todos sus diálogos se refieren a ello, incluso con los tragos encima. El viaje con su hija no representa un acercamiento afectivo a ella, la relación es absolutamente clásica, amable, pero fría en cuanto a emociones.

Esta primera película del corpus analítico nos sitúa, desde muchas evidencias, con el paradigma más cercano a la masculinidad hegemónica que hemos descrito en el capítulo anterior. La película se deja llevar de los estereotipos para estructurar la

historia y los personajes, no hay evidencias de rupturas ni otras posibilidades de masculinidad. El salto hacia 1990 plantea un primer gran cambio de este modelo clásico de las masculinidades, pero en parte. *La Tigra*, que como ya hemos referido es una puesta en cinta del cuento de José de la Cuadra, y como lo describirá Serrano “una adaptación bastante literal del cuento homónimo”, plantea de entrada a personajes femeninos como las protagonistas de la historia. En el resumen final de todo el estudio veremos cómo los personajes masculinos tienen más roles protagónicos que los femeninos, por ello es interesante resaltar este planteamiento, lo que nos lleva a un análisis más pormenorizado de esta cinta para este primer periodo de análisis. Los personajes femeninos, en alguna medida, incorporan rasgos masculinos en su manifestación. Las tres hermanas, nombre de la hacienda y eje de la película, se presentan en un entorno montañoso de la vida montubia. Francisca, la hermana mayor, conocida como la Tigra (Lissett Cabrera) es quien lleva el mando del rancho, ella controla, hace y deshace en un lugar donde la presencia masculina es mayoritaria. Controla a sus hermanas, sobre todo a la menor, Sara, quien está en búsqueda de su sexualidad. Francisca es su referente, todas las noches escoge a su acompañante sexual de turno, y por la mañana, a punta de escopeta, los expulsa por la ventana. Juliana (Rossana Iturralde) tiene un papel más pasivo, al punto que no le importa mayormente que Francisca le arrebatase a su hombre, Ternerote (Aristides Vargas) quien aparece sumiso ante Francisca, pero que no tiene problema en intentar involucrarse sexualmente con Sarita.

La Tigra es un referente importante en este estudio porque si bien presenta a un personaje femenino protagónico y liderando su entorno, para hacerlo recurre a cualidades del estereotipo masculino dominante. José Luis Serrano describe así a las tres hermanas:

La Tigra es sin duda el personaje más fuerte de la película. Pero su condición de anti cliché (anti estereotipo) del modelo macho, de similares usos y abusos sexuales tal como si se tratase de uno de ellos, aparece sin sustento. La Tigra es un hombre en cuerpo de mujer y los hombres con los que se relaciona son obedientes y sumisos como chiquillas, con la inconveniencia de que no sabemos, a ciencia cierta, como algo así llega a suceder en la película. (Serrano, 2001, p. 82)

En ese universo narrativo donde Francisca asume el rol masculino dominante, y donde sus hermanas y el resto de hombre y mujeres del caserío asumen una posición pasiva y sumisa, refleja un tipo de masculinidad muy referencial al patriarcal. No alcanza a una ruptura con los roles protagónicos de las mujeres, si ésta asume dinámicas del hombre dominante, si reproduce los mismos mecanismos de poder y control. Además, los escenarios de dominación sexual, de licor, peleas, y uso sexual de las otras mujeres, como un ambiente naturalizado, dan cuenta de ese canon hegemónico que se manifiesta a lo largo del filme. Cuando Serrano se refiere a que Francisca es un hombre en cuerpo de mujer, pone en evidencia que la construcción de la reivindicación femenina va en relación a apoderarse no solo del rol del hombre dominante, sino también de sus acciones y prácticas. Eso le vuelve un personaje fuerte, virulento, agresivo, inexpugnable, incapaz de mostrar sus aspectos afectivos en público, ya que ello implicaría perder el poder. Tal como el canon patriarcal impone al hombre el goce del cuerpo femenino para su satisfacción, para la Tigra el *usar* los cuerpos masculinos es una reproducción de ese modelo cambiando los roles. Dentro de ese escenario mágico y bucólico del campo, del montubio, podría filtrarse la idea de que la película plantea una trasgresión al modelo hegemónico masculino, pero como ya se ha descrito, es un intento limitado por la misma concepción de los personajes. En el primer capítulo hacíamos referencia a que la identidad masculina dominante se construye, en parte, por contraposición a lo femenino, resultando esto complejo para los nuevos masculinos que no quieren portar los rasgos de la masculinidad hegemónica en sus prácticas, pero tampoco quieren asumir conductas netamente identificadas con el lado femenino. Esta dimensión es la que no llega a la película de Luzuriaga. Un personaje masculino un tanto diferente en ese entorno es Don Clemente (Vrigilio Valero), un comerciante que se enamora de Sarita y entable todo un proceso legal, siguiendo las reglas, algo que en el caserío no existe, para lograr arrebatarse a Sarita del control de sus hermanas. Su forma más educada y conciliadora rompe con el molde del resto de hombres, pero su decisión es determinante para lograr el objetivo. En ese sentido, la película plantea al menos una representación un tanto diversa.

Un año más tarde llega la propuesta de los hermanos Cordero, *Sensaciones* (1991). El primer punto a considerar aquí es la presencia de una mujer como

directora, la misma que luego tendrá tres largometrajes más en su carrera. Un filme que destaca por la banda sonora y que se centra en un grupo de músicos jóvenes que hacen un retiro a una hacienda para producir su primer disco, *El sonido de los andes*. El rol protagónico lo ejecuta Juan Esteban Cordero, en el personaje de Zacarías Martelli, quien es un músico que retorna al país con un éxito en su formación en Estados Unidos. Arrogante, con varios rasgos de prepotencia, siempre bien vestido, de clase social media-alta, galante, seguro, líder, es quien encabeza no solo musicalmente a la nueva agrupación, sino que es quien tiene en su mente y en su registro sonoro el tipo de música que quiere generar. Entonces, es quien carga con la responsabilidad y el control, lo cual lo asume con fuerza. La relación de la agrupación es conflictiva, y aunque el encierro en la hacienda no tiene una fuerza importante en el desarrollo dramático-psicológico de los personajes, supone un escenario neutro donde todos ponen de manifiesto sus identidades. Zack, suma a los atributos dominantes el de ser un galán, no tiene problemas en conquistar a Isabela (Ximena Torres), la vocalista del grupo, quien cede sin problema. Es él quien controla la relación, quien decide cuándo acercarse y cuándo no, lo que se convierte en una sublínea dramática de la película, porque además supone una fuente de conflicto con otros integrantes, quienes no aceptan con gusto a Isabella. Aunque la sensibilidad musical de Zacarías podría suponer un quebranto en la identidad masculina hegemónica, predominan los rasgos tradicionales en su configuración y representación. Es el líder, el que sabe lo que hace, cómo y cuándo lo hace, tanto profesionalmente como sentimentalmente.

El personaje del Chacal (Gustavo Brianza), con amplio dominio musical, y con las sensaciones llevadas al extremo, incluido con el uso de estupefacientes, es el aliado principal de Zacarías. Es quien entra más en sintonía con esa idea, un tanto psicodélica de encontrar las raíces de los sonidos de los andes, del cóndor, de las montañas, de lo autóctono. Este Chacal, desenfrenado, potencializado por las drogas, por los continuos viajes mentales por otros mundos, lo ubica en un plano superior, en el sentido de estar más allá de las concepciones terrenales. Sin plantear masculinidades alternativas, tampoco se convierte en un estereotipo del macho tradicional, algo que Manuel (Felipe Portilla), el hermano de Zacarías, sí denota con más claridad. Más joven, más activo y claramente heterosexual, es también alguien

que se deja llevar por las emociones externas y por los efectos de las drogas. Es quien apoya y encamina a la salida de la hacienda para un momento de distracción, esparcimiento relacionado con bebidas alcohólicas y la búsqueda de mujeres. Entre ese espacio masculino dominante están tres mujeres, Isabella, quien atrae y seduce al guapo del grupo (Zacarías), la baterista Quiara (Viviana Cordero), quien aparece con rasgos fuertes, imponentes, radicales en el trato con los otros, sean hombres o mujeres, develando una posición de confrontación permanentemente. A la otra, la flautista, se le atribuye el papel pasivo, inocente, casi virginal, que no bebe, no fuma, no se droga, pero que está ahí para todos. Alfonsina (Adriana Uribe) cumple en buena medida lo que se le pide a una mujer en el sistema patriarcal. Y aparece el personaje de Ricardo (Luis Miguel Campos), quien se presenta como un referente homosexual, y que en la construcción de su personaje se le atribuyen características que desde el modelo hegemónico se le otorgan a las mujeres, como el talento en la cocina. Se lo ve cocinando, cosa que los otros personajes no hacen, se lo ve con comportamientos que se los puede interpretar como afeminados, siendo el único de los personajes varones capaz de expresar sus emociones. Entonces, su construcción homosexual se encasilla en un estereotipo del menos hombre, del que no tiene poder, que no tiene autonomía, que es capaz de expresar las emociones, signo de debilidad. Eso hace que también sea objeto de diversas presiones por parte del grupo, no solo por su identidad homosexual, sino que asoma como débil. Un signo más de ello es su intención (poco creíble) de suicidarse. Este intento de suicidio es muy distinto al que utiliza Gilberto, en *Dos para el camino*, en ese caso utiliza el recurso dramático como artimaña para conseguir el favor de la mujer de sus sueños, en cambio Ricardo aparece en su intento de suicidio como un ser frágil, que recurre a ello para llamar la atención e intentar no ser excluido de la agrupación. Esta película, como en las dos anteriores, plantea claramente construcciones masculinas apegadas al estereotipo hegemónico, hasta el momento no se evidencian quebrantos o rupturas importantes en la construcción de los personajes y en los universos narrativos.

La última película de este periodo nos propone una visión distinta. El filme en sí se encuadra como una crítica frontal al sistema político-social del Ecuador, poniendo en discusión las formas de comportamiento moral, político y también sexual y de género. Con diálogos directos donde el escritor reclama a otro hombre

por intentar sobrepasarse con una mujer, el filme retrata esas taras sociales del momento, mostrándolas como un sello identitario de lo que supone el ser ecuatoriano, y lo que debería cambiar. Los personajes dirigentes del partido político, cuadrados como los calificaría el músico Jaime Guevara, encarnan ese machismo y patriarcalismo más tradicional, al punto que el rival político de Galo Gálvez (Aristides Vargas), posee sexualmente a su amada. Los personajes afines a Gálvez asoman sensibles personal y socialmente, piensan en el conjunto, en el bien común, y no en el éxito particular, tal como lo establecen las características dominantes. No se separan totalmente de la norma masculina dominante (acuden al enfrentamiento por los puños), pero plantean no solo una crítica mostrándola, sino que la evidencian y le plantean esas reflexiones al espectador. El tono literario que envuelve a la película brinda esas posibilidades de nuevos modelos de masculinidad, enfrentadas las visiones patriarcales y la utopía de otras sociedades posibles. Con esto, el telón de fondo de esta primera etapa es primordialmente de identidades masculinas dominantes, incluso con ciertos rasgos de violencia contra la mujer, sobre todo en *La Tigra*, donde la mujer es dominada por el deseo sexual del hombre, incluso cuando Francisca asume el rol protagónico en el acto sexual, pero *Entre Marx* ya nos plantea una visión más abarcadora y crítica. Entonces, esta primera etapa de filmes, tomando en cuenta el contexto histórico de disputa social y política en el país, nos presenta más un reflejo de la masculinidad dominante, con unos ciertos rasgos y personajes que podrían asumirse como disidentes de ese modelo, pero más desde los filmes de Luzuriaga, donde hay una suerte de mirada crítica al tema. No se presentan rupturas tajante desde otras construcciones identitarias, sino desde el mostrar esas taras sociales, conjuntamente con otras sociales y políticas, ubicándose más como un discurso cuestionador de las prácticas tradicionales.

2.4 Segunda etapa: Inicios del siglo XXI

El contexto político, económico y social de este segundo periodo arranca con uno de los episodios más traumáticos de la historia reciente del país. La inestabilidad política y económica derivó en el denominado Feriado Bancario que trastocó la vida de miles de personas. La migración a España y Estados Unidos, principalmente, se convirtió en la vía de escape y de sobrevivencia para miles de ecuatorianos. Sostener un gobierno elegido parecía imposible. Un entramado socio-político donde la

ciudadanía dejó de creer en su sistema, en sus representantes. En ese escenario el arte cinematográfico tuvo elementos que estimularon su discurso, pese a las difíciles situaciones para lograr concretar los proyectos, con recursos económicos limitados, pero con ganas de decir cosas, de mostrar, de denunciar o al menos criticar.

Esta segunda etapa del cine ecuatoriano arranca con una de las películas claves para el sector, el arribo de Sebastián Cordero generó impactos desde diversos puntos de vista: desde la producción, desde el guión, desde la puesta en escena, la fotografía. Como lo mencionan varios de los que trabajaron en esta producción, se convirtió en una escuela que marcaría el camino de muchos. La segmentación temporal llega hasta otro de los íconos del cine ecuatoriano, la película *Qué tan lejos* (2006), de Tania Hermida, que llevó miles de espectadores a las salas, equiparando cuantitativamente a lo que en su tiempo logró *La Tigra*, con más de doscientos mil personas, todo un logro para un largometraje local. En medio, la cronología da cuenta de una producción más amplia que en la primera etapa. Mientras en los ochenta y noventa, en casi veinte años tenemos cinco largometrajes importantes, con un promedio de uno cada cuatro años, en la segunda etapa tenemos al menos siete filmes en el mismo número de años. La estadística promedio indica que bajamos drásticamente la producción a una película por año, con nuevas figuras, como Sebastián Cordero, Mateo Herrera, Víctor Arregui y Tania Hermida, y la presencia continuada de Camilo Luzuriaga. De este periodo se seleccionaron para el corpus de análisis seis filmes, dejando de lado a la cinta de Luzuriaga, *1809 – 1810*, mientras llega el día (2004), por ser un filme de época, que no permitiría un análisis adecuado al propuesto en esta investigación. Los filmes seleccionados son: *Ratas, ratones y rateros* (1999), *Alegría de una vez* (2002), *Un titán en el ring* (2002), *Fuera de Juego* (2002), *Crónicas* (2004) y *Qué tan lejos* (2006). De éstas, al igual que en el periodo anterior, nos adentraremos más en una de ellas, específicamente en la cinta de Hermida, para indagar más a fondo en el análisis y tener más elementos guías de interpretación.

Ratas, ratones y rateros presenta como protagonistas a dos personajes masculinos, Ángel (Carlos Valencia) y Salvador (Marco Bustos), junto a ellos Marlon y Mayra, amigos de Salvador, y la familia de adinerados. La trama presenta a Salvador, un joven, adolescente todavía, que está inmerso en un mundo de pequeños

hurtos y que está forjando sus identidades, entre ellas la sexo-genérica, al ilusionarse con una amiga cercana. Su vida cambia con la llegada de su primo Ángel, desde la costa ecuatoriana, un ex convicto en problemas que ilumina e impulsa a Salvador a un mundo de delincuencia más arriesgado del que están acostumbrados. Si bien en la película hay más referentes masculinos, nos centramos en estos dos personajes por la complejidad de sus construcciones. Ese es precisamente uno de los puntos de diferencia con el cine anterior, los personajes tienen una profundidad en su construcción. Salvador presenta rasgos de inocencia, de búsqueda de reconocimiento donde su primer referente es Marlon, el amigo de pillerías, hasta cuando llega Ángel, quien se vuelve su referente y guía, entre disputas y controversias que mantienen. Salvador se presenta en plena construcción de su identidad sexual y de género, su inocencia se manifiesta bajo la sombra de Ángel, quien lo involucra en una espiral de violencia sin retorno. De robar accesorios de autos, pasa a delitos más graves, donde la necesidad de demostrar la hombría, la autonomía varonil, el *hacerse hombre*, contrasta con manifestaciones de moralidad, de volver a su casa, de cuidar de su padre, de su abuela, de no pasarse los límites de la pillería a la delincuencia violenta. Una escena que plantea ese *hacerse hombre* se da cuando Salvador se encuentra con la prostituta de Ángel y se devela su virginidad, algo que como varón en formación es inaceptable. Ángel, por su parte, se presenta en la película como personaje justamente con esta prostituta, con quien tiene una suerte de relación sentimental-sexual. Desde allí aparece como un varón dominante, un delincuente de trayectoria que toma decisiones al instante, que demuestra su poder a través de la violencia, de la sabiduría popular. Aparece superior a su primo y a Marlon, utilizando a veces la reflexión para su beneficio, o con insultos como *maricón*, ante la pasividad y falta de decisión de estos. No obstante, en algunos momentos deja ver otras facetas diferentes, como el que da de comer a la abuela, lo que da un matiz de sensibilidad al personaje fuerte, violento y varonil.

En entrevista con Sebastián Cordero, manifiesta que la construcción de sus personajes va de la mano con la historia del filme, con una conciencia fuerte para que el armado del personaje funcione bien para la historia. A Cordero le gustan personajes complejos, con conflictos internos, más allá de las dos dimensiones, lo cual le vuelve más cercano al ser humano real. Reconoce que en *Ratas* y en *Crónicas*,

los personajes femeninos son más débiles que los masculinos, algo que intenta romper conscientemente en *Rabia y Pescador*. Precisando en *Ratas*, el director manifiesta que el uso de estereotipos y prototipos es útil para él como creador, pero siempre como punto de partida, ya que luego hay que darle más cuerpo y sutilezas a esos personajes. Comenta que para *Ratas* se dejó influenciar por los dos arquetipos de *Los Olvidados* (Luis Buñuel): el delincuente de profesión y el ladronzuelo travieso. Reconoce que allí existió esa intención de volverlo a uno más inocente y al otro más vivaracho, pero luego le fue dando otras dimensiones a los personajes para que no se queden en una sola faceta. Ese es el caso de Ángel, quien dentro de su aura de maldad también muestra características buenas, al ser prácticamente el único que se preocupa de la abuela. (Cordero, 2016)

En el universo narrativo de *Ratas*, ratones y rateros, también aparecen otros personajes masculinos que se alinean con los estereotipos dominantes, representados en los personajes de las familias de clase alta, la familia de Carolina, la prima de Salvador. Sobre todo su novio y sus amigos, ellos encarnan los paradigmas de poder, superioridad, control sobre sus mujeres, exhibición y resolución de los problemas a través de la violencia. Sin dejar de lado la profundidad de los personajes principales, el estereotipo masculino está muy presente en una película que justifica estas representaciones en una sociedad ecuatoriana que ofrece esas manifestaciones en las relaciones sociales. La relación de Ángel y Salvador con el mundo, con los otros hombres tiene sus matices diferentes, pero tienen una fuerte carga de la identidad masculina tradicional.

En la película de Mateo Herrera, *Alegría de una vez*, se vuelve a presentar a un personaje adolescente como protagonista. Carlos, interpretado por Juan Francisco Racines, es un estudiante de colegio que se define por el gusto a la música, a la calle, al vivir en búsqueda de sus identidades en las relaciones que entabla con sus amigos varones. En ese relacionamiento su punto máximo de interés juvenil son las chicas, las mujeres que son objeto de sus conversaciones, alardeando de sus supuestas capacidades para conquistarlas. Carlos es un joven que aparece bastante inocente, sobre todo en el relacionamiento con Alegría (Julia Silva), quien llega a su vida y lo eclipsa. Él es capaz de hacer todo lo que le diga ella, incluso viajar y exponerse para lograr encontrarla en la playa. Esa inocencia por un primer amor fuerte propone un

escenario de estereotipos masculinos en construcción, dada la edad del personaje, pero bajo los parámetros tradicionales. Carlos encaja en la norma de hombre que la sociedad está exigiendo, y en la trama de la película ningún otro personajes se presenta para romper en algo esa estructura de género.

El mismo año de estreno del filme de Herrera aparece la segunda película de Viviana Cordero, quien hasta esa fecha se constituye en la única mujer realizadora dentro del plano de los directores nacionales. En *Un titán en el ring*, el personaje protagonista es un hombre, el cura David, quien llega al pueblo de los andes (motivo recurrente que se repite al igual que en *Sensaciones*), donde el escenario social pone en evidencia las estructuras clásicas del machismo. Allí Don Sata (El rey de la cantera), tiene un papel importante ya que es el dueño del entretenimiento principal del pueblo, la carpa de las luchas libres o *cachascán*, donde las noches se juntan, sobre todo los hombres del pueblo, a disfrutar y apostar, haciendo un escenario eminentemente masculino. El cura David, apelando a su conciencia, se convierte en el victorioso Argonauta, uno de los peleadores, quien vence a la Bestia Loca y logra, con ello, ayudar al pueblo, pero a la vez despertar la envidia de la Bestia. En su investidura de sacerdote, David no escapa a la tentación carnal, dejando ver su lado masculino sexual, lo que lo humaniza al mismo tiempo. Si en *Sensaciones* la presencia del masculino dominante es puesta en manifiesto en la relaciones con las mujeres, con el personaje homosexual y entre los propios personajes hombres, en *Un titán en el ring* aparecen más claras esas relaciones, donde los hombres del pueblo muestran que son los que ocupan los personajes públicos, las mujeres están en actividades reservadas tradicionalmente para ellas, sin mayores asomos de revertir o criticar esas circunstancias. La representación de las inequidades, en este caso, no funciona como una crítica social abierta, necesariamente.

En *Fuera de Juego*, Víctor Arregui plantea el tema de la migración, uno de los temas recurrentes de la época. El personaje principal es Juan (Manolo Santillán), un joven adolescente. De alguna manera la predilección por personajes adolescentes es de interés de los directores de este periodo, lo cual nos permite visualizar el análisis de las masculinidades en su formación social e identitaria. Al inicio de la película, los problemas económicos del país, con múltiples paros y manifestaciones populares son el escenario de fondo. Juan aparece como un colegial sin interés por

los estudios (tradicionales y memorísticos), con un padre machista (Fabián Velasco), quien se desempeña como guardia de seguridad, y que en condiciones de pocos recursos representa el modelo clásico del macho, hombre violento y controlador del hogar, donde su *mujer* es quien está para servirle, le prepara la comida y no opina en la casa. Juan está en plena exploración de su sexualidad, de su relación con las mujeres, sobre todo con María (Silvia Vimos) quien no le hace caso; con las drogas, con la autonomía. El modelo varonil del padre de alguna manera se repite en el contexto de sus pares, donde asoma en bares, con la guía de jóvenes mayores, como Jaime (Daniel Bustamante), quien influencia el escenario masculino hegemónico. La inocencia de no saber cómo conquistar a su amada le obliga a ser influenciado por sus pares. Otro referente es su amiga mayor, Gioconda (Ximena Ganchala), una mujer que espera que el hombre de su vida, Eduardo (Gerardo Pinto) le saque de la pobreza, no solo económica, sino también social. Gioconda es un personaje que tiene como preocupación su estética, preocupada por el maquillaje, y confiando – esperando- que Eduardo, *el príncipe azul* le cumpla el sueño de riqueza y reconocimiento. Aquí el sello de identidad disconforme con la realidad social es clave en la estructura de los personajes. Es un reflejo de la sociedad que retrata Víctor Arregui, un país despojado de esperanzas, frustrado, desconfiado, ilusionado con la redención externa. En las relaciones entre hombres, se repiten los pugnas por consolidar la identidad masculina dominante, rebajando a aquellos que no encajan o aparecen como débiles, con los adjetivos como *marica*, o *longo*. Cabe destacar que Arregui es un director guarandeño que ha manifestado en entrevistas y conferencias su relación amor-odio con la ciudad de Quito, y quien critica que esta sociedad urbana capitalina es racista, clasista y, ampliando su pensamiento, también machista. Eso está evidente en este primer filme de Arregui, porque configura un escenario social que, a través de mostrar esas realidades, propone críticas y reflexiones. Sin embargo, no hay evidencias de otras opciones de masculinidades o de relacionamientos más justos en su cinta. En todo ese contexto del feriado bancario, se establecen los espacios de los hombres y de las mujeres en la familia de Juan. Ante los problemas, el papá descarga sus problemas en un bar descuidado, con cervezas de por medio, mientras la esposa, preocupada y sumisa, está en busca de trabajo y le apuesta a la suerte en un bingo.

En entrevista para esta investigación, Arregui manifiesta que la construcción de los personajes se diseñan en función de la historia y los diseña con los actores, creando con ellos la historia de vida de cada personaje. Su forma de trabajar es a través del perfil psicológico, de acuerdo a la historia del personaje, recargando a unos con perfiles más machistas o con rasgos más femeninos, como en su película posterior, *Cuando me toque a mí*. Volviendo al personaje de Juan, juega a la rebeldía, a ser buen hijo, y tiene una relación confrontativa con el papá, quien representa la parte más machista de la sociedad. Con Fabián Velasco construimos ese personaje patriarcal para su personaje, y forjando cómo sería su relación con la esposa y con el hijo, nos menciona Arregui (2016)

Para 2004 asoma la segunda película de Sebastián Cordero, quien destacó con *Ratas, ratones y rateros*, y por ello resultaba interesante ver su nueva propuesta. En *Crónicas*, una trama que pone de manifiesto el trabajo periodístico y de los medios de comunicación, se encuentran personajes de gran profundidad, lo que en principio ayuda a no limitarnos al estereotipo. Manolo Bonilla (John Leguizamo), el reportero estrella del programa internacional de crónica roja, *Una hora con la verdad* encarna en principio ese prototipo del reportero héroe, manipulador de las historias para conseguir raiting, conocedor de su poder como reportero estrella y lo aprovecha. Es quien controla las situaciones, controla a su equipo de trabajo. La interpretación de John Leguizamo permite encontrar dimensiones en el personaje que, como lo mencionamos, no se queda en el estereotipo masculino. Parte de ese prototipo, como lo ha mencionado Cordero, pero va más allá de ellos, lo cual se ve en las dudas, en los conflictos internos que le generan a Manolo el no poder controlar sus reportajes y el comprobar que fue Vinicio Cepeda (Damián Alcázar) quien lo manipuló.

El vaivén de un personaje más complejo, por uno más relacionado con estereotipos machistas es constante en la película. Con cierta incapacidad para expresar sus sentimientos internos, Manolo si controla su mundo externo, motivando, por ejemplo, la relación sexual con la productora, quien tiene su pareja formal esperando en casa. Él asume la posición de superioridad, ratificado en el diálogo posterior donde ella confiesa que es la primera vez que traiciona a su pareja, mientras que él no tiene empacho en reconocer que ya antes había engañado a su esposa, una muestra clave de esa actitud varonil. Por su parte, Vinicio Cepeda, el vendedor de

biblias que mata por accidente a un niño, se declara como un ser más sensible. En las escenas iniciales, donde ocurre el accidente y acto seguido es objeto de un linchamiento por una turba, no responde a las agresiones, ni intenta defenderse. Amparado en líneas bíblicas, la situación lo pone en indefensión total, con el peligro de ser asesinado. En ello pone de manifiesto el control de conocer, a través de una capacidad de control cerebral, que es lo único que puede manejar. El enigmático personaje es en el fondo quien controla todas las situaciones, controla vidas enteras, lo que le da ese aura de heroísmo, ya que está más allá de las posibilidades de la comprensión humana. Como el mismo Cordero reconoce, el mundo de *Crónicas* presenta muchos rasgos de masculinidad dominante, pero en el contexto de la historia funciona, y eso permite que esa representación no se limite al espejo refractario, sino que plantee críticas a ese sistema injusto.

En *Qué tan lejos* el protagonismo femenino vuelve a escena con dos personajes que llevan todo el filme. Esto marca una distancia, incluso con las películas antecesoras donde las mujeres asumen los papeles principales. Tristeza y Esperanza centran su accionar en la relación entre las dos, en sus diferencias y encuentros. Si bien Tristeza (Cecilia Vallejo) aparece como una mujer fuerte y decidida, su principal motivación es una decepción amorosa. Los personajes masculinos relevantes son Jesús (Francisco Aguirre) y Fausto Miño. Jesús es un personaje enigmático, aparece circunstancialmente y desaparece de la misma forma. Es un personaje que no centra su accionar en exponer su virilidad ni un ser masculino hegemónico, lo que no significa totalmente que presente un perfil distinto o que proponga una masculinidad positiva. De alguna manera se convierte en una guía para Tristeza, con un sentido un tanto paternal, pero más desde una cierta sensibilidad y cordura. El caso de Fausto Miño es distinto. Su representación encaja con el de los jóvenes tradicionales. En el viaje al matrimonio de su amigo revela y justifica que los hombres están para cumplir con sus obligaciones, que es normal que en la juventud se relacionen con una y otra mujer, además empata con aficiones típicamente masculinas como la afición por el fútbol, y el delirio descontrolado por un gol.

Ciertamente la película formula críticas en formato cómico, al caricaturizar actitudes masculinas dominantes, como la escena de los reporteros que cubren un paro nacional y que al ver a las dos chicas solas, intentan seducirlas, mostrándose

como unos varones, pero son rechazados. Dentro de estas configuraciones, hay que apuntar que el escenario nacional de la película es la de un paro en todo el territorio, lo cual dramáticamente justifica el país desolado que se retrata, pero al mismo tiempo sirve como discurso cuestionador a una sociedad ecuatoriana que, luego del feriado bancario, se quedó como huérfana, solitaria, sin esperanza. En entrevista para diario El Telégrafo, recordando los diez años de la película, Tania Hermida recuerda que el filme se estrenó antes del periodo presidencial de Rafael Correa, y antes de la aprobación de la Ley de Cine, lo que de alguna manera la convierte en una obra bisagra del cine nacional. Desde su interpretación, Tania reconoce que por entonces era otro país, otro momento, otro cine en el Ecuador. En su recuerdo, Hermida comenta que el guión se escribió poco tiempo después del feriado bancario y el decreto de dolarización, por lo que en la película se ve “un país abandonado, del que, aparentemente, todos se han ido; en el que hay una huelga, pero nadie sabe bien por qué. Es un país que no parece viable” (Cabrera, 2016). En ese contexto ubica a dos mujeres como protagonistas, lo cual plantea de entrada una lectura desde lo femenino de esa situación, de las relaciones con los otros. Tristeza y Esperanza son cuestionadoras, y aunque Tristeza se oculta, incluso mediante el cambio de nombre, para no evidenciar que un amor fallido es su motor de vida en ese momento, termina siendo una formulación más desde lo tradicional. Por su parte, Esperanza, la extranjera que no comprende todo ese entorno, encarna a una mujer aventurera, que toma sus propias decisiones, que conduce sus destinos. Ella representa rupturas con el esquema tradicional de mujer, pero a la larga, en el relato, es la extranjera y eso termina justificando ese comportamiento. Queda reflejado el imaginario de la mujer liberada para las extranjeras.

Uno de los hilos conductores de todo este periodo es el fondo cuestionador de varios de los cineastas a un sistema, a un país que tuvo uno de los escenarios más difíciles en su vida *democrática*. Reflejan una sociedad desarticulada, desesperanzada. La migración es uno de los ejes temáticos. Y en ese fondo proponen la crítica desde el discurso representativo, desde el mostrar esa realidad como herramienta para tratar de incidir en el debate, en la reflexión nacional. Esa idea de mostrarnos en la decadencia, en el desasosiego es la que conduce a los guiones, a los personajes y sus representaciones. La masculinidad por tanto se expone con sus taras,

con sus hegemónicos cuestionados, pero no necesariamente con rupturas y nuevos modelos.

2.5 Tercera etapa: Post Ley de Cinematografía (2007 – 2014)

En el 2006 el Ecuador cuenta con una de las aspiraciones más largas de los cineastas locales, se aprueba y publica la Ley de Fomento del Cine Nacional, que crea el Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine) y sobre todo un fondo para la producción. Este impulso marca una diferencia muy importante de la forma como se venía haciendo cine antes. Mientras en los ochenta, noventa e inicio de siglo XXI los proyectos no tienen ese capital inicial, y tardan mucho más tiempo en la búsqueda de recursos para concretar sus producciones, con los fondos del CNCine se incrementan paulatinamente los estrenos en las salas comerciales del país, llegando en años como el 2014 a más de trece estrenos en un mismo año, todo un hito para el sector. Eso, en principio, permitiría la aparición de nuevas voces, nuevas visiones, nuevas representaciones, algo que desde esta investigación encaminaría evidencias de nuevas formulaciones de las masculinidades. Con más películas en cartelera, la selección del corpus de análisis se centra en una variedad que incluya al menos una cinta por año, desde el 2007 hasta el 2015, año de corte donde es posible acceder, si no a todas, al menos a la mayoría de películas en formatos digitales. Adicionalmente se seleccionaron películas de directores que vienen desde años anteriores, para intentar lanzar líneas de progresión en su filmografía y finalmente se tomaron en cuenta aquellas que destacaron por su impacto con el público, la relevancia que levantaron en el sector, su calidad técnica y la presencia de personajes hombres para su indagación.

El corpus entonces incluye trece filmes: *Esas no son penas* (2007), *Cuando me toque a mí* (2008), *Retazos de vida* (2008), *Prometeo Deportado* (2010), *En el nombre de la hija* (2011), *A tus espaldas* (2011), *Sin Otoño, Sin Primavera* (2012), *Pescador* (2012), *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2013), *No robarás a menos que sea necesario* (2013), *El Facilitador* (2013), *Feriado* (2014), *A estas alturas de la vida* (2014).

Antes de pasar al análisis puntual, vale ubicar el contexto histórico y social del país. Luego de todo un proceso de convulsión política, con alta inestabilidad de por medio, con caídas de presidentes y una confianza minada de la ciudadanía hacia sus instituciones, empieza un periodo totalmente distinto. Para 2007 llega a Carondelet el presidente Rafael Correa y el proyecto denominado de la Revolución Ciudadana. Si los diez años anteriores tuvo cambios reiterados de mandatarios, para esta etapa se da una suerte de estabilidad, al menos en lo político electoral, donde se mantiene Correa en el poder, generando una nueva Constitución en el 2008, y ganando reiteradamente elecciones y plebiscitos. Sin juzgar gestiones, esa estabilidad política dio otro matiz al país. La desesperanza caracterizadora del anterior periodo, se transforma en una suerte de nuevos aires para los más positivos, y al menos de incertidumbre, para los más negativos. En medio de ello, el CNCine sigue funcionando, los fondos concursables siguen entregándose año tras año, con lo cual la dinámica de producción crece para la filmografía local.

Con ese contexto, entremos al análisis de las cintas. En *Esas no son penas*, la propuesta ópera prima de Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade plantea a cinco personajes femeninos como protagonistas y centro de la trama. Amigas del colegio vuelven a reunirse luego de catorce años para compartir sus vidas, sus relaciones y sus tragedias personales. Una nueva película que pone en el centro del protagonismo a las mujeres, y en este caso, con muy poca participación masculina. El marido de una de ellas y su amante son tal vez las presencias más destacadas de los hombres, quienes no tienen mucho desarrollo como personajes para poder observar rasgos de identidad masculina tradicional o nueva. No obstante, el relacionamiento de las cinco mujeres principales con los hombres y mujeres las pone en un escenario de continuo sufrimiento, de frustración, de sueños incumplidos, en gran medida relacionados a la ausencia de una pareja masculina. Un comentario de la co-directora Hoeneisen, recogido en el portal Centro Virtual Cervantes lo expone claramente: “La vida de estas mujeres está contada a través de la falta de pareja. Aunque el hombre está ausente, la sexualidad para estas mujeres es muy importante” (Centro Virtual Cervantes). Así se entiende que el personaje de la esposa que tiene su amante se encuentre en un conflicto sentimental-emocional, y como complementa la página web referida, “tiene marido y amante y es la que más sola se siente de todas” (Centro

Virtual Cervantes). En esta película hay una presencia tácita de lo masculino, la ausencia de los personajes varones hace que la vida de estas mujeres no esté completa, reiterando en parte de ese paradigma y estereotipo dominante y patriarcal. Las mujeres aparecen activas, formando parte del entorno laboral, no es la mujer sumisa y de casa, pero la insatisfacción interna, la falta de plenitud nos ubica en una representación inusual de una sociedad patriarcal.

Un año después llega el estreno del segundo largometraje de Víctor Arregui. En *Cuando me toque a mí* aparece uno de los personajes masculinos más enigmáticos de la cinematografía ecuatoriana. La interpretación de Manuel Calisto del médico forense Arturo Fernández muestra facetas de un hombre desolado, frío, envuelto en sus incapacidades expresivas y su relación con los muertos, de hecho, presenta más facilidad para *dialogar* con ellos que con los vivos. Fernández es el encargado de una morgue, adicto al vodka, con una vida austera y solitaria, aunque bajo la continua vigilancia de su mamá, quien representa a la madre que nunca dejó de ver a sus hijos como a niños. Ella, la madre, está preocupada por las relaciones amorosas de su dos hijos, pero al ver que ninguno concreta el mandato social del matrimonio, de tener una pareja, hijos y sentar cabeza, rasgos tradicionales por excelencia, está en permanente angustia. Volviendo al doctor Fernández, su mejor relación es con su ayudante, una suerte de pasante que aprende y siente pena del doctor, y por supuesto con los muertos. Cuando se atreve a cruzar el umbral y entablar una relación amorosa con una trabajadora del hospital, se encuentra con sus miedos internos, con su incapacidad de expresarse, de sentir, de vivir, y su manifestación sexual se ve coartada ante esas incapacidades. El encuentro con su amada lo expone de lleno y no consigue ser ese hombre pleno que nos plantean los cánones sociales patriarcales. Arturo Fernández entonces representa una posibilidad, en ciertos matices distinta al masculino tradicional, sobre todo en la intimidad de su vida donde es más frágil. Tiene conflictos internos, que el público los conoce, pero en la historia nadie más que no sean sus muertos y su asistente lo saben. Para la familia, sobre todo para su hermano, aparece como un hombre total, más aún cuando se entera que su hermano está en lo impensable, lo innombrable, como lo diría en uno de los diálogos, al saber que es homosexual. La noticia desencaja en la familia, Arturo Fernández se manifiesta en parte homofóbico, uno de los rasgos fuertes del masculino tradicional;

en contra parte, el hermano presenta la homosexualidad como su forma plena de vivir, aunque por los recelos sociales y familiares lo mantiene oculto hasta que es imposible saberlo. Esa posibilidad de una nueva masculinidad, aunque todavía resistida socialmente, nos muestra un personaje no afeminado ni típico del estereotipo gay, ni en su forma de hablar, comportamientos ni ademanes, ni en la vestimenta o formas de presentarse en público. Este personaje abona a abrir nuevas opciones de masculinidad en un entorno cinematográfico donde, hasta la fecha, ha sido difícil encontrar referentes distintos. El resto de personajes masculinos que asoman en la película se respaldan en un contexto social quiteño curuchupa, clasista y mojigato, donde ese entramado patriarcal está vigente. Sin duda una representación interesante la de Arregui al retratar una ciudad compleja, estereotipada y diversa, pero al representarla así, de cierta forma lo plantea como una crítica, antes que como un espejo que refleje la realidad. En la entrevista para la indagación, el director considera que Arturo no es machista y tiene una profunda relación con su mamá, la típica quiteña. La ausencia del padre también marca a los hermanos Fernández, por ello Arregui cree que los dos personajes desarrollan una parte de su lado femenino en el hombre.

Ese mismo año sale en pantallas la nueva cinta de Viviana Cordero, la tercera en su trayectoria. *Retazos de vida* plantea de entrada un escenario distinto al que es más recurrente hasta entonces en el cine local. Tiene a Guayaquil como personaje de fondo y una historia melodramática que se alinea más a un cine de promoción turística de una ciudad regenerada que quiere acercarse a referentes cosmopolitas. La historia de las mujeres de tres generaciones de una familia se construyen con el amor y desamor como eje de estas mujeres. La abuela Marina o Nona (Marina Salvarezza) encuentra su nueva motivación de vida al encontrar el amor; la madre, Rafaela (Aurora Valdez) vive separada de su esposo, aparece como empresaria exitosa, aunque íntimamente está incompleta; y las dos más jóvenes se disputan el amor del galán de la película, un hombre más cercano al príncipe azul dentro del glamour que respira el filme. Las relaciones de estas mujeres con los hombres vuelven a plantear lo que de alguna manera sucede con *Esas no son penas*, las mujeres sin los hombres están incompletas. Las contradicciones con las que Andrea (Geovanna Andrade), la prima de la infancia de Cristina (Erika Vélez), llega de regreso desde su migración a

España, se diluyen ante la admiración cautiva que le despierta el personaje del galán. Este hombre, Thiago (Christian Bach), guapo, siempre bien cuidado, fotógrafo de profesión, deja ver ciertos rasgos de sensibilidad, sobre todo al darle al personaje una preocupación por las clases sociales populares, a sus fotos de modelos (siempre mujeres), le contraponen su interés por las fotos de niños de la calle, de personas en situaciones de riesgo. Ese rasgo de preocupación social que podría desmarcarlo de patrones patriarcales, más aún en el universo histórico de esta película llena de bambalinas y glamour, no se sostiene cuando, pese a no sentirse conectado con Cristina, desde lo que sería un *verdadero amor*, no tiene mayor problema en ceder a sus tentaciones sexuales y cumplir como hombre ante esos juguetes. La escena explícita de aquello nos demuestra que su constructo apunta en esa dirección. El otro personaje masculino relevante de la película es el del asistente principal de la empresaria de modas. Representa el estereotipo caricaturizado del homosexual, con su forma de hablar, vestir, cuidado y ademanes amanerados que lo representan como un gay clásico, dentro del imaginario recurrente. Representación distinta a la del homosexual de *Cuando me toque a mí*, rasgos que enmarcan visiones distintas de la masculinidad y su representación.

Para 2010 llega una película que tuvo mucho tiempo de producción, desde su guión, hasta su estreno en salas, lo que le dio un aura de película esperada. *Prometeo Deportado* plantea una vez más el tema de la migración como telón de fondo, algo ya recurrente en el cine local desde el fenómeno social conocido como el feriado bancario de 1999, y la crisis económica, social y política que ello produjo. Una primera característica interesante en el contexto de la filmografía ecuatoriana es que *Prometeo Deportado* instala su narración en un no lugar, una sala de espera de un aeropuerto cualquiera de la Unión Europea. Ya no son Quito o Guayaquil los escenarios, con lo cual los personajes aparecen desposeídos de ese referente cultural y cuentan con su propia historia y cultura para manifestarse y configurar en ese espacio neutro un pequeño y complejo Ecuador. En ese aeropuerto confluyen, más y más ecuatorianos migrantes, quienes en la representación armada por Fernando Mielles, el director, reproducen de a poco las costumbres y formas de relacionamiento social de la nación. Un filme que pone de manifiesto las identidades locales, con sus virtudes y múltiples defectos, en una condición cada vez más extrema de

hacinamiento, desde una mirada crítica. En esa situación límite aparece el protagonista, el mago prestidigitador (Carlos Gallegos) que nos presenta a un ser humano incomprendido, sensible, hábil con las palabras y las manos, con el escapismo como forma que representa a todo lo que los ecuatorianos reunidos allí desean, escapar de la deportación. La construcción profunda del personaje le dota de matices donde una suerte de inocencia y magia acompañan sus acciones. Su relación de pretensión amorosa con la modelo que lo rechaza es muy distinta a la del hombre tradicional, sus formas de acercamiento son mucho más sensibles, desde una situación horizontal y no de dominio o poder. Ella no se constituye en su objeto de deseo, no quiere cooptarla como un trofeo, sino que intenta acercarse desde la sensibilidad, desde sus problemáticas y construir lazos más sólidos desde lo sencillo, desde lo humano, eso lo vuelve un personaje querible en una trama que combina la crítica de una sociedad ecuatoriana poco solidaria e individualista, con un tratamiento que mezcla la ironía y unos rasgos de tragicomedia de buen nivel. Al tratarse de un retrato de la sociedad ecuatoriana en una situación extrema, relucen los estereotipos tradicionales en algunos personajes secundarios o de reparto, como el esposo de la pareja de nivel socio económico alto, que en principio confía que con la fuerza del poder que le da su posición y el dinero, le permitirá salir de la situación incómoda, pero que luego se iguala en la desesperación; el escritor solitario y con síntomas de desilusión, con un único libro publicado en el pasado y que está en su búsqueda interna. Cuando la situación se vuelve extrema, se recrean expresiones de la política donde los hombres asumen el poder y control del lugar, representaciones irónicas del poder político caudillista, expresión del machismo y sistema patriarcal. Allí también se pone de manifiesto el culto a la competencia y al éxito, con el deportista nadador, representante por excelencia del nacionalismo, quedando de lado la posibilidad de otro tipo de relacionamientos, más comunitarios y colaborativos, que una nueva identidad masculina positiva perseguiría. No obstante, la clave de humor y sarcasmo crítico de la película nos permite ver en esas representaciones no un reflejo social, sino un posible planteamiento de nuevos modelos, siendo el mago protagonista su máximo referente.

A Tania Hermida le tomó alrededor de cinco años proponer su segundo largometraje. Luego del éxito de taquilla de *Qué tan lejos*, llega *En el nombre de la*

hija (2011), historia que se sitúa en el campo, en una hacienda. Se ponen en juego las contradicciones generacionales de una sociedad tradicional anclada en los patrones patriarcales más puros, representados en la vida de la hacienda, donde el hombre es el jefe del hogar y quién manda y decide todo. Cabe resaltar que la película es ambientada en la época de la dictadura ecuatoriana, donde se marcan más esos rasgos patriarcales y tradicionalistas, que en principio los rompen los adultos jóvenes, quienes se unen a la ideología de izquierda. En la hacienda confluyen los primos que evidencian los cruces de la tradición frente a las libertades que auspicia y representa Manuela (Eva Mecham), la protagonista. En las relaciones entre adultos y niños se impone la marca tradicional de formar a los menores en los cánones sociales irrefutables como la religión, el respeto a los mayores, incluso a través de la fuerza, y la diferenciación entre las cosas de hombres y de mujeres. El punto de inflexión importante en ese retrato que pone en evidencia Hermida, de cuestionar esos referentes patriarcales, mediante su representación en la pantalla, se da con el tío Felipe (Pancho Aguirre), escondido, el loco, el diferente, el que no encuadra en la sociedad *normal*. Los adultos no pueden comunicarse con este tío, cosa que los niños, sobre todo Manuela, logra desde ese lenguaje infantil, denigrado por el mundo de los adultos. El tío marca esa representación del otro, de muchos otros que no encajan en la sociedad, por lo que no sorprendería que finalmente sea ausentado definitivamente. Manuela y los otros niños también ponen en evidencia las diferencias de relaciones sociales, sobre todo con el niño hijo de la empleada de la hacienda, *el Piojo* (Paúl Curillo) que no puede gozar de su infancia y debe aprender a ubicarse en su rol social.

La denuncia que lanza la película implica una serie de reflexiones críticas al sistema social patriarcal, en sus diversas facetas, entre ellas la de las masculinidades dominantes que imperan. Sin embargo, Manuela, quien de alguna manera pone en evidencia esos desencuentros, personifica a una niña implacable, fuerte, que no gusta de los juegos de niñas, que intenta representar la igualdad y equidad, pero que en ese afán dibuja atributos tradicionales de los hombres, justamente como la fuerza y la rudeza en el trato con los otros, sobre todo aquellos niños y niñas, primos que están enmarcados en el retrato patriarcal. Manuela los fustiga, los increpa, se revela, incluso hasta negocia en sus convicciones, pero no se permite rasgos más suaves, no

sumisos, sino enmarcados en la sensibilidad, de alguna manera, tiene un símil con Francisca de La Tigra, su forma de presentarse y relacionarse es desde el poder, desde poseer la verdad, cuestionar al resto, pero no cuestionarse a sí misma. La película es entonces una muestra clara de este tipo de construcción crítica del discurso, pero se lo hace desde el retrato, desde la ironía muchas veces, desde la comedia en otras, pero sin presentar la diversidad y variedad como alternativa clara.

Este mismo año, el 2011, sorprende a las pantallas, sobre todo quiteñas, una propuesta muy local. *A tus espaldas*, escrita y dirigida por Tito Jara, pone en pantalla a Jordi, o Jorge Chicaiza Cisneros (Gabino Torres), un joven y acomplejado empleado de banco que vive en su disyuntiva de aparentar ser de la clase alta de una ciudad que divide a ricos y pobres mediante el cerro de El Panecillo. Aunque el nivel de ironía de *En el nombre de la hija* y *Prometeo Deportado* es distinto al que plantea *A tus espaldas*, ésta película de Jara no rehúye a ese recurso para representar a una sociedad capitalina hipócrita, que se muestra en apariencias y oculta sus rasgos indígenas, pobres y por supuesto de diversidades genéricas. Jordi, en su afán de ser de la clase alta, se disfraza, como personaje, de alguien que no es, y dentro de ello asume la posición del varón dominante, galán, y superior a sus pares masculinos. Cuando Greta (Jenny Navas), la joven colombiana parece darle oportunidades, sus credenciales con sus compañeros de trabajo crecen, edificándose como un macho conquistador. No obstante, en esos vaivenes, cuando no tiene que ponerse la careta, deja ver la fragilidad de su vida, el vaciamiento al que se ve obligado por la apariencia. Pese a ello es consciente y se mantiene en que ese es su camino, forjar una identidad extraña para ser alguien en la sociedad. Sus pares, sus compañeros de trabajo, ratifican ese panorama tradicional, de hombres que buscan mostrarse como masculinos hegemónicos, con el consumo del alcohol como aliado. Como ya se ha mencionado, el retrato social tiene su tinte de crítica, pero no explora a fondo esa posibilidad, por lo que no hay una evidencia mayor de formular nuevas masculinidades en el contexto de la película, no hay apertura a los matices en esa posible crítica social.

En el año 2012 nos centramos en dos películas que tuvieron su relevancia, y aunque quedaron lejos taquilleramente hablando de los íconos ecuatorianos, generaron reflexiones por sus planteamientos. *Sin Otoño, Sin Primavera* (2012), la

ópera prima de Iván Mora, plantea, como lo menciona en la web oficial de la película, su propio director, que es una película “sobre imaginar la vida de amigos enfrentados al sistema después de su adolescencia, sobre las frases que sobreviven la memoria, sobre la música con la que soñamos, una historia *realista*” (La República Invisible, 2012). Ese realismo que intenta imprimirle Mora al retrato de una juventud clase media guayaquileña desencantada nos pone en mención, en parte, la denominada crisis de la masculinidad, entendiendo ésta como una crisis donde los valores patriarcales se desestabilizan en las prácticas, en las relaciones cotidianas, antes que en los discursos. Lucas (Enzo Machiavello), el estudiante de leyes que tiene soterrada su pasión por la anarquía de la imaginación, explora en esas normativas que le propone el sistema y la posibilidad de salir de ellas, aunque para eso recurre a las pastillas para dormir, para evadir esa responsabilidad, para no enfrentar. En ese sentido, no representa al masculino seguro, comprometido, conector absoluto del camino, se muestra más bien vulnerable, sensible, en la búsqueda por despertar. Martín (Andrés Troya) y Rafa (Alejandro Fajardo) también muestran bemoles en su configuración, con búsquedas, con incertidumbres, clave primordial de esta película. Las rupturas y reencuentros de estos personajes con sus amores los ponen en un terreno sensible, sensitivo, donde repiensen sus roles. La película desestabiliza el hegemónico masculino, no en sí desde la crítica, como varias de las cintas comentadas anteriormente, sino desde la misma representación, los personajes, su construcción fuerte y profunda permite visualizar esos matices de hombres que no cumplen ese rol patriarcal a raja tabla, sino que en sus casos se manifiestan los quebrantos de esas normas en su propio accionar. De los filmes analizados hasta el momento, es la que menos se acoge al estereotipo como punto de inicio, y muchas veces final, de la construcción de los personajes, sino que construye historias de vida donde la inestabilidad de las relaciones marca la inestabilidad de las identidades. El aura de desencanto que acompaña a los nueve personajes en sus distintas relaciones hace tambalear la identidad masculina clásica.

La cuarta película de Sebastián Cordero, *Pescador* (2012), nos presenta un personaje con una construcción bastante compleja. En el fondo de la película hay un enfrentamiento de clases sociales, donde las posiciones altas ejercen su poder económico y simbólico sobre las clases populares, representada por el personaje

principal del filme, Carlos Adrián Solorzano, más conocido como Blanquito (Andrés Crespo). La interpretación de Crespo plantea un personaje de estrato popular, un pescador que se encuentra, como otros pescadores de su pueblo, de El Matal, un cargamento de droga extraviada. Ese nuevo estatus que representa la droga le plantea la búsqueda de su padre, un político reconocido al que nunca ha visto. Estos eventos lo llevan a Lorna (María Cristina Sánchez), la bella mujer colombiana, bastante cercana al estereotipo de la colombiana mala, traicionera y hermosa. Ella se convertirá en objeto de deseo de Blanquito, quien se muestra inocente, pese a sus treinta años. Como lo reconoce el propio Sebastián Cordero, en entrevista para esta investigación, no había reparado en que los contextos de sus personajes no se plantean abiertamente una crítica o ruptura de las masculinidades tradicionales, si bien no reproducen totalmente esos esquemas normativos, tampoco hay una reflexión profunda por romperlas. Eso pasa con Blanquito, un personaje que se enfrenta con un nuevo amor, una nueva situación económico- social, pero que no puede ocultar su raíz popular y un tanto patriarcal, como sello de identidad. Andrés Crespo, uno de los actores más recurrentes del cine ecuatoriano no sale de su interpretación natural, que atrae, pero que no da muchos matices a sus personajes. Siempre la misma forma de hablar, de comportarse, incluso de relacionarse, por ello representa una forma más cercana a la tradicionalidad, incluso al estereotipo del costeño sabido, popular, desfachatado. A pesar de ello, y como Cordero lo reconoce, el estereotipo y prototipos resultan útiles para empezar, pero luego hay que darles matices a los personajes, más dimensiones, por ello Blanquito en el camino se da cuenta que pese a su nuevo estatus económico, eso no cambia socialmente, y Lorna nunca lo verá de otra manera. Al aceptar esa realidad, plantea una relación diferente a la imponente o radical. Otros personajes masculinos, como el posible comprador de la droga encontrada (Marcelo Aguirre), y su grupo cercano si formulan estereotipos más comunes del hombre poderoso, que tiene el control de las situaciones, de los negocios y de las mujeres. Interesane aquí la precisión que hace el propio Cordero cuando repara en ese personaje y reflexiona que nunca se dan pistas de su oficio o profesión real, pero con las pistas que se dan en la pantalla, los públicos se adscriben al estereotipo y lo ubican como mafioso, cercano a los malos pasos, a la delincuencia. Así funcionan los estereotipos.

Mejor no hablar de ciertas cosas, otra de las cintas consideradas en el 2012, es la propuesta de Javier Andrade que se enmarca en un mundo de juventud decadente, violencia y fragilidad emocional. Paco Chávez (Francisco Savinovich) es el personaje que cuenta la historia, el hermano mayor de la familia, que como tal, muy ligado al canon tradicional, figura como el buen hijo de la familia, mientras que el hermano menor, Luis (Víctor Arauz), encarna la estigmatizada oveja negra, el retoño dañado que incluso no merece vivir bajo el mismo techo. Todos en la película tienen su vicio: drogas, alcohol, mentiras, traiciones, incluso la homosexualidad se la menciona como un vicio. Paco, en su narración, describe a la gente a su alrededor, empezando por Lucía (Leovanna Orlandin), su novia del colegio. Ella está casada, pero que no tiene problema en traicionar a su marido, a quien poco le importa finalmente esa traición, ya que a su interés homosexual y a su imagen de hombre de negocios exitoso, le sirve la pantalla de ser un padre de familia responsable, con esposa e hijo. El mundo caótico de esta familia de buena situación social nos sitúa en posiciones y roles que, de alguna manera ya se vuelven repetitivos. Paco está inconforme con su vida, pese a tener todo lo que aparentemente necesitaría alguien de su posición, vuelve a aparecer la soledad y el vaciamiento de sentidos de la juventud. Tiene un trabajo estable, de cajero de banco, igual que Jordi en *A tus espaldas*, igual que otros referentes en Latinoamérica, lo que nos devuelve a esa suerte de crítica al poder financiero-empresarial y su capacidad de cooptar vidas y sueños. Aparece además, como elemento recurrente del cine ecuatoriano, las drogas, el alcohol y la secuencia de un vocabulario que no tiene reparo en los insultos entre los personajes. En esta película en particular, con muchas dosis de violencia –solo basta ver el tráiler donde una secuencia se arma a ritmo de puñetazos en el rostro– hay mucha presencia del hombre dominante, macho, insultante, violento para imponerse ante otros hombres; pero al mismo tiempo presenta a estos mismos hombres con fragilidades, con vacíos en el alma que los carcomen. Paco mismo, dentro de su incapacidad para asumir sus propias decisiones, para tomar el control de su vida y entorno, asume la decisión que no la tomó antes, de irse con su novia de la juventud. En principio ello no resulta bien, incluso llega a perder a sus seres queridos, salvado circunstancialmente por la demostración del cariño filial hacia el hijo de su amada. Luego de ello, cede totalmente al esquema patriarcal y de ser un joven anárquico y rebelde, capaz de orinarse en la caja de los billetes del banco,

finaliza con familia de oropel y como todo un político exitoso, caricatura de la política guayaquileña y ecuatoriana en su máxima expresión. Paco tiene esos contrastes en su identidad masculina, el ser violento convive con la ternura e inocencia al cuidado de su hijastro, el decadente e inmoral muta hacia un ser, tal vez más vacío todavía, que vive en la apariencia.

Por su parte Luis tiene también sus ambigüedades, aunque en él la adicción a las drogas, y un tanto a la música, justifican, en principio todas sus acciones, se muestra violento por excelencia, tiene primariamente todo un lenguaje de insultos hacia los otros, no piensa dos veces para actuar con los puños. Impulsivo, arrogante. Entabla una relación prácticamente de negocios, contractual con su nuevo manager, el esposo de Lucía, quien utiliza su poder económico y social para producir el disco de la banda de Luis, y con ello tener acceso a las relaciones sexuales entre los dos. Luis no parece inmutarse con ello, mientras eso le permita financiar su música y sus drogas. Este nuevo personaje homosexual en el cine se presenta menos caricaturizado que en *Retazos de Vida*, por ejemplo, su capacidad económica le permite aparentar y llevar en cierta medida una doble vida, y al mismo tiempo le permite dominar las acciones y a los hombres a su alrededor. Sin ser un padre desamorado totalmente, en comparación con Paco aparece mucho más frío con el niño, su rol de padre no es trascendental en su vida. Es importante mencionar cómo se presentan las relaciones sexuales en la película. Mientras que la biografía de Paco arranca con una remembranza, tipo flash back, de su debut con las mujeres, y luego lo presenta poseyendo y brindando placer a Lucía, con escenas de desnudo femenino, sobre todo, la relación homosexual entre Luis y el esposo de Lucía apenas si se lo da a entender, se ve el antes y el después, pero no se permite ver el disfrute masculino, como sí pasa con el orgasmo femenino representado por Lucía. No deja de ser una interesante referencia del tratamiento del hecho sexual expresado en las representaciones más tradicionales donde el placer es heterosexual y donde el hombre domina la relación con respecto a la mujer.

Con ello saltamos al 2013 donde dos directores vuelven a la gran pantalla. Viviana Cordero presenta una historia donde la migración sigue siendo su tema recurrente y donde la mujer tiene el protagonismo de la historia. En *No robarás, a menos que sea necesario*, Vanessa Alvario, una no actriz, preparada por Viviana para

interpretar a Lucía, una joven que, al igual que varias de las cintas antes analizadas, tiene un escenario de alcohol, drogas y decadencia. El escenario es el sur de Quito, con una clase social popular-pobre, donde Lucía tiene que hacerse cargo de sus hermanas ante la ausencia de su madre, una mujer que no solo representa, sino que vive en carne propia el abuso físico, psicológico y sexual de su pareja. La madre reacciona en defensa y termina lastimando gravemente al agresor, lo que le lleva a la cárcel. Esta madre dibuja la realidad de las mujeres agredidas, que pese a los antecedentes, vuelve a confiar en el hombre misógino y agresor, en aras del amor, de no sentirse sola, inútil, abandonada. Ese claro referente patriarcal que expone la película, no con poca dosis crítica, la asume Lucía con bronca, por ello aparece como un personaje fuerte, capaz de enfrentarse a los jóvenes hombres contemporáneos con los que comparte, liderando la banda musical e impidiendo, que pese a las duras circunstancias, se descalabre su alma. Los jóvenes, en su representación de la construcción identitaria afín a su edad, reflejan patrones convencionales, reproduciendo la violencia como forma de relacionamiento, el alcohol y las drogas, como vehículos de satisfacción y los enfrentamientos físicos y la demostración de ese ego patriarcal y de fuerza. Solo uno de los jóvenes, que no pertenece a la banda, que es vecino de Lucía, que aparece más bien silencioso, tímido, solidario, da muestras de una identidad masculina distinta, alejado de la fuerza, de la violencia, es más bien colaborador con las situaciones que tiene que vivir Lucía, lo que lo vuelve más bien objeto de burlas y violencia. Viviana Cordero lanza con su película una suerte de crítica social a ese sistema patriarcal, pero no logra dar propuestas claras de otras identidades masculinas a lo largo de su cinematografía.

En el 2013, Víctor Arregui llega con dos películas, *Rómpete una pata* y *El Facilitador*. Nos enfocamos en esta segunda, una co-producción chilena-ecuatoriana que nos enfrenta con una realidad política donde los marginados sociales y económicos, como son las comunidades indígenas, se sienten atacadas en uno de sus elementos naturales primordiales: el agua. La protagonista es una hija de alta sociedad (María Gracia Omegna), que regresa al país, bajo la tutela de un padre al cual prácticamente desconoce, ignora y odia al mismo tiempo. Las drogas, el alcohol, el desenfreno le ponen en circunstancias donde la poca asoma de moralidad es sepultada por el rabo de paja que todos los personajes ostentan. El padre encarna el

poder casi total, controla las situaciones, controla los negocios o negociados, controla a la prensa y los periodistas, sin una moral que le haga detenerse, inhibe toda posibilidad de sensibilidad, menos aún de expresarla, es un personaje despreciable, corrupto, pero que justamente representa todo ello desde la crítica, sello claro de la filmografía de Arregui. El director menciona en la entrevista concedida a la investigación que el padre (Pájaro Febres Cordero), no puede demostrar su ser macho en casa, pero en los negocios es muy fuerte. Si el padre es un ícono patriarcal, el tío César se va a los extremos de la delincuencia, de manipular y manejar una red de pornografía infantil. Los dos controlan los hilos de los negocios, manejan a su antojo a las personas, sean otros políticos, periodistas o cualquier otro, poniendo en evidencia un sistema corrupto y despreciable. Quién ya no es útil, simplemente es eliminado. Sin embargo, el padre no tiene el control sobre su hija, allí no logró ejercer el dominio, evidenciando una relación tensa, sino rota. La película propone una fuerte crítica al poder, mostrándolo en sus más ruines rostros. Esto pone en evidencia que hasta las masculinidades más tradicionales y patriarcales tienen sus bemoles, sus resquebrajamientos, sus debilidades. Si bien esa crítica al poder y al sistema es centro del filme, no hay un planteamiento más certero a la crítica a la masculinidad hegemónica, como por ejemplo en *Cuando me toque a mí*, donde se pone de manifiesto la masculinidad hegemónica y algunas alternativas. Acá, finalmente, el sistema seguirá operando, como un signo de desesperanza absoluta, lo cual implica que el masculino hegemónico seguirá actuando con patente de corso.

La penúltima película del corpus seleccionado se estrenó en el 20014, se trata de *A estas alturas de la vida*, dirigida y terminada por Álex Cisneros, luego de la muerte del co-director y amigo Manuel Calisto. Una historia que se centra en los dos directores interpretando a Daniel y Martín, los dos protagonistas. La cinta centrada en los diálogos y en las pequeñas situaciones que pasan en la terraza de un edificio cualquiera de Quito. Los dos amigos viven situaciones de desasosiego, donde Martín un burócrata más del sistema, no se siente satisfecho con ese rol, pero sabe que no puede salir de ese círculo. Por su parte Daniel se presenta como un mujeriego fisgón, que está observando a sus vecinos de edificios, inventando las historias de sus vidas, y que expresa esos impulsos por las mujeres de forma recurrente. La inestabilidad de estos personajes presenta identidades masculinas que se alinean, desde lo sexual

manifiesto, como representativos de una construcción tradicional, sobre todo por sus características más cerebrales, aunque no tienen la capacidad de controlar sus vidas, las cuales son delineadas por el sistema, representados por los jefes y ex jefes. El filme tiene también ese componente recurrente de criticar al sistema social desde su representación, en este caso generando ciertos absurdos a modo de ironía de un sistema complaciente de su situación, satisfecho con las relaciones que tienen en un mundo adormecido y excluyente, con la suerte que les depara. En la relación con el personaje de Sonia Valdez se evidencian sus seres masculinos un tanto recurrentes.

Para cerrar la indagación nos remitimos a una película clave para este estudio y que, pese a no poder contar con la versión digital para volver a visionarla, nos remitiremos a la proyección en sala. Se trata de *Feriado* (2014), la ópera prima de Diego Araujo que nos propone una serie de rupturas de la representación de la masculinidad, a través del viaje de descubrimientos internos que entabla Juan Pablo (Manuel Arregui), una vez que llega a la hacienda de sus tíos, retirados de la vida pública por problemas de corrupción política, en el contexto del feriado bancario. Nuevamente el cine local pone en roles protagónicos a jóvenes adolescentes, pero esta vez sí marca diferencias con muchos de los anteriores planteamientos. La búsqueda de la identidad de género supone para Juan Pablo un rompimiento con la matriz patriarcal hegemónica, que representan sobre todo sus familiares, tíos y primos. Mientras el tío, banquero corrupto y con tintes hasta mafiosos, es la encarnación de ese hombre poderoso y varonil, los primos adolescentes se reiteran en esa construcción varonil del macho, prepotente, arrogante, poderoso y violento. Los juegos de ratificación de la masculinidad hegemónica se dan a través de los golpes, de la violencia hacia hombres más débiles, por ejemplo en la escena que alcanzan a uno de los ladrones de accesorios de autos y que le someten a una paliza grupal, se les propone el ritual de *hacerse hombres* a un primo y a Juan Pablo mediante la violencia física, algo a lo que finalmente Juan Pablo rehúye. En este viaje Juan Pablo descubre su lado gay, pero esto no representa que asuma actitudes femeninas ni amaneramientos estereotipados, se representa como un hombre joven a quien le gustan físicamente otros hombres. Ese planteamiento resulta atractivo para este análisis porque plantea, en primer plano, una construcción de masculinidad distinta justo en el momento del descubrimiento y consolidación de las identidades. Juan

Pablo centra su interés en Juano (Andrés Paredes), un chico blackmetalero que vive cerca de la hacienda y con quien descubre esa faceta de identidad de género, sin que ello implique conflicto. En las promociones de la película, Juan Manuel Arregui propone que el filme nos acerca a lo que implica ser joven en el Ecuador y que ello puede encaminar a ser y hacer lo que cada uno quiere, sin restricciones ni presiones. Eso precisamente plantea la película y con ello marca una diferencia grande de lo que muchas de las anteriores producciones formularon.

Este periodo, mucho más amplio en producciones, plantea al menos tres líneas congruentes. Por un lado, el modelo de crítica a los sistemas sociales mediante la presentación y representación de las realidades como fórmula de discurso; el apareamiento un tanto tímido, un tanto escaso, de algunos rasgos más cercanos a la ruptura de la representación hegemónica de la masculinidad, con algunos personajes que se salen de los esquemas y estereotipos; y finalmente una línea todavía dominante de representaciones tradicionales, de representaciones tradicionales, vinculadas con el reflejo de la sociedad como hilo conductor.

2.6 Encuentros y desencuentros de las representaciones

Un corpus amplio de una cinematografía que se define por sus límites geográficos y que es en los últimos diez años donde empieza a producir sistemáticamente en mayor cantidad, podría reflejar una diversidad temática, de visiones, de propuestas, así como posibilidades de lecturas diversificadas de las masculinidades, tal y como lo planteamos en el la conceptualización y problematización del tema, en el primer capítulo. Sin embargo, al revisar 24 películas de un universo fílmico que no tiene una cuantificación exacta, pues muchas cintas no se han estrenado en las denominadas salas comerciales, nos permite lanzar algunas generalizaciones sobre la representación de las masculinidades, desde el análisis de los personajes y sus relacionamientos con las mujeres y con otros hombres.

El tema de la masculinidad no pasa por la conciencia primaria de los realizadores, ni en el momento de escribir sus guiones, ni ya en la puesta en escena. Como lo dice Sebastián Cordero, no hay una agenda temática que pongan de manifiesto para la construcción de las películas. Esa suerte de inconsciencia en la construcción de los personajes masculinos en las películas, provoca que, en

principio, la gran mayoría parte de estereotipos tradicionales de la identidad de género, tanto en su construcción personal e interior, como en sus relaciones con las mujeres y con otros hombres. Establecíamos previamente que la masculinidad tradicional está vinculada con el poder y la autoridad sobre los que se consideran débiles, y la forma de conseguir esa dominación se da en formas de opresión, coacción y violencia de diverso tipo. La masculinidad, entendida como una forma de relacionarse desde el poder, manteniendo las desigualdades entre hombres y mujeres, principalmente, en diversos escenarios: político, económico, social, cultural, personal. El mito patriarcal se basa en la supremacía masculina y el cómo debe ser un verdadero hombre. En ese sentido, en la primera etapa, los contextos representados son un fiel reflejo de ese tipo de construcciones, los personajes se acoplan bastante bien a ese molde y prácticamente no hay resistencias ni planteamientos de nuevos tipos de masculinidades. Ni aún en *La Tigra*, donde el protagonismo es de tres mujeres, se establecen relacionamientos diversos, el propio personaje de la Tigra tiene que asumir roles patriarcales para imponerse en su entorno. En ese primer periodo, de las cuatro películas analizadas, tres tienen personajes masculinos protagonistas y una personajes femeninos. Así mismo, hay cinco directores varones y una sola mujer. Vale aclarar que con *Entre Marx y una mujer desnuda* ya empieza la crítica a la sociedad, a sus estructuras, línea conductual de prácticamente todo el cine ecuatoriano.

Respondiendo a preguntas que nos planteábamos previamente, como guías para esta investigación, podríamos decir que en su primera etapa el cine ecuatoriano se encarga de reproducir más los patrones patriarcales, a través de estereotipos, sin mayor crítica contundente. Los personajes encajan en los modelos y normas esperados para los hombres de una sociedad tradicional, y las relaciones reproducen situaciones de poder, de desigualdad, de agresión y violencia. Marcando la diferencia de *Entre Marx* que ya mencionamos antes. Podríamos atar también esta demarcación con el contexto social, donde la ingerencia de la agenda feminista todavía tiene muchas complejidades para romper esquemas. Las resistencias del sistema patriarcal dominante ante esas arremetidas de sectores sociales, donde se incluye esta lucha feminista de igualdad y equidad de género tiene todavía muchas disputas. Ello podría

explicar, en parte, que los artistas del cine local tienen en sus películas insertada esa visión, pero desde el componente crítico al sistema.

En la segunda etapa, desde la llegada de *Ratas, ratones y rateros*, se pueden evidenciar algunas ciertas modificaciones en el mapa de las masculinidades, aunque no es posible ratificar que se den rupturas significativas. Los personajes masculinos siguen siendo mayoría en los roles protagónicos, siete hombres versus cuatro mujeres. Las configuraciones masculinas, como en el caso de Ángel y Salvador, en *Ratas*, o Juan, en *Fuera de Juego*, no rehúyen a la violencia para imponer sus criterios, su verdad, su fuerza. El padre David, en *Un titán en el ring*, aunque por motivos aceptables, recurre al cachascán y cede a la tentación amorosa. El reporetero estelar Manolo Bonilla ejecuta muy bien ese perfil del hombre cerebral, concentrado, conocedor de lo que se debe hacer, dominante, al igual que Vinicio Cepeda, quien aparenta fragilidad, pero en realidad resulta tener siempre el control. En este corpus de siete películas, hay una cierta intencionalidad de cuestionar el sistema social y cultural, desde el punto de vista de las identidades de género, pero no desde una conciencia total de sus realizadores, sino que en el contexto de criticar y denunciar temáticas recurrentes como la división de clases, la migración, y la desesperanza de la juventud, atado al proceso económico, social y político del Ecuador a finales de los años noventa. De refilón se logra evidenciar que dentro de esa descomposición social, el patriarcado abona a la consolidación de una sociedad injusta. Tal vez el personaje del padre de Juan es icónico en ello, una representación total del masculino dominante, pero ni Ángel, ni Salvador, tampoco Don Sata o el mismo Carlos, enamorado de Alegría, se demarcan de esas construcciones de género. Los jóvenes, adolescentes empiezan a copar además los roles protagónicos, lo que pone en juego en sus personajes el periodo de construcción de las identidades de género, y donde se pone de manifiesto que ese constructo hegemónico domina la historia de vida de esos personajes. Resulta muy interesante para el análisis que los contextos fílmicos de los jóvenes, en las películas de esta época, reproducen, desde la lectura de sus directores, el ser social del país, donde el machismo es uno de los argumentos socializadores que construyen sus identidades individuales. Eso evidencia la conciencia de los realizadores al momento de plantear sus personajes y sus historias, pero como los directores entrevistados lo sostienen, finalmente lo que hacen es perfilar sus representaciones en función de la historia, y si éstas son un reflejo de la sociedad

patriarcal, tendrán como resultado personajes y filmes que reproducen le hegemonico dominante.

Para el tercer periodo, con catorce filmes analizados, algunas consideraciones se ratifican, aunque asoman algunas señales que empiezan a tomar en cuenta otras posibilidades de identidad de género. Resulta curioso, por ejemplo que filmes como *Esas no son penas* o *Retazos de vida*, brindan roles protagónicos a mujeres y, sobre todo en el primer caso, prácticamente anulan la participación masculina. En el caso de *Retazos*, el hombre galán tiene un papel secundario en relación a la principal atención que tienen las mujeres de la familia, pero tiene una presencia importante en el relato. Luego, salvo las cintas de Tania Hermida, Viviana Cordero y los roles protagónicos compartidos en los filmes de Iván Mora y Víctor Arregui, el resto da la principalía a los hombres. En general, las películas aparecen más cuestionadoras del sistema social, muestran, a través de sus historias y personajes, situaciones de decadencia, de ausencia de sentidos, de hastío. No son pocas las que utilizan la ironía y hasta el sarcasmo para evidenciar esas críticas a la sociedad ecuatoriana corrupta, desigual, clasista, racista, homofóbica, sin embargo, esas críticas se centran en los contextos, en las historias que se cuentan, y no predominantemente en los propios personajes. En *Esas no son penas* es interesante como la ausencia de los hombres termina dando cuenta de unas mujeres incompletas, o como la homofobia es evidenciada en *Cuando me toque a mí* como una cuestión innombrable para la franciscana ciudad de Quito. Entonces el cuestionamiento al modelo patriarcal aparece con más fuerza, de forma directa, pero en la representación de los personajes eso no se consolida, siguen reproduciendo esos modelos, no hay muchas alternativas para destacar. La aparición de otras masculinidades, como gay, son mínimas, aunque con tratamientos menos estereotipantes, a diferencia del caso de *Retazos de vida*, pero si hablamos de transexuales, bisexuales u otras identidades, sus apariciones son a cuenta gotas y como personajes de reparto, secundarios y casi decorativos. La violencia sigue siendo un componente importante de la configuración de los personajes masculinos, más incluso desde el 2010 para acá, donde hay un interés recurrente en las historias de los jóvenes, sea en Quito, Guayaquil o Portoviejo, sea criticando y ridiculizando al poder de las clases altas o estigmatizando a la pobreza de las clases populares. La crítica social y la desidia juvenil se vuelven muy recurrentes, la droga y el alcohol prácticamente no falta en ninguna película, y de no

ser por la marcada diferencia que nos presenta Feriado, podríamos asegurar que el modelo hegemónico masculino se mantiene, se representa como realidad inquebrantable, y con ello no nos referimos a que no se deban contar esas historias y utilizar esos estereotipos, sino que no se logran explorar otras dimensiones, no hay una conciencia de escritores y directores del cine ecuatoriano por cuestionarse este tema, que como lo revisábamos al inicio de esta investigación, viene teórica y socialmente debatiéndose desde los años setenta, pero en la agenda temática y representativa del cine ecuatoriano, todavía no ocupa la relevancia. Por supuesto que se evidencia la molestia con el sistema patriarcal, pero al cine local se le hace difícil pensar otras formas, otros modelos. Bien podría aplicarse uno de los cuestionamientos que espectadores de sectores populares de Quito realizaban, en el marco de una investigación anterior sobre la recepción de la identidad nacional en el cine local. Cuando se indagaba sobre cómo asumen los planteamientos de las películas, cuestionaban que los directores generalmente son del norte de la ciudad (la indagación fue en un barrio del centro), quienes desconocen sus realidades, sin embargo, van unos pocos días o semanas a filmar en sus casas, en sus calles, sin darse el tiempo de conocerles, y luego nunca más los vuelven a ver por ese sector. Al atar ese cuestionamiento con las representaciones analizadas, una de las posibilidades es que la construcción dramática de los guiones parten primordialmente del estereotipo, incluyendo el de género, y salvo algunos filmes que ya hemos destacado, lo que impera para los realizadores es que el realismo de sus historias se sostenga, en función del entorno social que tienen en sus imaginarios, y no tanto el que funciona en la diversidad diaria.

Conclusiones

Estudiar las masculinidades en el cine ecuatoriano de ficción, para mirar si las representaciones responden a cánones tradicionales o si se plantean nuevas opciones, resulta un viaje que abona a comprender las relaciones sociales y culturales de la sociedad ecuatoriana. ¿Cómo han dialogado con el cine nacional las luchas por la igualdad, la equidad, el relacionamiento horizontal entre hombres y mujeres?

Las evidencias del análisis muestran que los cineastas locales plantean, desde sus diversos enfoques, una suerte de crítica general a la sociedad, a sus taras y contradicciones, a la corrupción, a los modelos económicos, políticos y culturales que plantean seres individualistas, resentidos, consumistas y violentos. La gran mayoría de filmes ponen de manifiesto ese tipo de críticas a través de las historias que plantean, y sus personajes son útiles en esos contextos planteados. La crítica la realizan los cineastas planteando directamente las situaciones que critican, por ejemplo, en *Crónicas*, para cuestionar el poder de los medios de comunicación, se hace evidente la manipulación que ejercen los periodistas para hacer notas más impactantes. Así, el estereotipo es un recurso útil para proponer esas formas sociales que se critican, pero allí entra la capacidad y talento de cada director, de dotar a esos personajes que parten del estereotipo de otras dimensiones que los vuelvan más cercanos a un ser individual que a la representación de un canon establecido. La evidencia es que ese es uno de los factores pendientes, dotar de más profundidad, de más historia a los personajes, para evitar quedarse en el estereotipo como referente primordial de su construcción.

Entonces, las representaciones de masculinidades dominantes en el cine nacional aparecen reiterativamente, tanto para sostener las historias, como para conectar con los públicos y lograr identificaciones más directas. Es difícil encontrar construcciones masculinas que decididamente se salgan del paradigma tradicional, que planteen otras posibilidades de identidad masculina, con rasgos que den cuenta de la variedad de masculinidades a la que nos referimos en la conceptualización del tema. En el cine no es muy evidente esa diversidad, por el contrario, abundan los que representan a la masculinidad cuestionada, se los muestra de lleno con su poder y violencia, pero no se cuestionan esa identidad. En el cine nacional, al menos en el

periodo estudiado, la crítica social es uno de los principales elementos de su constitución como cine, pero la crítica se vuelve discurso, incluso a veces hasta panfleto, sin embargo hay una ausencia de reflexión de los cineastas por mirar la diversidad, por mirar que el mundo no es binario, que las identidades sólidas tambalean, que las luchas feministas y de género tienen ya un camino recorrido, pero el cine local no lo recoge en su amplitud. Si bien el estereotipo es útil, como lo mencionamos en la conceptualización, también es restrictivo, porque nos limita al imaginario social, y no nos permite ver las particularidades, algo que desde los guiones, y desde las actuaciones y representaciones, es, a criterio del investigador, de las principales falencias recurrentes del cine ecuatoriano.

Bibliografía

- Andrade, X. (2001). Masculinidades en el Ecuador: Contexto y particularidades. In X. Andrade, G. Herrera, X. Andrade, & G. Herrera (Eds.), *Masculinidades en Ecuador* (p. 14). Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- Viveros, M. (2002). *De quebradores y cumplidores: sobre hombres, masculinidades y relaciones de género en Colombia*. Bogotá: CES, Universidad Nacional de Colombia.
- Boscán Leal, A. (2008). Las nuevas masculinidades positivas. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 13 (41).
- Carabí, Á. (2006). *Construyendo nuevas masculinidades: la representación de la masculinidad en la literatura y el cine de los Estados Unidos (1980 - 2003)*. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Olavarría, J. (2003). ¿En qué están los varones adolescentes? Aproximación a estudiantes de enseñanza media. In J. Olavarría (Ed.), *Varones adolescentes: género, identidades y sexualidades en América Latina* (pp. 15-32). Santiago, Chile: FLACSO Chile.
- Connell, R. (2003). Adolescencia en la construcción de masculinidades contemporáneas. In *Varones adolescentes: género, identidades y sexualidades en América Latina* (pp. 53-67). Santiago: FLACSO, Chile.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Fernández-Llebregat, F. (2004). ¿"Hombres de verdad"? Estereotipo masculino, relaciones entre los géneros y ciudadanía. *Foro Interno*, 4, 15-43.
- Carabí, Á., & Armengol, J. (2008). La masculinidad a debate. In Á. Carabí, & J. M. Armengol, *La masculinidad a debate* (pp. 7-14). Barcelona: Icaria.
- Soto Guzmán, G. (2013). Nuevas masculinidades o nuevos hombres nuevos: El deber de los hombres en la lucha contra la violencia de género. *SCIENTIA HELMANTICA Revista Internacional de Filosofía*, 1, 95-106.
- Boscán Leal, A. (2006). Propuestas críticas para una concepción no tradicional de la masculinidad. *Opción*, 22 (51), 26-49.
- Guarinos, V. (2015). El país de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición. *Área Abierta*, 15 (1), 3-14.
- González, D. (2015, julio 23). *Cineteca Nacional México*. Retrieved marzo 20, 2016, from Cineteca Nacional:
<http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=531>

- Martínez Pérez, N. (2011). Modelos de masculinidad en el cine de la transición. *Ícono* 14 (9), 275-293.
- Herrera, G. (2001). Los estudios de género en el Ecuador: entre el conocimiento y el reconocimiento. In G. Herrera, *Antología Género* (pp. 9-60). Quito: FLACSO, Ecuador.
- Serrano, J. (2001). *El nacimiento de una noción, apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Ediciones Acuario.
- Centro Virtual Cervantes. (n.d.). Retrieved mayo 15, 2016, from Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/artes/cine/construccion/2008/esas_no_penas.htm
- La República Invisible. (2012). *Sin Otoño, Sin Primavera*. Retrieved mayo 30, 2016, from La República Invisible: <http://www.larepublicainvisible.org/pelicula.html>
- Arregui, V. (2016, Junio 28). Entrevista Masculinidades. (S. Estrella Silva, Interviewer)
- Cordero, S. (2016, Junio 28). Entrevista Masculinidades. (S. Estrella Silva, Interviewer)
- Alonso Villa, C. (2013). *Estereotipos de género en el cine de acción contemporáneo y su recepción por parte del público*. Universidad de Oviedo. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Sandoval, K. (2013). *¿Son todos los hombres iguales? una mirada al proceso de construcción de las masculinidades en Quito*. FLACSO Ecuador. Quito: FLACSO.
- Delgado-Álvarez, M. C., Sánchez, M. C., & Fernández-Dávila, P. (2012). Atributos y estereotipos de género asociados al ciclo de la violencia contra la mujer. *Universitas Psychologica*, 11 (3), 769-777.
- Sánchez Bringas, A. (1995). Reseña de Cultura y relaciones de género, de Norma Fuller. *Política y poder*, 4, 227-233.
- Gubern, R. (1984). Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea. *Textos*, 9, 33-40.
- Gogna, M., De Santos, A., & Zamberlin, N. *Feminidades y masculinidades*. Buenos Aires: CEDES.
- Paniagua, H. Discontinuidades en el modelo hegemónico de masculinidad. In M. Gogna, A. De Santos, & N. Zamberlin, *Feminidades y Masculinidades* (pp. 193-244). Buenos Aires: CEDES.
- Olavarría, J. (2001). *Hombres: identidad/es y violencia*. Santiago: FLACSO Chile.
- Fuller, N. (2002). *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Olavarría, J., & Parrini, R. (2000). *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. Santiago: FLACSO Chile.

Fuller, N. (2012). Repensando el machismo latinoamericano. *Masculinidades y cambio social*, 1 (2), 114-133.

Cabrera, J. M. (2016, octubre 03). Tania Hermida: Pensamos en el cine ecuatoriano como si hubiera empezado hace diez años. *El Telégrafo* .

Bibliography

- Andrade, X. (2001). Masculinidades en el Ecuador: Contexto y particularidades. In X. Andrade, G. Herrera, X. Andrade, & G. Herrera (Eds.), *Masculinidades en Ecuador* (p. 14). Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- Viveros, M. (2002). *De quebradores y cumplidores: sobre hombres, masculinidades y relaciones de género en Colombia*. Bogotá: CES, Universidad Nacional de Colombia.
- Boscán Leal, A. (2008). Las nuevas masculinidades positivas. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 13 (41).
- Carabí, Á. (2006). *Construyendo nuevas masculinidades: la representación de la masculinidad en la literatura y el cine de los Estados Unidos (1980 - 2003)*. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Olavarría, J. (2003). ¿En qué están los varones adolescentes? Aproximación a estudiantes de enseñanza media. In J. Olavarría (Ed.), *Varones adolescentes: género, identidades y sexualidades en América Latina* (pp. 15-32). Santiago, Chile: FLACSO Chile.
- Connell, R. (2003). Adolescencia en la construcción de masculinidades contemporáneas. In *Varones adolescentes: género, identidades y sexualidades en América Latina* (pp. 53-67). Santiago: FLACSO, Chile.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Fernández-Llebrez, F. (2004). ¿"Hombres de verdad"? Estereotipo masculino, relaciones entre los géneros y ciudadanía. *Foro Interno*, 4, 15-43.
- Carabí, Á., & Armengol, J. (2008). La masculinidad a debate. In Á. Carabí, & J. M. Armengol, *La masculinidad a debate* (pp. 7-14). Barcelona: Icaria.
- Soto Guzmán, G. (2013). Nuevas masculinidades o nuevos hombres nuevos: El deber de los hombres en la lucha contra la violencia de género. *SCIENTIA HELMANTICA Revista Internacional de Filosofía*, 1, 95-106.
- Boscán Leal, A. (2006). Propuestas críticas para una concepción no tradicional de la masculinidad. *Opción*, 22 (51), 26-49.
- Guarinos, V. (2015). El país de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición. *Área Abierta*, 15 (1), 3-14.
- González, D. (2015, julio 23). *Cineteca Nacional México*. Retrieved marzo 20, 2016, from Cineteca Nacional:
<http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=531>

- Martínez Pérez, N. (2011). Modelos de masculinidad en el cine de la transición. *Ícono* 14 (9), 275-293.
- Herrera, G. (2001). Los estudios de género en el Ecuador: entre el conocimiento y el reconocimiento. In G. Herrera, *Antología Género* (pp. 9-60). Quito: FLACSO, Ecuador.
- Serrano, J. (2001). *El nacimiento de una noción, apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Ediciones Acuario.
- Centro Virtual Cervantes. (n.d.). Retrieved mayo 15, 2016, from Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/artes/cine/construccion/2008/esas_no_penas.htm
- La República Invisible. (2012). *Sin Otoño, Sin Primavera*. Retrieved mayo 30, 2016, from La República Invisible: <http://www.larepublicainvisible.org/pelicula.html>
- Arregui, V. (2016, Junio 28). Entrevista Masculinidades. (S. Estrella Silva, Interviewer)
- Cordero, S. (2016, Junio 28). Entrevista Masculinidades. (S. Estrella Silva, Interviewer)
- Alonso Villa, C. (2013). *Estereotipos de género en el cine de acción contemporáneo y su recepción por parte del público*. Universidad de Oviedo. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Sandoval, K. (2013). *¿Son todos los hombres iguales? una mirada al proceso de construcción de las masculinidades en Quito*. FLACSO Ecuador. Quito: FLACSO.
- Delgado-Álvarez, M. C., Sánchez, M. C., & Fernández-Dávila, P. (2012). Atributos y estereotipos de género asociados al ciclo de la violencia contra la mujer. *Universitas Psychologica*, 11 (3), 769-777.
- Sánchez Bringas, A. (1995). Reseña de Cultura y relaciones de género, de Norma Fuller. *Política y poder*, 4, 227-233.
- Gubern, R. (1984). Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea. *Textos*, 9, 33-40.
- Gogna, M., De Santos, A., & Zamberlin, N. *Feminidades y masculinidades*. Buenos Aires: CEDES.
- Paniagua, H. Discontinuidades en el modelo hegemónico de masculinidad. In M. Gogna, A. De Santos, & N. Zamberlin, *Feminidades y Masculinidades* (pp. 193-244). Buenos Aires: CEDES.
- Olavarría, J. (2001). *Hombres: identidad/es y violencia*. Santiago: FLACSO Chile.
- Fuller, N. (2002). *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Olavarría, J., & Parrini, R. (2000). *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. Santiago: FLACSO Chile.

Fuller, N. (2012). Repensando el machismo latinoamericano. *Masculinidades y cambio social*, 1 (2), 114-133.

Cabrera, J. M. (2016, octubre 03). Tania Hermida: Pensamos en el cine ecuatoriano como si hubiera empezado hace diez años. *El Telégrafo*.

Películas

Cuesta, J. Naranjo, A. (Directores). (1981). Dos para el camino (Cinta cinematográfica). Ecuador: Cuesta Ordóñez.

Alvarez, P. (Productor) y Luzuriaga, C. (Director). (1990). La Tigra (Cinta cinematográfica). Ecuador: Grupo Cine.

Cordero, V. Cordero, J.E. (Directores). (1991). Sensaciones (Cinta cinematográfica). Ecuador.

Andrade, M. (Productora) y Luzuriaga, C. (Director). (1996). Entre Marx y una mujer desnuda (Cinta cinematográfica). Ecuador: Grupo Cine.

Dávalos, I. Rivera, L. (Productoras) y Cordero, S. (Director). (1999). Ratas, ratones y rateros (Cinta cinematográfica). Ecuador: Cabezahueca.

Calvache, G. (Productora) y Herrera, M. (Director). (2001). Alegría de una vez (Cinta cinematográfica). Ecuador: El otro lado films.

Muriel, A. (Productor) y Arregui, V. (Director). (2002). Fuera de juego (Cinta cinematográfica). Ecuador: Bochinche Cine.

Hernández, F. Salinas, X. Villa, C. (Productores) y Cordero, V. (Directora). (2002). Un titán en el ring (Cinta cinematográfica). Ecuador: Tres monos.

Vergara, J. Cuarón, A. Del Toro, G. (Productores) y Cordero, S. (Director). (2004). Crónicas (Cinta cinematográfica). Ecuador: Cabezahueca.

Iglesias, G. Palacios, M. Hermida, T. (Productores) y Hermida, T. (Directora). (2006). Qué tan lejos (Cinta cinematográfica). Ecuador: Corporación Ecuador para largo.

Andrade, V. Hoeneisen, A. (Productoras) y Hoeneisen, A. Andrade, D. (Directores). (2007). Esas no son penas (Cinta cinematográfica). Ecuador: La Maquineta.

Parra, I. (Productora) y Arregui, V. (Director). (2008). Cuando me toque a mí (Cinta cinematográfica). Ecuador: Otra cosa producciones cinematográficas.

Valdez, V. Creamer, D. (Productoras) y Cordero, V. (Directora). (2008). Retazos de vida (Cinta cinematográfica). Ecuador: Films Factory HD.

Del Toro, G. Navarro, B. Guerrero, R. Agustín, A. Lizarraga, E. (Productores) y Cordero, S. (Director). (2009). Rabia (Cinta cinematográfica). España: Telecinco Cinema, Dynamo, Think Estudio.

Game, O. (Productora) y Mieles, F. (Director). (2010). Prometeo Deportado (Cinta cinematográfica). Ecuador: Other Eye Films.

Parrini, P. (Productora) y Hermida, T. (Directora). (2011). En el nombre de la hija (Cinta cinematográfica). Ecuador: Corporación Ecuador para largo.

Aguirre, R. (Productor) y Jara, T. (Director). (2011). A tus espaldas (Cinta cinematográfica). Ecuador: Urbano Films.

Yépez, A. Carrasco, I. (Productores) y Mora, I. (Director). (2012). Sin otoño, sin primavera (Cinta cinematográfica). Ecuador: Corporación La República Invisible.

Rivera, L. Cordero, S. Arango, A. Gómez, L. (Productores) y Cordero, S. (Director). (2012). Pescador (Cinta cinematográfica). Ecuador: Cinekilotoa, Contento Films.

Palacios, M.A. (Productora) y Andrade, J. (Director). (2013). Mejor no hablar de ciertas cosas (Cinta cinematográfica). Ecuador: Punk S.A., Quinto malo Films.

Rendón, C. Cordero, V. (Productoras) y Cordero, V. (Directora). (2013). No robarás...a menos que sea necesario (Cinta cinematográfica). Ecuador: Grupo Quilago.

Parra, I. (Productora) y Arregui, V. (Director). (2013). El Facilitador (Cinta cinematográfica). Ecuador: Caleidoscopio Cine.

Parra, I. (Productora) y Calisto, M, Cisneros, A. (Directores). (2014). A estas alturas de la vida (Cinta cinematográfica). Ecuador: Caleidoscopio Cine.

Skartveit, H. (Productora) y Araujo, D. (Director). (2015). Feriado (Cinta cinematográfica). Ecuador: Luna films.

Anexos

Matriz de análisis de las películas y sus personajes. Adaptación de la propuesta de Natalia Martínez.

Ficha 1: Registro como personaje en el relato

PERSONAJE COMO PERSONA

	Edad	Rasgos indiciales (apariencia física)	Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanes, forma de hablar...)	Transformaciones
Iconografía				
	Comportamiento	Relación	Pensamiento, estados, anímicos, emociones, valores, sentimientos	Evolución
Psicología				
	Clase social	Nivel cultural	Nivel económico	Amigos/familia
Sociología				
	Homo	Hetero	Bi	Trans/trav
Sexualidad				

PERSONAJE COMO ROL

Rol	Actante	Principal/secundario	Protagonista/antagonista	Motivaciones y acciones

Ficha 2: Registro de ítems de masculinidad

Característica **Mucho** **Bastante** **Poco** **Nada**

Es capaz de expresar sus sentimientos				
CÓMO				
Cuida su				

aspecto físico				
CÓMO				
Expresa comentarios homófobos				
CÓMO				
Posee comportamiento homóforo				
CÓMO				
Colabora en tareas de limpieza en casa				
CÓMO				
Hace la compra				
CÓMO				
Se ocupa de su ropa o la de su familia				
CÓMO				
Cocina				
CÓMO				
Comparte tiempo de ocio con los hijos				
CÓMO				
Cuida a los hijos				
CÓMO				
Antepone su familia a su trabajo				
CÓMO				
Colabora con compañeras de trabajo				
CÓMO				
Ejerce violencia en el ámbito familiar				
CÓMO				
Ejerce violencia en el ámbito profesional				
CÓMO				

Acepta a las mujeres como superiores profesionales				
CÓMO				
Alienta a su esposa o madre en el ascenso profesional				
CÓMO				
Tiene amistades femeninas				
CÓMO				
Permite la toma de decisiones a la mujer				
CÓMO				
Se siente superior a la mujer				
CÓMO				
Cambia de actitud ante hombres o mujeres				
CÓMO				
Le preocupan temas tradicionalmente masculinos				
CÓMO				
tendencia política izquierda				
CÓMO				
Tendencia política derecha				
CÓMO				
Aficiones de ocio masculinas				
CÓMO				
Toma la iniciativa en las relaciones				

sexuales				
CÓMO				
Admite que ella/él tome la iniciativa en las relaciones				
CÓMO				
Posee prácticas sexuales fuera del coito				
CÓMO				

Ficha 3: Registro técnico de la película

Título	
Slogan	
Director	
Guión	
Casa productora	
Productor	
Fotografía	
Arte	
Música	
Elenco	
Principales	
Secundarios	
Año	
Duración	
Sinopsis	