

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Artes y Estudios Visuales

Documental, masculinidad y teatralidad del poder. La construcción de lo masculino en tres documentales: *Instantes de campaña, Operación Correa y Muchedumbre 30S*

Autor: Edgar Washington Cortez Guamba

Tutor: Christian León Mantilla

Quito, 2017



CLAUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Edgar Washington Cortez Guamba, autor/a de la tesis intitulada Documental, masculinidad y teatralidad del poder. La construcción de lo masculino en tres documentales: *Instantes de campaña*, *Operación Correa* y *Muchedumbre 30S*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 17 de julio de 2017.

Firma:

Resumen

El presente documento analiza la representación de masculinidades en tres documentales: *Instantes de campaña*, *Operación Correa* y *Muchedumbre 30S* de Rodolfo Muñoz. A partir del cine documental, se plantea indagar sobre dos elementos culturales implícitos en la representación audiovisual del presidente Rafael Correa. Los valores a indagar son: la(s) masculinidad(es) y la representación visual política que para efectos de esta búsqueda y diálogo conceptual, tentativamente, se plantea su materialización simbólica y presencia sobre la base del formato audiovisual documental.

Las tres piezas documentales marcan una línea cronológica-argumentativa para comprender la configuración de la representación visual del presidente. Una cuestión particular, respecto al corpus de películas seleccionadas, es el hecho que el personaje principal de los tres documentales es Rafael Correa; adicional a ello, los hechos descritos responden a coyunturas significativas en la construcción del discurso político de este actor político.

La investigación propone que las tres piezas documentales evidencian una puesta en escena del discurso político y alrededor de esas representaciones audiovisuales, se puede reflexionar sobre el discurso masculino presente en el personaje representado (Rafael Correa). Es preciso advertir que los objetos de estudio permiten realizar múltiples lecturas referentes a prácticas sociales y culturales, pero la investigación enfatizará en la construcción de las masculinidades a partir de este registro (cine documental).

Palabras clave:

Cine documental, masculinidades, teatralidad del poder, estética visual política, Rafael Correa.

A *Darel*, la *presencia* y la *ausencia* del existir;
por argumentar esta narración y
ser la *realidad* menos ficcional de todas.

A *Margoth*, por su fuerza y lo fraternal del *sentir*.
Por la complicidad en los tiempos del *pretérito* [*madre*]
A *Edgar*, la *constancia* y *camaradería*.
Porque eres la imagen *eterna* que llevo en la piel [*padre*]
A *Lenin* y *Marina*,
compañeros de una *memoria* intacta llamada niñez.
A *Fernando* y *Eli*;
por acortar las distancias y volver afable lo lejano.

A las *luces intermitentes*,
que en la oscuridad son *resplandor*.
[*Pocho*]

Índice

Introducción.....	6
Capítulo Primero.....	8
Cine documental, teatralidad del poder y masculinidad.....	8
1.Documental, masculinidad y figura presidencial.....	8
1.2 Representación documental de la masculinidad	10
1.2.1 Representación documental	10
1.2.2 Masculinidad(es).....	13
1.2.3 Teatralidad y puesta en escena del poder (político).....	17
1.3 Interpretaciones de una imaginaria dominante	20
1.4 Notas metodológicas: la construcción discursiva del poder masculino.....	26
Capítulo Segundo.....	32
Percepciones de la masculinidad.....	32
2.1 Masculinidades en el cine documental ecuatoriano: contexto general.....	37
2.2 Dominación masculina y organización social de la masculinidad.....	43
2.3 ¿Héroe, patriarca y presidente? Una trama ambigua.....	49
2.4 <i>Retrato de un padre de la patria</i>	59
2.5 La exclusividad de lo político, la(s) masculinidad(es).....	68
Capítulo Tercero.....	72
El poder en imágenes.....	72
3.1 Mirar el ver. Apuntes para dialogar con las escenas del poder.....	72
3.2 Modelos de representación documentales y puesta en escena de la masculinidad.....	76
3.3 Construcción de la historia y argumento.....	86
3.4 La construcción del personaje: Rafael Correa, un hombre imaginario.....	91
3.5 La puesta en escena del plano.....	96
Conclusiones.....	104
Bibliografía.....	109
Anexos.....	116

Introducción

La presente investigación analiza la construcción de masculinidades en tres documentales: *Instantes de campaña* del director Tomás Astudillo, *Operación Correa* de Pierre Carles y *Muchedumbre 30S* de Rodolfo Muñoz. A partir del cine documental, se plantea indagar sobre dos elementos culturales implícitos en la representación audiovisual del presidente Rafael Correa. Las categorías a desarrollar son: la(s) masculinidad(es) y la representación visual política, las cuales permitirán analizar la representación del ex presidente.

Los filmes seleccionados tienen como eje narrativo el registro de la trayectoria política, social, cultural y personal del presidente Rafael Correa. El ex presidente, construido desde el cine documental, concentra en su representación los elementos que estructuran las masculinidades y lo teatral del poder. A tono con lo dicho, los documentales bordean los momentos significativos de este actor político, que al ser registrado en formato de cine documental, cobran relativa importancia frente a otros acontecimientos, por las coyunturas evidenciadas y narradas a través de los filmes.

La investigación propone que las tres piezas documentales evidencian una puesta en escena del discurso político y alrededor de esas representaciones audiovisuales, se puede reflexionar sobre el discurso masculino presente en el personaje representado (Rafael Correa). Es preciso advertir que los objetos de estudio permiten realizar múltiples lecturas referentes a prácticas sociales y culturales, pero la investigación enfatizará en la construcción de las masculinidades a partir de este registro (cine documental).

Durante las tres presidencias consecutivas de Rafael Correa, la comunicación fue una estrategia imprescindible, que articuló la discursividad política y la imagen del presidente. Los *Enlaces Ciudadanos* semanales transmitidos en radio y televisión, los Cambios de guardia, los *Informes a la Nación*, han diseñado una “campana permanente”¹ (De la Torre, 2015) que se complementa con el control mediático, sondeos de opinión que notifican y evalúan la aceptación y popularidad de uno de los personajes político más representativos del país.

¹ La definición de campana permanente se la puede revisar en: http://www.flacsoandes.edu.ec/web/imagesFTP/1277224241.CARLOS_DE_LA_TORRE_2.pdf y también en el texto: *De Velasco a Correa. Insurrecciones, populismo y elecciones en Ecuador, 1944-2013*, (Carlos De la Torre 2015), páginas 150-157.

Los documentales seleccionados se los entenderá bajo la categoría de la “campana permanente”, debido a que se producen en el contexto del diseño continuo de la representación del Presidente. En esa perspectiva, no se afirma que estos documentales surgieron bajo esa consigna específica (*campana permanente*), pero sí guardan referencia a un momento determinado como es el proceso de construcción de la imagen y percepción social de Rafael Correa; es decir, los filmes funcionan como dispositivos comunicativos y de representación adicionales para reforzar la intencionalidad de dicha campana.

Los elementos que estructuran la investigación ensayan el siguiente orden. Primero, se situarán los aspectos formales que guían el curso de la indagación, tales como planteamiento del problema, objetivos, marco teórico, estado de la cuestión y metodología, con el fin de justificar el orden conceptual y argumentativo que articulará el desarrollo de la tesis. Segundo, un capítulo que aborda las relaciones entre el cine documental y las masculinidades, el apartado tiene como objetivo averiguar y definir qué tipo de masculinidades se evidencian en los filmes seleccionados. Por último, se identificará los elementos que consolidan la estética visual política del personaje representado y que son el resultado de las masculinidades representadas en los tres documentales.

Este trabajo sugiere que una de las estrategias que fundamentan y extienden el imaginario masculino es el cine documental, dado que la representación audiovisual muestra un mundo social, el cual *per se* está estructurado, justificado y legitimado desde un discurso social e histórico dominante, como es la masculinidad. Plantear la relación entre un género aparentemente realista (cine documental), con un imaginario discursivo y cultural (masculinidades), invita a pensar sobre los cambios que experimenta el mundo y los sujetos sociales inscritos en él. Por consiguiente, lo que se plantea es conocer, mediante el cine documental –como experiencia visual social–, una visión particular de la representación histórica.

Una de las evidencias que se establece al escrutar material bibliográfico o producción académica en las categorías de “cine documental y masculinidades”, es la notable ausencia de artículos, *papers* o estudios que centren sus reflexiones en las categorías mencionadas. Lo recurrente, son análisis de películas de ficción y el estudio de masculinidades en torno a sus personajes y las implicaciones masculinas en la narrativa ficcional.

Capítulo Primero

Cine documental, teatralidad del poder y masculinidad

1.1 Documental, masculinidad y figura presidencial

La realidad puede fabricarse mediante el cine documental a través de la imagen y el sonido, el producto de esa simbiosis es la representación y el testimonio de lo que se cree o considera que es el mundo (Nichols 2013, 56), puesto que lo característico del documentalismo es la proximidad a diferentes contextos y prácticas socio-culturales. Para Christian León este género audiovisual en la actualidad se desempeña como un mecanismo de acción política y social, el cual articula experiencias y memorias de diversos grupos que constituyen la sociedad y encuentra en este lenguaje una estrategia de posicionamiento político (2014, 10-3).

La representación documental al narrar el mundo que se vive y los hechos suscitados en su historicidad, no abarca la totalidad de la existencia, toma referencias fácticas para volverlas historia-representación y así colectivizar un hecho dentro de la percepción social del mundo. Mediante este soporte se construye una evidencia del mundo y desde su particularidad testimonial permite explicar cómo la realidad se representa y se imagina.

El documental se caracteriza por emparentarse con la “realidad”, su credibilidad, preferencia –por parte del espectador– e incluso la construcción estética, transmiten un aparente sentido de veracidad y fidelidad a los hechos adaptados a este formato audiovisual. El efecto de autenticidad inscrito en la imagen y sonido documental, genera una sensación de legitimidad sobre las representaciones mostradas, las cuales se concretan con base en procedimientos técnicos y prácticas estéticas.

El uso de la representación documental se constituye como un elemento adicional en la consolidación de la imagen del Presidente de la República; su influencia contribuye a cimentar la imagen pública de Rafael Correa independientemente de la narrativa de cada documental. Por ello, uno de los propósitos centrales de este análisis radica en ir más allá de la institucionalidad misma de la mirada (cine documental) y

encontrar en los límites que plantea la imagen, una evidencia implícita sobre determinadas masculinidades² presentes en la performatividad del poder.

El personaje central de las narrativas documentadas por los tres directores, (Tomás Astudillo, Pierre Carles y Rodolfo Muñoz) remite a una puesta en escena de una identidad que se construye social y culturalmente, como es la masculina. Este rasgo cultural se edifica mediante relaciones simbólicas y el discurso patriarcal, donde los individuos asumen roles mediante la diferenciación y jerarquización de la percepción del mundo. Eso es evidente y latente en la cotidianidad porque el patriarcado ha construido las identidades desde el sexo, donde ser varón en la sociedad patriarcal significa ser más importante “porque comunica con lo importante, ya que todo lo importante es definido como masculino.” (Márques 1997, 19).

La representación documental de Rafael Correa plantea una percepción del mundo y del contexto en el que se desenvuelve el personaje. En ésta indagación se profundizará sobre las masculinidades y la estética visual de la política. Lo que animó la investigación es lo reiterativo por documentar al presidente; en esa perspectiva, es fundamental aclarar que los documentales elegidos serán analizados desde lo que plantea la teoría de las masculinidades hegemónicas. Eso no pretende demostrar que la intención de los directores era construir un personaje con un tipo de masculinidad específica. Por el contrario, se trata de describir cómo se construye el discurso masculino en los tres documentales alrededor del personaje relatado, como guía para concretar los propósitos de la presente investigación.

El cine documental puede considerarse un texto para pensar las relaciones, disputas, negociaciones, tensiones del mundo histórico, debido a que sus representaciones están cercanas a la realidad y por tanto cualquier filme es “un producto cultural que tiene su propia historia, de interés para la historia académica, ya que en ella puede observarse el entramado de relaciones sociales, jerarquías y luchas de poder presentes en todo fenómeno social.” (Aprea 2012, 45). Los documentales seleccionados responden a una contextualidad específica, eso permite que el personaje político evidente en las piezas audiovisuales, quede delimitado en el espacio y tiempo en que los productos visuales fueron realizados.

² La categoría en plural permite reconocer que la masculinidad no es una categoría fija o definida por una tipología de personalidades, sino que se define con base en las relaciones entre género, clase y raza. A decir de R.W Connell (2003) eso permite analizar y reconocer las relaciones de género que se establecen entre los hombres y las diversas masculinidades existentes.

Ante lo señalado, se ha determinado como objetivo general: identificar cómo se construye el discurso masculino en los tres documentales seleccionados. El primer objetivo específico es: establecer qué tipo de masculinidades están presentes en los filmes seleccionados; mientras que el objetivo complementario es: identificar que tipo de estética visual política surge de las masculinidades evidenciadas en los tres documentales. Los objetivos planteados han sido determinados con el propósito de dar coherencia, lógica y estructura a los argumentos planteados a partir de la pregunta de investigación y poner en diálogo la categoría de masculinidades y teatralidad del poder en relación a los objetivos propuestos.

1.2 Representación documental de la masculinidad

Los soportes conceptuales que argumentarán esta investigación son: representación documental, masculinidades y teatralidad del poder. Estas son las categorías que articularán el análisis de los documentales elegidos y que permitirán a partir de los autores y definiciones, hilar los objetivos de la investigación en la búsqueda y reconocimiento de cómo el cine documental incluye en su representación el discurso de las masculinidades y en el afán de encontrar una representación visual política a partir del personaje representado en los filmes, el ex presidente Rafael Correa.

1.2.1 Representación documental

Para abordar la categoría de cine documental y comprender su representación, resulta acertado, tomar el cuestionamiento que realiza Francois Niney (2015), el cual pregunta –de manera provocadora–, ¿es la representación documental un discurso cinematográfico? Al respecto, de la interrogante, se puede decir que esta forma de representación audiovisual se distingue por mostrar el mundo tal y como es; su efecto de naturalidad, permite al espectador tener la sensación de ser testigo de la realidad, y tener certeza de fidelidad, por los sonidos e imágenes que cataloga a partir de su constructo cultural y sobre todo, determinar que lo observado es una evidencia del contexto en el que se vive.

En ese sentido, Niney propone que para efectuar una película documental o de ficción es necesario *poner en escena* algo o alguien, lo que significa:

tomar decisiones respecto a ciertos ángulos de cámara, sobre qué aspectos y en qué momentos hacer los planos, posteriormente cortar, asociar e interpretar esos cabos de realidad, o más exactamente esos cabos destacados de realidad, para hacer a partir de ellos una película que se muestre.” (Niney 2015, 37).

Por tanto, “lo visto” sería una realidad producida, causando en el espectador una ilusión auténtica del curso de la vida, debido a que esa representación (documental) no es ajena a una toma de decisiones y exclusiones que generan ese efecto de realidad.

Eso significa que el documental y su representación se enmarcan en el campo del cine, debido a que mantiene cierta relación con el lenguaje cinematográfico, códigos, y lógicas de producción, consumo y circulación. La necesidad de responder la pregunta planteada por Niney permite entender al cine documental como un espacio de representación audiovisual en el cual: “[v]emos imágenes del mundo y lo que éstas ponen ante nosotros son cuestiones sociales y valores culturales, problemas actuales y sus posibles soluciones, situaciones y modos específicos de representarlas.” (Nichols 1997, 13). Es decir, mediante una representación de la realidad se puede dialogar con el mundo histórico, su memoria, la historia y la forma en que los individuos interpretan y se construyen a partir del lenguaje audiovisual.

Francois Niney (2015), cuando define el significado del cine documental, establece que la palabra documental proviene de *documentum*, cuyo significado es asociativo a las palabras: ejemplo, modelo, enseñanza, demostración; que si se las agrupa en una sola palabra para definir su significado sería: evidencia –prueba–, conocimiento y reconocimiento de la realidad.

Los documentales son una fuente de acceso al mundo, “nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida [...] tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentra.” (Nichols 1997, 14). Pero su utilidad investigativa radica en las interrogantes e hipótesis, que se generen, para dialogar con el mundo a partir de la representación del cine documental.

El documental, en la contemporaneidad, se caracteriza por concretar nuevas aproximaciones con las visualidades e imaginarios. Las temáticas registradas en la actualidad son de carácter diverso, lo que posibilita que la práctica documental cambie o se adapte a imaginarios emergentes en la cotidianidad y configure otras formas de producción, circulación y consumo.

Por ejemplificar lo descrito, respecto a cómo el documental se adapta a nuevos desafíos, Christian León plantea que: “[l]as tecnologías digitales, la microelectrónica y las redes informáticas están generando complejos cambios en el discurso, los usos sociales y las economías visuales del documental” (León 2014, 12). Dichas transformaciones también influirán en el modo de representación de los hechos

relatados, y por tanto es preciso indagar sobre las nuevas prácticas de hacer documental que atribuyen a esta representación nuevos usos, formas, espacios y actores sociales que se ven y escuchan en la pantalla.

Al aproximarse a esta forma de cine, bajo la consigna de encontrar nuevos problemas y abrir “niveles de complejidad [...] [para] entender mejor el cine en términos sociales, sexuales y políticos.” (Nichols 1997, 17), los sujetos sociales entran en contacto con los acontecimientos que influyen y transforman la historia, los mismos que, desde la imagen, el sonido y la puesta en escena, serán mediadores de las prácticas suscitadas en el tejido cultural y que son susceptibles de establecer interpretaciones, cuestionamientos o críticas que confronten los discursos tradicionales. En ese sentido, Nichols (1997) y León (2014), ven al campo documental como un espacio de negociación y transformación de las representaciones sociales de la realidad.

Una vez descrito, a breves rasgos, el panorama en el que se desenvuelve la representación documental es preciso definirlo. El cine documental, es una representación respecto a una realidad histórica, donde a través de imágenes, sonidos, planos, conceptos, temáticas se puede obtener información respecto a los imaginarios que componen el mundo social, histórico, cultural, político, entre otras categorías. Permite a su vez el análisis de: “puntos ciegos, asunciones ocultas y conclusiones erróneas [...] [sin olvidar que puede mantener] complicidad con los discursos dominantes [...]” (Nichols 1997, 38).

El cine documental es una forma de hacer cine y relatar la vida, se caracteriza por propiciar un tratamiento creativo de la realidad; su característica principal es que los individuos que salen en la pantalla no actúan o se rigen por un guión, en lugar de eso “se presentan a sí mismos. Se basan en su experiencia o sus hábitos pasados, para ser ellos mismo frente a la cámara.” (Nichols 2013, 28). El documental no aborda temas individuales, también presenta asuntos colectivos, empero, no los reproduce, los representa desde una perspectiva particular.

Ante lo planteado por Nichols, el documental, aparte de relatar el mundo y las diferentes acciones que se desarrollan, es un proceso que se encarga de generar: “significados y valores, conceptos y orientaciones para rodearlos. Este tipo de invenciones proponen formas específicas de relación social con lugares específicos para hombres y mujeres, ricos y pobres, Primer y Tercer Mundo, negros y blancos.” (40). Por esta razón, el análisis de esta tesis prevé indagar las masculinidades y la teatralidad del poder, rastreadas en una representación visual política, mediante el uso de tres

documentales, los cuáles son evidencia de un momento y una temporalidad política específica.

La representación documental es una fuente de información y conocimiento porque:

“habla acerca de situaciones y sucesos que involucran a gente real (actores sociales) que se presentan a sí mismos ante nosotros en historias que transmiten una propuesta plausible acerca de, o una perspectiva respecto a, las vidas, situaciones y sucesos retratados. El punto de vista particular el cineasta moldea de tal manera la historia, que vemos de manera directa el mundo histórico, más que en una alegoría ficcional. (Nichols 2013, 35)

Por tanto, se lo puede definir como un acto colectivo, que individualiza las perspectivas del mundo, un indicativo del ingenio social para no perecer en las arenas del olvido. El cine documental es un campo en constante cambio, que muestra cómo es el mundo y la forma en que sus actores sociales se presentan a sí mismos.

Este modo de representación audiovisual, tienen relación directa con el mundo histórico (pasado y presente), eso le permite construir su efecto de veracidad y asegurar –en apariencia– que lo escuchado y visto, emerge de ese mundo en ebullición. El mundo de la representación documental no deja de ser un mundo imaginado, pero no por ello pierde su lugar en la historia. En ese sentido, el cine documental es un acto de persuasión social, un pacto premeditado y convencionalizado para creer que la cámara es invisible mientras se mira las imágenes del mundo.

1.2.2 Masculinidad(es)

La masculinidad es un producto histórico y social que responde a macro-relatos como la expansión colonial, las lógicas de la economía capitalista y la noción de individualidad surgida en la modernidad (Connell 2003). Estos discursos son transversales y posibilitan distinguir, la masculinidad, en un entramado de relaciones sociales y simbólicas para conocer sus dinámicas y cambios en contextualidades específicas.

Los estudios de masculinidades surgen a inicios de los años ochenta, bajo la necesidad de analizar las problemáticas que el patriarcado invisibilizaba desde su posición de dominio. Su principal influencia teórica, para analizar las problemáticas de lo que implica ser hombre en la sociedad, fue el feminismo, el cual proponía que: “el género es un sistema de clasificación [...] que gira en torno a relaciones de poder y, consecuentemente, de desigualdad.” (Connell 2003, 16).

Las masculinidades son un campo de estudio transdisciplinar y mantiene diálogos conceptuales con la literatura, el cine, la sociología, la comunicación, los estudios culturales y varias disciplinas de las humanidades, lo que permite examinar, investigar y analizar cómo “la raza, la edad, la sexualidad, [imagen, representación], etc., construyen la masculinidad de forma diferente y también qué aspectos de la masculinidad son comunes a pesar de todas esas diferencias.” (Kimmel 2008, 17). En palabras del mismo sociólogo, mediante la articulación conceptual es posible hacer visible el género y distinguir las masculinidades de acuerdo a varias culturas y momentos históricos.

R.W Conell (2003), define que este producto cultural es un espacio donde se definen las relaciones de género, que a su vez crea prácticas en hombres y mujeres, las cuales deben examinarse a través de: “la experiencia corporal, la personalidad y la cultura.” (109), ya que allí se vislumbrarán las formas en que determinada sociedad se organiza a partir del género y los medios de acción, que construyen las relaciones significantes y de poder.

Las masculinidades circulan en lo cotidiano, allí se evidencian las relaciones de poder que se justifican mediante el uso de: “dispositivos de control y regulación que pretenden ‘docilizar’, ‘domesticar’ o ‘normalizar’ el cuerpo [...]”, así como: “los ámbitos de interacción social [que] se encuentran atravesadas por las lógicas del sistema de poder, en las cuales se juegan y redefinen las presencias masculinas y femeninas [...]” (Sánchez y otros 2007, 186-87-88).

Esbozada la masculinidad como elemento cultural que compone las relaciones sociales e interpretada esta categoría mediante las diversas representaciones que dan cuenta los procesos de jerarquización, imposición, y exclusión de aspectos simbólicos que estructuraron los valores fundamentales y acciones de lo masculino (Pisano 2004). Por tanto, es preciso definir, desde que línea argumentativa se abordará esta categoría.

La definición y análisis de masculinidades se lo realizará desde un enfoque que: describa –a la categoría– como un discurso dominante, que estructura la relaciones sociales de producción, de sentido y que son transversales a los sistemas culturales. Así también reconociendo que lo social, lo racial y político son aspectos que configuran las relaciones de género entre hombres, aspecto que determina varios tipos de masculinidades. En ese sentido, se analizarán varios aspectos que contribuyen a fortalecer las políticas masculinas que son parte del proceso social (Pisano 2004). Bajo esa perspectiva y como ya se definió en párrafos anteriores, la(s) masculinidad(es),

pueden rastrearse desde lugares históricos específicos, donde se han implementado mecanismos simbólicos que producen, reproducen y circulan los fundamentos constitutivos de la masculinidad en relación a los aspectos culturales.

La masculinidad no es una categoría estática, individual, simplificadora ni general, al contrario, existen varias formas de expresar social y culturalmente la hombría; éstas dialogan y se reconocen a partir de un patrón general como la masculinidad *hegemónica*. Dicha masculinidad articula las prácticas y las relaciones de género y, al ser un esquema general, en la percepción social se naturaliza y se asume que este modelo de masculinidad dominante es la forma políticamente correcta de ser hombre. Es necesario considerar que alrededor de este patrón hegemónico circundan otras alternativas de género en la organización social y fuera del orden occidental vigente.

La definición de masculinidad hegemónica de R.W Connell (2003), parte de las tesis planteadas por Gramsci y la define como: “la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres.” (117). Este tipo de masculinidad se afianza mediante la búsqueda de la autoridad, para ejercer control sobre las masculinidades subordinadas, disidentes o que no se asocian al imaginario patriarcal y viril puesto que la violencia es la estrategia que justifica sus acciones.

La representación social con base en el género, recicla los valores, prácticas y discursos arcaicos, para construir la masculinidad hegemónica que se adaptan a los momentos históricos. La hegemonía se construye en el ámbito cultural, en las instituciones sociales y en los individuos, es por eso que a través del Estado es posible ver cómo operan la(s) masculinidad(es) de forma colectiva (Connell 2003). En esa perspectiva, el personaje central de los documentales en análisis (Rafael Correa) será analizado desde la definición de masculinidad hegemónica.

La hegemonía masculina funciona en torno a relaciones de dominación y subordinación con otro tipo de masculinidades, como por ejemplo las subordinadas. Estas refuerzan la dominación entre los hombres que no se adecúan a la estructura y prácticas sociales institucionalizadas. La historicidad ha definido que la dominación se ejerce a partir del perfil del hombre heterosexual (hegemónico) y la contraparte a ésta, serían los hombres homosexuales o que su identidad de género se construye con base en lo femenino. Esto supone que más allá de “la mera estigmatización cultural de la

identidad homosexual o gay. Los hombres gays se encuentran subordinados a los hombres heterosexuales por toda una serie de prácticas materiales.” (118). Esta distinción establecida desde la ideología patriarcal y la hegemonía cultural, que segrega a las masculinidades diversas, puede revertirse para deslegitimar a los patrones dominantes.

La complicidad, como versión sutil de la masculinidad hegemónica, evidencia que no todos los hombres se adecúan al modelo hegemónico: existen hombres que comparten rasgos de esta ideología pero eso no significa que desarrollen las mismas prácticas de género. Ahí se presentan las relaciones de complicidad, beneficiosas para los hombres que no se adaptan a la norma; lo que se da porque “[l]a política sexual es política de masas y el pensamiento estratégico necesita ocuparse de los lugares en los cuales se entran las masas de gente.” (Connell 2003, 120). Las masculinidades cómplices son las que no se adaptan a la normatividad de ser hombre, no concentran en su cotidianidad las prácticas estándares de autoritarismo y violencia dominantes, aunque no reproducen el modelo patriarcal salen beneficiadas en la praxis social puesto que refuerzan el patrón de género autoritario.

Consecuentemente, es pertinente tomar la definición de dominación masculina propuesta por Pierre Bourdieu, quien describe y analiza los diversos mecanismos que contribuyen a organizar y naturalizar la división genérica (hombre-mujer) y que condicionan la interpretación del mundo. El autor define, como dominación masculina, la forma de imposición de: “la llamada violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento [...]” (Bourdieu 2000, 12).

Entender la dominación masculina exige el análisis de diversos elementos que configuran la realidad social, tales como sujetos sociales, instituciones históricas, relaciones simbólicas, presentes en las expresiones materiales y discursivas que producen la trama social. Esto supondrá, cuestionar la naturalización de las representaciones masculinas como espacios de producción simbólicas que están vinculadas a eternizar una relación de dominación, desde las esferas más visibles (cotidiano), hasta lo aparentemente discursivo e idealizado como es la cultura, que guarda un inconsciente androcéntrico (Bourdieu 2000).

Eso permite develar los factores que han influido en el trabajo de diferenciación y jerarquización de hombres como de mujeres, no solo desde aspectos evidentes como

la violencia sino a través de relaciones simbólicas que se manifiestan en instancias sociales como la escuela, trabajo o el Estado, instituciones que contribuyen a perpetuar las relaciones de dominación entre los sexos.

1.2.3 Teatralidad y puesta en escena del poder (político)

Para discernir respecto a la teatralidad del poder -o la puesta en escena de la representación política- es oportuno comprender que esta categoría se enmarcan en lo que se define como campo político; por ello se establecerán algunas precisiones respecto a dicha categoría (campo político). Bourdieu manifiesta que este campo es autónomo y está configurado a partir de sus propios preceptos y leyes; establece que: “el campo político es un microcosmos, vale decir un pequeño mundo social relativamente autónomo en el interior del gran mundo social. Allí encontraremos un cúmulo de propiedades, relaciones, acciones y procesos que localizamos en el mundo global [...]” (Bourdieu 2001, 10). En ese sentido, este campo independiente, pero parte de la estructura de la sociedad, posee condiciones que lo configuran como tal (génesis, historia, funcionamiento, actores). Es decir la idea de política descansa en una representación levantada bajo las cualidades de la propia autonomía que lo distinguen como campo.

Distinguir las particularidades presentes en la estructuración interna de la política, que a su vez configura sus relaciones y representaciones sociales e históricas, postula el acercamiento –y conocimiento–, para entender las actividades realizadas por las personas que juegan este juego (Bourdieu 2001), las dinámicas que aseguran la fundamentación del mismo, así como los aspectos trascendentales en la perpetuación del campo. Por tanto, averiguar la definición del campo político implica conocer “el lugar de producción y de puesta en práctica de una competencia específica, de un sentido del juego propio de cada campo [...] es como un perro en un juego de bolos, un juego cuyos presupuestos tácitos no conoce. La política es un juego del mismo tipo, que tiene reglas tácitas.” (15).

La trascendencia de distinguir las competencias necesarias para circular y tener presencia en el campo se acompaña de un comportamiento exclusivo, el manejo de códigos específicos, o como lo diría Pierre Bourdieu, hacer lo políticamente correcto dentro del campo político. Bourdieu describe de la siguiente manera, lo que implica moverse en la política de los políticos: “Se debe aprender el lenguaje estereotipado, las tretas, las relaciones de fuerza, cómo tratar con los adversarios...Esta cultura específica

debe ser dominada de manera práctica.” (16). Todos estos modos de ser –político– solicitan una cultura, performatividad que exprese los supuestos constitutivos de las lógicas y dinámicas del campo.

La política genera capitales simbólicos, los mismos que son efectivos mediante diversas estrategias, para generar conocimiento y reconocimiento de capital político, los cuales se materializan como capital simbólico y político en cuanto reputación, aceptación, notoriedad, entre otras. Estos indicios establecen una forma de ser percibido. Mediante la producción de instrumentos de representación política³, tales insumos pueden ser: figuras políticas, campañas, productos, análisis, comentarios, conceptos, acontecimientos, partidos, instituciones, todos enmarcados en la lógica y necesidades del campo.

En ese panorama discurre la teatralidad del poder que materializa la expresión política mediante la puesta en escena; dicha categoría funciona como estrategia para establecer una representación y concepto político determinado. Por tanto, es un instrumento que produce percepción y expresión de la política en el tejido social, a partir de la creación de imaginarios y discursos que reproducen los intereses de legitimación de la identidad política. El juego político requiere de artificios, para concretar una representación en un momento histórico; los efectos ilusorios que la imaginería política necesita, se fundamentan en ilusiones dramáticas, similares a las del teatro, así: “El príncipe debe comportarse como un actor político si quiere conquistar y conservar el poder. Su imagen, las apariencias que provoca, pueden entonces corresponder a lo que sus súbditos desean hallar en él.” (Balandier 1994, 16).

La representación política es la producción de capital simbólico-político que a través de la acción teatral permite concentrar el dominio y poder; ésta se instaura mediante la ilusión proyectada en la escena política (teatral-dramática) y se la considera un modelo y estrategia de acción histórica empleada para: “hacer ver, hacer creer, de predecir y prescribir, de hacer conocer y hacer reconocer.” (Bourdieu 2001, 76), ya que el campo político es un lugar donde la representación se manifiesta en la visibilización colectiva –teatralización o puesta en escena–.

La teatralidad del poder o puesta en escena es un mecanismo de creación y materialización de imágenes políticas, sirve para ilustrar la contextualidad política y el ejercicio de representación a partir de diferentes mecanismos de producción cultural,

³ Para conocer la definición que realiza Pierre Bourdieu sobre la representación política indagar en: *El campo político* (Bourdieu, 2001), Páginas 63-104.

como en el caso de esta investigación, por ejemplo, particularizará en la influencia y utilización del cine documental, lo cual propicia el reconocimiento de algunos elementos simbólicos (teatralidad o puesta en escena) y discursos (masculinidades) en la práctica política.

Examinar la teatralidad del poder supone, atender a ciertos aspectos que construyen la realidad social: la producción de significados, y las percepciones colectivas y sus interpretaciones. Dicha categoría sirve como soporte argumentativo, con el fin de resolver los objetivos y cuestionamientos que animan la presente investigación, también clarifica las tensiones que emergen en la representación política, donde: “Los lenguajes, las simbolizaciones y las imágenes, las ritualizaciones y las dramatizaciones se adaptan a sus imperativos y actúan bajo su influencia.” (Balandier 1994, 12). Lo propuesto, significa conocer la articulación del juego de apariencias presentes en el ejercicio del poder, donde prima la apariencia en la construcción de imágenes en torno a los sentidos discursivos de la política.

En otra línea de interpretación respecto a la categoría desarrollada, está la posibilidad de explorar los medios –en este caso cine documental– que aseguran lo simbólico del poder. En la trayectoria de la “teatrocracia” (Balandier 1994), la figura que personifica los atributos políticos es un individuo que: “responde [a] la función necesariamente simbólica del responsable político. Cualquiera que transmita signos se ocupa de gobernar; cualquiera que gobierne se ocupa de transmitir.” (Debray 1995, 12). Lo especificado no se establece provisionalmente, sino que corresponde al desplazamiento metódico de las ideas –estrategias– y acciones –medios– que establecen las formas de representación del Estado, uno de estos caminos es la dramatización.

En consecuencia, navegar por los mecanismos propiciados en la representación política, abre un camino adicional para entender cómo la sociedad se imagina y representa desde el campo político. No solo hay actores sociales, también hay actores políticos que se argumentan, crean y legitiman mediante un ejercicio dramático apoyado en artilugios mediados por la teatralidad; lugar donde se preserva: “lo narrativo, lo emotivo, lo heroico, lo sorprendente [...] ¿Cómo poner en relato y en imágenes un aparato de Estado que, en resumidas cuentas, es, en cuanto al *output*, una máquina de producir anónimamente el código, la ley y el reglamento [...]” (Debray 1995, 27).

El cuestionamiento final, propuesto por el autor, es similar a las expectativas que mueven el curso de este trabajo investigativo, donde el Estado es percibido como productor de imágenes y sonidos –intencionales o no–, que circulan en los límites de un

escenario (campo político), en donde se simbolizan mediante estrategias específicas (teatralidad del poder y puesta en escena) relaciones sociales e históricas que espectacularizan determinada ideología (masculina).

1.3 Interpretaciones de una imagería dominante

Los estudios de masculinidades han incluido dentro de su arena reflexiva y analítica a los estudios filmicos como punto de intersección para conocer las formas de representación en las películas. Como lo advierte Krin Gabbard, en *Hombres de película* (2008), esta tendencia emerge en la década de los setenta cuando las teorías feministas indagaron la representación de la mujer en diversos productos audiovisuales; esta aproximación maduró y dentro del campo académico se expandió, hasta que aparecieron los análisis que consideraban como punto de discusión a los hombres y los sentidos que figuraban imaginarios y discursos alrededor de lo masculino.

De acuerdo con Krin Gabbard, en los años noventa los estudios de masculinidades se consolidaron como un campo de estudio específico dentro del cine, al igual que en otras esferas de las ciencias sociales. Las perspectivas analíticas problematizaban la manera en que: “los hombres a menudo eran representados en el cine como un monolito incuestionable, como si lo masculino fuera una categoría única. Se comenzó a cuestionar esta asunción y a analizar cómo los varones pueden actuar en un film [...]” (Gabbard, 48). En relación a lo descrito, desde la representación audiovisual fue posible examinar las múltiples posibilidades “ser hombre”, cuestionar las masculinidades hegemónicas e incluso comparar si determinadas películas, estilos, tendencias, interpretaciones y actores reafirmaban o cuestionaban los valores de un discurso cultural dominante.

Indagar sobre la representación documental y las masculinidades, advertirá distinguir algunos aspectos; por ejemplo: cómo el hombre se ha contemplado – representado– en la pantalla, las características (físicas y simbólicas) presentes en la imagen, y particularmente, cómo un soporte audiovisual –cine documental– genera esquemas de representación-percepción masculinos, lo cual insiste en graficar el mundo a la luz de una preponderancia discursiva específica. Bajo esa premisa, no se establece que en el cine documental hay mayor cantidad de hombres en la pantalla, respecto a las mujeres, sino la manera en que ciertos valores culturales están implícitos en esa forma de representación en los textos filmicos.

Al respecto es menester advertir que el cine de ficción y documental, son agentes culturales que producen, distribuyen y exhiben las representaciones de los hombres e imaginarios. En consecuencia, el cine es un espacio donde: “los hombres aprenden a ser hombres [...] Probablemente no exista otro lugar más significativo donde se formen nuestras nociones incuestionables de virilidad.” (Gabbard 2008, 50). Esto se debe al modo de exhibición del cine, el cual plantea proyectar una película o documental en una sala, donde asisten los espectadores, debido a la propia lógica de exhibición del cine, por tanto, los valores, prácticas y sentidos que se comparten a través de la gran pantalla son colectivos; aquello no significa que el cine actúa de la misma manera en los espectadores, pero sí sugiere, que a través de este medio es posible indagar un hecho cultural como las masculinidades.

El cine de ficción es el marco referencial de la representación audiovisual masculina. Por ejemplo, Hollywood creó una forma particular de mostrar la masculinidad dominante, asociándole a la figura estereotipada del héroe, sin embargo necesitaba un tipo de narrativa específica como la épica. Eso fue una constante en este tipo de cine, al punto que se podría hablar de patrones, esquemas o perfiles específicos vislumbrados en el cine de ficción. Como lo establecen Núria Bou y Xavier Pérez (2000) al analizar el cine de Hollywood: “El héroe mítico responde a un patrón o tipo masculino bien definido, apuesto, esforzado, valeroso y solitario [...]” (9). Este modelo e imagen tradicional vislumbrado en los filmes de ficción se adaptó a las épocas y generó cambios en su representación, adecuándose a los contextos y coyunturas sociales, políticas, económicas y culturales.

Lo masculino, en la narrativa de ficción de Hollywood, ha mutado en diferentes tipos de personajes: en los inicios el prototipo de hombre se enmarcaba en la acción, lo cual generó héroes atléticos, en su mayoría identificaban una masculinidad asociada a: la acción física, a lo incansable y proactivo, vinculado a ello las hazañas y aventuras que no requerían tanto una interpretación sino un desenvolvimiento físico, casi deportivo.

Esto se ratificaba por las circunstancias en la que el héroe –épico– se encontraba, es así que las historias giraban alrededor de: “una heroína en peligro, una familia asediada por los indios, un niño a punto de ser devorado por un animal salvaje, eran motivos de inquebrantable solidez [visual y discursiva] para que un héroe de capacidad probada en el ejercicio físico restableciese el orden puesto en peligro.” (Bou and Pérez 2000, 20). Los personajes que construyeron la memoria visual del cine de ficción eran ídolos deportivos, ambiciosos e intrépidos, que tenían a su cargo salvaguardar la

tranquilidad de personajes vulnerables; lógicamente estas demandas sociales –aunque ficcionales– requerían un tipo de hombre específico, arquetípico, parecido al guerrero de los relatos míticos, pero que reproducía en su figura y comportamiento valores androcéntricos.

El hombre en el cine ficcional no es un personaje estático puesto que el movimiento-*acción* reafirma su rol masculino: “El movimiento significaba conducta heroica, la ausencia de este movimiento –la pasividad–, equivaldrá directamente a cobardía.” (Bou and Pérez 2000, 27). Por tanto, el cine clásico evidencia los indicios para adentrarse en el cuestionamiento de masculinidades, como por ejemplo, lo estático –*pasivo*– que no connotaba la virilidad requerida por el héroe épico –*activo*–, impenetrable.

El héroe acrobático-atlético trazado líneas atrás, experimentó un giro narrativo y visual que vislumbraba personajes bélicos y violentos, caracterizados por el manejo de armas y técnicas de defensa personal; en estos personajes se consolida un nuevo modelo de heroicidad que adopta varios atributos: musculatura, estoicismo, sufrimiento, optimismo y anulación de toda sensibilidad como los estándares de un hombre autosuficiente donde su único aliado es el cuerpo vigoroso y su personalidad egocéntrica.

De tal manera que el cine de Hollywood no tardó en ensayar historias con protagonistas forjados en las necesidades de esa masculinidad emergente, que demandaba nuevos modelos de heroicidad; es así que Sylvester Stallone y Arnold Schwarzenegger eran los actores recurrentes en los filmes de acción y militarismo. (Bou and Pérez 2000). Lo descrito fue una aproximación respecto a la relación que tienen los estudios de masculinidades con el cine y que evidencia los aspectos implícitos que pueden tener un filme para problematizar la jerarquía de género naturalizada e invisibilizada en la percepción.

Un análisis realizado por Exequiel Svetliza titulado: “Malvinas en el cine argentino: representaciones de la masculinidad en el relato cinematográfico de la guerra” (2015), se enfoca en analizar tres filmes de ficción que relatan el hecho bélico-político de las Malvinas, donde el autor encuentra en la narrativa de los filmes el militarismo como el eje central que direcciona las historias. Desde esa decodificación plantea la forma en que el militarismo, instaurado por la guerra de Malvinas, y representado en el cine, enfatizó los valores masculinos de la cultura argentina.

Esa búsqueda sobre las distintas formas de representar la masculinidad desde la cinematografía de la guerra de Las Malvinas permitió al autor analizar la noción de masculinidad y nación en el contexto argentino. El autor concluye, de la siguiente manera: “La representación cinematográfica de la guerra de Malvinas plantea distintas configuraciones identitarias relacionadas a la masculinidad, el nacionalismo y el culto del heroísmo.” (176). Similar a lo que ocurre en las formas de representar las masculinidades en el cine de Hollywood, pero en lo que enfatiza Svetliza es en el hecho que, ese militarismo representado es aliado de la masculinidad hegemónica debido a su reproducción de valores patriarcales.

Otro caso similar respecto a cine (ficción y documental) y masculinidades es un análisis respecto a la figura del macho mexicano evidenciado en la película: *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* propuesto por Guillermo Martínez. A decir del autor, en esta película hay un manejo intertextual, puesto que la narrativa trata de caracterizar al hombre mexicano contemporáneo (protagonista) a partir de los valores de un personaje histórico como Pancho Villa (alter ego del protagonista), el mismo que ha influido en la formación de la conciencia cultural de los hombres mexicanos (Martínez 2015).

La serie de intertextos que Martínez encuentra se remontan desde el patriarcado heredado por las culturas precolombinas, pasando a la conquista, reafirmando en la colonia y el periodo independentista. Es decir, encuentra una trama histórica que actúa como ideología que figura la cultura contemporánea. Guillermo Martínez Sotelo, propone que el cine, como espacio social, ayudó a consolidar los valores del arquetipo masculino mexicano, lo que principalmente se evidenció en la época de oro del cine mexicano. Esto repercutió en la forma de producción, lo cual ha hecho que: “la figura masculina que se representa en el cine mexicano se ha multiplicado. Es evidente que todavía hay un tipo de cine que nos muestra a herederos directos de los héroes revolucionarios, pues sigue siendo esta una forma de arte que asemeja la realidad.” (Martínez 2015, 62)

La masculinidad puede analizarse desde múltiples campos de representación. En este caso es el cine la línea de interés principal, pero existe una gran influencia para realizar estudios de masculinidad que vienen desde la literatura. Aquí surgen dos casos emblemáticos a nivel latinoamericano que son *Fresa y chocolate* y *En el tiempo de las mariposas*. Lo particular de estas dos obras literarias es el hecho que han sido adaptadas

al formato filmográfico y son insumos culturales que problematizan en su narrativa el tema de las masculinidades, las cuales han sido analizadas por su valor audiovisual.

Tanto la obra literaria, como la adaptación cinematográfica de *En el tiempo de las mariposas* permite abordar el tema de las masculinidades, ya que su personaje principal Rafael Leonidas Trujillo representa a: “el arquetipo de la masculinidad hegemónica occidental.” (Encalada 2015, 4). Como lo desarrolla en su análisis respecto a este filme Yorki Encalada, Trujillo no supedita a las mujeres desde su lugar dominante de dictador hegemónico tradicional sino también a los hombres; este hecho desde la perspectiva del autor, podría considerarse como un mecanismo de reafirmación del poder patriarcal concentrado en la figura del presidente.

Para complementar los escenarios en los que ha circulado el análisis de masculinidades a través del cine, no puede pasar por alto *Fresa y chocolate*. En el filme se analizan dos sentidos de masculinidades: la heterosexual y la homosexual. En principio contradictorias pero que al final actúan como formas de *ser masculino*. Así para Marcos Nascimento, en su análisis sobre la película establece:

Durante toda la historia, la construcción de la amistad está basada en un plan de sentimientos contradictorios, revisión de sus certezas y un proceso de construcción/deconstrucción de suposiciones acerca de cómo un hombre debe ser y cómo debe actuar en su entorno social. Los mandatos culturales, políticos e ideológicos ayudan a darles forma, como dice Diego, hay dos tipos de hombres posibles: un “maricón” (homosexual) y un “hombre” (heterosexual), ambos representantes del imaginario cultural cubano y latinoamericano. (Nascimento 2015, 36)

Este caso específico, para entender las masculinidades a partir del cine, determina que las masculinidades operan de acuerdo a los contextos sociales, políticos, culturales históricos, los cuales generan particularidades de *ser hombre* (Nascimento 2015). Como en el caso de *Fresa y Chocolate*, la posibilidad que exista una masculinidad alterna (homosexual) es una estrategia social y cultural para reafirmar el poder y los valores dominantes de los masculino heteronormado.

Un ejemplo adicional para comprender la historia mediante el cine y las masculinidades puede ser desde una figura específica (actor), que a su vez es un actor social y se desenvuelve dentro de un espacio histórico, y que mediante sus interpretaciones y representación masculina posibilita el conocimiento de algunos aspectos de la identidad masculina. Así lo postula Natalia Martínez Pérez (2011), quien encuentra en el cine de transición española la evolución e identidad del hombre español desde un producto cultural como el cine.

Su análisis se orienta en los personajes interpretados por el actor José Sacristán, en el cual observa los valores de lo masculino y a su vez una época que da indicios del perfil social del hombre contemporáneo español. Vislumbra el cine español de la transición como el mecanismo discursivo, que influye en la articulación de nuevas masculinidades después del ocaso postfranquista. El cine como representación social, plantea la autora, debe entenderse como una evidencia-fuente histórica que ratifica los valores del hombre blanco, heterosexual, es decir, el cine como creador de un personaje social dominante.

Cartografiar las masculinidades desde el cine o el cine documental, posibilita entender las formas de representación social, cultural y cómo mediante esta actividad de producción de textos culturales, están implícitas discursividades, como las masculinidades, que negocian y tensionan la interpretación de la cotidianidad. Como lo postula Orianna Calderón (2012), citando a Annette Kuhn, hay que hacer visible lo invisible, pues en el espacio de la percepción social conviven: “ausencias y contradicciones que, en una sociedad sexista, pasan inadvertidas al ser naturalizadas por los discursos androcéntricos que construyen la realidad en una sociedad patriarcal.” (1159).

La ausencia de análisis específicos, en torno a filmes documentales y masculinidades, se da por la característica de representación implícita en el documental. Su estética realista, determina en el espectador una aparente distancia frente al curso de los hechos; es decir, el papel del documentalista, se distingue del cine de ficción, por la no intervención frente a los hechos que se suscitan frente al lente. Esto genera, que la tendencia social de concebir e interpretar las historias del cine documental, sean bajo la premisa que es una herramienta de acceso directo –en apariencia– a la realidad, que filtra los sucesos tal y como sucedieron.

Por tanto, lo que se encuentra como resultado, en este apartado es que el cine documental, dotado de su apariencia de encontrar la verdad del mundo desde el lente y mediante el efecto de inmersión directa sobre los hechos y actores sociales, posterga la problematización, análisis y reflexión en torno a la representación documental y las masculinidades. Lo segundo, implícito como marca de agua en las narrativas documentales, pero no por ello ausente. El carácter realista de este tipo de cine, debe entenderse también como una representación mediada por factores y dinámicas externas como la cultura, la interacción social y la historia, componentes que operan más allá de las decisiones de un cineasta al representar un tema.

A tono con lo expuesto, es preciso advertir la necesidad de: “visibilizar el capital discursivo/audiovisual y las alternativas a los modos de placer evocados por los textos filmicos clásicos androcéntricos.” (Calderón 2012, 1168). Esto permitirá la problematización de los textos documentales más allá de la imagen, es decir, entendiendo a la producción documental como un espacio para indagar los rasgos de un imaginario dominante como las masculinidades.

Lo que se propone a través de los textos citados en este apartado, es sugerir una ruta para ampliar la búsqueda de textos, artículos, *papers* o ponencias relacionadas a las masculinidades y cine documental, con el fin de extender y profundizar los cuestionamientos en torno a las categorías planteadas y formular nuevas búsquedas. Como sugerencia queda indagar nuevas investigaciones que aporten al corpus citado en este ítem, con el fin de no reiterar en los pocos temas que se tiene como evidencia en torno a la problemática planteada en relación al documental y la construcción de masculinidades.

1.4 Notas metodológicas: la construcción discursiva del poder masculino en el documental

El 14 de julio de 2016, diario El Comercio, publicó en una de sus notas de actualidad un artículo que llevaba por título: “Rafael Correa busca otros espacios para reposicionar su imagen” (El Comercio 2016). El texto periodístico, destaca las estrategias que el presidente Rafael Correa, emplea para mantener una imagen activa frente a la sociedad. El medio de comunicación describe, en su texto, la clase de economía que impartió el presidente en la Universidad de Guayaquil, ante un centenar de estudiantes, y la difusión del documental turístico *The Royal Tour*.

Estas actividades, a decir del artículo periodístico, generan en el presidente mayor visibilidad en el espectro social y político, debido a que adopta las posturas de académico, anfitrión y guía de turismo, lo cual anima la amplificación de su imagen como actor político. Respecto al documental que realiza el norteamericano Peter Greenberg, se observa parte de la cotidianidad del trajinar político de Rafael Correa, dejando en evidencia el grado de aceptación que tiene el presidente, en los lugares que invitó a conocer al documentalista.

El documental realizado por Greenberg, no es el único que retrata a Rafael Correa en su trajinar político, y es lo que esta investigación pretende analizar a partir de un corpus determinado de producciones audiovisuales realizadas al presidente. En ese

sentido, los documentales que servirán para el análisis de las masculinidades y la representación visual política (teatralidad de poder) de Rafael Correa son: *Muchedumbre 30S*, *Operación Correa* e *Instantes de Campaña*.

Las tres piezas documentales marcan una línea cronológica-argumentativa para comprender la configuración de la representación visual del presidente. Una cuestión particular, respecto al corpus de películas seleccionadas, es el hecho que el personaje principal de los tres documentales es Rafael Correa. Adicional, los hechos descritos responden a coyunturas significativas en la construcción del discurso político de este sujeto social. El documental *Muchedumbre 30S* describe los hechos sucedidos en la revuelta policial del 30 de septiembre de 2010, donde el presidente fue uno de los principales actores de la trifulca; este filme lo narra a partir del testimonio y la reconstrucción de los hechos desde una perspectiva gobiernista.

El segundo, *Operación Correa*, indaga sobre la popularidad y trascendencia que Rafael Correa puede suscitar en la agenda mediática de su país. Lo que Pierre Carles problematiza es la falta de atención de los medios de comunicación franceses, cuando el presidente que encamina a Ecuador por las vías del progreso y desarrollo no inmuta su presencia a la prensa francesa. Finalmente, *Instantes de Campaña* es un documental en primera persona que muestra el tras bastidores de la campaña electoral que llevo al presidente Correa a ganar las elecciones de 2013. Con tono poético y tratamiento observacional se pretende vislumbrar un personaje más humano.

Lo que animó a delimitar la investigación a estos tres productos audiovisuales fue que los filmes mantienen similitud respecto al estilo y formato en que se evidencia y construye la imagen del presidente. Los tres son filmes documentales que hacen de Rafael Correa su personaje central. Otro factor determinante es que las películas seleccionadas responden a hechos y contextualidades específicas que pueden entenderse como hitos en el camino político de Rafael Correa.

A tono con lo dicho, el documental *Muchedumbre 30S*, y los sucesos que referencian a los hechos narrados constituyen un capital simbólico para el presidente, pues desde su lectura –personal y política– los sucesos acaecidos el 30 de septiembre de 2010 fueron un intento de golpe de Estado, una conspiración coordinada por los grupos de oposición (De la Torre 2015), y que desde la perspectiva del primer mandatario fue el día en que triunfó la democracia.

El documental *Operación Correa*, busca anudar la imagen que tiene el presidente Rafael Correa en su país, frente a una idea intrascendente y desinteresada que

los medios de comunicación franceses tienen respecto a la llegada del presidente ecuatoriano a Francia. El documental genera el contrapunto entre la actitud de los medios de comunicación franceses y la aparición de líderes políticos como Correa, que aparecen como figuras renovadoras del campo político latinoamericano, por alinearse a las tendencias de gobiernos progresistas (Venezuela, Bolivia, Argentina) que llevan a sus países al desarrollo y modernidad desde los supuestos del Socialismo del siglo XXI.

Instantes de Campaña, muestra cómo la política puede mediatizarse para producir una representación política en la sociedad. Mediante la personificación y el diálogo monótono con Rafael Correa, como candidato presidencial, se muestran los mecanismos de la puesta en escena del poder, cómo lo político es dramatizado y teatralizado con el objetivo de consolidar adeptos. Por tanto, los documentales seleccionados permiten caracterizar la trama política del presidente Rafael Correa en la consolidación de su representación.

Estos productos audiovisuales también actúan como referencias y registros simbólicos de un determinado momento histórico-político del país, que permiten la realización de una lectura respecto a la puesta en escena del discurso político (representación visual política) y, alrededor de esas representaciones audiovisuales, reflexionar sobre el discurso masculino presente en el personaje retratado. Es necesario recordar, que los tres documentales permiten realizar múltiples lecturas referente a prácticas sociales y culturales, pero la investigación lo articulará en las líneas ya expuestas.

Otros documentales que no forman parte de este corpus, pero que también retratan a Rafael Correa son: *Propuestas Opuestas*, *Rafael Correa: Retrato de un padre de la patria*, *Operación Correa 2* y *The Royal Tour Ecuador*. El segundo no fue considerado porque no circuló en salas del cine ni en televisión, pese a que es un documental controversial por las fuentes que utiliza Santiago Villa para demostrar las irregularidades del Gobierno de Rafael Correa; su tema central no se apega a los propósitos de este trabajo y resultaba forzado relacionar el análisis de masculinidades y la estética visual política (teatralidad del poder). Los documentales restantes no se los incluyó ya que *Operación Correa 2* se estrenó en Ecuador el viernes 10 de febrero de 2017; mientras que *The Royal Tour Ecuador* porque su estreno fue en julio de 2016 y la presente investigación se estructuró, aprobó, con los documentales seleccionados, en abril de 2016.

El método principal para analizar las categorías de masculinidades y teatralidad del poder en los documentales seleccionados será la antropología visual. A través del estudio antropológico se evidenciará la formación de la identidad cultural y el valor socio-antropológico que poseen las imágenes ya que éstas, son artefactos socialmente contruidos “que contienen información sobre la cultura representada, así como sobre la cultura del realizador.” (Cárdenas and Duarte 2011, 155). Para Cárdenas y Duarte las imágenes permiten revelar el pasado, por su cualidad documental y en ese sentido, a través de su análisis se puede hablar de la historia reciente y del pasado.

La antropología visual precisa que las imágenes son documentos históricos que testimonian “el hoy o el ayer de los hombres y las mujeres de una determinada época, retratan a la gente, su modo de vivir, sentir, comportarse, vestir, e incluso hablar.” (Cárdenas and Duarte 2011, 155). Por tanto, ésta metodología ayuda a situar las imágenes en un entramado cultural e histórico y a partir de ello analizar que elementos discursivos circundan alrededor de las representaciones que se pretenda problematizar.

La técnica *biográfica audiovisual* se la empleará porque permite analizar elementos de significación del relato como “modulaciones, quiebres de voz, gestos, expresiones, etc [...] [y la] interacción gestual-verbal, dinámica conversacional [...]” (Baer and Schnettler 2009, 13). Esta técnica ve al testimonio como una forma de representación de la memoria a través del cual se puede explorar realidades de difícil aproximación.

Este elemento de análisis también captura “el drama visual del testimonio/entrevista: expresiones faciales, emociones y los matices del lenguaje corporal son todos grabados por la cámara.” (Baer and Schnettler 2009, 19)⁴. El rostro a decir de los autores, devuelve al relato la fuerza testimonial produciendo una simbiosis semiótica. La técnica seleccionada es pertinente emplearla porque no entiende a este recurso (entrevista audiovisual) como registro y memoria de algo sino que reconocen a la voz y la imagen como fuentes de investigación del pasado y del presente.

Otra técnica que se aplicará en el análisis de masculinidades y representación visual política, a partir de los documentales será la *videografía*. Se realiza a partir de la interpretación de situaciones naturales evidentes en los filmes y “combina la etnografía con conceptos de la sociología del conocimiento y del constructivismo social.” (Baer

⁴ Baer and Schnettler (2009) citando a Eliach (1991).

and Schnettler 2009, 22)⁵ para analizar las situaciones registradas en los datos audiovisuales.

La videografía enfatiza en estudiar las actividades e interacciones en situaciones sociales, a partir de la línea de investigación de Erving Goffman, el cual analiza los encuentros, los acontecimientos y las actuaciones sociales con el fin de determinar cómo se desarrollan determinadas interacciones en la sociedad. Este tipo de análisis interpretativo usa como recursos “la imagen fija, es decir la fotografía [...] y los correspondientes instrumentos y procedimientos analíticos para la imagen en movimiento [...]” (23). Las herramientas del análisis videográfico descritos permiten visualizar prácticas y discursos socialmente institucionalizados y que necesitan problematizarse a partir del análisis audiovisual.

El otro aspecto metodológico de la investigación será el *análisis filmico*, el cual permite descomponer los elementos de una representación para tener una mirada específica y detallada respecto a un discurso presente en un film. Esto se desarrollará desde lo que propone Jacques Aumont y Michel Marie en el texto *Análisis del film* (1993). Las técnicas empleadas serán: *los instrumentos de descripción, instrumentos citacionales, análisis temático y de contenidos*. Los instrumentos de análisis seleccionados no son universales ni los únicos al momento de analizar un film pero se los ha seleccionado considerando que la investigación no sólo se enfocará en describir qué tipo de masculinidades y representación visual política está presente en los filmes, sino cómo se materializa mediante imágenes, sonidos, planos y secuencias dichas categorías.

Los *instrumentos descriptivos* son los que detallan los componentes de un film a partir de unidades narrativas. Para la presente investigación se utilizará en el análisis imágenes que denoten o connoten sobre la discusión de masculinidades y teatralidad del poder. El análisis también se apoyará en el uso de cuadros, gráficos y esquemas; este recurso permite dividir a los documentales en unidades específicas (partes, segmentos, planos, secuencias).

Los *instrumentos citacionales* profundizan en el análisis de imagen ya que se apoyan en el uso de fragmentos de film o en fotogramas. Este tipo de técnica guarda relación con criterios de análisis semióticos; en ese sentido, a través de los instrumentos citacionales se puede estudiar aspectos formales de la imagen, como el encuadre,

⁵ Baer and Schnettler (2009) citando a Berger & Luckmann (1991).

profundidad de campo, distribución de objetos, peso, composición, iluminación movimientos de cámara y la intencionalidad que esos aspectos pueden transmitir en la imagen.

Adicional, se realizará un análisis temático y de contenidos. Jacques Aumont define a este mecanismo como: “el más extendido de los enfoques filmicos. El ‘argumento’ de un film es el pretexto de muchas conversaciones cotidianas [y estudios]” (130). Esto no es algo espontáneo, sino que es un proceso y diálogo constante de construcción de argumentaciones. Los temas específicos desde los cuales se enfocará el análisis, de los documentales seleccionados serán las masculinidades y la teatralidad y puesta en escena del poder, a partir de la representación del presidente Rafael Correa.

La metodología buscará establecer a qué tipo de modalidades de representación documental se ajustan los objetos de estudio, o si deambulan entre varias líneas estilísticas. Las modalidades de representación documental son “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes.” (Nichols 1997, 65). Para el mismo autor existen las siguientes modalidades: expositiva, observación, interactiva y reflexiva (1997); y adicional a las mencionadas consta la expresiva y poética (Nichols 2013). Esto posibilitará que en el desarrollo de la investigación, los filmes sean entendidos a partir de las diversas perspectivas de creación y representación.

Capítulo Segundo

Percepciones de la masculinidad

Durante los 10 años de mandato de Rafael Correa se da una particularidad: la gestión del Gobierno se personalizó, específicamente desde la producción mediática y la imagen, con la discursividad de un proceso político denominado *Revolución Ciudadana*. Ese hecho funcionó como una estrategia de legitimación política, llevando a Correa y a su proceso a estar en un estado de campaña permanente. En ese sentido, la representación de la figura presidencial, al ser un producto cultural, indaga sobre los imaginarios circundantes (masculinidades y teatralidad del poder) que generan una estética visual política específica.

La figura política de Rafael Correa fue representada en varios formatos audiovisuales como los spots publicitarios, los *Enlaces Ciudadanos* que transmitió cada semana (en vivo y en señal abierta) y durante su presidencia se elaboraron siete documentales⁶, tres de los cuales son el objeto de estudio de la presente investigación. Las temáticas desde las cuales se representa a este personaje político son variadas: unas apegadas al oficialismo de su pensamiento político, otras contrastando la línea ideológica planteada por el Primer Mandatario y una tercera que permite sondear cómo desde fuera ven al país a partir de este personaje.

Los tres documentales que posibilitarán el diálogo con las masculinidades y la representación visual política se los seleccionó por las siguientes circunstancias: el personaje retratado y centro de atención narrativa, en los filmes, es el presidente Rafael Correa en diversas facetas de su trajinar político. Los objetos de estudio mantienen una temporalidad similar, el primero, *Muchedumbre 30S*, remite su producción al año 2010; *Instantes de Campaña* se rodó en 2013 y su estreno fue en 2015 y *Operación Correa* se lo realizó en 2014. Es decir, son producciones documentales desarrolladas en un espacio-tiempo específico, como es la administración de Rafael Correa (2007- 2017), y determinan una secuencia narrativa e histórica que posibilita entender el campo político, sus dinámicas, prácticas y, tener una aproximación de análisis al personaje en cuestión, desde la representación documental.

⁶ Los documentales que no son parte de esta investigación pero que retratan a Rafael Correa son: *Propuestas opuestas*, *Rafael Correa: Retrato de un padre de la patria*, *Operación Correa 2* y *The Royal Tour Ecuador*.

Otro factor relevante en la selección del corpus investigativo y que constituye uno de los cuestionamientos centrales del presente trabajo es lo reiterativo por retratar a Rafael Correa desde la perspectiva documental. Si bien en Ecuador existen algunos antecedentes sobre la representación de presidentes a través de este soporte, este hecho recurrente, que incluso podría considerarse anecdótico, motivó la pregunta central de investigación.

La figura presidencial es el enunciador principal de la denominada Revolución Ciudadana, esto es el resultado de un proceso de comunicación constante e híbrido que, a decir de Carlos de la Torre (2015), vincula la televisión, redes sociales e internet como espacios donde circula la representación de Rafael Correa. Adicional, a lo que propone de la Torre, ésta investigación plantea que: el cine documental es otro lugar de producción mediática que contribuye a entender este proceso político y las tramas culturales gestadas alrededor del mismo.

Para comprender la representación documental de Correa, se indagó los registros, archivos y producción audiovisual referente a presidentes del Ecuador. Como dato relevante se encontró que son excepcionales los casos en los que un mandatario es retratado mediante el cine documental en el ejercicio de sus funciones. Además, dentro de la memoria audiovisual, relativa a esta temática, la mayoría de producciones documentales se enfocan en retratar a presidentes por su trascendencia, valores políticos o por considerarse hitos del relato nacional.

Por lo general, este tipo de documentales presidenciales se han producido años o décadas después de la administración política de los personajes retratados; en contadas ocasiones los filmes se han realizado durante un mandato presidencial, a menos que sea con una intención observacional y promocional, que pretende evidenciar la aceptación de un líder, constatar sus obras o la trascendencia de su pensamiento e influencia en la sociedad. En el caso de los tres documentales analizados, cuentan con la particularidad de haberse desarrollado durante los diez años de administración de Rafael Correa, con ello, estos documentales, son evidencias y fuente de análisis de este proceso político; ahí cabe la posibilidad de realizar múltiples cuestionamientos, para profundizar y proponer investigaciones de la realidad social, cultural o referente al personalismo de la figura de Rafael Correa desde el uso de la imagen.

Muchedumbre 30S, es una propuesta documental de Rodolfo Muñoz que narra de forma cronológica los acontecimientos del 30 de septiembre de 2010 en Ecuador, específicamente en Quito, donde se dio una revuelta policial. Pone en evidencia los

hechos más significativos de aquel día como: el supuesto secuestro del presidente Rafael Correa en el Hospital de la Policía, el cierre temporal del aeropuerto de Quito, las agresiones a los ciudadanos por parte de policías, el testimonio de las víctimas y sus familiares; el operativo realizado por el Ejército y los miembros del GIR, quienes acudieron al rescate del Presidente hasta llevarlo a Carondelet.

La estructura narrativa del filme está ordenada en nueve secuencias organizadas así: una introducción, donde el director ofrece un recorrido histórico sobre la destitución de presidentes en Ecuador desde 1997. Un desarrollo en el cual se contextualizan los hechos y personajes políticos que produjeron la revuelta policial; un desenlace que muestra al presidente como el líder que precauteló la democracia vulnerable del país (ver Anexo 1). El filme se desarrolla a partir de un tratamiento expositivo, participativo y expresivo, desde el cual se reconstruyen los hechos progresivamente.

La propuesta visual es heterogénea debido al uso de fotografías, videos de archivo, testimonios inéditos de víctimas, extractos de los noticieros que cubrieron los acontecimientos y una entrevista realizada a Rafael Correa, que le permite al director reafirmar y reconstruir la versión oficial de los hechos. El relato utiliza el recurso de la voz en *off* del director, que tiene incidencia directa sobre el curso de la historia, específicamente en las escenas donde reconstruye los hechos. Este largometraje documental dura 90 minutos y su propuesta estética tiene elementos del reportaje periodístico; el uso de transiciones y plantillas predeterminadas le dan una perspectiva saturada.

La estructura narrativa del filme presenta ausencia de testimonios que contrasten lo visto en las secuencias, a causa de eso el espectador puede quedar envuelto en la nostalgia y sentimentalismo. Rafael Correa, a partir del montaje visual queda retratado como víctima y héroe, hecho que se politizó a favor del gobierno, reafirmando así el sentido mediático y comunicativo de la campaña permanente desarrollada durante su gobierno. El contenido del relato filmico de *Muchedumbre 30S* sugiere encontrar pistas adicionales sobre el acontecimiento y discutir los usos sociales y políticos que una representación documental tiene en el relato histórico.

El documental *Instantes de Campaña* empieza con una escena en la que Rafael Correa, entonces candidato presidencial en 2013, recorre una ciudad del Ecuador al interior de un automóvil. En esta escena, el espectador evidencia la aceptación, popularidad y reconocimiento que el líder político tiene con los ciudadanos. Con ese preludeo, Tomás Astudillo, director del documental, inicia este filme observacional,

etnográfico y poético cuyo objetivo es mostrar la cotidianidad y el lado más humano del presidente.

Este film fue estrenado en 2015, en el marco del festival de cine documental *Encuentros del Otro Cine*⁷ (Edoc). Se desarrolla a inicios del año 2013, cuando el presidente Rafael Correa estuvo en campaña electoral para llegar a la presidencia por tercera ocasión. Su estructura narrativa está organizada en seis secuencias, las cuáles se componen de escenas fragmentadas, parsimoniosas, de ritmo tenue, que permiten al observador tener un diálogo visual y en primera persona con el candidato presidencial retratado (ver Anexo 2). Adicional al ritmo pausado que caracteriza al audiovisual, en contados momentos, ciertas escenas, acumulan puntos de tensión dramática con el objetivo de resaltar la popularidad del presidente en campaña política.

En términos de imagen, composición y propuesta estética, *Instantes de Campaña* está realizado en blanco y negro, lo cual dota al documental de una apariencia preciosista y nítida. A decir de Tomás Astudillo, la característica visual del color, la consideró pertinente ya que anula el verde fluorescente del partido del Presidente y con eso el sesgo partidista sería mínimo (Diario El Universo 2015). Esa decisión técnica, que influye en la percepción y apreciación narrativa, aporta a que el personaje se vislumbre amigable, con valores positivos y se muestre como un líder carismático.

El modo de registro asumido por el director también genera un efecto visual en el filme, puesto que al ser observacional-etnográfico, da la apariencia de observar un tras-cámara. Por tanto, el espectador tiene una mirada exclusiva de la vida cotidiana del personaje central de la historia y de los momentos más significativos de ese proceso político. Son escasos los planos donde Rafael Correa se desvincula de su papel de político, en la mayoría de escenas asume de manera activa sus actividades como candidato y eso logra plasmar Astudillo por las decisiones tomadas al construir el montaje, selección de planos y los diálogos. En ese sentido este producto audiovisual – cultural– es una evidencia y fuente de conocimiento de un momento específico de la trayectoria de Correa.

Operación Correa se rodó en 2014, por parte de los franceses Pierre Carles y Nina Faurer. Indaga sobre la escasa importancia y cobertura de los medios de comunicación, ante la visita del presidente Rafael Correa en 2013 a Francia. El filme

⁷ Los Encuentros del Otro Cine (Edoc) es un festival de cine documental e independiente, sin fines de lucro y cuya finalidad es promover el cine documental en el país. Para mayor información revisar la página web: <http://festivaledoc.org/>.

analiza la indiferencia de la prensa frente a un presidente que instauró un modelo político diferente, el mismo que transformó la realidad de su país y mantiene una tendencia política recurrente en la nueva ola de pensamiento izquierdista de América Latina a partir del siglo XXI.

Los modos de representación asumidos por esta película documental son expositivo, participativo y reflexivo, articulados en una narrativa causal que, desde la imagen del presidente Rafael Correa, se muestra la crítica a los medios de comunicación franceses. Las acciones se desarrollan en siete secuencias, donde la entrevista es el recurso más explotado a lo largo de la historia (ver Anexo 3). Los testimonios de periodistas franceses reconocidos y el uso de material de archivo, como los diálogos que mantuvo el Presidente ecuatoriano en las cadenas televisivas a las que fue invitado, son las fuentes que argumentan a *Operación Correa*.

En términos de imagen este producto audiovisual realiza un collage visual para sostener los argumentos narrativos y, adicional a las tomas inéditas de Carles y Faurer, la interacción-participación de Pierre Carles durante el relato, rompe el aspecto lineal y monótono, llamando la atención del espectador, puesto que el director se convierte en un personaje adicional; a causa de eso, el aspecto del filme es de tele-documental. Su duración es de 54 minutos y está fotografiado a color. Como dato adicional, este filme tiene una continuación, en donde los documentalistas viajan a Ecuador para comprobar si el discurso del Presidente es consecuente con la imagen y fama que el país y el Mandatario tienen en el ámbito internacional. Este documental es *Operación Correa 2* y su estreno fue en Europa.

El filme es un trabajo de investigación sobre Ecuador y lo que sucede políticamente en el país, tras 10 años de mandato de Rafael Correa. Desde la perspectiva del director y la directora, esta época está constituida de cosas positivas y negativas; en la búsqueda de ese contraste, el gobierno de la *Revolución Ciudadana* se distingue como una alternativa política contraria a las tendencias europeas cimentadas en la doctrina neoliberal. En ese sentido, Pierre Carles y Nina Faurer indagan críticamente el papel de los medios de comunicación franceses frente a la sociedad, los cuales no informan todos los hechos, empero –los medios–, direccionan la mirada y pensamiento de los espectadores de acuerdo a sus intereses comerciales.

De acuerdo a su sitio de enunciación los tres documentales se los puede categorizar de la siguiente manera: *Muchedumbre 30S* es un documental que representa un pasaje de la historia política del país, que exalta las características populistas,

carismáticas y enérgicas del presidente. El filme vislumbra también la aceptación social de Rafael Correa y su éxito al superar el intento de golpe de Estado, hecho que le permitió ratificarse en el imaginario social como la figura idónea para representar a la nación.

Instantes de Campaña es una narrativa que expone los motivos que llevaron a la tercera presidencia consecutiva a Rafael Correa; es un documental introspectivo que retrata el proyecto y la perspectiva política que asumió el ex presidente. En ese sentido, el filme evidencia un personaje con atributos cotidianos y que interactúa con gente de diversos sectores sociales ya que está representado como un individuo dinámico, juvenil y perspicaz.

El último documental es un recorrido de la trayectoria internacional de Correa y de la percepción externa que tuvo el presidente. El documental se construye con base en las hipótesis que los directores franceses tienen sobre la política ecuatoriana y la contrastan con la perspectiva de la realidad que generan los medios de comunicación. En ese contexto, el presidente es documentado como un personaje innovador en la política del país y latinoamericana, de tendencia progresista, fundamento que los directores lo desarrollan durante el documental para resaltar la gestión realizada por el ex presidente.

2.1 Masculinidades en el cine documental ecuatoriano: contexto general

En el intento de proponer una línea cronológica sobre documentales acerca de presidentes o relacionados a contenidos políticos, se localiza como precursor al *Noticiero Ocaña Film*. En 1929 *Manuel Ocaña* registra las actividades realizadas por el ex presidente Isidro Ayora, de acuerdo a los datos y el video de la *Cinemateca Digital del Ecuador*⁸. El documental-noticiero dura 23 minutos, es silente y en blanco /negro. El registro visual muestra: la posesión constitucional, la visita de los embajadores de varios países como un acto protocolar, discursos del Presidente y los recorridos durante las visitas a instituciones educativas, de salud y talleres de oficios.

El nombre de Agustín Cuesta es relevante en esta línea cronológica, referente a documentales presidenciales o de temática política. Este realizador registra cuatro

⁸ La Cinemateca Digital del Ecuador es un portal web que alberga la memoria fílmica del país a lo largo de 100 años. El material que compone el registro audiovisual son: películas de ficción, videos y documentales realizados por directores nacionales o extranjeros. La dirección del portal web es: <http://cinematecaecuador.com/Cinemateca/>.

documentales en los que sus temas principales son explorar las actividades presidenciales. El primero, *Apoyo de choferes en Quito. Junta Militar de Gobierno* es realizado en 1963, el filme de 22 minutos, documenta el apoyo que recibió en Quito y Guayaquil la Junta Militar de Gobierno conformada por: Contralmirante Ramón Castro Jijón, General Marcos Gándara Enríquez, General Luis Cabrera Sevilla y Coronel Guillermo Freile Posso. En el epílogo del video se observa, a los miembros del Gobierno, socializando con personal militar y caminando por las calles aledañas de Salinas.

Operación pueblo. Quinto Velasquismo 1968-1972 es un documental posterior de Agustín Cuesta. Realizado en 1968, silente y con una duración de 32 minutos, muestra el acompañamiento a la campaña electoral de José María Velasco Ibarra durante la última candidatura presidencial. Las tomas a blanco/negro son la constancia del fenómeno populista, caracterizado por discursos frente a multitudes y caravanas en diversas ciudades, donde se contempla la gran aceptación del caudillo por la cantidad de seguidores registrados.

La extracción de petróleo como recurso que dinamizó el progreso económico del país, durante la administración del General Guillermo Rodríguez, es el hilo conductor de otro documental con temática presidencial-política de Cuesta. En *Primer barril de petróleo* (1972), Rodríguez Lara inaugura el oleoducto Lago Agrio-Esmeraldas y celebra la importancia del primer barril en el complejo de Balao, en la Refinería Estatal de Esmeraldas. Posterior a eso, este documental de 14 minutos, narra los diversos honores hecho al primer barril de petróleo, que junto a la ilusión y alegría de la gente son la esperanza para alcanzar el progreso del país en esa época.

El último documental-noticiero del mismo director, a decir de los datos de la Cinemateca Digital del Ecuador (2016), es *Políticos y sociales*. Rodado en 1980, Agustín Cuesta asume como en todos sus documentales, el modo de representación observacional, para exponer varias actividades de José María Velasco Ibarra durante su gestión y una cadena nacional de Guillermo Rodríguez Lara emitida por Teleamazonas. Durante los 32 minutos la figura de los presidentes observados es el centro de atención narrativa (Cinemateca Digital del Ecuador 2016).

En 1981 Camilo Luzuriaga y Ulises Estrella estrenan un docu-ficción de 21 minutos denominado *Don Eloy*, que a partir de relatos e historias varios ciudadanos dejan en evidencia que el líder revolucionario es un mito en la historia del país. La Revolución Liberal como el referente de cambio e innovación en el país son el punto de

encuentro de los testimonios. Mediante el uso de material fotográfico de archivo, se ilustra la memoria de los seguidores de Eloy Alfaro.

Segunda y tercera huelga nacionales narra los acontecimientos, vida política y lucha de las organizaciones obreras durante la dictadura militar. El movimiento obrero es un sector social influyente y elegirán luego de ocho años, por vía democrática, al nuevo Presidente del Ecuador. Esta cinta de 1982, documentada por *Alfredo Breilh*, pone como personaje relevante de la historia a *Jaime Roldós*, quien en campaña electoral tiene el apoyo de varios sectores sociales, incluido el obrero, hecho que le aseguró su triunfo en la segunda vuelta con un millón de votos.

Otro de los hitos del documental es el guayaquileño Gabriel Tramontana Herrera; si bien no cuenta con una producción documental específica sobre presidentes, se lo reconoce en el imaginario cinematográfico por que registró la campaña presidencial de Abdalá Bucaram en 1996. Según lo afirma, una nota periodística de Diario El Comercio, en las 1 400 filmaciones que realizó durante su carrera audiovisual, constan trabajos realizados para José María Velasco Ibarra y Asaad Bucaram (Diario El Comercio 2009).

En 2005 se estrena *25 años de Democracia en el Ecuador (1979-2004)*; el director Andrés Barriga explora la vida política del país a partir de los testimonios de diez presidentes. Este paneo histórico muestra los puntos relevantes de cada administración y los contrasta con los hechos adversos que caracterizaron a estos personajes en la memoria histórica del país. Un hecho destacable de este documental es la presencia de Rosalía Arteaga, vicepresidenta de Abdalá Bucaram, quien asumió funciones políticas por contadas horas luego que el presidente fue destituido de su cargo. Este dato pone en evidencia que en el ejercicio político la figura masculina es dominante y la ‘políticamente correcta’.

Del mismo director hay tres producciones adicionales, concernientes a los temas planteados. *Velasco, retrato de un monarca andino* (2006) narra la trayectoria política de José María Velasco Ibarra mediante entrevistas a catedráticos, politólogos y personas cercanas al líder populista. Este documental de 66 minutos usa material de prensa, videos de archivo, dibujos de la época, para reconstruir la figura del cinco veces presidente del Ecuador. Andrés Barriga es de los pocos documentalistas que se dedica a investigar temas políticos o presidenciales en sus producciones.

Propuestas opuestas es un documental de 45 minutos donde el director registra el ambiente político previo a la segunda vuelta electoral que definirá al presidente de

Ecuador. Barriga realiza un contraste entre las propuestas políticas de los dos finalistas: Rafael Correa y Álvaro Noboa. *Crónicas del olvido* es un micro documental-televisivo que produjo entre 2009 y 2010, donde de forma sucinta narra la vida política del país y la forma en que se han configurado las pugnas de poder.

Siguiendo la trayectoria de Barriga respecto a material político o presidencial está el filme *Mejor que antes* (2010), documental histórico que reseña la vida y pensamiento de Eloy Alfaro y la trascendencia de su pensamiento. Tiene un buen tratamiento estético y el discurso político de la historia se ajusta a los ideales que mantuvo el líder revolucionario; de acuerdo a datos de Diario El Universo este documental: “empezó a rodarse en enero del 2009. El Ministerio de Cultura financió cerca del 80% de la cinta. Según Andrés Barriga, el filme cuesta unos \$100 mil.” (2010).

La figura y pensamiento de Eloy Alfaro fue representado en la teleserie documental *Descubriendo a Alfaro*, que en cinco episodios de 30 minutos, rememora lo más trascendental del período histórico de la Revolución Liberal. Los avances en temas educativos, económicos, culturales e ideológicos, experimentados durante la presidencia de Eloy Alfaro quedan plasmados en el filme de Karina Vivanco. La propuesta visual se caracterizó por el uso de animaciones 2D, la puesta en escena de pasajes históricos y una investigación exhaustiva.

La muerte de Jaime Roldós, documental estrenado en 2013, dirigido por Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, es uno de los documentales con mayor trascendencia internacional, premios en festivales, reconocimientos y menciones. Aborda el giro político que experimentó el país, tras el triunfo de Jaime Roldós en 1979. El filme investiga la muerte del Presidente desde dos perspectivas: “la probable conspiración político militar, en respuesta a su política de defensa de los DDHH y la manipulación de su imagen por un partido populista formado por miembros de su propia familia.” (Archivo Jaime Roldós Aguilera 2016). Este film es un referente de la historia política de Ecuador y Latinoamérica.

El cine documental en Ecuador se expande debido a que: “La imagen documental parece diseminarse por todas las instancias de la vida social y cultural perdiendo los rasgos que tradicionalmente nos permitían definirla. Esta situación ha hecho que se produzca una ampliación de la frontera que marcaba el límite [...]” (León 2014, 10). En ese sentido las temáticas registradas bajo esta modalidad de representación, mantienen cierto grado de actualización coyuntural.

Eso ha motivado para que los tópicos del cine documental sean diversos y cada vez exista mayor especificidad y estilos, lo que genera una dinámica de producción variada, con capitales simbólicos audiovisuales caracterizados por: “explorar nuevos lenguajes, tecnologías y narrativas, así como también modelos alternativos de producción, distribución y exhibición [consumo]” (11). Estos cambios, a los que se adecua este campo de representación cultural, aportan con nuevas trayectorias temáticas; con esto no cambia la percepción sino la historia, la memoria, los cuestionamientos e incluso los usos sociales de la imagen.

La creciente delimitación en cuanto a tópicos y estilos, han dotado de madurez al cine documental nacional, para los fines de esta investigación se mapeará las producciones relacionadas a presidentes del Ecuador; esto con el objetivo de atisbar las tendencias, estilos y usos que desde el campo político dan al cine documental y definir las masculinidades presentes en este tipo de audiovisuales. Esto remitirá un estado de la cuestión sobre producciones documentales con los ejes propuestos.

Como dato relevante, a este mapeo audiovisual y temático, se ratifica que: en el cine documental ecuatoriano, los presidentes con mayor producción documental, respecto a su figura y pensamiento son: Eloy Alfaro, José María Velasco Ibarra y Rafael Correa. El primero porque es el precursor de la Revolución Liberal, hecho que orientó al país hacia la modernidad tardía; este presidente en los filmes es reivindicado a partir del mito y la trascendencia de su pensamiento en la transformación de las instituciones sociales, lo cual llevó al país al progreso.

José María Velasco Ibarra, es el segundo presidente con mayor presencia en las narrativas audiovisuales documentales, se lo identifica en la historia y política por ser cinco veces presidente del Ecuador y precursor del pensamiento populista. Fue un personaje controversial y mantuvo relación directa con las clases populares, las mismas que lo catapultaron a ejercer el cargo más importante en materia política. El líder de las masas es reconocido por sus discursos y sus actitudes herméticas en el ejercicio del poder, o al menos eso muestran los archivos audiovisuales desde los cuales se representa al ídolo populista.

Como referencia significativa está el hecho que Rafael Correa, tomó como insignia de su Gobierno el pensamiento de Eloy Alfaro y pretende mantener un símil histórico con el líder revolucionario; no es casual que Correa atribuya a su gestión la adjetivación de Revolución Ciudadana. La relación con Velasco Ibarra no es distante,

puesto que los dos presidentes estuvieron en el poder supremo durante una década, manteniendo la aceptación de los ciudadanos.

La relación Correa-Velasco Ibarra es efectiva ya que los dos son líderes populistas contruidos como redentores del pueblo y su discurso se basó en una utopía emotiva que pretendía devolver al pueblo el poder que las élites han concentrado por décadas. También los dos líderes “reivindicaron los derechos del pueblo a expresarse libremente en las urnas [...]” (De la Torre, 2015), hecho que les garantizó aceptación y continuismo. Es preciso advertir que Rafael Correa y Velasco Ibarra manejaron un discurso emotivo y pasional, lo que les permitió generar empatía con el pueblo y asumir la pose simbólica de padres de la patria.

Frente al contexto general planteado, desde la producción documental ecuatoriana, delimitada en la temática presidencial-política, y a riesgo de omitir algún filme que se ajuste a las intenciones de esta búsqueda, se establece que: el campo político se consolida con la representación visual política y ésta utiliza códigos masculinos que se fundamentan en una tradición cultural donde: “el hombre es superior a la mujer y que él es quien manda [...] Son culturas en las que los varones deben realizar una prueba o algún ritual para convertirse en hombres ‘verdaderos’, hombres ‘de verdad’ ” (Gilmore 2008, 33).

En esa perspectiva, la representación visual política es el espacio simbólico en el cual se ratifican códigos que instauran las masculinidades en la cultura. El cine documental como campo de interacción e interpretación cultural permite explorar y analizar las políticas de representación masculina y visualidad de la política, como los discursos e imaginarios dominantes evidentes en comportamientos, gestualidades, sentimientos. Por tanto la representación documental es un espacio de intersticios, construido de acciones masculinas, desapercibidas, que se pueden problematizar y analizar a través de los personajes.

Las películas documentales permiten el análisis más allá de las imágenes, proponiendo diálogos e interrogantes conceptuales transdisciplinarios. En paráfrasis con Pablo Iglesias (2013), en el cine (documental) también hay que buscar la política ya que ahí están presentes discursos hegemónicos, poderes, y formas de representación que exigen una mirada y lectura crítica. En consecuencia, lo que se pretende en los próximos apartados es apreciar las masculinidades a la luz de productos audiovisuales, con el objetivo de analizar cómo se construyen los hombres en el cine documental bajo la premisa que los hombres, en el cine, no están representados mediante un patrón sino

que a través de la representación audiovisual se puede evidenciar múltiples formas de ser hombre.

2.2 Dominación masculina y organización social de la masculinidad

Las masculinidades deben entenderse como algo en construcción, un campo de exploración, donde se evidencia el diálogo entre sujetos dominados y dominadores a partir de la estructura de género. Las masculinidades son un proceso individual y colectivo desde el cual se analiza la historia y la cotidianidad más allá del género, por ejemplo, en las prácticas cotidianas, las cuales cimentan la identidad, arquetipos, imaginarios y discursos para explicar el comportamiento social, basado en acuerdos culturales como las masculinidades.

Para Pierre Bourdieu (2000) en la historia se concentra la forma en que la dominación masculina se instituye como un proceso de dominación y orden de acuerdo a determinadas épocas. Por eso plantea la pertinencia de: “reconstruir la historia del trabajo histórico de deshistoricización o, si se prefiere, la historia de la (re)creación continuada de las estructuras objetivas y subjetivas de la dominación masculina que se realiza permanentemente (...)” (105).

El autor manifiesta que para entender estos procesos sociales y culturales, cimentados y naturalizados a través de la dominación masculina y la organización social de la masculinidad, es pertinente analizar los agentes e instituciones que certifican estas prácticas. En este caso el Estado porque es una institución reproductora de los valores masculinos producidos y representados desde una ideología patriarcal.

A decir de Connell y de Pierre Bourdieu, las instituciones sociales (Estado, escuela, familia) deben analizarse como pequeñas unidades que aportan a una ideología dominante patriarcal que posibilitan la desigualdad social en torno a las relaciones históricas y cotidianas de género. Algo trascendente en la posición de los autores referidos es superar la definición de rol de género o sexual para asumir las definiciones de estructura social u organización social.

Connell (2003) establece que, para entender las masculinidades en el contexto social se debe analizar la historia de las instituciones y estructuras económicas. El autor define al Estado como la institución que configura el género mediante “la división interna del trabajo y los sistemas de control; [...] el diseño de políticas, de las rutinas prácticas y de las formas de movilizar el placer y el consentimiento.” (111). En ese

sentido, las masculinidades no están limitadas a una identidad o una idea sino que se construyen como discursos complejos, desarrollados a través de trayectorias históricas.

El dominio masculino se manifiesta en las prácticas cotidianas y la complicidad existente entre las relaciones de poder, producción y de sentir. Por ejemplo, la actividad productiva instaaura lógicas masculinas al propiciar ventajas económicas a los individuos, lo cual establece desigualdades de género donde las mujeres tienen menos participación en espacios como la política, cultura, educación y economía. Por otra parte, las relaciones de sentir estructuran aspectos de la individualidad como el deseo sexual, las emociones, sensaciones que se ajustan a las políticas de género masculinas.

A riesgo de caer en lo anecdótico, el siguiente fotograma representa al género como una estructura, que debe analizarse desde los preceptos cotidianos y más allá de ellos, pues ahí se desarrolla el proceso deshistorizador de género y las políticas que componen las prácticas sociales, allí afloran nuevos caminos para examinar las masculinidades actuales, como por ejemplo, la violencia y dominación simbólica de la que habla Pierre Bourdieu (2000), que es latente y naturalizada aunque contradictoriamente invisibilizada.



Fotograma del documental *Instantes de Campaña* (2015). 00:11:19

En la secuencia 2 del documental *Instantes de Campaña*⁹ se observa a Rafael Correa, reunido con sus colaboradores y colaboradoras, coordinando las estrategias políticas de la campaña electoral. El fragmento visual propuesto tiene como centro de

⁹ Revisar Anexo 2

atención al candidato, en la escena organiza el diálogo, analiza el contexto político electoral y da su punto de vista ante las sugerencias de sus compañeros políticos. Esta imagen permite comprender cómo las masculinidades se estructuran socialmente a partir de relaciones de poder, relaciones de producción y relaciones de sentir (*catexis*)¹⁰.

Las relaciones de poder subordinan a las mujeres y jerarquizan las relaciones sociales de género. Esta diferenciación (poder) sitúa a los hombres como individuos portadores de una legitimidad que les concede licencias simbólicas en los campos “de lo exterior, de lo oficial, de lo público, del derecho, [permitiéndoles] realizar todos los actos a la vez peligrosos y espectaculares, que, [...] marcan unas rupturas en el curso normal de la vida [...]” (Bourdieu 2000, 45). En la escena del fotograma seleccionado, se evidencia lo detallado por Bourdieu puesto que las colaboradoras de Correa tienen relativa participación, exceptuando la mujer que se ve a la izquierda del Presidente y con la mano en el rostro, la misma que proporciona los datos y aproximaciones respecto a la decisión de voto en las provincias.

El resto de acciones están animadas por la intervención de los colaboradores (hombres) de Rafael Correa, que dan sus puntos de vista y avizoran el panorama político; es decir, las masculinidades posicionan, permiten accesibilidad y dan participación en el campo político. Lo detallado puede también explicarse si se considera que la política ecuatoriana, en su mayoría, ha sido asignada y controlada por los hombres lo que corrobora que las prácticas sociales están a cargo de la estructura de género dominante, en este caso la masculina.

Las relaciones de sentir o vínculos emocionales se advierten en la escena posterior, ya que al conocer las cifras de votos, empiezan a realizar chistes con los candidatos opositores. Las risas y las burlas están sugeridas por los compañeros políticos de Correa, y las compañeras presentes se remiten a realizar un gesto de risa forzada. Lo que se evidencia en la escena es lo que Bourdieu (2000) denomina *la economía de los bienes simbólicos*, que es un sistema de ritualidades y de división asimétrico entre hombres y mujeres, que organiza la percepción del mundo social, donde las mujeres asumen un estado de objeto que permite reproducir el capital simbólico de los hombres.

¹⁰ *Catexis* es el término que utiliza R.W Connell para describir los vínculos emocionales en la estructura de género. Similar a *las relaciones de poder y producción*, la *catexis*, que aquí se denominará *relaciones de sentir*, es una de las dimensiones en las que se desarrolla las lógicas masculinas.

La imagen de la secuencia 2 de *Instantes de Campaña* deja en evidencia que la dimensión de poder que define las dinámicas y relaciones de género, funciona bajo los preceptos de la política patriarcal que reproduce la percepción y apreciación de la realidad mediante el monopolio de las actividades cotidianas en los que el hombre tiene la exclusividad en los “intercambios de palabras (en los encuentros cotidianos y sobre todo en la asamblea” (64), tal como se describe en el fotograma seleccionado.

Lo expuesto a partir de un fragmento del documental corrobora que las economías simbólicas masculinas se caracterizan por los intercambios públicos y extraordinarios mientras que lo femenino se representa mediante comportamientos privados, secretos y reservados. Como elemento complementario, Connell (2003) describe que: “el hecho de que sean los hombres, y no las mujeres, los que controlen las corporaciones más importantes y las más grandes fortunas privadas no es ningún accidente estadístico, sino parte de la construcción social de la masculinidad.” (Connell 2003, 113).

Otra evidencia de cómo se representan las masculinidades que se analiza en el fotograma del documental *Instantes de Campaña* es el diálogo entre masculinidades hegemónicas. El personaje central (presidente) es quien posee la masculinidad dominante, debido a que representa y administra la institución que, por antonomasia, reafirma colectivamente las políticas y prácticas patriarcales de poder en la sociedad. Las colaboradoras políticas que son tres y de acuerdo a la definición de la estructura de género son mujeres, tienen una relación de subordinación frente a los hombres.

En ese caso, no son masculinidades homosexuales, pero al estar feminizadas, tanto en lo simbólico, cultural, político, eso les configura en desigualdad respecto al patrón de dominio de la estructura de género. Eso supone que en la escala social no tendrán el mismo trato y función, similar a lo que sucede con las masculinidades subordinadas como niños, gays u hombres que no calzan en el patrón dominante, pero que sí negocian, se benefician y reafirman ese poder.

El resto de personajes políticos percibidos en el fotograma, se adecúan a las masculinidades cómplices, ya que al beneficiarse y reivindicar la masculinidad hegemónica obtiene mayores ventajas que las masculinidades subordinadas y las mujeres. Esta opción ‘alternativa de ser hombre’, menos dominante, violenta y con cierto grado de concesión frente a lo femenino, reconoce las interacciones que se desarrollan en la estructura del género y en las prácticas sociales.



Fotograma del documental *Instantes de Campaña* (2015). 00:06:21

La última masculinidad con la que dialoga y se ratifica la masculinidad hegemónica en la organización social es la masculinidad marginada. Esta clasificación supone que el género masculino dialoga con otras categorías sociales como: la raza y la clase (Connell 2003), las cuales proponen otro tipo de interacciones entre masculinidades. Por ejemplo, en el documental *Instantes de Campaña*, en la *secuencia I¹¹*, dialogan dos masculinidades: la del Presidente y el varón indígena que es parte de su spot *Bicicleta*¹².

El diálogo se direcciona así: la masculinidad dominante (hegemónica), requiere de la masculinidad marginada para reafirmarse simbólica y políticamente; el personaje del que se vale Correa es un indígena, que al interactuar con la autoridad de género dominante muestra cómo en la organización social actual las masculinidades están en interacción constante. Adicional, el fotograma evidencia que la masculinidad no es una categoría estática, individual, ni simplificadora, al contrario, existen varias formas de expresar social y culturalmente la hombría. Esas clasificaciones dialogan y se reconocen a partir de patrones generales de dominación masculina que refuerzan el ideal hegemónico de ‘ser hombre’.

¹¹ Revisar Anexo 2

¹² *Bicicleta* es el spot de la campaña presidencial de Rafael Correa en 2013. Tomás Astudillo participó; en la realización del spot y tuvo la posibilidad de realizar *Instantes de Campaña*. El spot tiene dos versiones: una completa y otra de promoción. El link de los videos es el siguiente: <https://www.youtube.com/watch?v=24MbTYL0eG8>, <https://www.youtube.com/watch?v=7c-bQmKGsro>.

Eso se evidencia en el fotograma anterior, puesto que la masculinidad marginada¹³ aprovecha su condición de jerarquía en la estructura de género y refuerza los patrones de masculinidad hegemónicos. En la escena se percibe ese hecho de la siguiente manera: al momento de grabar el spot, María que es la mujer indígena, queda limitada a un plano de servilismo frente a las dos masculinidades (hegemónica y marginal) y, aunque se trate de una propaganda, lo problemático de la escena es que los sentidos del mensaje, de ese producto audiovisual, fueron pensados con base en valores patriarcales. A pesar que Rafael Correa en la misma escena dijera:

“R.C¹⁴: Protesto porque esta propaganda es bastante sexista. ¿Por qué no es Don José quien nos sirve a nosotros, o yo mismo les sirvo a ellos dos? ¿sí o no?”.

Si bien el presidente reconoce y no comparte los valores masculinos que construyen el mensaje de la representación (spot), esta masculinidad hegemónica se vuelve cómplice y subordinada de una estructura de género que domina a los actores sociales que materializan los valores y prácticas de dominación patriarcal. De ahí que, tanto en el spot como en el documental, la percepción y la representación están pensadas desde las relaciones de género que naturalizan el modelo de masculinidad dominante, como la forma políticamente correcta para asumir las prácticas sociales, evidenciadas en los fotogramas.

Otro ejemplo es lo que se percibe en el documental *Operación Correa*. Rafael Correa pese a que es una masculinidad hegemónica en Ecuador, en el contexto político internacional podría considerarse una masculinidad: subordinada o cómplice en relación al patrón de masculinidad universal. Con estas aproximaciones planteadas a partir de los fotogramas se establece lo siguiente: existen diversas masculinidades desde las cuales se puede ‘ser hombre’ en la organización social. El modelo imperante que rige las prácticas simbólicas, sociales y culturales es el modelo hegemónico. Este patrón dominante, cimentado en la ideología patriarcal, el ejercicio del poder y uso de la violencia, no desestima la existencia de otras masculinidades como las: subordinadas, cómplices y marginadas.

¹³ La masculinidad marginada es la que se relaciona con estructuras como la clase y la raza lo que produce nuevas relaciones entre masculinidades. A decir de Connell este tipo de masculinidades construye relaciones con la autoridad (masculinidad dominante) en situaciones particulares. Sobre las masculinidades marginadas revisar Connell (2003), pág. 121-122.

¹⁴ Las iniciales R.C corresponde a las declaraciones de Rafael Correa. El diálogo citado está en 00:06:49 del documental *Instantes de Campaña* de Tomás Astudillo (2015).

Adicional, las masculinidades, al adecuarse a la historicidad y generar perfiles sociales diversos de ‘ser hombre’, en diferentes épocas y circunstancias culturales, políticas y económicas, son espacios o unidades de análisis para cuestionar la dominación masculina, la organización social de género, el diálogo entre masculinidades y las líneas en que se produce y representa el género como una estructura de la práctica social. Esto deja en evidencia los mecanismos y estrategias para reproducir los patrones de la ideología autoritaria. En este caso, se evidenció al cine documental como espacio de reproducción de las relaciones estructurales y organización social desde los cuales operan mecanismos (in)visibles de masculinidad.

Eso significaría, superar las definiciones sociales y determinaciones del género fuera de las funciones asignadas al sexo (biológico) y entender estos procesos desde sistemas y prácticas sociales aparentemente intrascendentes, cotidianas o naturalizadas por el orden social que las instituciones (Familia, Estado, Iglesia, Escuela) imponen para preservar la ideología masculina autoritaria.

En los párrafos se abordó una descripción general del concepto de masculinidades y las tesis principales que sustentan su teorización y que permiten analizar al género en relación a la estructura y organización social; lo que implica pensar las masculinidades más allá de sus definiciones de roles sexuales fijos, sino desde la perspectiva la simbólica, estrategia central en la conformación de las identidades masculinas en el proceso de historización y que se desarrollará en el siguiente acápite.

2.3 ¿Héroe, patriarca y presidente? Una trama ambigua

Lo simbólico se encarga de producir y reproducir el mercado de bienes simbólicos que fundamenta: “el principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el universo [...]” (Bourdieu 2000, 59), con el fin de potenciar y extender el capital que beneficia a los hombres. Lo oportuno de esbozar lo simbólico, como una estrategia de reproducción discursiva presente en las relaciones de género, es vislumbrar las tramas ocultas que operan en el orden cotidiano para inferir sobre determinados esquemas de percepción social que organizan al mundo.

Lo mencionado deja en evidencia las instancias de exclusividad, dominio y poder que supone un mundo masculinizado, el cual: “atribuye a los hombres el monopolio de todas las actividades oficiales, públicas, de representación, y en especial

de todos los intercambios de honor, intercambios de palabras (en los encuentros cotidianos y sobre todo en la asamblea) [...]” (Bourdieu 2000, 64). Las “máscaras sociales” o identidades simbólicas permiten a los hombres dotarse de un comportamiento específico para representar papeles socialmente asignados, con el objetivo de dramatizar modelos viriles que actúan (simbólicamente) como: “una prótesis extracorpórea de naturaleza fálica, en tanto que metáfora de la erección a la que alude.

De esta forma, “revertirse con la máscara de la virilidad equivale a fingir un imposible estado de erección permanente.” (Gil Calvo 2006, 25). De ese modo, la máscara es una representación simbólica que sostiene un discurso mediante una imagen e interpretación justificada en estereotipos naturalizados desde una ideología hegemónica.

Asumir este tipo de identificaciones simbólicas, afirma Gil Calvo, genera una ambigüedad en la performance social, puesto que, por un lado se tendrá la posibilidad de mostrar una máscara o identidad externa (global), socialmente aceptada y definida para ciertas actividades masculinas y otra máscara interna (particular), una especie de alter ego que manifiesta las múltiples masculinidades presentes en un individuo. Las apariencias adoptadas desde estas identidades simbólicas no son ajenas a la historia ni al devenir cotidiano, pues se solventan con base en: “mitos viriles, ya sean tradicionales y clásicos o posmodernos y comerciales, forman parte como ingredientes o condimentos de la cocina de la masculinidad.” (33).

Por ello es justificable el hecho de indagar la categoría en cuestión desde la representación del cine documental, puesto que este formato de representación audiovisual, al caracterizarse por la anulación de la ficción y proponer como premisa central la interpretación de la realidad lo más cercano a esta, se constituye como fuente histórica y cotidiana para explorar el capital simbólico presente en las imágenes, sonidos, diálogos, montaje, entre otros elementos que componen el lenguaje documental; estos a su vez son espacios de circulación, reproducción y re-afirmación del discurso masculino.

Las identidades (“máscaras sociales”) desde las cuales se abordará al personaje central de los documentales seleccionados será: el héroe y patriarca, aquello procura demostrar cómo la representación documental de Rafael Correa está atravesada por códigos culturales como las masculinidades, que interactúan y se vislumbran en estos productos audiovisuales. A la par que se describa estas identidades, se relacionará a las

secuencias, planos o escenas de los tres filmes analizados que ilustren lo planteado por Enrique Gil Calvo (2006).

La noción de “máscara” surge de la interpretación que los personajes asumen en el teatro, cine o literatura, para dar continuidad a la historia en la que se desenvuelven sus acciones. Los protagonistas mutan a medida que avanza la narrativa y para ello necesitan herramientas dramáticas que les permitan desarrollar los papeles dentro de una obra. Gil Calvo realiza un símil entre la actuación artística y las identidades masculinas y propone que los hombres, para asumir una identidad de *héroe* o *patriarca*, se apoyan en una dramaturgia ritual desde la cual se interpreta varios roles, arquetipos, identidades ocultas, que encubren al sujeto, volviéndolo impenetrable frente a la colectividad.

En el caso del personaje Rafael Correa representado desde los tres documentales seleccionados, se establece lo siguiente: tanto en *Muchedumbre 30S*, *Operación Correa* e *Instantes de Campaña*, adopta las máscaras de *héroe* y *patriarca*. La primera (héroe) porque se representa como un personaje que se entrega al servicio de los demás, de la nación que requiere de su esfuerzo. Los filmes lo evidencian como una masculinidad activa, que supera obstáculos y adversidades que conlleva el ejercicio político, donde sus rivales son: una turba de policías sublevados, los medios de comunicación franceses y los opositores políticos de campaña electoral. Personajes, o más bien rivales, necesarios para probar su potencial heroico, no en vano Carlos de la Torre (2015), al analizar el Gobierno de Rafael Correa, manifiesta que: su figura se erige como la de un mesías, caudillo, parecido a Eloy Alfaro y que para posicionar su discurso político se vale de frases revolucionarias del Che Guevara.

La identidad heroica busca el reconocimiento mediante acciones aventuradas que comprometan al individuo con la muerte. El objetivo de asumir esta caracterización simbólica es para ratificar los valores masculinos, superando toda clase de obstáculos y adversarios, potencialmente viriles, que frente a la colectividad se convierten en atributos de virtud, valentía y gloria. Adicionalmente, Rafael Correa, utilizaba el carisma populista como estrategia de posicionamiento político ya que a partir de una actuación marcada por la emotividad, la actitud enérgica y la espontaneidad, el líder reforzaba su caracterización de héroe.

La vida del héroe discurre en la aventura; allí es donde actúa superando los riesgos que el azar pone en su realidad objetiva, esto significa estar en contacto con lo incierto, incluso con la muerte. A decir de Gil Calvo (2006), al asumir la máscara

simbólica de héroe, no está en juego solamente la vida del individuo que pretende superar los límites en su camino, también entra en disputa su dignidad e identidad, valores masculinos que dotan de autoridad social al hombre y que deben probarse en la colectividad.



Muchedumbre 30S. Secuencia N° 4. Escena N° 3. 00:22:51

Como lo evidencia la *escena 3*, de la *secuencia 4* del documental *Muchedumbre 30S*¹⁵, Rafael Correa al asistir al Regimiento Quito para dialogar con los policías, asumió la máscara de héroe, puesto que:

[Intervino] activamente sobre la realidad para modificarla en un sentido u otro [...] pero lo esencial es que la acción heroica ha de realizarse para enfrentarse a alguna clase de riesgo compartido real o percibido. Tiene que surgir algún peligro que amenace con causar daños comunes, imposibles de contener sin la intervención heroica. (Gil Calvo, 146).

El Presidente convencido de su autoridad intentó apaciguar los rumores que causaron el malestar en los miembros de la Policía Nacional, su estrategia fue la siguiente: cumplir con su labor de mandatario, para asegurar el orden y preservar los intereses colectivos, para lo cual se apoyó en la figura de héroe y las estrategias populistas como la denominada movilización desde arriba (De la Torre, Carlos 2015),

¹⁵ Revisar Anexo 1

que pretende abrir espacios de participación popular para que la sociedad manifieste sus necesidades.

Para Enrique Gil Calvo (2006) la máscara es una estrategia para comprender las identidades masculinas, cuando un sujeto social asume la interpretación heroica establece una agenda para desempeñar su función; esta consta de cuatro momentos en los cuales el héroe debe ejecutar sus estrategias para llegar a su objetivo: amparar a la colectividad. Ese fin se cumple desde la potestad que socialmente le fue atribuida al héroe para resolver conflictos, pero que también le permite reafirmar sus valores masculinos mediante prácticas simbólicas.

El recorrido del héroe, también se ilustra en la escena 3 del documental realizado por Rodolfo Muñoz. El primer punto en la agenda heroica es: la convocatoria del héroe para que cumpla una misión. En *Muchedumbre 30S* el encargado de resolver la sublevación policial era Rafael Correa, por ser el mandante y representante de la colectividad, por tanto su presencia era justificable. La segunda instancia para llegar al objetivo heroico es: la superación de pruebas arriesgadas e inciertas. Esto es el enfrentamiento con adversarios y situaciones que prueban las capacidades masculinas del héroe. El Presidente, tomando en consideración el ambiente tenso en el Regimiento Quito, decidió acudir para dialogar con los policías; esa decisión expuso al Mandatorio y lo dejó en una situación de vulnerabilidad, razón por la cual lo agredieron e intentaron secuestrar. Ahí encontró a sus adversarios, quienes plantearon obstáculos al héroe político.

El doble resultado esperable de la pruebas es la instancia en la que el héroe logra el éxito y su liberación personal o el fracaso, luego de superar los inconvenientes anteriores mediante su accionar en la realidad. En el filme sobre los hechos del 30 de septiembre de 2010, Rafael Correa supera todos los obstáculos, su salvación y éxito se inscribe cuando el operativo realizado por el GIR y Ejército es efectivo. Su integridad está a salvo al superar el supuesto secuestro en el que se vio involucrado. Por tanto, la colectividad también está protegida. No es casual, entonces, que en la secuencia 8 (ver Anexo 1), Rafael Correa llegue al Palacio de Carondelet para agradecer al pueblo ecuatoriano por su apoyo y demostrar, desde su masculinidad potenciada, que triunfó como un héroe, casi como lo hizo Eloy Alfaro cuando se enfrentó a la Iglesia.

El punto donde se define la validez del héroe y su masculinidad exponencial es en la resolución trágica del dilema heroico. Aquí el personaje definirá si es villano o noble, todo depende si sacrifica lo personal en beneficio de la colectividad o viceversa.

Retomando la línea de ejemplificación, Rafael Correa en el filme asume la máscara (identidad) masculina de héroe en su totalidad, debido a que superó un intento de golpe de Estado, agresiones físicas y psicológicas, hechos que lo mantuvieron cerca del peligro e incluso la muerte.

Por tal razón el llamado 30-S se consolidó como un hito político y es uno de los principales mecanismos desde los cuales el Gobierno de la Revolución Ciudadana, impulsó la popularidad y aceptación de Rafael Correa. La exaltación de este acontecimiento le permitió, al presidente, generar determinado capital simbólico el mismo que se evidenció en la decisión y voluntad del pueblo para ratificarlo como presidente (héroe).

Así mismo, en los tres filmes, la representación del Presidente es la de un patriarca, o al menos esa es la máscara que asume frente a la cámara. Esa identificación se adecúa al Presidente de la República porque define a: “todos los hombres que tengan responsabilidades decisorias sobre los demás, desde los padres y demás figuras tutelares (maestros, psicólogos, sacerdotes) hasta empresarios, los directivos, los gobernantes y los líderes políticos, pasando por los patriarcas propiamente dichos [...]” (Gil Calvo 2006, 12). Lo característico de esta identificación simbólica de la masculinidad es que: el personaje social que asume este papel toma decisiones en función de una colectividad, debido a que está facultado para juzgar, castigar, disponer, gobernar y guiar de acuerdo a las funciones socialmente asignadas.

Esto también se percibe en los documentales de la siguiente forma: en *Muchedumbre 30S*, luego de enfrentarse a los policías, el Presidente, en uso de su identidad de patriarca, tuvo la potestad social, política y jurídica para juzgar y ordenar la detención de los implicados en la agresión al Mandatario, bajo la consigna tutelar-patriarcal de precautelar el orden y asegurar el respeto, valores asociados a la virilidad, que al ser transgredidos ponen en duda a la masculinidad hegemónica.

Así lo afirma el testimonio de la secuencia 4¹⁶, donde Vinicio Paucar argumenta que él es quien intento extraer la máscara que protegía a Rafael Correa de las bombas de gas lanzadas en medio de la trifulca en el regimiento Quito. Ese hecho, que está registrado en el documental, es lo que llevó al policía a su detención; con esto no se pretende justificar a Paucar por su acciones, pero sí manifestar que las condiciones sociales, o al menos la identidad masculina dominante, puede actuar de forma inmediata

¹⁶ Las declaraciones de Vinicio Paucar, que se son parte de la *secuencia N° 4* se encuentran en: 00:27:21 del documental *Muchedumbre 30S*. Revisar Anexo 1

para castigar a otras masculinidades, en este caso la del policía que es una masculinidad cómplice. El escarmiento y lo punitivo deben mostrarse y socializarse con el fin de asegurar el respeto que el patriarca debe mantener en la colectividad, más aun tratándose de un representante social del Estado.

En *Instantes de Campaña* la máscara de patriarca se vislumbra en tanto que Rafael Correa es representado como un sujeto que, mediante sus decisiones políticas, ha organizado y encaminado al país por la vía del desarrollo y el progreso. Las imágenes del documental de Tomás Astudillo corroboran aquello, ya que se observa la aceptación que tiene el presidente en varias provincias donde realizó campaña electoral; este hecho sería el resultado de las obras realizadas en su administración en beneficio del país.

Mientras que en el tele-documental de Carles y Faurer (*Operación Correa*), la popularidad con la que cuenta el mandatario se sustenta en las entrevistas realizadas a Patrick Bèle y Maurice Lemoine¹⁷, periodistas franceses que admiran la administración de Rafael Correa y lo definen como un presidente innovador que ha guiado al país de forma interesante mediante un modelo económico alternativo. En ese sentido, la mirada global y particular desde la representación documental de Rafael Correa lo establece como una figura que instauro el orden, desarrollo y modernidad.

Enrique Gil Calvo (2006) establece que estos nuevos modelos de representación patriarcal proliferan y se transforman por la repercusión del cine, como ya se lo dijo en el primer capítulo de esta investigación. La identidad patriarcal maneja dos perspectivas desde la cuales posicionarse: la de padre protector que remite a la idea de un Dios, al cual se respeta y obedece por temor a su furia (violencia); y la segunda fundamentada en la misma representación de padre-Dios que es bondadoso y misericordioso si se acata sus órdenes. A diferencia del héroe, el patriarca es un ejecutor de órdenes, supervisa que todo se desarrolle en torno al beneficio colectivo, no tiene la necesidad de estar en evidencia constante, debido a que su estatuto está *per se* en la sociedad, ya que ésta es una sociedad organizada en torno a la masculinidad dominante.

Su función es de liderazgo y guía hacia el bienestar común, en la medida que sus dependientes demuestren el cabal cumplimiento de labores asignadas para el equilibrio social. El patriarca es quien premia o castiga, debido a que son responsabilidades asignadas socialmente y las mismas se mantienen inscritas en el inconsciente colectivo;

¹⁷ Las entrevistas a las que se hace referencia en el texto pertenecen a la *secuencia N° 4, escena 5* del documental *Operación Correa*. El testimonio de *Patrick Bèle*, periodista del Diario Le Figaro, está en: 00:26:24; mientras que del periodista de Le Monde Diplomatique, *Maurice Lemoine* está en: 00:27:21.

así el patriarca justifica su autoridad a partir de valores y símbolos asociados a lo viril. En consecuencia, la dominación masculina es naturalizada sobre lo femenino y sobre las masculinidades marginales, cómplices y subordinadas bajo el concepto institucional de padre.

El patriarca interpreta el papel social de garante del orden y es quien asume las responsabilidades de: “una institución, sea una familia, una empresa, una organización o de cualquier otra unidad social. El que sea ‘titular’ quiere decir que posee derechos legítimos sobre dicha institución, en tanto que fundador, si la creó él mismo, o simple propietario, si adquirió de cualquier forma legítima [...]” (Gil Calvo 2006, 222). El Estado, al ser una unidad social, que articula las instancias jurídicas, políticas e ideológicas de la superestructura, es la institución que interviene y ejecuta las acciones en beneficio de una clase social. Es decir, el Estado en su estructura y praxis es patriarcal, su representante y quien lo preside es por lo general un varón, el mismo que asume la postura de padre-autoridad para asegurar el patrimonio público o herencia (los valores masculinos).

El Presidente Rafael Correa se adecúa a las definiciones de la máscara patriarcal, debido a que ésta figura política funge de benefactor de la patria; en esta identidad se concentran las responsabilidades de gobernar, por tanto los presidentes son patriarcas políticos que: “se comportan a gran escala con la misma estrategia de dominación familiar que los patriarcas domésticos [...]” (242). Desde esa doble línea de identidad que hace las veces de padre y líder o jefe, se ejerce control; o, como el citado autor lo define, un dominio soberano que opera sobre los ciudadanos mediante acciones simbólicas: positivas o negativas y morales o materiales. Gil Calvo lo gráfica de la siguiente manera:

	Dominación <i>negativa</i>: PODER DURO (hard power)	Dominación <i>positiva</i>: PODER BLANCO (soft power)
<<AUCTORITAS >>: <i>poder simbólico [moral]</i>	Régimen de excepción Nacionalismo, populismo	Principio de legalidad Reconocimiento ciudadanía
<<POTESTAS >>: <i>poder material</i>	Coerción penal y fiscal Corrupción, discriminación	Provisión bienes públicos Protección derechos sociales

Esquema que utiliza Enrique Gil Calvo para explicar el dominio del soberano¹⁸

¹⁸ El gráfico de Enrique Gil Calvo, que se utiliza para explicar el dominio soberano se encuentra en la página 237 del texto *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos* (2006).

La dominación negativa puede evidenciarse en la representación documental que hacen Pierre Carles y Nina Faurer sobre Rafael Correa (*Operación Correa*). La *secuencia 6*¹⁹ contextualiza la relación que tiene el Mandatario con los medios de comunicación de Ecuador, a partir de extractos de entrevistas y notas informativas realizadas a Correa por los medios de comunicación europeos en relación a temas como la libertad de expresión, el caso Julian Assange y el cierre y confiscación de medios informativos como Gamavisión y TC Televisión.

La secuencia 6 permite ejemplificar el *hard power* y poder material del patriarca político; en las escenas queda manifestado que Rafael Correa al enfrentarse a los medios privados de comunicación impone su voluntad y verdad, amparado en las instancias legislativas y judiciales, sometiendo a varios medios y periodistas.

Lo descrito se evidencia en la entrevista realizada por *24 horas*, canal público español, el 19 de abril de 2013 al ex presidente. La periodista manifiesta a Correa que su relación con la prensa es complicada. Ante dicha aseveración, el entrevistado explica que en Ecuador se generaban *emporios económicos* y que los medios de comunicación como Gamavisión y Tc Televisión, cuyos dueños eran los mismos de Filanbanco, se utilizaban para defender los intereses de la banca privada. En consecuencia, Correa ratifica (en la entrevista) que por eso era pertinente una ley que regule la información y la comunicación masiva, lo cual correspondería a la coerción penal y fiscal que se desarrolla en la dominación negativa.

A decir de Gil Calvo (2006), lo descrito es característico de las democracias populistas instaurada en Europa y Latinoamérica, las cuales aplican una política dual de “la zanahoria y del palo”; esto significa aplicar la dominación positiva que reconoce a los ciudadanos y los derechos sociales, como es el caso de Julian Assange, y por otro, contradictoriamente, apelar a la dominación negativa de discriminación, persecución y estigma.

En la misma secuencia está el testimonio del periodista francés Maurice Lemoine²⁰, quien establece que la libertad de expresión es un tema de interés general, pero que eso no justifica la difamación o los insultos. Por tanto, al ser la información un derecho de los ciudadanos, el presidente estaría facultado para precautelar ese bien social, siendo lo cuestionable la vía mediante la cual lo realiza: por la vía de la política

¹⁹ Revisar Anexo 3

²⁰ Las declaraciones del periodista francés se encuentran en el documental *Operación Correa* en: 00:48:07.

dual (contradictoria) o desde el *hard power* o *soft power*. En cualquier caso, el uso del poder masculino se verá reflejado en lo *simbólico o material*; y será el patriarca quien dirija los actos sociales con base en el poder simbólico que posea.

A modo de consideración final de este apartado y con base en las secuencias, escenas, planos y fotogramas utilizados en relación a las identidades o máscaras masculinas se puede afirmar que las identidades masculinas, entendidas como interpretaciones sociales simbólicas naturalizan la dominación masculina, a través de estrategias simbólicas que reproducen una ideología dominante. Las diferencias entre masculinidad y femineidad quedan justificadas por los estereotipos y modelos que éstas *máscaras* generan, ya que en su trabajo performativo, reafirman las diferencias de género. Ahí radica el aporte de Enrique Gil Calvo, que en diálogo con Pierre Bourdieu, encuentra en lo imperceptible, cotidiano y simbólico, la autenticidad de la política patriarcal hegemónica.

Las identidades masculinas son actos de representación colectiva y de auto-representación, que posibilitan el análisis de las masculinidades desde lo global hasta lo particular, instancias donde actúan personajes como el héroe y patriarca. Al explorar las máscaras masculinas desde el personaje principal de los documentales queda como idea relevante el hecho que las identidades masculinas se construyen desde estrategias de representación simbólica, compuestas por discursos, por ello es una posibilidad desde la cual cuestionar a la ideología masculina dominante.

De ahí que Rafael Correa se vislumbre en *Muchedumbre 30S* como *héroe* y en *Operación Correa* se muestre como patriarca; eso prueba el carácter contradictorio y transformador de las masculinidades de acuerdo al contexto, lo primero (contradicción) porque el Presidente ecuatoriano, a pesar de que se define de izquierda, sus prácticas, actitudes, relaciones políticas y sociales son las del hombre unidimensional-individual y viril del capitalismo. Mientras que lo transformador e inestable de las masculinidades se evidencia en el hecho que: aunque es el mismo personajes en los tres filmes se percibe distintas masculinidades por el hecho que éstas se adecuan a los contextos históricos y la realidad cotidiana; en ese sentido, vemos la mutación masculina de Rafael Correa, al estilo melodramático del teatro, la ficción o la literatura, adaptándose a la máscara que le permita asegurar su capital simbólico hegemónico de hombre.

Las aproximaciones sobre las masculinidades hechas hasta aquí, sirven para establecer las relaciones existentes entre: sociedad, cultura, política e historia, en correspondencia al género. El vínculo entre individuos, instituciones y el devenir

cotidiano, articulan y definen las formas socialmente aceptadas de ‘ser hombre’. Ese proceso se constituye mediante patrones identitarios, los cuales articulan el papel social que cada individuo masculino desempeñará de acuerdo al contexto histórico en el que se desenvuelva. Este es un proceso de reconocimiento donde los sujetos aceptan las licencias y parámetros que definirán su actuar individual-colectivo, el mismo que contiene imaginarios, interpretaciones, actitudes, relaciones simbólicas e imágenes preconcebidas de patrones discursivos dominantes, que operan en la organización social de género y establecen vínculos de dominación masculina.

2.4 Retrato de un padre de la patria²¹

En los tres documentales mencionados, el ex Presidente es representado desde la performatividad masculina para ejercer poder político, lo que lo construye simbólicamente en correspondencia a la idea de poder. Es por eso que los tres contextos son producidos con base en significados masculinos que accionan la performatividad de Rafael Correa como un hombre heterosexual, que responde a los códigos normativos de la construcción social de la masculinidad ecuatoriana. En ese sentido, el Presidente es representado y percibido a partir de los códigos dominantes de la masculinidad como la raza, poder y cuerpo. Las imágenes, narrativas, los gestos, diálogos y expresiones son las del hombre mestizo promedio.

Desde lo racial, parafraseando a Xavier Andrade (2001), es posible vislumbrar los esencialismos que naturalizan la producción y re-producción de estereotipos que componen el perfil identitario ecuatoriano masculino. Para Andrade las representaciones raciales predominantes, fundamentadas en discursos ideológicos, y que instituyen el discurso masculino ecuatoriano son los hombres *costeños* y *serranos*; distinciones que se establecen mediante: “percepciones geográficas deterministas que oponen a los pobladores de la costa a los de los Andes.” (Andrade & Herrera 2001, 18). Este hecho de contraposición identitaria, cuyo objetivo es legitimar una perspectiva masculina frente a otra, genera prejuicios:

²¹ El título del acápite hace referencia al nombre del documental de Santiago Villa. El título alude a la descripción de máscara patriarcal y juega al doble sentido para retratar al personaje desde la particularidad de una masculinidad ecuatoriana.

Al atacar a gente de la sierra como “longos”, los costeños intentan afirmar su supuesta distancia cultural y biológica con aquello que se considera como rasgos indígenas. A su vez, los serranos responden al suponer que gente de la costa en general, y, particularmente de Guayaquil, está contaminada con elementos negros que se traducen en los supuestos de una mayor cercanía a la naturaleza y de un menor grado de civilización. Así, lo percibido como “primitivo” de los costeños, y de los guayaquileños en particular, es sintetizado bajo la etiqueta de “monos”. (Ibíd., 18)

Los dos estereotipos de masculinidad dominante emasculan, respectivamente, a su contrario, desde lo que Andrade define como “economía política de los genitales”, la cual se encarga de diferenciar a los hombres a partir de sus atributos viriles; quien se aleje del estándar simbólico de macho potente, exacerbado y dominante será considerado socialmente un individuo que no calza en el patrón de masculinidad mestiza, en esa perspectiva, se lo estigmatizará y asociará simbólicamente con lo femenino, homosexual, bárbaro e incivilizado.

Otro de los aspectos para adentrarse en la construcción social de la masculinidad ecuatoriana es el reconocimiento del poder como productor y reproductor de lo masculino. Este rasgo de identificación está asociado al Estado, grupos políticos hegemónicos y los medios de comunicación, estos últimos, determinados como el filtro que expande las ideas que institucionalizan las expresiones de masculinidad en el campo político. A decir de Andrade, a la masculinidad y la política en Ecuador se las ha estudiado desde: “[el] populismo guayaquileño y las distintas manifestaciones de bravado machista que han sido tomadas como características de algunos de sus líderes históricos.” (Andrade & Herrera 2001, 19). Los resultados de analizar la relación de masculinidad y política en Ecuador en la línea de Andrade, establece que: la masculinidad es un factor que reivindica el dominio político de las colectividades y funciona como una suerte de aditamento o requisito para institucionalizar el poder y orden ideológico.

En el afán de efectivizar el dominio político, la masculinidad se vale de representaciones, discursos y repertorios visuales que argumentan: “[el] campo discursivo y de producción cultural en el cual retóricas e imágenes masculinistas son utilizadas como ejes de movilización por parte de líderes políticos.” (Andrade & Herrera 2001, 20). Esta particularidad, contribuye a efectivizar el performance masculino-político y es característica de los líderes políticos guayaquileños, de acuerdo al autor citado. Al fusionar el populismo, las poses masculinas y estas formas de dominio político, los actores políticos reafirman los patrones de identidad patriarcal,

convirtiendo al campo político en escenario de disputa y negociación de las jerarquías masculinas.

Este tipo de manifestaciones han centrado el debate en la diferenciación de masculinidades y política de sierra o costa, dejando a la deriva el análisis de todo el sistema patriarcal que compone a la política ecuatoriana y que se compone de otras masculinidades, así como de feminidades masculinizadas. Como sugerencia del autor, este es un tema pendiente en la agenda de investigaciones en torno a las masculinidades en el país.

El cuerpo es un espacio de expresión donde se inscribe la masculinidad ecuatoriana para Xavier Andrade, en este es posible identificar el lenguaje y poses del hombre heteronormado, a través de los simbolismos socialmente aprendidos que son expuestos socialmente, mediante la economía de bienes simbólicos; es decir, desde el cuerpo, los hombres construyen su capital simbólico masculino. Las referencias principales respecto a la masculinidad, que se expresan a partir del cuerpo son sexuales, las cuales reivindican los valores de hombría y demuestran la virilidad potencialmente adquirida en el transcurso de la vida. Así, el hombre ecuatoriano, performa lo cotidiano con el fin de acentuar valores asociados a lo masculino como: la fuerza, el dominio sexual, la productividad, entre otras estrategias simbólicas que constituyen el repertorio viril.

Lo descrito es el contexto que antecede al objeto de estudio de esta investigación, en ese panorama se perfila la masculinidad de Rafael Correa, que también es influenciada por las perspectivas masculinas de orden global, desarrolladas en los enunciados anteriores. Por tanto, el análisis de las masculinidades en torno al personaje que se observa en los documentales está influido y categorizado por una masculinidad identitaria-cultural ecuatoriana, que se construye con preceptos de masculinidades globales como la occidental, pero que no está exenta de particularidades como lo mestizo, heterosexual, clase media y lo serrano o costeño, que desde el enfoque de Andrade, cimienta la construcción de una cultura cívica y política con tintes machistas.

El estar representado como presidente, mas no como ciudadano, es un aspecto que lo distancia de otro tipo de masculinidades como las cómplices, subordinadas o marginales. En relación a la escala de racialización que define las masculinidades ecuatorianas, pertenece a la denominación costeña. Esta identificación con base en la identidad regional, lo posiciona como una masculinidad mestiza, característica que

exige una performatividad heteronormada que no contempla distinciones asociadas a lo femenino u homosexual (pasivo).

Ese hecho perceptivamente se distingue en la narrativa general de *Muchedumbre 30S, Operación Correa e Instantes de Campaña*. En el primero la connotación del Primer Mandatario es la de un héroe-padre, pero sobre todo mártir y líder revolucionario que superó los obstáculos de una institución como la Policía Nacional dentro de un contexto regional como el serrano, que le suponía dificultades por ser de una identificación regional distinta.

En *Operación Correa* el personaje central es representado como un político solvente, su masculinidad y figura se enmarcan exitosas, académicas, como referente de la política y que ha posicionado la imagen del país a nivel mundial por su pro-actividad. *Instantes de Campaña* muestra a Rafael Correa cercano a su intimidad familiar y política, a pesar de eso, prevalece la distinción de un hombre trabajador, que no descansa, esforzado y exigente; elementos que le permiten acceder al poder, ya que indirectamente esos valores de éxito se adecúan al perfil de lo heteronormado.

Eso establece que lo racial es un factor que define actitudes y negociaciones en el plano cultural que no deberían tomarse como intrascendentes sino como material de significación para comprender una masculinidad específica. La identificación racial *costeña* lo ha definido como un personaje: académico, alegre, juvenil, exitoso, paternalista, mesiánico, innovador; valores y símbolos que lo asocian a la masculinidad mestiza promedio (dominante), características que simbólicamente lo relacionan en el imaginario colectivo como un individuo activo.

En ese sentido, no es casual que en los *Enlaces Ciudadanos* Rafael Correa cante, haga chistes y tenga soltura en su actuar, o como lo evidencia Carlos de la Torre plantea que Correa tuvo efectividad en su primera campaña debido a su performance caracterizada por: interpretaciones musicales, los gritos y el baile, al estilo populista de los noventas (De la Torre, Carlos 2015). La identificación con lo costeño dota al personaje en cuestión de soltura, mayor expresividad, la capacidad de transmitir las ideas de forma directa y sin rodeos como se acostumbra en la sierra.

El poder, como indicio de la masculinidad ecuatoriana dominante, es el rasgo que más identifica la performance de Rafael Correa. Ésta característica se ha explotado en su faceta de político para sostener la administración presidencial e ideología de su gobierno, así se posicionó, en el imaginario colectivo, como un sujeto que toma

decisiones firmes y cuyas acciones desde su perspectiva, son incuestionables. Para ello, se basa en el uso de lenguaje agresivo, directo, intimidante y desafiante.

El poder y el lenguaje constituyen las identidades masculinas, ya que en lo lingüístico se enuncian referencias culturales e ideológicas que intervienen en la relaciones de género, que son desiguales y de dominación (Lomas & Arconada 2003). Por tanto, el lenguaje por tanto debe entenderse como una estrategia simbólica que consolida el poder masculino en la política, el mismo que refleja cómo las masculinidades operan sobre el mundo a partir de expresiones, estilos, palabras. En consecuencia, prestar atención sobre los elementos que constituyen el discurso masculino, permite examinar las tramas ocultas de violencia simbólica.

A través de la retórica masculina el poder queda en evidencia, por ejemplo en las expresiones de los líderes políticos. Para el análisis del lenguaje en relación a la construcción del discurso masculino, hay que considerar que: “en nuestras sociedades el poder y el saber se han conjugado casi siempre en masculino [...], [así] el androcentrismo lingüístico y cultural [también] ha construido a lo largo de los siglos, y aún construye hoy en día, la dominación masculina [...]” (Lomas & Arconada 2003, 148).

En el filme de Tomás Astudillo, en la secuencia 4 de *Instantes de Campaña*, se ejemplifica cómo la masculinidad ecuatoriana se basa en la noción de poder para construir la identidad de los hombres mediante el uso del lenguaje (ver Anexo 2). El fragmento propuesto, muestra una parte del recorrido y cotidianidad de Rafael Correa, en interacción con los medios de comunicación que lo invitan en época de promoción electoral a entrevistas. Una de ellas es la que realiza el periodista uruguayo Jorge Gestoso. El diálogo, entre el Presidente de la República y Gestoso, se enfoca en torno a los criterios que Mauricio Rodas y Nelson Zavala, tienen sobre la presidencia ejercida por Rafael Correa²². La respuesta del presidente, ante las críticas de los dos candidatos presidenciales de 2013, fue la siguiente:

²² Las declaraciones del candidato Mauricio Rodas definen a Rafael Correa como un *gran jerarca*, el cual ejerce *hiper-presidencialismo* sobre todas las acciones del Estado (00:26:26). Mientras que Nelson Zavala dice que Correa no se comunica de forma adecuada y que atropella y se burla a todo el mundo, incluso dice que lo adjetivó de *fundamentalista, loco y legalista* (00:26:58).

– R.C²³: Este es el país de la novelería sobre todo con la clase de política tan mediocre, eso es lo que les duele, ¿no?, ¡Que ofensa! Son mediocres, que le voy hacer [refiriéndose a Rodas y Zavala].

– J.G²⁴: Ya está descalificando

– R.C: No, pero cogen de novelería algo y lo repiten una y otra vez [...]

En esa entrevista Rafael Correa empieza con una actitud burlona, por las declaraciones que escuchó de los dos candidatos que lo critican, y luego asume un tono serio y despótico, y muestra una actitud defensiva ante las preguntas de Jorge Gestoso e impone sus respuestas con firmeza. La escena manifiesta que: el uso del lenguaje es un mecanismo para solventar las discrepancias que los candidatos tienen con el presidente, las palabras y expresiones se convierten en una herramienta (simbólica) para defenderse, mas no para comunicarse; indirectamente Rafael Corre mediante la recursividad lingüística, reafirma los valores de la dominación masculina, simbólicamente usa su poder para diferenciarse de las masculinidades que lo cuestionan y, desde el empleo de la palabra, los representa como sujetos subordinados a las lógicas del poder, de hecho en los argumentos que expone, en el diálogo, caen en la categoría de bárbaros o incivilizados. El diálogo se desarrolla así:

– R.C: [...] Lo que pasa es que era un país sin autoridad, sin ley, era un Estado de caos, no Estado derecho y ahora si hay autoridad, ahora si hay liderazgo, ahora si hay Ley.

– J.G: Pero Respecto al segundo tema, su carácter, su actitud, le dicen: prepotente, arrogante, e, hasta dictador.

– R.C: Mire yo no soy ni prepotente, ni arrogante, y sonrío frente a las ridiculeces porque si usted escuchara lo que dice este señor que yo creo que es un psicópata.

- J.G: ¿Cuál de los dos?

- R.C: El señor Zavala este [...]

Los diálogos expuestos que podrían parecer anecdóticos o habituales en las coyunturas políticas y debates presidenciales, remiten a la relación existente entre masculinidad y poder que compone los perfiles identitarios de los hombres ecuatorianos; en consecuencia, el poder y la violencia simbólica (lingüística) refuerzan los patrones de virilidad.

²³ Las iniciales R.C corresponde a las declaraciones de Rafael Correa.

²⁴ Las iniciales J.G corresponde al entrevistador uruguayo Jorge Gestoso.

Como se evidencia en el diálogo, a través del lenguaje la masculinidad se expresa como una actitud que se ejerce activamente y provoca disputas, donde: si no existe una respuesta igualmente activa el rival masculino denotará “falta de virilidad física y hasta moral, ciertos políticos –los ‘libaneses’ y los de la Costa no son los únicos [...] tienen una curiosa necesidad de proclamar e insistir, con demasiada frecuencia, en que son ‘muy machos’, ‘muy hombres’ [...]” (Adoum 2000, 192). Como dice Adoum, el uso del lenguaje ratifica el poder en la masculinidad ecuatoriana y se constituye una forma de exhibición de economías simbólicas de violencia, que permiten a la masculinidad hegemónica diferenciarse de otro tipo de masculinidades y asegurar el dominio fáctico y simbólico²⁵.

En este esfuerzo por describir y analizar la masculinidad de Rafael Correa, evidenciada en los documentales y con el fin de evitar redundancias, se establecerá una definición general sobre el tipo de representación masculina presente en las tres narraciones audiovisuales. Rafael Correa sería el “hombre duro” que precisa Elizabeth Badinter, como individuo idealizado y que se caracteriza por ser “[e]l hombre que guerrea perpetuamente contra sí mismo para no ceder ante la debilidad y la pasividad que siempre están al acecho [...] Homófobo y misógino, es el ser <<desmatricado>> [...] destrozado por un ideal masculino que acaba matándole prematuramente, y antes que las mujeres.” (Badinter 1993).

Para alcanzar el estatus del ideal masculino su actuación se adecua a los siguientes parámetros: nada afeminado, identificarse como una persona importante, tener la actitud de roble sólido y mandar a todos al diablo. El modelo que propone la autora se adecua con el devenir temporal, pero los principios son los mismos: crear una serie de exigencias imperativas que los individuos desean para representarlas en lo social.

En las tres piezas documentales el personaje no es nada afeminado, sus posturas, actitudes y decisiones, al menos ante la cámara; se apegan al rol estereotipado de

²⁵ Un hecho que tuvo eco respecto a la violencia simbólica ejercida desde el lenguaje, como vehículo para corroborar la masculinidad fue el hashtag *#HablemoDeMaquillaje*²⁵, que fue tendencia en la red social Twitter en Ecuador, el miércoles 05 de octubre de 2016, por las declaraciones que Rafael Correa dio respecto a Cynthia Viteri donde Rafael Correa recomendaba, desde su jerarquía de presidente y hombre, que la candidata presidencial Cynthia Viteri se dedique hablar de maquillaje y no de temas relacionados a economía. Ante aquella expresión, varias organizaciones, activistas, analistas y miembros de la esfera pública y política afirmaron que ese tipo de actitudes legitiman y reproducen la violencia de género.

masculinidad ecuatoriana y global; esto impone: “una serie de sacrificios y la mutilación de una parte de su humanidad. Ya que se considera que un hombre, un hombre de verdad, es el que está limpio de toda feminidad [...]” (Badinter 1993, 160). En consecuencia, el espectador está frente a un personaje que anula parte de su humanidad ya que el rol social de la masculinidad no permite la concesión de lo sentimental.

En el epílogo de *Muchedumbre 30S*, está claro quién ha desposeído su parte afectiva para denotar socialmente su liderazgo y fortaleza para que la democracia vuelva al país. En medio de un discurso multitudinario su masculinidad exponencial es argumentada por gritos, gestos coléricos, y expresiones masculinas que le dotan de jerarquía para autodefinirse como líder-revolucionario, mientras corea el himno de la república.

En *Operación Correa*, los directores franceses en los fragmentos de entrevistas y de material de video lo alejan de rasgos pasivos y afeminados, el presidente es construido en una narrativa impenetrable, cerrada, donde su performance es la de académico, de entrevistado que maneja a los entrevistadores a partir de lo tajante de sus respuestas, que no dan la posibilidad a cuestionamientos sobre las decisiones políticas que toma y como un precursor de una ideología política innovadora, cercana al caudillismo y lo revolucionario.

En *Instantes de Campaña*, el Primer Mandatario coteja una similar significación que los filmes anteriores; su trajinar en campaña electoral es ajetreado, hecho que denota su constante performance activa. Es complicado diferenciar la faceta política de la personal, es un hombre entregado a sus actividades de presidente lo cual no le permitió al director del documental encontrar la esencia de Rafael Correa más allá del rol político.

Para Badinter (1993), un “macho auténtico” es una persona trascendente (importante), que se construye con base en objetivos claros y logros que se reconocen en la interacción social. La consecuencia de aquello es la obtención de superioridad, tecnología simbólica que dota de poder a las masculinidades que la obtienen. El capital simbólico obtenido de la admiración, ahuyenta el fracaso, bajo esa idea es justificada: “la competitividad, la posición socioeconómica, la capacidad de ser proveedor, la propiedad de la razón y la admiración que se logra de los demás.” (Burin 2003, 91).

Esta estrategia que asegura el poder masculino, es administrada por el presidente Correa de forma estratégica; en *Muchedumbre 30S la propiedad de la razón* le permitió

salir exitoso del supuesto golpe de estado, en *Operación Correa* su éxito como hombre importante es efectivo en el sentido que generó inquietud en los documentalistas y esa fue una de las razones que motivo la producción de este documental. Es decir, la idea de éxito posicionada desde su masculinidad es lo que generó el asombro de Pierre Carles y Nina Faurer.

En *Instantes de Campaña* es evidente la particularidad del éxito, este documental apuesta en toda la línea argumental por un personaje que tiene gran aceptación dentro de la sociedad ecuatoriana, no existe mayor contraste, salvo en la secuencia 3, donde hay fragmentos de los adversarios políticos que se oponen a la forma en que ejerce su poder; el resto del documental constituye una exaltación a la popularidad del gestor de la Revolución Ciudadana.

La autora identifica como “roble sólido”, el individualismo de las masculinidades que anulan tanto afectos como emociones para no relacionarse con lo femenino. El uso de la violencia aquí es justificada, desde la lógica del hombre duro, ya que esta facilita la resolución de conflictos cuando el individuo se enfrente a sus semejantes. Esta característica que refuerza los valores e identidad masculina, no desea animar atención como la propiedad del hombre importante. En el lugar de “roble sólido”, la agresividad y fuerza vuelven impenetrables a los individuos, legitimando su posición de dominio frente a lo pasivo. En el diálogo de Jorge Gestoso con Rafael Correa, de la secuencia 3 de *Instantes de Campaña* (ver Anexo 2), queda ejemplificada la postura de “roble sólido” a la que alude Elisabeth Badinter:

–J.G: Sí llegara a ganar la re-elección, la versión 2.0, el Correa del nuevo periodo de cuatro años, en lo que tiene que ver a esa actitud: ¿va a cambiar en algo?²⁶

–R.C: No, igualito. Si a mí no me eligieron para ser Míster Congeniality, Míster Simpatía, me eligieron para trabajar por el pueblo ecuatoriano y lo estamos haciendo día y noche los siete días a la semana [da un golpe sobre la mesa], y creo que los cambios son evidentes. Si le caigo mal a esos señores, ¡qué pena! Pero demuestren en las urnas que le caigo mal al pueblo ecuatoriano.

En el diálogo se muestra la forma en que la actitud beligerante de Rafael Correa contribuye a su masculinidad y al ejercicio de poder; el ideal de roble sólido que construye al hombre duro legitima la agresión y audacia, como licencias que los hombres tienen para mantener el ideal de masculinidad. Esto da paso a lo que se define como “mandar todo al diablo”, actitud que presupone una fortaleza exacerbada sobre las

²⁶ En el contexto de la entrevista, Jorge Gestoso le explica a Rafael Correa que personalidad y actitudes políticas, la sociedad ecuatoriana, define como dictatoriales.

personas, asumiendo riesgos similares a los del héroe, usando la razón para evadir el miedo y fracaso (Badinter 1993). Esto también se mantiene evidente en las declaraciones del Presidente, su opción no es el diálogo ni la tolerancia frente a sus opositores ya que ahí no tendría la posibilidad de evidenciar su jerarquía de género.

Otro aspecto característico del ex presidente y su masculinidad es su capital simbólico en relación con la violencia, que se manifestaba como una expresión cotidiana en sus relaciones políticas. La violencia como un ritual individual que ejercía Rafael Correa en su accionar político “se enmarca en un contexto social [...] el “lenguaje” de la acción violenta, la manera como se manifiesta la violencia, es comprensible sólo dentro de una cierta experiencia social.” (Kaufman 1989, 25). La experiencia colectiva que argumenta este tipo de manifestaciones responde a la ideología impuesta por las sociedades patriarcales donde es natural el hecho que los hombres tengan una personalidad de agresividad excedente contra las mujeres, los hombres y contra sí mismo.

En el caso de Rafael Correa la violencia contra otros hombres se evidencia en el documental *Muchedumbre 30S*, donde el presidente se enfrenta a los policías el día que hubo un intento de golpe de Estado y en *Instantes de Campaña*, al competir con los candidatos presidenciales de las elecciones de 2013. En ambos casos la violencia está presente porque enuncia a sus competidores, a través del lenguaje, como sujetos pasivos y débiles, actitud que se convirtió en una particularidad del presidente.

En consecuencia, lo descrito establece que el individuo que se ajuste a los preceptos del hombre duro estará desarrollándose personal y colectivamente en relación al ideal del hombre inacabado, porque los capitales simbólicos como: el progreso, dominio, violencia, son para la mayoría inaccesibles, empero están en la capacidad de mostrar (performativizar) su hipervirilidad. En esa perspectiva, los autores citados invitan a examinar al hombre duro desde espacios o representaciones culturales ya que ese ideal de masculinidad, la historia social presenta y representa en todas sus formas de imaginar, construir e interpretar las relaciones sociales, economías y negociaciones de género.

2.5 La exclusividad de lo político, la(s) masculinidad(es)

La relación entre el personaje principal de los filmes (Rafael Correa), las conceptualizaciones de masculinidades, y las secuencias, escenas, diálogos e imágenes, contenidas en los documentales, solventaron los cuestionamientos que construyen esta

investigación. En *Muchedumbre 30S, Operación Correa e Instantes de Campaña*, se observa la cohesión de imaginarios culturales (masculinidades) y las prácticas reales y simbólicas que operan en la organización de la sociedad. La masculinidad fue definida desde una breve perspectiva histórica, hasta particularizar en aspectos culturales, sociales y contextuales que influyen en la constitución de una identidad como es la masculinidad ecuatoriana.

En las tres representaciones documentales, los valores y prácticas masculinas de Rafael Correa, quedan reivindicadas; poniendo en consideración que la masculinidad es un comportamiento socialmente aceptado y justificado por la cultura. Es considerable el aporte del feminismo para de-construir las nociones tradicionales de la dominación ejercida por los hombres en el proceso histórico, lo cual influyó a que surjan los estudios de las masculinidades como un campo abierto a nuevos cuestionamientos en torno a las relaciones de género. A pesar de ello, sigue latente en lo cotidiano, aspectos que des-historizan la desigualdad entre géneros y que operan como códigos aliados del proceso civilizatorio.

Los patrones de dominación patriarcal evidenciados en la conducta machista se manifiestan con base en valores tradicionales y modernos, a decir de Rafael Montesino; lo cual da como resultado, nuevas configuraciones identitarias que se encargan de proyectar los estereotipos sociales de la masculinidad. Esto significa, la aceptación de características y cualidades heredadas de la masculinidad hegemónica (tradicción), el resultado ha sido constituir en el imaginario masculinidades modernas, ambiguas, indefinibles, como las subordinadas, marginales y cómplices; cuya función es reproducir valores de dominación, pero a su vez adaptar los patrones dominantes a los cambios culturales, sociales, económicos y políticos que permiten a determinados individuos identificarse como hombres.

Descrito desde las masculinidades que lo definen, Rafael Correa ejemplifica en su performatividad de género lo tradicional y moderno. Lo primero porque es un individuo que su identidad genérica, como la de la mayoría de los hombres ecuatorianos, se basa en: “el poder, la capacidad proveedora, la autonomía, la inteligencia, la razón [...]” (Montesinos 2007, 22). Esos atributos son los valores de la exclusividad masculina tradicional donde los varones deben estar en la capacidad de (de)mostrar una prueba o ritual que corrobore su virilidad.

Lo moderno, en la identidad masculina de Rafael Correa se lo constata a través de “el conjunto de elementos materiales y simbólicos que permiten al individuo

reconocerse como parte de un grupo, institución, raza, género, pueblo, nación [...]” (21). Los valores mencionados construyen al individuo masculino moderno en relación a la globalización, la misma que produce cambios en la forma de ser hombre. Por ejemplo, en el documental *Instantes de Campaña*, en la secuencias 2 y 4, se observa a Rafael Correa representado una masculinidad moderna, ya que en varias escenas se asemeja al hombre que:

Se sienta en la sala de espera de la clase <<business>> en cualquier aeropuerto del mundo. Lleva teléfono móvil, un ordenador portátil que puede conectar a cualquier conexión eléctrica mundial, habla inglés [francés y kichwa], come cocina continental [...] viste ropa de diseño [...] así es él, todos sabemos que aspecto tiene. (23)

En ese sentido, no sólo re-significa el concepto de masculinidad, sino las formas de performativizar socialmente el género, tanto masculino como femenino, esto supone: “nuevos roles sociales (por tanto, nuevas formas de pensar, nuevas formas de relacionarse con su mismo género y con el masculino) [...]” (27), es decir nuevas formas de negociar las masculinidades. Correa reflejaría las identidades masculinas-políticas tradicionales, como también de las populistas y sería un ejemplo de la simbiosis cultural moderna que experimenta la política latinoamericana.

Las tres piezas documentales son una evidencia del diálogo entre lo simbólico y lo fáctico, así como la relación existente entre masculinidad y política, nexo que eterniza los códigos que materializan el dominio masculino. El mundo social está masculinizado y el campo político no es la excepción, la política se construye con base en el imaginario de poder que concentran los hombres.

El Estado como institución garante de la sociedad es un organismo patriarcal, producto de la modernidad, que genera políticas basadas en la masculinidad, el mundo por tanto es presentado y representado desde la política de los hombres puesto que: “Éstos predominan en los gabinetes, los estados mayores, el servicio civil de mayor rango, los partidos políticos y los grupos de presión, además de hacerlo en los niveles ejecutivos de las corporaciones.” (Connell 2003, 276). La política y la masculinidad deben entenderse como tecnologías que estructuran y materializan el poder en las relaciones sociales.

El análisis sostenido hasta el momento, postula que la masculinidad y la política institucionalizan las relaciones de género, presentes en el comportamiento cotidiano y en la historia social, estos comportamientos, prácticas, negociaciones, identidades, representaciones, y todos los elementos que aportan a la interacción social que

construye el relato cultural, materializan el discurso dominante de las instituciones y prácticas sociales dominantes como las masculinas. En consecuencia, la primacía masculina no ha sido un proceso estático, sino de intercambio y adaptación constante que contribuye a fortalecer el discurso hegemónico de lo que significa socialmente ser hombre.

En esa perspectiva, lo que se postuló a lo largo de este capítulo es: encontrar en la representación de cine documental una aproximación a las masculinidades de Rafael Correa. En ese sentido, el análisis también es una examinación política del cine documental como productor de imaginarios colectivos. A través de los valores reales y simbólicos del presidente se abre una línea para cuestionar el papel de las masculinidades en torno a la política, la representación documental y el diálogo entre los mecanismos y estrategias de estructuración del género. Las masculinidades son procesos de negociación histórica que si se los cuestiona desde espacios de representación cultural pueden ofrecer respuestas en torno a la forma en que determinada sociedad construye los códigos de masculinidad individual, pero en referencia a patrones colectivos.

Capítulo Tercero

El poder en imágenes

3.1 Mirar el ver. Apuntes para dialogar con las escenas del poder

La representación documental de Rafael Correa muestra su liderazgo político, ímpetu, destrezas, valores personales, entre otras características que generan imágenes idealizadas, potencializadas y positivas del presidente, las cuales personalizan el discurso político de un régimen mediante la recursividad audiovisual. En el diálogo entre política y cine documental se evidencia cómo la representación juega un papel relevante para producir imágenes políticas de éxito y liderazgo que, mediante la teatralidad del poder, solventan los argumentos y opiniones a favor del oficialismo.

Uno de los cuestionamientos que surgió en la estructuración de la investigación fue ¿por qué Rafael Correa y no otro presidente del Ecuador documentado desde el formato audiovisual? La pregunta ensayaba varias respuestas pero la más acertada y cercana a los objetivos del presente trabajo fue que el líder de la Revolución Ciudadana es un caso *sui generis* en la historia política del país debido a que ningún otro presidente priorizó la comunicación como se evidenció en este proceso, lo que se caracterizó por una extensa producción, registro y memoria audiovisual del discurso político-comunicativo unidireccional desarrollado durante su administración.

La “campaña permanente” que caracterizó al gobierno de Rafael Correa durante 10 años se destaca por el uso estratégico de mecanismos de comunicación política como: *Enlaces ciudadanos*, el control del manejo de la línea editorial de los medios incautados y públicos, la producción y difusión constante de spots y producciones documentales que hacen efectivo el mensaje del gobierno y generan opinión pública favorable (Montúfar 2017). En ese sentido, estos mecanismos de comunicación política requerían de un vocero que construya una realidad más cercana; no es casual que en los *Enlaces ciudadanos* Correa cuente chistes, cante, lance piropos y sea una persona distendida, similar a como se lo observa en los documentales analizados donde se lo percibe cotidiano, espontáneo y con gran aceptación frente a las multitudes.

Esa imagen posicionada y generada desde los mecanismos de comunicación política, en este caso documentales, construye un personaje mediático que se encarga de agenciar su propia representación, por ello el director de *Instantes de Campaña*, Tomás

Astudillo, mencionó que es difícil retratar a Rafael Correa fuera de su papel de presidente ya que siempre asume esa performatividad incluso en sus momentos familiares (Diario El Comercio 2015). Por tanto, en los documentales estamos frente a un personaje, un actor mediático y político que, desde la teatralidad del poder, pone en escena su liderazgo.

En los tres documentales el espectador está frente a un personaje presidencial y no ante un individuo común de la sociedad, a causa de eso, se debe considerar que: “Rafael Correa es un líder mediático en tanto que gobierna mediáticamente, creando y recreando el clima de opinión desde el que los medios y la gente se informan, piensan y conversan sobre política.” (210). Este personaje, que es un hito en el relato político e histórico del Ecuador, ha direccionado su gobierno mediante la puesta en escena (Enlaces ciudadanos, documentales, spots, entre otros recursos) y teatralizando el poder.

Su singularidad radica en volver visible la política mediante las estrategias de comunicación política generando empatía en la percepción e imaginario de la gente desde lo cotidiano, puesto que es un gobierno que: “relata su agenda semanal y firma decretos, repite la proyección de escenas de la inauguración de obras, plantea temas, explica los problemas, informa, pelea, descalifica, se burla, se enoja, se reconcilia, sufre, goza, ríe.” (211). Todas esas poses que adopta Correa para visibilizarse socialmente requieren de una articulación entre la teatralidad del poder para dramatizar e interpretar la política, y a su vez de una imagen que se erige mediante soportes comunicativos que tornan al líder de la Revolución Ciudadana carismático, innovador, elocuente y humano.

En los documentales *Muchedumbre 30S*, *Operación Correa* e *Instantes de Campaña* muestra a un personaje político en relación directa con los ciudadanos y ciudadanas, comprometido a escuchar inquietudes, necesidades, e incluso sobrelleva los reclamos por alguna mala gestión en su gobierno; sin embargo, esa sensación (audiovisual) de proximidad a la sociedad es un efecto de realidad solventado por la imagen mediática del presidente y la narración que sugieren los filmes la cual, desde el cine documental, personifica el discurso político de la *Revolución Ciudadana*.

Pablo Iglesias (2013) menciona al respecto que la política no se evidencia solo en la institucionalidad administrativa ni económica, sino en la cultura mediática debido a que “abarca un conjunto de prácticas artísticas públicas y privadas, institucionales y no institucionales, que son determinantes para entender cómo se construye el poder en un mundo más *massmediático* que nunca.” (17). Bajo esa perspectiva la relación entre

la política y el cine documental debe leerse como una mediación del imaginario colectivo desde el cual se construyen las identidades y se establecen relaciones de poder.

Es decir, en el argumento e historia que construyen los directores de los tres filmes la persona real (Rafael Correa) está ausente, debido a que socialmente se lo construye como un personaje político mediático: “omnipresente, [que] gobierna y se identifica con el pueblo en la medida en que es televisado, radiado [documentado] [...]” (Montúfar 2017, 216). En consecuencia, en las representaciones documentales se evidencia una realidad construida desde la puesta en escena y la espectacularidad de su relato; así, el líder se construye como un individuo que atraviesa los dramas de la política pero eso no es un hecho aislado sino que es parte de las estrategias que operan en la teatralidad del poder, aparentemente inexistentes.

En correspondencia a la pregunta planteada en párrafos anteriores respecto a por qué indagar la representación documental del presidente Rafael Correa, se puede decir lo siguiente: en los tres documentales hay un personaje específico, un presidente que tiene determinadas características como las siguientes: es un líder carismático que tiene rasgos de caudillo, académico, decisor, pedagogo, ganador y vengador (Montúfar 2017). También su representación lo evidencia como un personaje con actitudes mesiánicas y paternalistas (De la Torre 2015), así como líder político que en su discurso evidencia la repetición, personalización, dramatización, sentimientos y emociones, ironía y humor (Cerbino, Maluf and Ramos 2016). En ese sentido, se establece la estética visual política del personaje Rafael Correa, construida a partir de la representación documental.

Para ello es necesario analizar varios aspectos que componen a los filmes como el argumento, la historia, modos de representación, planos, ya que esos elementos construyen al personaje en cuestión y allí se referencia parte de las respuestas que componen los objetivos de esta investigación y algunos de los aspectos descritos en el párrafo anterior.

En este capítulo la representación documental de Rafael Correa se examinará más allá de lo evidente; por eso se sugiere *mirar el ver* como un ejercicio de aproximación a los efectos ideológicos que una representación puede contener; con ello no se define al espectador como un sujeto pasivo, desarmado frente a una discursividad como la documental, pero se le puede sugerir que: “Los cuerpos de la pantalla son

fantasmas que se hacen percibir como realidad, transportando al campo de la ilusión relativa toda su naturaleza s gnica y su funcionalidad discursiva.” (Bettetini 1996, 23).

Rafael Correa en los filmes es el enunciador principal de un mundo histórico específico, las imágenes, sonidos, acontecimientos, interacciones y relaciones sociales evidenciadas dan cuenta de una realidad. El documental es una puerta de aproximación al mundo, la significación contenida en sus relatos y ofrece evidencias para preguntar: “[el] valor ideológico y social, género y representación sexual, historia y afiliación política, identidad nacional y cultural [...]” (Nichols 1997, 152). Las imágenes, sonidos y los relatos contenidos en los filmes documentales proporcionan referencias de la realidad y la forma en que los valores del mundo son expresados; a su vez las conexiones posibles entre la producción de documentales y poder.

Al centrar la atención sobre el personaje de los tres documentales desde la recursividad audiovisual (argumento, historia, modos de representación, planos, etc.) es con la intencionalidad de mostrar que ese mundo observado en los filmes documentales es un mundo: “dramatizado, reconstruido, miniaturizado o modificado de algún otro modo. Al igual que la ficción realista, el documental nos presenta una imagen del mundo como si fuera por vez primera [...]” (156). Al estar intensificado el mundo en el trámite de convertirse en representación (documental) se establecer  los efectos que construye la est tica visual política de los productos audiovisuales seleccionados.

El presidente, para percibirse como un sujeto cotidiano en los filmes, pas  por un proceso de construcción y argumentación audiovisual que permitió a los directores comunicar sus perspectivas del mundo hacia la sociedad mediante los efectos de realidad documental; desde la particularidad de las argumentaciones generadas en las historias el espectador acude a observar una porción de la realidad que a su vez es una prueba y documento histórico, que contiene significaciones culturales para que el espectador se enfrente al mundo y acepte o discrepe la representación de algún acontecimiento, persona o un pasaje de la historia y de la realidad.

La dramatización y personalización del relato político de Rafael Correa realizada a través del cine documental sugiere que las dinámicas de gobernar necesitan de la imagen y la contemplación para solventar una ideología; mientras más se visibilice el Estado se torna necesaria la presencia de un personaje que sea capaz de concentrar en su performance los dramas para enfrentar las adversidades de gobernar, o al menos es lo que evidencia el mandatario actual. A causa de eso, estos documentales generan: “un sentido de tensión entre la película y el mundo que está más allá de ella [...] una

película representa el mundo de maneras que siempre dejan más cosas no dichas que dichas [...]” (Nichols 2013, 268). En esos vacíos que deja todo tipo de representación caben los cuestionamientos que permiten acercarse al mundo real y discrepar con el mundo de la representación.

En el capítulo anterior ya se puso a prueba el cuestionamiento a la representación documental, al interrogar los filmes y verlos desde el lente de las masculinidades; en esa aproximación se empezó a mirar el ver; eso evidenció las jerarquías de género presentes en este tipo de cine y que son negociadas hasta volverse naturales a la percepción. El cine documental es un dispositivo político, pues en sus representaciones también se disputa-negocia el mundo y cuando se mira este tipo de dinámicas no sólo se acude a observar cómo cambian las dinámicas de representación, tecnología o estética sino que se asiste al cambio de discursos, imaginarios y disputas de las políticas de representación.

A tono con lo expuesto, en este capítulo se problematizará otros aspectos de los documentales seleccionados, lo que significa ver más allá de las imágenes presentadas en los audiovisuales. Esto se realizará mediante un exhaustivo acercamiento a los recursos que componen la representación documental de Rafael Correa. A lo largo de los siguientes apartados se describirá, analizará y dialogará con: modos de representación, planos, argumentos, historia, elementos que construyen la narrativa y cuerpo de los filmes para explorar a uno de los personajes más explotados mediáticamente. Al averiguar sobre la presentación de la representación documental se evidenciarán pruebas de significación que sostienen una verdad o una forma determinada de ver el mundo histórico.

3.2 Modelos de representación documentales y puesta en escena de la masculinidad

Las modalidades de representación que construyen los relatos documentales de Rafael Correa son herramientas formuladas con base en las características narrativas y convenciones técnicas, que generan determinados efectos visuales, sonoros y discursivos a los filmes. Estas formas de presentar la realidad documentada tienen reglas y limitaciones –como toda representación– para imprimir el efecto deseado; el objetivo de estos modos de representación es convencer al espectador que lo sucedido frente a la cámara fue así y no de otra forma. Lo que pretenden los modos de representación documental es que: el espectador tenga la sensación de ver hechos exclusivos, dónde la única distancia frente a lo que sucedió sea la pantalla.

En los tres documentales no existe la utilización de un modelo único de representación, se caracterizan por mezclar varias formas de presentar al personaje. El objetivo de combinar los modelos es mantener la historia y el argumento solventes para generar un efecto audiovisual-discursivo específico en el espectador, donde los hechos no den lugar al cuestionamiento; la modalidad de representar a Correa tiene una intencionalidad específica y de la mano de lo técnico permiten que los filmes mantengan un estilo y una forma de enunciación propios.

El documental *Muchedumbre 30S* combina tres modalidades de representación documental: expositiva, participativa y expresiva. La primera (expositiva) se evidencia porque el director, Rodolfo Muñoz, alude al espectador de manera directa por el uso de la voz en off, esto a decir de Nichols (2013), persuade al perceptor porque este recurso consiente hablar a favor de alguien o construir un acontecimiento con una intencionalidad específica a través del direccionamiento del relato.

El uso de la retórica expositiva en el documental sobre los sucesos del 30 de septiembre de 2010 está caracterizado por el uso de la *voz en off*, recurso que Muñoz utiliza para mantener la continuidad espacial o temporal de la línea narrativa y que produce una apariencia de objetividad ante los hechos presentados. Esto resulta cuestionable debido a que Muñoz ofrece una historia apegada a la versión oficialista, carente de contraste y reivindicando al presidente como héroe y víctima de la revuelta policial.

El 10 de marzo de 2011, el periodista Xavier Reyes, publica en diario El Universo un análisis sobre el documental de Rodolfo Muñoz. Para Reyes este filme es un componente del discurso oficial del Gobierno: “Las imágenes inéditas y nunca antes vistas sirven perfectamente para decir con más fuerza lo mismo que ya se ha dicho desde la Secretaría de Comunicación.” (Diario El Universo 2011). Reyes plantea que el direccionamiento (expositivo) del documental envuelve al espectador en lo nostálgico, por tanto los hechos vislumbrados no son cuestionados, convirtiéndose en una aparente verdad debido a los efectos de la modalidad de representación empleada.

Muchedumbre: A propósito del documental sobre el 30S es el nombre de otro publicado por el sitio web *La línea de fuego* (2011), y ejemplifica como la modalidad de representación insinúa elementos de análisis para encontrar pistas adicionales sobre el acontecimiento y considerar aspectos sobre los hechos percibidos. La tesis central del artículo de Luis Ángel Saavedra sostiene que: el 30 de septiembre fue una conspiración

gestada con anticipación y determina que esta pieza audiovisual deja en evidencia la negligencia de ciertos miembros del Gobierno.

Para llegar al efecto expositivo Rodolfo Muñoz establece momentos dramáticos y de suspenso, eso produce narrativamente que Rafael Correa sea el protagonista y actor social necesario que precauteló la democracia. El documental para solventar la veracidad de sus argumentos también plantea elementos investigativos y del reportaje como: preguntas, hipótesis, reconstrucción de hechos, entre otros recursos que construyen un relato épico del presidente.

La modalidad participativa es evidente cuando Rodolfo Muñoz tiene acercamiento con los personajes de la historia y se refleja en las acciones desarrolladas frente a la cámara por su influencia; los principales recursos que utiliza en *Muchedumbre 30S* son la entrevista y testimonio. En ninguno de los dos casos (entrevista y testimonio) el director llega a la confrontación y, en ese sentido, la información que obtiene refuerza la línea política del gobierno. El documental es una reiteración de los discursos del 30 de septiembre emitidos por la plataforma comunicativa estatal, así, Correa, es el héroe que resistió los embates de una oposición desestabilizadora o al menos ese mensaje direcciona Muñoz al representar desde esta modalidad.

Los efectos audiovisuales de la modalidad participativa son: el acercamiento a los hechos por la reconstrucción que genera el director con los actores sociales, eso dota a la historia de un sentido de exclusividad frente a la información que le otorga y también tiene acceso (aparente) a situaciones y anécdotas desconocidas, por ejemplo, Rafael Correa en una de las escenas del documental menciona que él solicitó a su equipo de seguridad un arma para defenderse si lo secuestraban. Esos hechos que sólo los actores sociales y protagonistas del documental lo saben aportan información exclusiva que, narrativamente, engancha al espectador.

Mediante esta modalidad las sensaciones son negociadas y direccionadas por el uso del testimonio generando en el espectador un interés; otro ejemplo es la reconstrucción de la muerte de Froilán Giménez, oficial de policía del GIR que participó en el rescate del presidente y que falleció producto de una bala perdida. Estos sucesos calan en lo sentimental y dotan al filme como un espacio de revelaciones permitiendo al espectador poseer –la sensación– la única verdad de los acontecimientos.

La última modalidad que el director explota en el documental es la *expresiva* y se evidencia por el uso de experiencias y memorias emotivas que los personajes

entrevistados denotan en las escenas de *Muchedumbre 30S*. Los testimonios seleccionados para generar una atmósfera expresiva a su vez amplifican la experiencia real y afectiva, con ello la persuasión es efectiva por la dosis emotiva vislumbrada en las imágenes y sonidos. Esto genera mayor compromiso entre: el espectador y las sensaciones de la historia y permite que Rafael Correa se evidencie como personaje y víctima de las circunstancias.

Las modalidades de representación documental reflejan un modo específico de representar la masculinidad, en el caso de *Muchedumbre 30S*, las tres modalidades postulan lo siguiente: la expositiva produce una representación masculina direccionada, en la que se resaltan los valores positivos del personaje. No caben los errores, ni deja en evidencia a Rafael Correa como el responsable de algunos hechos del 30S que produjeron enfrentamientos. El efecto de esta modalidad documental lo postula como héroe y reafirma los valores de la masculinidad hegemónica, impenetrable, todo eso producto de la injerencia que tiene la voz del director sobre la historia.

La modalidad participativa a partir del testimonio direccionó la historia y representación política-visual de Correa como un héroe que aguantó los embates de una oposición desestabilizadora y que actuaron como el principal enemigo del presidente, que casi pierde su vida por precautelar la democracia y estabilidad política del país. Esta modalidad reflejada en el documental remite a las identidades simbólicas que en el capítulo anterior Enrique Gil Calvo (2006) las definía como las máscaras del héroe y patriarca. Por tanto, esta forma de presentar al presidente reafirma los valores simbólicos masculinos de la masculinidad dominante.

Finalmente, la expresividad funciona como una estrategia para humanizar al personaje, con ello, el espectador tiene empatía y no cuestiona los acontecimientos producidos durante la revuelta policial. Esta modalidad idealiza a Rafael Correa, lo vislumbra como un héroe capaz de superar cualquier obstáculo por su compromiso con el pueblo ecuatoriano, así, asegura la estabilidad política y, como buen héroe y patriarca, las persecuciones, juzgamientos y empleo de violencia ejercidas desde el gobierno quedan justificadas por una representación (documental) que guarda silencios sobre otros sucesos que no expondrían a Rafael Correa como el héroe del 30 de septiembre.

Instantes de Campaña es un documental que utiliza la *modalidad poética y observacional*, hecho que se demuestra en la composición del filme, caracterizada por preciosista y con ritmo propio (pausado, retórico, estético). Tomás Astudillo, director

del documental, formula un personaje sublime y arquetípico, en el que lo audiovisual y lo narrativo confluyen para mantener una cadencia en el relato. Este documental contemplativo reafirma los valores de la masculinidad patriarcal, omnipresente y ejemplar, puesto que Rafael Correa, desde esta propuesta audiovisual es un personaje idealizado y por eso, en la narrativa, se muestra el beneplácito social durante la campaña electoral, hecho que se traduce en ganar su tercera presidencia consecutiva. Por tanto el personaje construido desde los dos modos de representación se enfocó en alejar al presidente de los enfrentamientos y mostrarlo como un hombre dinámico y solvente en la esfera política.

El documental registra los momentos relevantes de la campaña presidencial de 2013 mediante la modalidad observacional; el realizador no interviene en las acciones, es testigo del devenir, en este caso electoral, por tanto, al presidente se lo percibe en un ambiente y temporalidad directa, auténtica y sin mayor trucaje. El lugar que mantiene Astudillo frente a la realidad que documenta es privilegiado debido a que tiene acceso a momentos y lugares reservados dentro de la esfera política ecuatoriana y, el mérito del director, es la discreción frente a los actores sociales que no se inmutan por la presencia de la cámara. Eso se refleja en las escenas del filme donde las acciones, los sonidos e imágenes denotan un sentido cotidiano, natural y *humano*.



Fotogramas del documental *Instantes de Campaña* (2015). 00:08:06 – 00:43:39

Esas características que componen la identidad del audiovisual presentan un personaje íntimo, construido con diálogos y tensiones narrativas fundamentadas en las actividades políticas y personales de Correa. De acuerdo con Nichols (2013), al ‘ver la vida tal y como es’, desde lo observacional, “los personajes son captados en necesidades apremiantes o en sus propias crisis. Esto requiere de su atención y la retira respecto de la presencia de los cineastas.” (201). Esto sucede en varias escenas del

documental donde vemos a Correa fuera de su papel de político, es decir, sin asumir la teatralidad del poder que lo caracteriza y anulando –momentáneamente– la puesta en escena de su discurso político y su posición jerárquica de género.

Los dos fotogramas dan al espectador la sensación de ‘ver la vida tal como es’, porque el presidente está fuera de su papel de personaje político; estas imágenes son posibles por el modo de representación asumida por el director, ya que ahí la representación dialoga con la realidad y muestra aspectos reveladores como el del “tiempo ‘muerto’ o ‘vacío’ donde no ocurre nada de importancia narrativa pero [que son parte de] los ritmos de la vida cotidiana [que] se adaptan y establecen [en los documentales].” (Nichols 1997, 74).

Como se muestra en los fotogramas, el tiempo presente al que se enfrenta el espectador es el testigo y efecto realista de lo que sucedió; por ejemplo, a Rafael Correa se lo ve auténtico, introspectivo, reflexivo dialogando con su individualidad como cualquier persona; eso origina que el efecto de realidad producido por el documental cale en el imaginario del espectador produciendo una mediación entre la figura del presidente y el espectador con el objetivo de reafirmar la discursividad manejada por el gobierno.

En *Instantes de Campaña*, lo visual se apega a las características de la modalidad de representación documental *poética*. Esto se evidencia porque en el filme existe una estética minuciosa por el uso recurrente del plano detalle, imagen nítida y preciosismo que genera la fotografía en blanco/negro. El relato audiovisual cuida la forma de representación del personaje, es decir: en todos sus planos hay una composición simétrica que junto a la iluminación y el uso de planos detalles resaltan las facciones de Rafael Correa, siendo cada plano un retrato artístico.

Al relacionarse con la propuesta narrativa, el proceso minucioso de producción fotográfica del mandatario crea un personaje contemplativo; Correa es una efigie que, en una trama apologética, demuestra al espectador porque es uno de los presidentes más importantes de la historia política del Ecuador. Al cuidar la imagen del personaje por el tratamiento visual estético y retórico, el personaje aparece idealizado, abstrayéndolo a tal punto que lo visto frente a la pantalla pierde veracidad por el excesivo cuidado en los detalles. La estética desbordante del documental de Astudillo se vuelve efectiva por los planos y escenas donde Rafael Correa está en contacto con niños de comunidades, con sus seguidores en las provincias, en sus relaciones familiares y con sus más estrechos colaboradores políticos.

En esa perspectiva, el personaje se vuelve ‘real’, humano y cercano al espectador, persuadiéndole mediante la expresividad vivida. Eso es posible a través del recurso poético que propicia la sensación de experimentar audiovisualmente un mundo afectivo y sentimental por el uso de recursos retóricos. Esta forma de representar establece otra percepción respecto de Correa, y en consecuencia, una interpretación distinta del imaginario que compone su discursividad.

En *Instantes de Campaña*, Correa aparece como un personaje potenciado desde lo retórico, similar a la imagería creada desde la comunicación política del gobierno; también es una impresión audiovisual pulida que precautela la imagen saturada del mandatario por su constante enfrentamiento a sus rivales políticos; es decir, este documental es un mecanismo de reivindicación que modera la imagería ampulosa de Rafael Correa.

Las modalidades de representación que componen este filme determinan que: el presidente fue creado narrativa y técnicamente como un personaje cercano a la sociedad. Ese hecho hace que no asuma una performatividad política, por el contrario, resalta su individualidad fuerte, sarcástica, ajetreada y reivindica valores como la responsabilidad, el compromiso y lealtad con el pueblo ecuatoriano. Las imágenes también posibilitan una lectura de su masculinidad reforzada con valores patriarcales, debido a que las escenas exponen un presidente que insta por el orden social-político desde su papel paternal para beneficiar a la colectividad y a los grupos históricamente excluidos.

Estos modos de representación, al caracterizarse por la experiencia vivida-‘real’ lo representa como un ser humanitario, generando en el espectador la sensación de tener un lugar privilegiado frente a la pantalla y que mantiene un diálogo en primera persona con el presidente por el hecho de verlo: reír, contar chistes, molestar, preocuparse. Por tanto, anula la barrera espectador/presidente y plantea en la pantalla una interacción con un hombre ecuatoriano promedio, mestizo, costeño, de personalidad amigable, abierta al diálogo y evade la postura sobria que un presidente connota desde la performatividad política.

La atmósfera del filme es contradictoria porque se advierte un personaje idealizado, sacralizado y divinizado. Rafael Correa es héroe y patriarca, capaz de asumir las obligaciones que tiene con su pueblo y al mismo tiempo se observa un molde, una puesta en escena de un presidente que ejerce control y dominio. En esa ambivalencia la performance de Correa y su representación se vuelven herméticas ya que: “Él mantiene

su actitud de Presidente, incluso cuando no la necesita... esa rigidez, ese carácter duro, humor un poco siniestro’, dice entre risas. ‘Es una suerte de máscara, impenetrable, que no la suelta.’” (Diario El Comercio 2015). Eso reafirma los valores masculinos explicados en el capítulo anterior y da indicios de una estética visual política que guarda un protocolo audiovisual que produce capital simbólico que aporta a la construcción discursiva del líder de la Revolución Ciudadana.

Pierre Carles, director del documental de *Operación Correa* tiene control sobre el punto de vista de la historia y es un personaje adicional de la historia debido a que, desde la modalidad documental participativa, confronta la falta de atención de los medios de comunicación ante la llegada de Rafael Correa a Francia. El argumento del documental enfatiza entre la perspectiva que tiene el director del filme sobre la administración-proceso político de Correa y el desconocimiento que los expertos políticos y periodistas tienen sobre un modelo de gestión económica y política alternativa como la impulsada por el presidente ecuatoriano.

El relato documental de *Operación Correa* aparece como una negociación de la representación externa del país y cómo imaginan la historia política de Ecuador; allí se producen tensiones ya que los relatos y entrevistas respecto a Correa están sesgadas por una carga política e ideológica en disputa que responde a una imaginaria creada por el gobierno. En ese sentido, las acusaciones y disputas generadas en el país no están expuestas en las filmaciones de *Operación Correa* y ahí el cine documental es el espacio donde las historias se disputan (simbólicamente), ficcionalizando la realidad y teatralizando el poder.

Al participar e indagar sobre la figura de Rafael Correa, los directores franceses negocian una representación del personaje, por tanto, la representación documental de su masculinidad es el resultado de esa negociación. La masculinidad que el espectador observa, producto de esa interacción, es una masculinidad hegemónica, una representación dentro de la representación, realizada por interpretaciones extraídas de material de archivo, testimonios o entrevistas y que lo perfilan como un hombre cercano al canon occidental-norteamericano.

En el documental Rafael Correa es representado como un presidente que llevó al Ecuador por la vía del desarrollo, poseedor de una actitud visionaria, un político progresista; el film anula ciertos aspectos que generan controversia, como su actitud agresiva, imponente y sexista. Este modo de representación documental participativa al no contrastar una representación oficial del ex presidente se convierte en un producto

del oficialismo, y la representación del documental sería una mirada cómplice debido a que desde los lenguajes del cine documental se reafirma una masculinidad dominante.

El modo reflexivo complementa la historia de *Operación Correa* por el uso de entrevistas, estas contextualizan los hechos sociales que presentan y generan interpretaciones variadas sobre el acontecimiento presentado. Rafael Correa desde esta modalidad es una evidencia audiovisual (discursiva) de un momento histórico determinado y genera el diálogo con prácticas culturales, sociales políticas y económicas; a su vez el documental desde esta modalidad insinúa el planteamiento de preguntas y cuestionamientos sobre la realidad documentada y así problematizar ciertos aspectos que se desarrollan en el tejido social como la importancia de los medios de comunicación en la sociedad.

Este efecto de realidad construye nuevas perspectivas para enfrentar la realidad, aporta nuevos conocimientos y diálogos disciplinares. En el país tal vez no se considera un tema importante investigar la atención que Rafael Correa produce en otros países, como en Francia, lo cual motivó a los realizadores a producir el filme. Esos conocimientos adicionales, que están implícitos en la utilización de recursos narrativos hace que: “Reflexionemos sobre la manera en que lo que uno ve y escucha, nos lleva a creer en un punto de vista particular sobre el mundo” (Nichols 2013, 225) sin considerar los márgenes que la representación produce y la multiplicidad de evidencias que surgen en esos bordes para re-interpretar las versiones que se tiene de la realidad para contrastar y aproximarse, desde el cine documental, a las discursividades del tejido social.

Rafael Correa es representado como poseedor de una masculinidad innovadora pero con reminiscencias de los valores tradicionales; es un hombre relativamente joven, académico, heterosexual y con gran dominio del lenguaje, o al menos esa es la imagen proyectada desde su equipo de comunicación política. Lo perciben como alguien de personalidad dominante con poses de coraje, competitividad, proteccionismo y agresividad.

Esta masculinidad es la que causa interés en los directores franceses porque observan un hombre de ideas innovadoras y eso se refleja en el éxito de su administración de gobierno y la importancia en el campo político latinoamericano. En consecuencia, se ajusta a los parámetros de las masculinidades dominantes de hombres dinámicos, viriles, solventes e impenetrables anulando así la idea de pasividad que se asocia a gays, mujeres y niños. El modo reflexivo, en este caso actúa como una

estrategia que, desde la representación audiovisual, reafirma los valores de la masculinidad moderna de Correa pero que contradictoriamente también evidencia los valores masculinos tradicionales (hegemónicos).

Los tres audiovisuales discuten una realidad y momento histórico materializado en la representación documental y las modalidades localizadas en los filmes. Su importancia radica en observar las relaciones culturales presentes en las imágenes y sonidos presentados debido a que son lenguajes y reproducen discursos como el de la dominación masculina. El apartado indagó la representación documental y las ideas que construyen los discursos fílmicos como documentos, de acuerdo con Gustavo Aprea, al ser productos culturales descubren un entramado de relaciones y negociaciones para entender: “[la] (historia de las mentalidades, de la vida cotidiana, de la cultura material, del cuerpo)[...]” (Aprea 2012).

El análisis de las piezas audiovisuales en relación a la cita de Aprea evidencian una postura ideológica dominante- como la del discurso político de Rafael Correa y el proceso político denominado Revolución Ciudadana- y en medio de eso, una masculinidad hegemónica que también constituye su discurso de poder. El análisis a su vez muestra la vida cotidiana y el trajinar de un presidente con alta popularidad, el cual construye su imagen a partir del manejo suspicaz de la comunicación política en el que se asume como un personaje (masculino-político) que representa a una ideología partidista.

En términos de cultura material, a partir de la representación documental de Rafael Correa, el cine documental aparece como un producto cultural que contiene los reflejos de los procesos históricos que una sociedad atraviesa, por ejemplo los 10 años de administración presidencial del mandatario ecuatoriano. Eso provoca una interpretación específica como fue el análisis de los efectos de las modalidades documentales en la construcción de valores masculinos.

El resultado de analizar las modalidades de representación documental utilizadas por los directores de los filmes implica proporcionar pistas para valorar las políticas de representación presentes en la construcción del personaje central de las películas. En consecuencia, se determina lo siguiente: los filmes coinciden en representar una masculinidad con valores esencialistas y caracterizada por el dominio, orden social, violencia simbólica generada desde la jerarquía de género patriarcal; eso muestra un personaje (Rafael Correa) dedicado a la lucha por custodiar el poder político, valor patriarcal y hegemónico que desde su lugar omnipresente instauro un discurso

audiovisual unidireccional en el cual se evidencia el hombre proveedor, protector y progenitor al que aludía Gil Calvo (2006).

Los efectos de realidad de las películas establecen una perspectiva de identidad cultural masculina que reivindica al hombre (presidente) como el personaje idóneo para mantener el orden social y el control político; la exclusividad de lo masculino lo construye simbólicamente como patriarca y héroe. En los documentales su autenticidad está disimulada por la puesta en escena como político y la estética visual que los elementos audiovisuales provocan en la percepción e imaginario. Es por eso que su naturalidad es algo forzada porque su representación anuncia: “[un] ser auténtico [que] equivale a parecerlo con éxito, pues la única diferencia entre veracidad y apariencia reside en la calidad de la interpretación escénica.” (Gil Calvo 2006, 22). En esa perspectiva, los filmes tienen un personaje convincente en la medida que su veracidad pasa por el filtro de su meditación e intencionalidad teatral que experiencia los valores discursivos políticos y masculinos que participan en su performance.

3.3 Construcción de la historia y argumento

Al analizar las tres películas documentales, a la luz de la estructura de la historia, se establece lo siguiente: *Muchedumbre 30S* e *Instantes de Campaña* utilizan el *modelo dramático occidental*²⁷ para construir la forma del relato (historia); ambos documentales priorizan elementos dramáticos para formular las tramas con énfasis en los sentimientos, los conflictos y las tensiones que atraviesa el personaje en los diferentes contextos políticos. Los directores de los documentales (Rodolfo Muñoz y Tomás Astudillo) utilizan puntos de giro de manera recurrente para que las acciones progresivas develen a Rafael Correa como el héroe mesiánico que superó una conspiración (*Muchedumbre 30S*); así como el personaje político de una campaña electoral épica inusual en la historia política del país.

Los puntos de giro permiten que el hilo narrativo sea solvente y que las acciones a medida que avanzan, capten la atención del espectador; bajo esa perspectiva, el uso reiterativo de puntos de giro en los dos filmes hacen que Rafael Correa se mantenga en acción permanente, en la búsqueda de un fin. En el primer caso, *Muchedumbre 30S*, la historia narra de forma progresiva los acontecimientos acaecidos el 30 septiembre de 2010.

²⁷ Para revisar la definición de modelo dramático occidental revisar a Jorge Prelorán en *Conceptos éticos y estéticos en cine etnográfico* (1987).

Los sucesos que presenta el filme tienen su propio componente de melodrama, más allá de la intencionalidad del montaje y la estructura de la historia. Muñoz maneja muy bien lo aparatoso del suceso, puesto que no se limita a registrar y transmitir frente a la pantalla el devenir de los hechos, al contrario, el relato es una serie de hechos encadenados en torno a un significado mayor como es la democracia y el altruismo político, eso le permite enaltecer la figura de Rafael Correa.

En *Instantes de Campaña* además de lo dramático de la historia hay una preocupación por la forma artística, esta se caracteriza porque el director maneja un ritmo parsimonioso a lo largo del documental. En este audiovisual cada escena mantiene una cadencia que marca el equilibrio de la historia; eso permite al espectador conocer al personaje de forma armoniosa y generar la relación emocional-sentimental que el modelo dramático occidental solicita.

Operación Correa no se apega a la estructura de relato dramática descrita en los filmes anteriores. Esta cinta construye la historia desde la estructura del ensayo; eso supone un relato fragmentado, que se sustenta con base en las evidencias y testimonios que explican las preguntas o hipótesis planteadas por los directores. Esta forma de construir la historia es similar al reportaje y no apuesta a sostener una relación emocional con el espectador, empero, propone una búsqueda intelectual reflexiva sobre el tema tratado. Pierre Carles y Nina Faurer tienen como objetivo, en su historia, demostrar el papel que tienen los medios de comunicación franceses al construir opinión pública, para ello la visita de Rafael Correa a Francia y el poco interés de los medios al cubrir su llegada es el motivo que descifra los cuestionamientos de los documentalistas.

Las adversidades a las que se enfrenta el ex presidente, en los documentales, son parte de la dramaturgia política. Georges Balandier (1994) define a ésta categoría como una serie de representaciones en las que se evidencia la ruptura de un orden armónico y que se concreta a través de tres leyes: la *sorpres*a, la *acción* y el *éxito*; lo que asegura que la percepción y representación del personaje político sea de héroe ya que se encuentra en conflicto y enfrentamiento constante.

En los tres documentales se advierte las leyes planteadas por Balandier. Por ejemplo, en *Muchedumbre 30S*, la sorpresa es una muchedumbre de policías que reclaman sus derechos y beneficios laborales. La acción es la intervención del presidente para resolver el conflicto, hecho que le implicó agresiones por parte de los policías y estar cautivo en el Hospital de la Policía. El éxito se concretó en la llegada

triumfal al Palacio de Carondelet luego de superar los obstáculos que pusieron en riesgo su vida.

En *Instantes de Campaña* la sorpresa es la posibilidad de ganar la tercera presidencia consecutiva, por la vía democrática, y mantener un proceso político denominado Revolución Ciudadana. La acción se evidencia en los debates y confrontaciones que Rafael Correa mantuvo con los otros candidatos presidenciales como banqueros, tecnócratas y figuras políticas tradicionales; el éxito se manifestó en la re-elección del ex presidente.

En el documental *Operación Correa* la sorpresa está en que los medios de comunicación franceses no se inmutaron ante la llegada de uno de los líderes políticos más representativos de Sudamérica; la acción se manifiesta en demostrar, mediante testimonios, los avances que el país experimentó desde que Rafael Correa asumió la presidencia. El éxito, en este documental, está explícito al demostrar que Rafael Correa es un personaje interesante para la política internacional porque su modelo de desarrollo ha llevado a Ecuador a la modernización y el progreso.

Para George Balandier (1994) la escena política es un teatro donde se “dramatiza, moraliza, ejecuta, somete, alimenta la quimera de una revolución permanente[...] Todo poder político acaba obteniendo la subordinación por medio de la teatralidad [...] [que] le devuelve a la sociedad una imagen de sí idealizada y aceptable.” (22-3). En consecuencia las historias de los filmes evocan un líder exitoso, construido narrativamente como el personaje competente para gobernar al país, la evidencia de ello, son las pruebas audiovisuales que muestran un individuo –idealizado–, en conexión con los ciudadanos (relación emocional).

Los documentales, y por tanto sus narrativas, crean una representación idílica de Rafael Correa que hace menos evidente la intencionalidad discursiva y política de las imágenes. Estas historias documentales vuelven al presidente una persona cotidiana –en apariencia– pero bajo ese trasfondo o efecto documental existe una estética visual política que negocia una serie de intereses para contener el poder. La estética visual política se vale de medios de representación espectacular para exponer y exaltar los valores de una ideología política. En ese sentido Balandier (1994) asegura que las prácticas sociales se desarrollan dentro de una dramatización constante.

La argumentación de los filmes ofrece una enunciación específica del mundo mediante pruebas que ratifican que determinado hecho fue así y no de otra manera. En el caso de los documentales cada uno defiende un punto de vista mediante la utilización

de la representación documental. Para ello se define una perspectiva que organiza y selecciona las evidencias del suceso a presentar mientras que el comentario establece la visión particular del realizador.

En *Muchedumbre 30S* la temática que muestra el filme es el intento fallido de golpe de Estado al gobierno de Rafael Correa por parte de un grupo de policías que defendían sus derechos. Las aseveraciones de Muñoz se justifican en la recolección de material informativo de archivo y entrevistas para exponer los acontecimientos de la revuelta policial. El punto de vista de este documental establece una clara afinidad con las políticas del gobierno, donde la autoridad de la versión de los hechos descansa en los testimonios seleccionados para construir la historia.

Dichos argumentos perfilan una visión particular del mundo con base en la disposición de las pruebas que el director selecciona para indicar que el 30-S fue un intento desestabilizador hacia el Gobierno y evidencia la guerra mediática que enfrenta Rafael Correa. Adicional, el comentario de Rodolfo Muñoz es unidireccional lo que limita al espectador a tener una perspectiva diferente de los acontecimientos esto se da por la falta de contrastación de los testimonios. A causa de eso el director replica los puntos de vista de Rafael Correa y sus colaboradores políticos, como también de los ciudadanos que dan su versión de los hechos.

Para Bill Nichols (1997) la argumentación puede rastrearse de acuerdo al grado de subjetividad contenido en “los pensamientos y sentimientos interiores de los personajes” (163) debido a que la subjetividad actúa como la enunciación primaria de representación. En *Instantes de Campaña* el postulado de Nichols es fundamental para entender los argumentos que alimentan las acciones y narración del filme. Tomás Astudillo apuesta por la observación y exploración de Rafael Correa a profundidad, manteniendo un diálogo en primera persona con las emociones y subjetividades del presidente.

Los gestos, diálogos, miradas, movimientos, son el *argumento central* que construye la perspectiva privilegiada del audiovisual y que revela una etapa vivencial de Correa desconocida y reafirmando el valor de su atracción como personaje político. El punto de vista de Correa en el documental establece lo complejo de interceptar los vacíos de un presidente que performa su papel político todo el tiempo y que al igual que se lo observa en la televisión, Enlaces ciudadanos, discursos también es en la cotidianidad. El documental no cuenta con la *voz en off* que posiciona un comentario, pero la expresividad del personaje responde a: “un sistema culturalmente específico de

significados que rodea las expresiones faciales, los cambios de tono o matiz vocal, los cambios de postura corporal, los gestos, etcétera[...]" (166). El argumento, en consecuencia, sería la subjetividad del presidente que lo hace un personaje expresivo y cotidiano a lo largo de la historia.

Finalmente en *Operación Correa* la argumentación se manifiesta mediante la articulación de varias voces que contribuyen a generar una aparente objetividad frente a los hechos; Carles y Faurer optan por el punto de vista y comentario objetivo debido a que no están inmersos ante la realidad que representan, solo tienen una representación externa y su objetivo es conocerla. Eso es posible mediante: "una postura de neutralidad inocente frente a las tretas de individuos, instituciones y sistemas sociales al mismo tiempo que constituye una de las piedras angulares para profesiones como el periodismo y ciertas formas de etnografía, antropología, sociología y realización documental." (Nichols 1997, 173). Frente a lo descrito, los directores franceses construyen el argumento a través de la selección de material audiovisual para que éste funcione como un comentario explícito y perspectiva del documental; es lo que se define como retórica operativa que habla a partir de las evidencias recolectadas.

En ese sentido, el argumento de *Operación Correa* es una alternativa de enunciación que no direcciona una intencionalidad específica y que permite al espectador tomar sus propias decisiones frente a las secuencias planteadas; el contenido es el encargado de articular las perspectivas y comentarios que el espectador genere al ver las entrevistas realizadas a Correa en Europa y la opinión de expertos sobre Ecuador a partir de los cambios que generó el modelo político implementado por el presidente. A causa de eso el argumento del documental se construye con base en la imagen del país y no a una imagen que se genera del país a partir del documental.

La historia y el argumento se complementan en los casos analizados puesto que contribuyen a consolidar al personaje no sólo en los aspectos técnicos sino discursivos; eso sugiere que el documental actúa, en el análisis, como una fuente de conocimiento que permite imaginar las maneras en que el mundo y la representación del mismo se presentan; en esa presentación y como se ha sostenido en la investigación hay una negociación constante, sin embargo, estos productos audiovisuales-culturales y el mundo que contienen está modificado de alguna manera. Por tanto la historia y argumento posibilita la búsqueda de los efectos resaltados para que la impresión de ese mundo, en este caso personaje, aparente naturalidad; sin embargo, esta historia o argumento documental no es mundo espontáneo sino una representación con apariencia

de realidad referenciada en códigos (historia-argumento) que afirman y defienden que algo sucedió así y no de otra forma.

3.4 La construcción del personaje: Rafael Correa, un hombre imaginario

La tendencia de representar a los gobernantes con un aura triunfalista e idealizada es una práctica común en occidente y se han establecido ciertas convenciones para que el gobernante se perciba socialmente como héroe o de aspecto divino; los gobernantes se han caracterizado por mostrarse: “representados por regla general no ya con sus ropas de diario [...] con el fin de mostrar una apariencia más digna.” (Burke 2005, 85). Esa tradición se nutre por la utilización de códigos icónicos estandarizados empleados para amplificar la dimensión soberana de los gobernantes.

Las representaciones, en este caso documentales, también consideran ciertos códigos y elementos iconográficos tradicionales para construir la imagen del gobernante debido a que los filmes concentran las formas de expresión del poder: “Esas imágenes [o imagería] forman parte de lo que se denomina el ‘estilo demótico’ de gobierno.” (Burke 2005, 90). En esa perspectiva, los audiovisuales sobre Correa no son únicamente una fuente de interpretación política también son un mecanismo para entender cómo la política se solventa en torno a otros aspectos como la virilidad, el cuerpo y la teatralidad del poder presentes en la construcción de la representación.

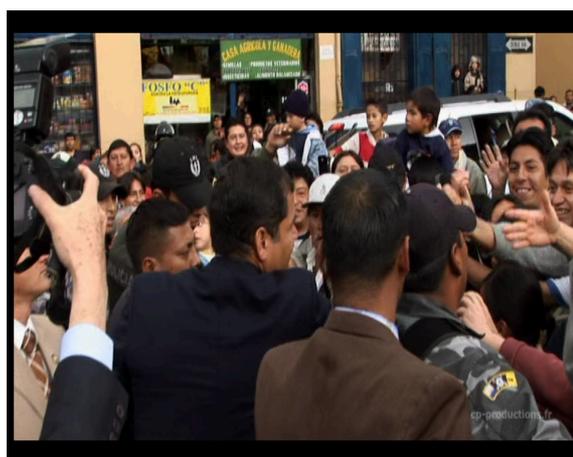
Para Burke la representación del líder la construyen su equipo ‘asesoría de imagen’, los fotógrafos, la prensa, el cine y todos los medios que aporten a la construcción de la imagería del político; indagar sobre alguno de estos aspectos permite, para el autor, identificar las formas en que son representados estos personajes y desentrañar acciones, gestos o vivencias de los gobernantes que son parte de una puesta en escena consolidada, en referencia a una estética visual política que exalta, demuestra y que es por antonomasia artificial, debido a que su fin último es exhibir el poderío del líder.

Para ello, el realismo de la representación documental es necesario puesto que, cualquier argumento generado sobre el mundo resulta contundente, verosímil y cotidiano así:

[...] las visitas a fábricas, en las que el jefe de estado habla con los obreros humildes y les estrecha la mano, o las imágenes de ‘paseos’ en las que los políticos besan a niños, o los cuadros que muestran la accesibilidad del gobernante, como en el cuadro de Wladimir Serov, *Comisión de campesino visitando a Lenin* (Fig. 30), en el que vemos al hombre más poderoso de Rusia escuchando atentamente a tres campesinos, dos de ellos sentados a la mesa, y tomando nota de sus peticiones. (Burke 2005, 90)

En el cine documental también sucede lo que ejemplifica Burke, pero con un grado vivencial más profundo porque el espectador sintoniza sensaciones cotidianas por el efecto de las imágenes y sonidos a los que se enfrenta. Por tanto, los hechos que se desarrollan en la pantalla, producto del realismo audiovisual, hacen que el espectador asuma las representaciones como evidencias del mundo y no como una estética visual política resultado del principio realista que caracteriza al cine documental y que se nutre de aspectos ideológicos cuyo objetivo es resaltar ciertos valores sobre otros, como por ejemplo: las masculinidades y la teatralidad del poder.

En el primer fotograma (izquierda) Rafael Correa saluda con algunos simpatizantes de algún pueblo de la sierra ecuatoriana que acudieron a su llegada, su carisma y espontaneidad son evidentes en la escena y la imagen manifiesta la accesibilidad de la que habla Burke y que todo gobernante debe representar al momento de construir su poder en imágenes. En el fotograma de la derecha el presidente también saluda con sus seguidores y extiende su mano para que la proximidad sea real; en los dos casos la presencia de la cámara permite al espectador ver algo como si estuviera allí, pero esas impresiones llegan por la puesta en escena, nada improvisada, que Rafael Correa debe asumir.



Fotogramas del documental *Instantes de Campaña* (00:04:24) y *Operación Correa* (00:19:20)²⁸

²⁸ El fotograma de la derecha es parte del documental *Ojos bien abiertos* del director Gonzalo Arijón (2009) pero también es parte de *Operación Correa* debido a que Pierre Carles y Nina Faurer utilizan material de archivo y recopilaciones audiovisuales para realizar el documental.

En las dos imágenes el presidente es el foco de acción; a partir de su cuerpo, distribuido en el centro del plano, genera la atención deseada para crear el efecto de cercanía frente a sus simpatizantes. En los dos casos su mano es el nexo indicativo de su afabilidad y proximidad con los ciudadanos pero, más allá del aparente gesto espontáneo, esa es una estrategia de su performance para demostrar al espectador que este líder, tal como se muestra en los *Enlaces Ciudadanos* y en los documentales, es accesible y cotidiano. Ese efecto de veracidad es la coordinación y disposición de las acciones de una representación política que maneja estrategias comunicativas como la proximidad para teatralizar el poder político.

Para Bill Nichols (1997) el manejo del cuerpo en el documental es fundamental cuando se quiere comunicar un efecto de magnitud en el personaje retratado; para lograrlo el documentalista cuida las poses y manifestaciones del individuo documentado mediante el diseño retórico, eso establece una experiencia o condición subjetiva que: “triangula espectador, representación y representado.” (292). En esa estructura (condición subjetiva) el personaje produce una economía simbólica de expresiones que intercambia con el espectador mediante la representación documental.

En el caso de Rafael Correa la magnitud es un aspecto que cuidaron los documentalistas y seguramente su equipo de comunicación para que el líder carismático se perciba como insustituible en su cargo y que hace de la política un acto real mediante los artificios (condición subjetiva) y demostraciones públicas que producen imágenes (documentales) con efectos simbólicos persuasivos. Los fotogramas referencian a lo descrito; en el de la izquierda, al saludar con los indígenas, incluso llevando en sus brazos a niños y besando en las mejillas a las personas mayores, el presidente preserva su representación de gobernante en conexión con los ciudadanos y que se identifica con el pueblo.

Un hecho similar se evidencia en la imagen de la derecha, allí el presidente trata de evadir su resguardo personal para tener contacto con la gente, extiende su mano; los ciudadanos se conmocionan, gritan y saludan al líder mesiánico de Ecuador y Correa continúa su recorrido entre el tumulto de personas. El cuestionamiento que cabe frente a los dos fotogramas es: ¿Quién saluda a los ciudadanos: Rafael Correa (persona real y cotidiana) o la representación y performatividad del líder?

Esta investigación se direcciona en la segunda opción puesto que las personas que están en los filmes saludan a la imagen mediática o la representación del personaje

previamente concebida en relación a: “una política de la imagen que se inspira inevitablemente en el arte del espectáculo.” (Balandier 1994, 119). Al magnificar la representación del personaje político como Rafael Correa, los líderes se vuelven atractivos porque generan manifestaciones sentimentales (condiciones subjetivas) con el objetivo de garantizar la aceptación colectiva y expandir su imagen en el imaginario cotidiano.

Otro aspecto que está presente en la representación de Rafael Correa es la máscara de la autenticidad. Dicho elemento simbólico exige un tipo de interpretación teatral que permite simular una apariencia. La máscara “auténtica”, evidenciada en los documentales es la denominada mascarada masculina, la que se caracteriza por ser “la cambiante sucesión de identidades retóricas y rituales, a la vez narrativas y melodramáticas, que se representa en público ante los demás.” (Gil Calvo 2006, 25). Ésta máscara desde su interpretación pone en evidencia seres auténticos, que representan papeles convincentes con la veracidad necesaria para que nadie logre evidenciar una puesta en escena.

La mascarada masculina funciona como una prótesis extracorpórea, de interpretación simbólica y naturaleza fálica que permite analizar la estructura de la masculinidad, como se evidenció en el segundo capítulo de la investigación. A tono con lo expuesto, se considera a la máscara como un elemento simbólico que construye la representación de Rafael Correa en los documentales como un hombre imaginario. Analizar desde este elemento al personaje permitió el conocimiento de la estructura tridimensional de la masculinidad, donde se evidencian las principales máscaras escénicas como los héroes, patriarcas y monstruos.

En alusión a los fotogramas de *Instantes de Campaña* y de *Operación Correa*, utilizados en este apartado, se establece que el accionar del presidente referencia a la máscara de patriarca. En las imágenes se observa al ex presidente representado con valores simbólicos que lo construyen como una autoridad moral que alude a las características de “un buen padre o un servidor público, procurando lo mejor para los que están bajo su jurisdicción y rindiendo cuentas de sus actos [...] (226).

Enrique Gil Calvo propone un esquema que denomina el Triángulo del patriarca, en el cual se puede comprender como opera la máscara simbólica del padre. El triángulo sitúa las características que producen la autenticidad del padre como el responsable y titular de instituciones como la familia, el Estado, la sociedad, las empresas o las diversas unidades sociales.

y, a ser posible, prospere adaptándose a un entorno potencialmente hostil.” (222). En esa perspectiva, la representación documental de Rafael Correa, y específicamente la construcción del personaje, se caracteriza por evidenciar un individuo auténtico. El nivel de verosimilitud está influido por asumir la máscara de patriarca como el medio simbólico para generar aceptación social; dicha prótesis (máscara) y actitud pretende asegurar la estabilidad y felicidad de los que gobierna.

Es fundamental plantear que la paternidad siempre se liga al poder ya que es “la fuerza motriz de la relación paterno-filial en sus múltiples representaciones [...] El padre es ante todo el garante de la filiación, otorga un lugar social al individuo.” (Parrini 2000, 73). La máscara patriarcal es un elemento (simbólico) que estructura la individualidad de Rafael Correa, mediante características identitarias, afectivas, comportamentales. En ese sentido, la aproximación interpretativa, identificó los aspectos que constituyen la representación política del personaje a través de una imagería que connota, un hombre ordinario y extraordinario.

Al rastrear una posible estética visual política que construye a Rafael Correa como representación documental se localiza lo siguiente: los documentales que lo consideran como el personaje central de la historia tienden a exponer un individuo que personifica los valores e ideales de un proceso político; ese hecho de materializar lo abstracto (ideales y valores) no es azaroso sino la producción documental intencionada y política de un retrato (representación) idealizado.

3.5 La puesta en escena del plano

Las estructuras de dominación masculina son imperceptibles por el grado de naturalización que tienen en la realidad cotidiana y porque formalizan las ventajas y códigos masculinos. En este caso las imágenes y planos de los documentales son una evidencia de esa perpetuación del orden masculino imperceptible que atribuyen al hombre, en este caso a Rafael Correa, una representación única e inalterable que, como se dijo en el apartado anterior, hacen del presidente un hombre imaginario que existe socialmente en los márgenes de la imagería política.

El plano al contener una porción de la realidad también distribuye la información presentada en relación a lo que los directores desean expresar, en el caso de los objetos de estudio la distribución y uso de los planos se adecúan a las intencionalidades de las historias y permiten analizar cómo la composición de la imagen aporta al análisis de la masculinidad y la estética visual política que permite teatralizar el poder.

En los tres filmes los planos que más utilizan los directores para registrar y representar a Rafael Correa son: *Planos Generales* (PG), *Planos Medios* (PM) y *Primeros Planos* (PP)³⁰. Los planos generales tienen una función contextual dentro de la historia y describen los lugares donde las actividades se realizarán. Pero tienen una función adicional y es la más trascendental para este análisis: el plano general pone en evidencia la figura humana de forma completa y eso tiene relevancia ya que: “cobra un protagonismo que se hace más notable en las escenas de acción física.” (Aparici, et al. 2012, 108). Lo que refiere la cita está ejemplificado en el documental *Muchedumbre 30S* que a diferencia de los otros dos filmes es el que posee más imágenes de este tipo.

No es un hecho accidental el uso de imágenes en plano general en el documental de Muñoz puesto que al revisar el documental, la connotación que surge es que uno de los objetivos del personaje inmiscuido en los altercados del 30S era la búsqueda de un protagonismo que a la par resalte sus atributos físicos. En el caso de *Muchedumbre* es doble el protagonismo que obtuvo a causa de que acudió al Hospital de la Policía sin estar rehabilitado luego de una intervención quirúrgica que tuvo en días anteriores el presidente, y también por el hecho de que su integridad estuvo en peligro porque lo intentaron secuestrar.

En *Operación Correa e Instantes de Campaña* el uso de este tipo de planos generales también es recurrente; en el primer caso para percibir al presidente en conferencias o en charlas magistrales y el segundo para evidenciarlo en los mítines políticos durante su campaña electoral. En esa perspectiva, se puede manifestar que la utilización del plano general lo construye a Correa como un protagonista altruista-abnegado (*Muchedumbre 30S*), académico-elocuente (*Operación Correa*) y popular-cotidiano (*Instantes de Campaña*). Aunque la composición del plano es un ejercicio común en la realización de cine documental y puede pasar como una práctica desapercibida, en este caso aporta a construir una estética visual política.

Los planos medios también son de uso recurrente en los objetos de estudio, por lo general este tipo de imágenes generan empatía visual entre los personajes y el espectador. Los planos medios muestran aspectos de los personajes como sus

³⁰ Revisar *Anexo 4*. La tabla detalla el número de planos que componen a los documentales y están divididos en siete categorías de acuerdo a lo que propone Roberto Aparici (2012) en el texto *La imagen: análisis y representación de la realidad*. Las iniciales utilizadas en la celda *PLANOS* tienen los siguientes significados: *GPG* (Gran Plano General), *PG* (Plano General), *PA* (Plano Americano), *PM* (Plano Medio), *PP* (Primer Plano), *GPP* (Gran Primer Plano) y *PD* (Plano Detalle).

movimientos, sensaciones, en sí la fisonomía. En el caso de Rafael Correa este tipo de plano enuncia su masculinidad puesto que al percibirse hermético desde la imagen se representa como un hombre impenetrable; en ese sentido el presidente a través de su postura (puesta en escena) repele lo pasivo y con ello lo emotivo.



Fotograma del documental *Muchedumbre 30S* (00:17:01)



Fotogramas del documental *Operación Correa* (00:14:47)



Fotogramas del documental *Instantes de Campaña* (00:28:30).

En este tipo de planos las expresiones corporales de temor, sensibilidad, y tristeza no encuentran cabida debido a que es la parte que las masculinidades hegemónicas deben negar mediante un estado de alerta constante sobre la expresividad. La represión de emociones como el dolor, la vergüenza y las que se asocian a lo pasivo hace que “[l]os hombres se conviertan en ollas de presión. La falta de vías seguras de expresión y descarga emocional significa que toda una gama de emociones se transforma en ira y hostilidad.” (Kaufman, *Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres* 1997, 56).

La actitud enérgica es una de las características visuales del presidente, no sólo en los documentales también en discursos, entrevistas, debates. Esa emotividad de patriarca que tiene como marca personal el presidente también es un espacio de dominación simbólica contra sí mismo puesto que la masculinidad requiere de un comportamiento racional. Cuando el hombre suprime su parte emotiva genera violencia a decir de Kaufman y las reproduce con otros hombres y las mujeres.

Las imágenes del presente apartado dan acceso no solo al mundo social en el que se desarrollaron, sino a tener una perspectiva del mundo al que pertenecen, en este caso las imágenes utilizadas se sitúan en un contexto cultural, político, social, material en el que, a través de la representación se puede identificar las masculinidades y la estética visual política que contiene lo teatral del poder.

El primer plano es otro de los recursos visuales explotados por los directores en los documentales para representar al presidente; esta manera de enmarcar al personaje

(primer plano) evidencia al rostro como el foco de emociones, apariencias y actúa como un mecanismo para relacionarse con el mandatario profundamente. Para Jacques Aumont (1998) el rostro tiene: “una doble función porque superpone una especie de máscara transparente a otro rostro más profundo, ‘luego’ más verdadero.” (85). Es decir, mediante el primer plano, que se caracteriza por mostrar el rostro de los personajes se tiene una imagen adicional de lo que aparenta ser el sujeto documentado y a su vez lo que éste invisibiliza.



Fotograma del documental *Instantes de Campaña* (00:47:49)

En el caso de personaje político analizado, su rostro mantiene la firmeza de su actitud enérgica y también es el espacio donde negocia las máscaras o identidades masculinas (héroe, patriarca) a las que hace referencia Gil Clavo (2006). Tanto el rostro (primer plano), sus emociones (plano medio) y su figura (plano general) son espacios visibles desde los cuáles se puede leer la teatralidad del poder y las masculinidades que crea la representación documental de Rafael Correa.

Esas imágenes que ya son cotidianas del presidente (rostro, actitud y pose) tienen sentidos más allá de los evidentes puesto que ahí existen los índices de la estética visual política que encubre la representación de Correa y que da paso al análisis, cuestionamiento y connotación porque contienen una discursividad. En los pasajes de este capítulo se situó como premisa central indagar sobre la representación de Rafael Correa para desentrañar algunos aspectos de su puesta en escena, con el fin de provocar interrogantes y rutas adicionales fuera de la institucionalidad que genera la política de representación del presidente.

Regis Debray (1995) establece que “el Estado es en sí mismo invisible e inaudible que debe hacerse ver y escuchar a cualquier precio [...] Señalarse a la atención de todos por signos convencionales, observacionales y tangibles.” (61). A decir del autor, el Estado en sus representaciones genera una historia visual que debe abordarse con el objetivo de encontrar las significaciones recurrentes y que le permitan posicionarse en el imaginario social.

Las imágenes analizadas remiten a una identidad construida de varias representaciones de un mismo enunciador. En este caso, Rafael Correa construye su imagen personal a partir de una estrategia discursiva que “está más allá del enunciado verbal, porque implica también las actitudes corporales, los tonos de voz, los gestos y las formas de hablar, además del contenido de los comentarios.” (Cerbino, Maluf and Ramos 2016, 89). Por tanto, la imagen (plano) es uno de los elementos que configura la estrategia de su discurso político, ya que a través de ellas el gobernante hizo creíble sus afirmaciones.

El personaje percibido en los filmes es producto de la interacción entre: la puesta en escena del poder que dramatiza y los efectos de veracidad que ensaya para ganar aceptación en los individuos. Eso producto de las decisiones técnicas-conceptuales que construyen una representación de Rafael Correa. Es decir, los documentales son la materialización y registro de la puesta en escena del personaje político; por tanto, la teatralidad no queda limitada a una demostración pública sino que se expande a la plataforma de comunicación política y allí reproduce las imágenes y por tanto la discursividad del gobierno.

Esa apariencia teatralizada en los filmes aleja al espectador de la evidencia real del presidente pues ellos asisten a una realidad construida, cuidada y direccionada por las modalidades de representación documental y el efecto de realismo que provoca el cine documental. Particularmente este gobierno no vio en el cine documental un medio de comunicación estratégico para proyectar el imaginario discursivo del proceso político, sin embargo la construcción mediática-hegemónica que posicionó el Estado repercute en otras formas de representación las cuales se encuentran moduladas por las representaciones sociales previamente existentes que en gran parte son el resultado del agenciamiento del aparato de propaganda estatal.

En consonancia con lo descrito se establece que el gobierno de la Revolución Ciudadana creó una política de representación y de la imagen que le permite a su personaje central y referente, adoptar diferentes performatividades (héroe, patriarca,

presidente), que durante diez años de dirección del país le han permitido dramatizar los acontecimientos y enfrentarse a una serie de adversarios para reivindicar su pertinencia en el cargo. Esa lógica de la evidencia en la presente investigación se lee como un mecanismo de dominación masculina puesto que esos espacios, en apariencia invisibles, constatan una estructura de poder que se justifican en la jerarquización del género.

Los desafíos políticos de Rafael Correa representados en el cine documental no son una verdad tácita, por el contrario, implican una construcción escenográfica que se manifiesta a través de la puesta en escena del presidente otorga una mirada para analizar que esos hechos, en apariencia verídicos, son: “los recursos con que cuenta hoy la dramaturgia política, [para] alimentar la renovación (y con ello la inflación) de la imágenes.” (Balandier 1994, 120). Tanto en *Muchedumbre 30S*, *Operación Correa* e *Instantes de Campaña* el presidente se exhibe en las múltiples facetas que puede asumir como personaje político frente a la sociedad para dramatizar y que su performance denote un discurso en la vida cotidiana.

A causa de eso se postula que la representación y la producción de los filmes documentales de Correa son el resultado de un proceso de negociación audiovisual, político y discursivo entre el Presidente, asesores de comunicación, directores y productores. Esa articulación recoge los imaginarios y las intencionalidades que el enunciador (presidente) desea proyectar en la realidad. En esa línea lo que se mantiene en la pantalla como algo espontáneo o natural es el resultado de las negociaciones de una ideología política específica que en el intento por demostrar algo deja en evidencia la estructura y el sistema de representación política y mediática que gira alrededor del estado y su representante.

Adicional a la puesta en escena premeditada de los tres documentales en la representación del mandatario existe una trama invisible que legitima los valores de la masculinidad dominante mediante la utilización de capitales simbólicos; en este caso la imagen documental es ese lugar invisible, paradójicamente, que a pesar de evidenciar, mostrar, exponer, manifestar y explicar una realidad, subordina y es cómplice de las dinámicas masculinas. De ahí que en los filmes sea recurrente vislumbrar un Rafael Correa cargado de valores positivos, debido a que en ninguna de las tres representaciones se cuestiona su papel político o se hace un acercamiento a su masculinidad potenciada.

La masculinidad en los filmes más allá de una lectura discursiva está presente en aspectos materiales de la representación como en las imágenes y planos utilizados ya

que en esas evidencias visuales se inscriben algunos aspectos performativos de la masculinidad que se inscriben en su cuerpo. En paráfrasis con Pierre Bourdieu (2000), las relaciones de dominación masculina se organizan a partir de una estructura, la misma que establece interpretaciones cognitivas de la realidad desde las cuales los individuos experimentan la relación de género. Estas estructuras cognitivas desde las cuales se asume el género están constituidas para el autor con base en valoraciones éticas, estéticas y cognitivas. Las valoraciones nombradas reproducen la estructura haciendo que, en las relaciones sociales de género, lo masculino sea una práctica permanente.

Conclusiones

La búsqueda realizada sobre documentales con temática presidencial y política ponen en evidencia lo siguiente: el documental en Ecuador se encuentra más cercano a la realidad en la actualidad (2016-2017); las historias y temáticas contadas, cada vez son más cotidianas, lo cual produce que estos productos culturales influyan en el imaginario social y generen opinión. Así lo ejemplifica Christian León, al hablar del documental ecuatoriano: “su capacidad para generar reflexiones teóricas y desatar procesos de investigación que acompañen su práctica [...] lo han posicionado como un campo privilegiado para pensar la identidad, la historia, la memoria, la diversidad cultural.” (León 2016, 109). Por ello no es casual que surjan diálogos académicos que vinculen al documental con ciertas disciplinas de las ciencias sociales, en este caso se ha elegido las masculinidades y la estética visual política.

El documental ecuatoriano se transforma constantemente, adecuándose a las exigencias estilísticas contemporáneas y coyunturales, esto no significa distanciarse de una posición crítica, reflexiva, creativa para abordar los hechos que suceden y construyen las prácticas culturales e identitarias. Una de las tareas frente al lugar en que se desarrolla el cine documental será, volcar la atención sobre la identidad, memoria y disputas de sentido presentes en los documentales; porque tal vez en estos productos culturales estén las pistas o respuestas a: “las grandes preguntas que nos seguimos planteando, [...] sobre nuestra identidad, sobre “quienes somos” como nación [...] Y tal vez, el formato documental pueda resultar el más idóneo para pensarnos en ese sentido.” (Aguirre 2015, 125). En esa perspectiva el cine documental permite radiografiar la forma en que un país va construyendo su memoria e historia, cuáles son sus recuerdos y olvidos, y cómo sobre ellos opera una lógica de selección, usos y políticas que construyen una visión de la ‘realidad’.

Como dato relevante, a este mapeo audiovisual y temático, se ratifica que: en el cine documental ecuatoriano, los presidentes con mayor producción documental, respecto a su figura y pensamiento son: Eloy Alfaro, José María Velasco Ibarra y Rafael Correa. El primero porque es el líder de la Revolución Liberal, hecho que orientó al país hacia la modernidad tardía; este presidente en los filmes es reivindicado a partir del mito y la trascendencia de su pensamiento en la transformación de las instituciones sociales, lo cual llevó al país al progreso.

A partir de los filmes seleccionados se analizó y describió al personaje político contenido en la representación audiovisual y las masculinidades que lo facultan, legitiman e identifican socialmente. Caracterizar a Rafael Correa desde los rasgos identitarios y culturales de su masculinidad fue posible mediante el análisis de los componentes técnicos y conceptuales del cine documental; así, se definió que el presidente a partir del formato audiovisual se construye con base a los valores que estructuran la organización social de la masculinidad los cuáles argumentan las prácticas e identidades que definen relaciones simbólicas y que permiten a los sujetos acercarse al ideal de masculinidad.

De acuerdo al enfoque de las masculinidades, contemplado como objetivo de la investigación y en diálogo con lo propuesto desde los preceptos de la organización social de la masculinidad, se determina que el componente más afianzado en la representación de Rafael Correa en los tres filmes es la relación de poder puesto que este valor asegura una jerarquía y distinción en la estructura social de género. Mediante el posicionamiento implícito de este elemento en los documentales las experiencias cotidianas se masculinizan y eso contribuye a perpetuar las condiciones históricas favorables para la estructura social y cultural dominante, en este caso masculina.

Otro punto de consideración en torno al personaje central de los documentales en concordancia a las masculinidades es el hecho que el presidente se construye perceptiva, social, cultural y políticamente como una masculinidad hegemónica. Esta forma de ser hombre evidenciada en la representación y performatividad política de Rafael Correa se apoya mediante la búsqueda de la autoridad y garantiza una posición dominante frente a otras masculinidades (subordinadas, cómplices y marginales) y también respecto a lo que se contempla y define como femenino. Esta diferenciación que propone la masculinidad hegemónica en torno al género condiciona al hombre a patrones idealizados de masculinidad y exige mantener en evidencia constante la denominada hombría.

En ese sentido, las actitudes, emociones, impulsos, expresiones, evidenciadas en los tres documentales son el resultado de una negociación de valores simbólicos y fácticos que refuerzan los conceptos de poder y prestigio corroborando lo masculino en correspondencia con la ideología patriarcal y la hegemonía cultural. En esa perspectiva, las masculinidades deben entenderse como algo en construcción, un campo de exploración emergente y espacio de diálogo entre sujetos dominados-dominadores a partir de la estructura de género y como un proceso que opera a nivel individual pero

que establece indicios para comprender la articulación de las relaciones de género de manera colectiva.

En el contexto nacional su masculinidad hegemónica se la identifica bajo las siguientes características: blanco-mestiza, heterosexual, relativamente joven, entusiasta, proactiva y visionaria integrada con valores como: la valentía, dureza física, racionalidad, que operan en las esferas individuales- públicas y que se performativizan socialmente mediante máscaras identitarias simbólicas. La interpretación social de los valores masculinos de Correa es la del héroe y patriarca; la primera porque se representa como un personaje en acciones riesgosas que le otorgan capitales simbólicos de reconocimiento, respeto y liderazgo. Lo heroico muestra al presidente en los filmes como un sujeto activo que supera obstáculos, soluciona problemas, toma decisiones acertadas para la colectividad; eso le concede al presidente el atributo del éxito y la gloria, virtudes por antonomasia masculinas y que corroboran al líder como el garante de la salvación y estabilidad colectiva.

La identidad de patriarca ya no se concentra en los padres de familia o los hombres que asumen este rol, en la actualidad este tipo de máscaras simbólicas se evidencia en políticos y gobernantes debido a que representan la autoridad máxima de un Estado y en ese rol organizan la existencia de la colectividad ya que socialmente al hombre se le atribuyó la responsabilidad de dirigir las instituciones sociales más representativas (escuela, Estado, familia). Por tanto Rafael Correa se lo identifica con la máscara patriarcal por que los filmes lo relatan como una autoridad moral-social, similar a la de padre que tiene a su cargo la responsabilidad de mantener el orden mediante la autoridad; desde esa posición garantiza la seguridad desde sus atributos de benefactor de la patria y defensor de los intereses colectivos, actitudes que encubren prácticas represivas y arbitrarias.

Explorar las masculinidades desde una mirada global (organización social de la masculinidad) para aterrizar en ciertas particularidades donde se entablan relaciones primarias en torno al género (identidades-máscaras masculinas), que naturalizan ciertos comportamientos sociales presentes en las estructuras sociales, da una perspectiva global respecto a las tensiones, negociaciones y acuerdos sociales que las masculinidades establecen y posibilita examinar a la luz de ejemplos particulares, los esquemas o hábitos sociales en los cuales se materializa e inscribe las condiciones en que opera la supremacía de una identidad de género.

La representación de este político en cine documental no sólo debe leerse como un texto y acciones producidas por un grupo de comunicación política sino como una serie de signos que, distribuidos estratégicamente han construido a una trama discursiva que, mediante la recursividad audiovisual, a más de mostrar un personaje, esconde, opaca y encubre determinada realidad. Por tanto, ese personaje documental es un individuo construido en lo extraordinario y lo virtual de su performance que negocia en la representación múltiples posibilidades de ser figura política .

Es indudable que la figura y representación de Rafael Correa está constituida discursivamente, siendo ésta el resultado de la puesta en escena de su teatralidad política; esta investigación se enfocó en situar a un sujeto enunciador de una masculinidad dominante el cual es producido y deja huellas inmateriales que deben analizarse puesto que en la representación documental: “todo cuanto se ve y se escucha puede también no creerse, o puede creerse sólo como juego[...]" (Bettetini 1996, 37). Por tanto, el personaje en pantalla es la articulación de unos fragmentos audiovisuales verosímiles pero no por ello irreal o simulado; el mérito de su equipo de comunicación y los documentalistas que asumen el reto de retratarlo es mantener el efecto realista que produce la estética visual política utilizada en las representaciones para que Rafael Correa se mantenga como el líder cotidiano y magnífico.

Los tres filmes determinan que la ambigüedad del personaje y su estética visual política generada desde los modos de presentar la realidad vinculan aspectos de la ficción. Esta se refleja en la sensación apologética del texto narrativo donde Rafael Correa está en espacios/tiempos dramáticos, de tragedia que indirectamente lo reafirman como una leyenda de la política e historia ecuatoriana. El líder de la Revolución Ciudadana es un personaje único en los documentales, por las características discursivas producidas desde los filmes; en ese sentido: ¿cuál es el verdadero Rafael Correa: el personaje de las representaciones documentales o el individuo de la realidad que ficciona su existencia hasta convertirla en performance?

Descubrir al padre protector, determinante y en apariencia auténtico en las tres representaciones documentales deja lugar a cuestionar: ¿Por qué el espectador se enfrenta a un personaje nítido y heroico en todas las tramas? Las dudas establecen que los márgenes de la representación muestran una identidad construida desde códigos culturales audiovisuales que regulan la masculinidad y potencian un varón políticamente representable, el cual interactúa socialmente desde la puesta en escena y las máscaras identitarias masculinas (simbólicas) (Gil Calvo 2006) que manifiestan una

imagen (representación) social y un revés superpuesto que da lugar a los cuestionamientos y no se sostienen en la interpretación del poder.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique. *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra Editorial, 2000.
- Agencia de Noticias ANDES. «Agencia de Noticias ANDES.» *El Cine Ciudadano se instaló en la Plaza Grande, con el filme Muchedumbre 30S* . 14 de septiembre de 2013. <http://www.andes.info.ec/es/cultura/cine-ciudadano-instalo-plaza-grande-filme-muchedumbre-30s.html> (último acceso: 24 de noviembre de 2016).
- . «Agencia de Noticias ANDES.» *"Tratamos de luchar contra el pensamiento único" de los grandes medios, dice director de filme sobre Correa en París* . 18 de marzo de 2015. <http://www.andes.info.ec/es/noticias/tratamos-luchar-contra-pensamiento-unico-grandes-medios-dice-director-filme-sobre-correa> (último acceso: 15 de agosto de 2016).
- . «Agencia de Noticias ANDES.» *Documental retrata el silencio de la prensa de Francia durante visita del presidente Correa a ese país* . 28 de octubre de 2014. <http://www.andes.info.ec/es/noticias/documental-retrata-silencio-prensa-francia-durante-visita-presidente-correa-ese-pais.html> (último acceso: 12 de agosto de 2016).
- . *Agencia de Noticias ANDES*. 14 de febrero de 2013. <http://www.andes.info.ec/fr/node/12819> (último acceso: 20 de octubre de 2016).
- Andrade , Xavier, y Gioconda Herrera. *Masculinidades en Ecuador*. Quito: FLACSO-Sede Ecuador, 2001.
- Aparici, Roberto, Agustín García, Jenaro Fernández, y Sara Osuna . *La imagen: análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa, 2012.
- Aprea, Gustavo. «Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión.» En *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*, de Gustavo Aprea. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.
- . *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.
- Archivo Jaime Roldós Aguilera. *Archivo Jaime Roldós Aguilera*. 2016. <http://archivojaimeroldos.com/su-muerte-documental/> (último acceso: 21 de diciembre de 2016).
- Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.

- Aumont, Jacques, y Michel Marie. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Badinter, Elisabeth. *XY. La identidad masculina*. Barcelona: Alianza Editorial, 1993.
- Baer, Alejandro, y Bernt Schnettler. «Hacia una metodología cualitativa audiovisual. El vídeo como instrumento de investigación social.» En *Investigación Cualitativa en las Ciencias Sociales: Temas y problemas.*, de Millán Arroyo y Aldo Merlino. Buenos Aires: Cengage Learning, 2009.
- Balandier, George. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Bettetini, Gianfranco. *La conversación audiovisual*. Madrid: Catedra, 1996.
- Bou, Núria, y Xavier Pérez. *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *El campo político*. La Paz: Plural editores, 2001.
- . *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- Burin, Mabel. «La construcción de la subjetividad masculina.» En *¿Todos los hombres son iguales?*, de Carlos Lomas. Barcelona: Paidós, 2003.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Calderón, Orianna. «Hacer visible lo invisible: teoría feminista del cine y documentales mexicanos realizados por mujeres en el siglo XXI.» *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género. Sevilla, 5, 6 y 7 de Marzo de 2012. Dir. Juan Carlos Suárez Villegas; comité organizador Irene Liberia Vayá y Belén Zurbano Berenguer (pp. 1158-1170). Sevilla : Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla. Sevilla: Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla, 2012.*
- Callirgos, Juan Carlos. «Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina.» En *¿Todos los hombres son iguales?*, de Carlos Lomas. Barcelona: Paidós, 2003.
- Calvo, Enrique Gil. *Máscaras masculinas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- Camarero, Gloria. *La mirada que habla*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- Cárdenas, Carlos, y Carlos Duarte. «Etnografía de la comunicación audiovisual: un balance de las relaciones entre reflexividad, imagen y antropología.» *Revista Nexus Comunicación* (Universidad del Valle), nº 10 (2011).

- Carlos De la Torre. *De Velasco a Correa. Insurrecciones, populismo y elecciones en Ecuador, 1944-2013*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2015.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. *Casa de la Cultura Ecuatoriana*. 02 de marzo de 2016. casadelacultura.gob.ec/?ar_id=11&no_id=4484&palabrasclaves=Proyecci%25F3n&title=25%20a%25F1os%20de%20democracia%20en%20el%20Ecuador (último acceso: 12 de noviembre de 2016).
- Cerbino, Mauro, Marcia Maluf , y Isabel Ramos . *Los Enlaces Ciudadanos del presidente Rafael Correa: entre la exaltación del pueblo y el combate a los medios*. Quito: FLACSO Ecuador, 2016.
- Cinemateca Digital del Ecuador. *Cinemateca Digital del Ecuador*. 2016. <http://www.cinematecaecuador.com/Home/Busqueda> (último acceso: 20 de diciembre de 2016).
- Connell, R. W. *Masculinidades*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Cuatropelagatos. *Cuatropelagatos*. 07 de octubre de 2016. <http://4pelagatos.com/2016/10/07/el-top-15-del-macho-alfa-o-por-que-correa-es-un-troglodita/> (último acceso: 08 de octubre de 2016).
- Debray, Régis. *El Estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1995.
- Diario El Comercio. «Diario El Comercio.» *Rafael Correa 'mantiene su actitud de Presidente' incluso cuando las cámaras se apagan* . 22 de mayo de 2015. <http://www.elcomercio.com/tendencias/rafaelcorrea-instantesdecampana-documental-edoc-tomasastudillo.html> (último acceso: 20 de 11 de 2016).
- . *Diario El Comercio*. 20 de octubre de 2009. <http://www.elcomercio.com/actualidad/tramontana-deja-legado-audiovisual.html> (último acceso: 06 de noviembre de 2016).
- . *Diario El Comercio*. 18 de octubre de 2012. <http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/vida-de-ely-alfaro-cinco.html> (último acceso: 23 de noviembre de 2016).
- Diario El Telégrafo. «Diario El Telégrafo.» *Instantes de campaña, un anecdotario que no desentraña al ser humano* . 27 de mayo de 2015. <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura1/1/instantes-de-campana-un->

- anecdótico-que-no-desentraña-al-ser-humano (último acceso: 13 de 11 de 2016).
- . «Diario El Telégrafo.» *Muchedumbre 30S*. 23 de abril de 2011. <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/1/muchedumbre-30s> (último acceso: 16 de octubre de 2016).
- Diario El Universo. «Diario El Universo.» *Filme que muestra al presidente Rafael Correa en campaña*. 03 de junio de 2015. <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2015/06/03/nota/4938800/filme-que-muestra-presidente-rafael-correa-campana> (último acceso: 21 de noviembre de 2016).
- . «Diario El Universo.» *'Muchedumbre 30S', la versión oficial ratificada y aumentada*. 10 de marzo de 2011. <http://www.eluniverso.com/2011/03/10/1/1380/muchedumbre-30s-version-oficial-ratificada-aumentada.html> (último acceso: 05 de octubre de 2016).
- . *Diario El Universo*. 30 de enero de 2010. <http://www.eluniverso.com/2010/01/30/1/1421/un-filme-debate-trascendencia-alfaro.html> (último acceso: 4 de noviembre de 2016).
- Diario PP Digital. «Diario PP Digital.» *Los hechos del 30-S se muestran en 'Muchedumbre'*. 20 de septiembre de 2011. <http://www.ppdigital.com.ec/noticias/actualidad/1/los-hechos-del-30-s-se-muestran-en-muchedumbre> (último acceso: 09 de noviembre de 2016).
- Documental "Instantes de Campaña". *Instantes de Campaña*. 2015. <http://www.instantes.ec/es/sinopsis.html> (último acceso: 23 de 10 de 2016).
- El Comercio. «Rafael Correa busca otros espacios para reposicionar su imagen.» *El Comercio*, 14 de Julio de 2016.
- Ecuador Inmediato. «Ecuador Inmediato.» *'Opération Correa': Una mirada foránea al modelo ecuatoriano*. 11 de mayo de 2015. http://www.ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=2818781043 (último acceso: 25 de noviembre de 2016).
- . «Ecuador Inmediato.» *Documentalistas franceses trabajan en proyecto que revela cambios en Ecuador durante presidencia de Rafael Correa*. 23 de marzo de 2015. http://www.ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=2818778403 (último acceso: 23 de noviembre de 2016).

- El Ciudadano. «El Ciudadano.» *Documental Operación Correa 01 ¿Cómo la prensa francesa trató de ocultar sus logros?* . 2016 de noviembre de 2014. <http://www.elciudadano.gob.ec/documental-operacion-correa-01-como-la-prensa-francesa-trato-de-ocultar-sus-logros/> (último acceso: 14 de agosto de 2016).
- El Universo. «'Muchedumbre 30S', la versión oficial ratificada y aumentada.» *El Universo*, 10 de marzo de 2011.
- Encalada, Yorki. «La caída de la hegemonía masculina en En el tiempo de las Mariposas.» *Polifonía. Revista académica de estudios hispánicos* V (2015).
- Gabbard, Krin. «Hombres de película.» En *La masculinidad al debate*, de Àngels Carabí y Josep Armengol. Barcelona: Icaria editorial, 2008.
- Gilmore, David. «Culturas de la masculinidad.» En *La masculinidad a debate*, de Àngels Carabí y Josep Armengol. Barcelona: Icaria editorial, 2008.
- Iglesias, Pablo. *Maquiavelo frente a la gran pantalla*. Madrid: Ediciones Akal, 2013.
- Kaufman, Michael. «Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres.» En *Masculinidad/es. Poder y crisis*, de Teresa Valdés y José Olavarría. Santiago: Flacso, 1997.
- Kaufman, Michael. *Hombres. Placer, poder y cambio*. Santo Domingo: Centro de Investigación Para la Acción Femenina (CIPAF), 1989.
- Kimmel, Michael. «Los estudios de la masculinidad: una introducción.» En *La masculinidad a debate*, de Àngels Carabí y Josep Armengol. Barcelona: Icaria editorial, 2008.
- La línea de fuego. «La línea de fuego.» *Muchedumbre: a propósito del documental sobre el 30S*. 09 de junio de 2011. <https://lalineadefuego.info/2011/06/09/muchedumbre-a-proposito-del-documental-sobre-el-30s/> (último acceso: 23 de octubre de 2016).
- León, Christian. «Nuevas prácticas documentales en la era de la complejidad.» En *El documental en la era de la complejidad*, de Christian León, editado por Christian León. Quito : Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Cinememoria, 2014.
- Márques, Josep. «Varón y patriarcado.» En *Masculinidad/es. Poder y crisis*, de Teresa Valdés y José Olavarría. Santiago de Chile: Flacso Chile, 1997.
- Martínez, Guillermo. «Entre Pancho Villa y una mujer desnuda.» *Polifonía. Revista académica de estudios hispánicos* V (2015).

- Mendoza, Carlos. *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. *Ministerio de Cultura y Patrimonio*. 19 de febrero de 2013. <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/descubriendo-a-alfaro-se-estrena-en-la-capital/> (último acceso: 21 de diciembre de 2016).
- Montesinos, Rafael. «Cambio cultural, prácticas sociales y nuevas expresiones de la masculinidad.» En *Perfiles de la masculinidad*, de Rafael Montesinos. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.
- Montúfar, César. *El argumento correísta*. Quito: Paradiso Editores, Universidad Andina Simón Bolívar, 2017.
- Nascimento, Marcos. « Fresa y Chocolate: los sentidos de la masculinidad en las relaciones de amistad entre hombres homo y heterosexuales .» *Polifonía. Recista académica de estudios hispánicos V* (2015).
- Nichols, Bill. *Introducción al documental*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- . *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Niney, Francois. *El documental y sus falsas apariencias: cincuenta preguntas* . México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Panampost. «Panampost. Noticias y análisis de las Américas.» *Documental sobre Rafael Correa lo retrata como un populista más*. 10 de junio de 2015. <http://es.panampost.com/rebeca-morla/2015/06/10/documental-sobre-rafael-correa-lo-retrata-como-un-populista-mas/> (último acceso: 23 de noviembre de 2016).
- Parrini, Rodrigo. «Los poderes del padre: paternidad y subjetividad masculina.» En *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*, de José Olavarría y Rodrigo Parrini. Santiago de Chile: FLACSO- Chile, 2000.
- Pérez, Natalia Martínez. « Modelos de masculinidad en el cine de la transición: José Sacristán .» *ÍCONO 14. Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías*, nº 9 (2011): 275-293.
- Periodistas en español. «Periodistas en español.» *Documental sobre Rafael Correa critica el “pensamiento único” de los medios franceses*. 18 de marzo de 2015. <http://periodistas-es.com/documental-sobre-rafael-correa-critica-el-pensamiento-unico-de-los-medios-franceses-49812> (último acceso: 11 de agosto de 2016).

- Pisano, Margarita. «El triunfo de la masculinidad.» *Margarita Pisano. Política y pensamiento feminista radical*. Fem-e-libros/creatividad feminista. 2004. <http://www.mpisano.cl/margarita-pisano/> (último acceso: 02 de Agosto de 2016).
- Saidler, Victor. *Masculinidades. Culturas globales y vidas íntimas*. Barcelona: Montesinos, 2006.
- Sánchez, Gloria, Rosalía Sánchez Salazar, y María Cristina Palacio. «Las masculinidades: configuración social, campo de estudio y conocimiento.» En *Perfiles de la masculinidad*, de Rafael Montesinos. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, 2007.
- Svetliza, Exequiel. «Malvinas en el cine argentino: representaciones de la masculinidad en el relato cinematográfico de la guerra.» *Polifonía. Revista académica de estudios hispánicos* V (2015).
- Territorios de Cine. *Territorios de Cine*. 2015. <http://territoriosdecine.gob.ec/pelicula/velasco-retrato-de-un-monarca-andino/> (último acceso: 23 de Octubre de 2016).

Anexos

Anexo 1
Descripción de secuencias de *Muchedumbre 30S*

SECUENCIA	ACCIÓN
1.	Recorrido histórico de la destitución de presidentes en Ecuador desde 1997 hasta septiembre de 2010. Se pone en evidencia que el gobierno de Rafael Correa, rompió el récord de mandato, al no ser sustituido de sus funciones durante su periodo.
2.	Contextualización del hecho que produjo la revuelta policial del 30 de septiembre de 2010: la aprobación de la ley de servicio público hecha por la Asamblea Nacional, que equiparaba los sueldos de los funcionarios del estado y que eliminaba los ingresos adicionales de militares y policías por ascensos de grado (29 de septiembre de 2010).
3.	Relato de los primeros acontecimientos del 30 de septiembre de 2010: sublevación policial en el Regimiento Quito, toma del aeropuerto Mariscal Sucre por parte de los militares, suspensión de actividades Asamblea Nacional.
4.	Llegada del presidente Rafael Correa al Regimiento Quito para el diálogo con los policías; no llegaron a un acuerdo, eso provocó la trifulca y agresión contra el presidente y funcionarios que lo acompañaron.
5.	Se dan desmanes en la ciudad producto de lo sucedido en el regimiento Quito, en la Asamblea Nacional principalmente. El presidente se encuentra en el interior del Hospital de la Policía, luego de la trifulca. Policías pretenden ingresar al lugar en busca de Rafael Correa.
6.	Manifestaciones y movilización de la ciudadanía al supuesto rescate del presidente. Se relata las agresiones de policías a ciudadanos, testimonios de las víctimas.
7.	Se decreta el <i>Estado de excepción</i> debido al cierre de operaciones del aeropuerto, la llegada de ciudadanos a los medios públicos y la suspensión de actividades en la Asamblea Nacional.
8.	Rescate del Presidente mediante operativo ejecutado por el GIR y Ejército. Llegada del presidente al Palacio de Carondelet. Explicaciones de los hechos a la multitud concentrada en la Plaza Grande.
9.	Perspectivas de los entrevistados sobre las consecuencias que trajo la revuelta policial del 30S.

Anexo 2
Descripción de secuencias de *Instantes de campaña*

SECUENCIA	ACCIÓN
1.	Rafael Correa es candidato a las elecciones presidenciales de 2013. Tiene simpatizantes y gran aceptación en los lugares donde realiza campaña electoral. Saluda, es efusivo y tiene acercamiento con los ciudadanos.
2.	La agenda del presidente Rafael Correa es apretada, se moviliza de un lugar a otro con premura para reunirse con sus colaboradores políticos y coordinar las estrategias políticas de la campaña electoral.
3.	Muestra una parte del recorrido y la cotidianidad del personaje, en la interacción con los medios de comunicación que lo invitan en época de promoción política.
4.	La multitud lo aclama en las provincias de la sierra y la costa, sus seguidores corean las canciones de su campaña, se toma fotografías, canta, interactúa.
5.	Testimonios de dos personas que comentan logros y avances vislumbrados en la administración de Rafael Correa. Exponen sus razones para que el candidato sea re-elegido.
6.	Llegó el día de las elecciones presidenciales, el candidato del oficialismo celebra su segundo triunfo consecutivo junto a su familia y principales colaboradores políticos.

Anexo 3
Descripción de secuencias de Operación Correa

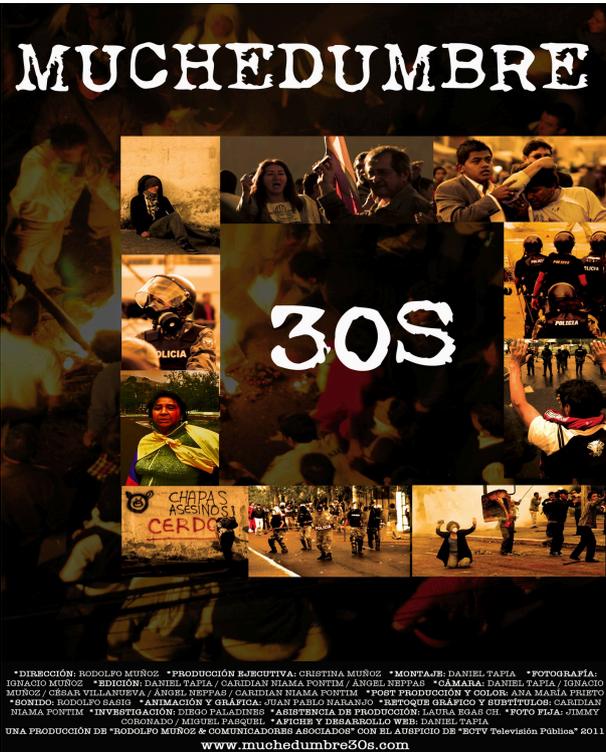
SECUENCIA	ACCIÓN
1.	Llegada del presidente Rafael Correa en noviembre de 2013 a Francia. Los directores del documental se preguntan por qué casi ningún medio de comunicación cubrió su llegada, pese a que es uno de los presidentes más representativos de la región latinoamericana.
2.	Indagan a <i>Diario Le Figaro</i> , uno de los pocos medios que entrevistó al presidente y que ha dado seguimiento al desarrollo de obras y mejoras hechas en el país bajo la administración de Rafael Correa.
3.	El buen manejo económico caracteriza al gobierno ecuatoriano, y esa es la imagen internacional que proyecta este presidente; por eso el cuestionamiento de los documentalistas al ver el desinterés de los medios de comunicación en su estancia por Francia.
4.	Este presidente posibilitó un cambio generacional en la política ecuatoriana, mediante reformas progresistas sustentadas en el manejo adecuado de la economía.
5.	Entrevistas a representantes de los medios de comunicación más representativos de Francia para que expliquen la falta de interés, por cubrir la llegada de Rafael Correa.
6.	La relación de Rafael Correa con los medios de comunicación de Ecuador y lo controversial en torno a la libertad de expresión generada en su mandato.
7.	Los realizadores pretenden viajar a Ecuador para constatar la realidad de lo que internacionalmente se conoce sobre Ecuador y Rafael Correa; el objetivo es comprobar lo que potencialmente se visualiza mediante la figura de este personaje.

Anexo 4

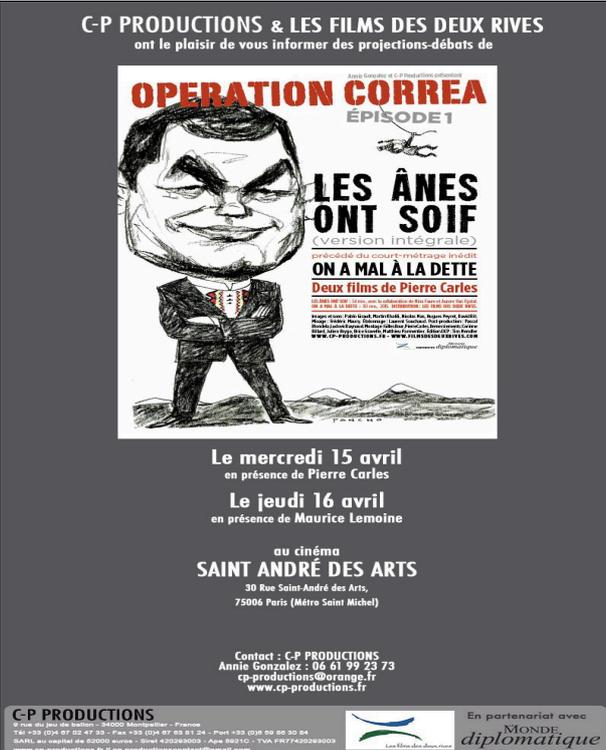
Tabla de escala de planos

DOCUMENTAL	PLANOS	N°
<i>Muchedumbre 30S</i>	GPG	72
	PG	158
	PA	49
	PM	103
	PP	83
	GPP	31
	PD	34
	TOTAL	530
<i>Operación Correa</i>	GPG	20
	PG	47
	PA	12
	PM	55
	PP	63
	GPP	4
	PD	25
	TOTAL	226
<i>Instantes de Campaña</i>	GPG	5
	PG	31
	PA	14
	PM	42
	PP	25
	GPP	7
	PD	6
	TOTAL	130

Ficha técnica 1

Título:	Muchedumbre 30S
Título original:	Muchedumbre 30S
Dirección:	Rodolfo Muñoz
País:	Ecuador
Año:	2011
Duración:	91 min.
Idioma:	Español
Género:	Documental
Producción:	RM & Comunicadores Asociados
Sinopsis:	El 30 de Setiembre de 2010 el Ecuador fue escenario de una revuelta policial nunca antes vista. Un presidente atrapado dentro de un hospital, ambulancias abaleadas por la policía, aeropuertos cerrados, víctimas mortales y bombas lacrimógenas protagonizaron este día atípico. Muchedumbre presenta los hechos del 30s, contados por quienes la vivieron.
Afiche:	 <p style="font-size: small; text-align: center;"> *DIRECCIÓN: RODOLFO MUÑOZ *PRODUCCIÓN EJECUTIVA: CRISTINA MUÑOZ *MONTAJE: DANIEL TAPIA *FOTOGRAFÍA: RODOLFO MUÑOZ *EDICIÓN: DANIEL TAPIA / CARIDIAN NIAMA FONTIM / ANGELE NEPPAS *CAMARAS: DANIEL TAPIA / RODOLFO MUÑOZ / CESAR VILLANUEVA / ANGEL NEPPAS / CARIDIAN NIAMA FONTIM *POST PRODUCCIÓN Y COLOR: ANA MARÍA PRIETO *SONIDO: RODOLFO MUÑOZ *ANIMACIÓN Y GRÁFICA: JUAN PABLO MALABO *EFECTO GRÁFICO Y SUBTÍTULOS: CARIDIAN NIAMA FONTIM *INVESTIGACIÓN: DIEGO SALAZAR *ASISTENCIA DE PRODUCCIÓN: LAURA ESCOBAR *FOTO FICHA: JIMMY CORONADO / MIGUEL PARRUEL *AFICHE Y DESARROLLO WEB: DANIEL TAPIA UNA PRODUCCIÓN DE "RODOLFO MUÑOZ & COMUNICADORES ASOCIADOS" CON EL APOYO DE "EOTV Televisión Pública" 2011 www.muchedumbre30s.com </p>

Ficha técnica 2

Título:	Operación Correa- Episodio 1: Los burros tienen sed
Título original:	Opération Correa- Episode 1: Les ânes ont soif
Dirección:	Pierre Carles y Nina Faurer
País:	Francia
Año:	2015
Duración:	54 min.
Idioma:	Francés, español (con subt.)
Género:	Documental
Producción:	Annie Gonzalez (C-P Productions)
Sinopsis:	<p>Los grandes medios de comunicación franceses han rechazado la última vez en París el presidente de Ecuador Rafael Correa fue. Sin embargo, este pequeño país de América Latina, Ecuador, que es un modelo para los activistas griega Syriza o economistas no ortodoxos del movimiento español de Podemos resolver el problema de la deuda pública. El gobierno de Correa declaró parte "ilegítimo" de la deuda para llevar a cabo políticas de inversión pública y la reducción de la pobreza y la desigualdad social.</p>
Afiche:	

Ficha técnica 3

Título:	Instantes de Campaña
Título original:	Instantes de Campaña
Dirección:	Tomás Astudillo
País:	Ecuador
Año:	2015
Duración:	52 min.
Idioma:	Castellano, quechua, inglés (con sub.)
Género:	Documental
Productora:	OSTINATO CINE
Sinopsis:	El 17 de febrero de 2013, Rafael Correa gana por tercera vez las elecciones presidenciales del Ecuador. Fotografiado en un blanco y negro lejano a los colores de campaña, el documental toma distancia ante la representación vanidosa del poder y del sarcasmo de la prensa. Más allá de ser el registro de un evento histórico propio al Ecuador “instantes de Campaña” plantea una reflexión sobre las formas contemporáneas del quehacer político y su propia puesta en escena.
Afiche:	 <p> 24 DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN TOMÁS ASTUDILLO PRODUCCIÓN EJECUTIVA MARCIA ALVARADO CO-PRODUCCIÓN RTVECUADOR JEFA DE PRODUCCIÓN ANABELL ARIAS 05 PRODUCCIÓN DE CAMPO JOSÉ LUIS PUERTO STEPHANIE CÓN ASISTENTES DE PRODUCCIÓN FLORENT SCHERRER GABRIELA CARRERA NICOLE ALMEIDA SARA PALACIOS GUDÍN JAVIER IZQUIERDO ERICIÓN LEILA HÉNI ASISTENTES DE ERICIÓN ANDRÉS VIZCAÍNO DANIELA ROEPKE DATA MANAGER SANTIAGO OVEDO IMAGEN 15 TOMÁS ASTUDILLO SIMÓN BRAUER CORRECCIÓN DE COLOR ANA MARÍA ORMAZA DISEÑO DE SONIDO JUAN JOSÉ LUZURIAGA SONIDO DIRECTO JUAN CARLOS DONOSO NICOLÁS SCHWARZBERG DISEÑO GRÁFICO ADRIÁN BALSECA DISTRIBUCIÓN QUECHUA FILMS </p> <p>  </p>