

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**Identificación de estrategias para la representación de masculinidades
en el cine de Javier Izquierdo**

**Análisis de las películas *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y
Panamá (2020)**

Andrés Esteban Gutiérrez García

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2025



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Andrés Esteban Gutiérrez García, autor de la tesis intitulada “Identificación de estrategias para la representación de masculinidades en el cine de Javier Izquierdo: Análisis de las películas *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020)”, 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 Investigación en Estudios de la Cultura 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.

17 de enero de 2025

Firma: _____

Resumen

La presente investigación explora las representaciones de masculinidades en el cine ecuatoriano y cuestiona las relaciones de poder y los privilegios contruidos a través del lenguaje audiovisual. También, examina rupturas que tienen el efecto contrario y promueven nuevas masculinidades en las narrativas, visibilizando aspectos críticos de los mandatos sociales que tiene la masculinidad. Para esto, se utiliza una metodología cualitativa que incluye análisis fílmico, análisis de imagen y entrevistas, para comprender las dinámicas relacionales de género presentes en tres películas del director ecuatoriano Javier Izquierdo: *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020). El análisis fílmico considera narrativa, personajes, visualidad, contexto sociocultural, intertextualidad, ambientes, vestuario y sonido, documentados en detalle en fichas narrativas y de personajes. De la misma manera, en el análisis de imagen, se incluyen fichas de fotogramas clave basadas en cuatro niveles de trascendencia: contextual, morfológico, compositivo e interpretativo. Con los análisis y las entrevistas realizadas, el objetivo de este trabajo es estudiar las formas de representación discursiva de la masculinidad en las películas señaladas, subrayando la necesidad de producir nuevas formas de representación de otras masculinidades en el contexto del cine ecuatoriano actual. En el corpus fílmico analizado convergen múltiples elementos que representan la masculinidad hegemónica, pero también características que cuestionan y debilitan este modelo. Entonces, este estudio concluye proponiendo al cine como un aparato tecnológico que moldea directamente la percepción de género y replica o refuta las lógicas de poder en la sociedad.

Palabras clave: narrativa, visualidades, audiovisual, género, ficción, otras masculinidades

A mi insaciable curiosidad de niño
que me ha llevado por lugares y situaciones inesperadas.
A mamá y a papá,
por el lugar seguro al que siempre vuelvo.
Gracias por intentar comprender mis ideas y mis actos.

Agradecimientos

Muchas gracias a mi tutor, Christian León, por la paciencia y disponibilidad durante el corto tiempo de desarrollo de este proyecto.

Al cuerpo docente de la Universidad Andina, a las compañeras y los compañeros de maestría por el acompañamiento y el intercambio de ideas durante la pandemia.

Gracias a mis amigas, todas mujeres, por sostener el vínculo inestable de las idas y vueltas.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Masculinidades y su importancia en el contexto ecuatoriano.....	15
1. Sobre la importancia de los estudios de masculinidades en Ecuador.....	15
2. Masculinidad hegemónica, género y otras formas de masculinidad	16
3. Otras masculinidades, desestabilizando el paradigma hegemónico	21
4. Estudios sobre otras masculinidades en el audiovisual regional	25
5. Desconfiar del cine: metodología de análisis	34
Capítulo segundo: Historia, relato y masculinidad.....	39
1. Javier Izquierdo, la construcción de la identidad ecuatoriana en el cine.....	39
2. Dimensiones políticas de género en el cine de Izquierdo.....	43
3. Subversión narrativa: el cine de Izquierdo desafiando el sistema patriarcal	48
4. Estructuras narrativas en la representación de masculinidades	56
5. Construcción de personajes y masculinidades.....	61
Capítulo tercero: Representación y puesta en escena de la masculinidad	69
1. Composición visual y construcción de masculinidades	69
2. Construcción de ambientes y vestuario como reflejo de masculinidades	80
3. El diseño sonoro como recurso narrativo para la representación de género	86
Conclusiones.....	97
Obras citadas.....	101
Anexos	107
Anexo 1: Afiche publicitario de las películas estudiadas	107
Anexo 2: Fichas.....	108

Introducción

Este proyecto de investigación aborda la representación de masculinidades en las películas *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020), del director ecuatoriano Javier Izquierdo, con el fin de diseccionar los recursos narrativos utilizados en la construcción de historias, relatos y puesta en escena. Además, analiza de manera crítica si los elementos encontrados refuerzan las representaciones tradicionales de lo masculino o si constituyen algún quiebre en la forma tradicional de presentar los modelos de masculinidad en el cine ecuatoriano. Así, este proyecto se plantea como una continuación al trabajo del investigador Santiago Estrella Silva (2016) y su investigación titulada *Representaciones de masculinidad en el cine ecuatoriano de ficción (1981-2015)*, donde se analizaron 24 películas mediante una perspectiva de género para identificar estereotipos comunes en la representación de masculinidades.

El estudio enfrenta un desafío significativo, dado el contexto crítico que atraviesa Ecuador, caracterizado por un incremento en las cifras de violencia y crimen organizado, considerados síntomas del sistema patriarcal y su crisis global. Las estadísticas de violencia de género reflejan un aumento alarmante de delitos como abuso sexual, violación, acoso y violencia contra niñas y adolescentes, de los cuales casi el 98 % son perpetrados por hombres. Esto comunica la urgencia de visibilizar representaciones positivas de masculinidades en el contexto ecuatoriano. El audiovisual, como medio masivo, se configura no solo como un objeto de análisis, sino también como una herramienta capaz de influir en los comportamientos asociados a las masculinidades.

La investigación se enmarca en los estudios de género y los estudios fílmicos, campos donde se estudia cómo las relaciones de poder patriarcales se representan y perpetúan en el sistema de representación audiovisual. En este sistema, la masculinidad hegemónica se sitúa en la cima de la jerarquía, mientras que todo lo demás, incluidas las mujeres y diversidades sexo genéricas, está subrepresentado. Sin embargo, los avances del feminismo y la teoría queer han permitido el desarrollo de estudios críticos sobre la masculinidad. En las últimas décadas, se han visibilizado prácticas que cuestionan la hegemonía masculina, fomentando nuevas formas de representación positiva. En este contexto, el cine, como lenguaje para narrar historias y transmitir emociones, constituye una herramienta política esencial para reflexionar sobre las construcciones de género. Por

ello, la pregunta que guía esta investigación es: ¿De qué manera y con qué recursos se representa la masculinidad en las películas *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020); cuáles son los elementos en la historia o el relato que pueden agrietar la representación tradicional y qué propuestas metodológicas de representación y puesta en escena se podrían plantear a partir del análisis discursivo?

El objetivo general de esta investigación es analizar la forma de representación discursiva de la masculinidad en las películas mencionadas, con el fin de categorizar modos de representatividad en el cine ecuatoriano. Para lograr este propósito, se establecen los siguientes objetivos específicos: 1) identificar la necesidad de nuevas formas de representación de masculinidades antipatriarcales en el contexto del cine ecuatoriano actual; 2) analizar, a nivel historia y relato, las construcciones de masculinidad en tres películas del director Javier Izquierdo; y 3) examinar metodologías de representación y puesta en escena de las masculinidades en la escenografía, el vestuario y la banda sonora de las tres películas seleccionadas.

A través de una metodología cualitativa, que incluye análisis fílmico, análisis de imagen y entrevistas, se busca identificar algunas categorías de representación audiovisual recurrentes en el cine de Izquierdo que constituyan quiebres en las formas tradicionales de representación de masculinidades, así como elementos que refuercen narrativas convencionales. Al delimitar el estudio exclusivamente a las obras de Javier Izquierdo, se busca proporcionar un panorama general sobre los estudios de masculinidades en el cine ecuatoriano desde la perspectiva de un director específico, excluyendo películas de otros realizadores producidas en el mismo período.

La investigación está estructurada en tres capítulos. En el primero, se desarrolla un marco teórico sobre los estudios de masculinidades a nivel global y local, analizando las alarmantes cifras de violencia e intentando comprender cómo operan la masculinidad hegemónica y las otras masculinidades. En el segundo capítulo, se estudia el trabajo de Izquierdo en el contexto de producción cinematográfica en Ecuador, complementado con un análisis fílmico de las tres películas seleccionadas. Este análisis se organiza en fichas narrativas y de personajes que permiten identificar dimensiones políticas de género. Finalmente, en el tercer capítulo, se aborda la representación y puesta en escena de la masculinidad a partir de la composición visual, los ambientes y el vestuario de algunos fotogramas clave, utilizando la metodología de análisis de texto fotográfico propuesta por Marzal (2005). Además, se analiza la composición sonora como recurso narrativo en la representación de género en las películas estudiadas.

Capítulo primero

Masculinidades y su importancia en el contexto ecuatoriano

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

1. Sobre la importancia de los estudios de masculinidades en Ecuador

Es un momento crítico para Ecuador, marcado por la doble carga de la pospandemia de COVID-19 y una creciente crisis de inseguridad y violencia, “[l]a pobreza, el desempleo, la desigualdad y una institucionalidad débil han posibilitado la incursión del narcotráfico y las operaciones del crimen organizado en el país” (ONU Mujeres Ecuador 2024). Las cifras oficiales reflejan esta situación: Según un portal de periodismo, en 2023 se registraron 8.008 homicidios en Ecuador, lo que equivale a un promedio de 47 muertes violentas por cada 100.000 habitantes. Además, la tasa de muertes violentas ha aumentado, con homicidios que pasaron de 2.135 en 2021 y 4.632 en 2022 a 8.008 en 2023 (Plan V 2024). Esta última cifra está claramente detallada en el *Decreto Ejecutivo 110* del Presidente Daniel Noboa (EC 2024, II. Fundamentos fácticos), que ordenó un estado de excepción el 8 de enero de 2024.

Asimismo, la violencia de género contra mujeres y niñas dejó 424 feminicidios y muertes violentas en 2022, 584 en 2023, y hasta febrero de 2024 se registraron 56 víctimas (ONU Mujeres Ecuador 2024). En otro informe sobre la violencia sexual cometida en contra de niñas y niños en el país, se indica que el 20 de julio de 2023, la Defensoría del Pueblo de Ecuador solicitó información a varias carteras de Estado para obtener cifras oficiales. De las pocas respuestas recibidas, se concluye lo siguiente: Entre enero de 2021 y junio de 2023, se denunciaron 27.917 delitos relacionados con este tema a través de los canales del Ministerio del Interior; 13.956 fueron por abuso sexual, 11.206 por violación, 2.408 por acoso sexual y 347 por violencia contra la mujer y miembros del núcleo familiar. Alarmantemente, el 92,64 % de las víctimas fueron mujeres (EC Defensoría del Pueblo de Ecuador 2023, 24). En el mismo informe, el Ministerio de Educación reportó, desde enero de 2018 hasta junio de 2023, 20.698 casos de violencia sexual cometidos

contra niñas, niños y adolescentes en su mayoría de entre 8 y 18 años. De estos, el 92,29 % de las víctimas fueron niñas y adolescentes mujeres (29). Finalmente, de todos los casos notificados por el Ministerio de Educación, la misma fuente indica que “[s]e evidencia que el 97,9 % de los supuestos agresores de violencia sexual son hombres y el 1,6 % son mujeres” (31). En conclusión, estas estadísticas no suponen que todos los varones sean agresores, pero sí que casi todos los agresores son varones, lo que subraya la crisis de la masculinidad en el país y la urgencia de visibilizar otras masculinidades con el fin de erradicar la violencia.

Estas cifras sitúan al Ecuador en un punto de inflexión en el que la revisión de las masculinidades se vuelve urgente, como respuesta a una sociedad que necesita alternativas a los modelos patriarcales que perpetúan la violencia. Además, en un contexto donde el país enfrenta profundos desafíos sociales, una investigación sobre masculinidades cobra una relevancia significativa. Entonces, la pregunta de investigación que guiará este proyecto es: ¿De qué manera y con qué recursos se representa la masculinidad en las películas *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020); cuáles son los elementos en la historia o el relato que pueden agrietar la representación tradicional y qué propuestas metodológicas de representación y puesta en escena se podrían plantear a partir del análisis discursivo?

A través del análisis de las películas de Javier Izquierdo, se espera identificar de qué forma los relatos cinematográficos pueden actuar como vehículos para cuestionar y desafiar los modelos patriarcales, abriendo espacio a representaciones de masculinidades más diversas y complejas. De este modo, el cine podría también convertirse en un espacio de resistencia y transformación social, donde las masculinidades puedan visibilizarse y reconfigurarse en toda su complejidad. Además, al explorar las estrategias narrativas y visuales empleadas en la representación de personajes masculinos, esta investigación pretende contribuir a un debate más amplio sobre cómo el cine y otras formas de arte pueden influir en la construcción de identidades y en la percepción de género. Este enfoque permite no solo una comprensión más profunda del papel del cine en la cultura, sino también una reflexión crítica sobre su capacidad para cuestionar normas y promover cambios significativos en la representación de masculinidades.

2. Masculinidad hegemónica, género y otras formas de masculinidad

Los estudios de masculinidades, a favor de prácticas que promueven la igualdad y la erradicación de la violencia de género, proponen desestructurar el régimen binario

cisgénero-heteropatriarcal. Sin embargo, la representación de la masculinidad tradicional, en tecnologías que construyen subjetividad como el cine, refuerza el estereotipo de un hombre protector, productor y procreador que guarda lealtad al patriarcado. Además, la heteronormatividad organiza las relaciones de poder instauradas socialmente. Es decir, una persona designada como hombre al nacer goza de ciertos privilegios y la representación de un modelo tradicional refuerza la idea de pertenencia de los mismos. De este modo, todo lo que no está dentro del modelo, no solamente la mujer, se coloca en un nivel inferior de jerarquía, quedando en la cima del ejercicio de poder un hombre cisgénero-heterosexual blanco. En este argumento, es importante cuestionar cuál es la participación de los discursos oficiales en la reproducción de jerarquías de poder y privilegio. Al representar de manera constante y normativa al hombre cisgénero-heterosexual-blanco como el prototipo de masculinidad deseable, los discursos oficiales refuerzan una estructura de dominación que invisibiliza otras formas de identidad y expresión de género. Reconocer el impacto de estas representaciones en la configuración de las masculinidades es decisivo para proponer cambios en la forma en que se conciben las relaciones de poder y de género en el cine y en la sociedad en general.

A partir de 1990, gracias a los feminismos y la teoría queer, surgieron nuevas ideas para pensar la hegemonía masculina desde un paradigma basado en el constructivismo. Como resultado, en contraposición a la masculinidad tradicional se visibilizan otras masculinidades, o masculinidades antipatriarcales, que proponen una discusión en torno a la violencia de género y a los privilegios de la masculinidad dominante. Pero antes de analizar esta oposición es importante definir el género y entender cómo este se construye de manera social. Para esto, el filósofo español Paul B. Preciado asegura que el análisis cinematográfico fue una gran ayuda para que la teórica italiana Teresa de Lauretis piense el género como el resultado de un sistema de significantes y pueda identificar puntos clave para entenderlo:

El género no es -escribe de Lauretis llevando la crítica del poder disciplinario de Foucault y la semiótica cinematográfica de Metz hasta el feminismo- un simple derivado del sexo anatómico o biológico, sino una construcción sociocultural, una representación, o mejor aún, el efecto del cruce de las representaciones discursivas y visuales que emanan de los diferentes dispositivos institucionales: la familia, la religión, el sistema educativo, los medios de comunicación, la medicina o la legislación; pero también de fuentes menos evidentes, como el lenguaje, el arte, la literatura, el cine y la teoría. (De Lauretis 1990, 115-50 citada en Preciado 2008, 83)

En esta misma línea de género, entre 1970 y 1980, nuevamente gracias a los feminismos, la academia y los grupos activistas, comienzan a visibilizarse más varones que buscan reflexionar sobre sus privilegios. Parte importante de esta visibilización tiene que ver con la pregunta *¿qué es ser hombre?*; y más que algo en concreto, lo cual resulta complejo, lo que esta pregunta busca es redefinir el término. Al abordar esta interrogante, la teórica francesa Elisabeth Badinter, en su libro *XY La identidad masculina*, menciona que, aunque “XY sigue siendo una constante [...] la identidad masculina ya no es lo que era” (1993, 14). Entonces, la identidad masculina, como el género, es una construcción que varía con el tiempo. Esta variación del devenir masculino viene determinada por las relaciones y, según la autora, depende de factores psicológicos, sociales y culturales que no tienen que ver con la fórmula cromosómica XY (13). En otras palabras, se tiene un espectro de múltiples masculinidades posibles, pero también un modelo de masculinidad tradicional que, como menciona Badinter al citar a Pierre Bourdieu, refuerza la idea de que “ser un hombre es, de entrada, hallarse en una posición que implica poder” (20). Entonces, desde una perspectiva sociocultural, esta frase sugiere que el modelo tradicional de masculinidad está asociado a ciertas ventajas y privilegios, pero también expectativas. Además, sugiere que la identidad masculina viene definida no solo por características biológicas sino también por el rol del varón dentro de las estructuras sociales, que han favorecido en su mayoría a los varones blancos, heterosexuales y cisgénero sobre las mujeres y diversidades sexogenéricas. En general, esta frase invita a reflexionar sobre las dinámicas de poder aplicadas al género y cómo afectan tanto a los varones como a las mujeres.

Hasta ahora se han presentado algunas consideraciones sobre la masculinidad y, aunque no hay mucha precisión, el camino para una masculinidad positiva, que está marcado por prácticas relacionales más igualitarias que no sometan a otras personas. Entonces, antes de definir la masculinidad tradicional es preciso identificar el sistema de opresión en el que ser hombre significa estar en una posición de poder. De manera clara, desde el *feminismo comunitario*, Adriana Guzmán explica la diferencia entre dos términos importantes para esta investigación: machismo y patriarcado. Primero, ejemplifica el machismo como la conducta que lleva a los hombres a pensar que la responsabilidad de ciertas tareas, como la del cuidado, es exclusiva de las mujeres. Luego, Guzmán propone entender el patriarcado como *el sistema*, no como un sistema más, tampoco como un producto del capitalismo, mucho menos como una consecuencia de la colonización o una forma de racismo. Entonces, concluye que “el patriarcado es el sistema de todas las

opresiones, todas las discriminaciones y todas las violencias que vive la humanidad y la naturaleza, construido históricamente sobre el cuerpo de las mujeres” (Guzmán 2014, 0:45). De ahí que el término masculinidades antipatriarcales, opuesto a la masculinidad tradicional, se circunscribe como una medida contestataria de los varones al sistema de opresión conocido como patriarcado, sistema que coloca al hombre en una posición privilegiada de poder.

Ahora bien, para abordar la masculinidad tradicional, la socióloga australiana R. W. Connell enfatiza en el concepto dinámico de hegemonía usado por Antonio Gramsci para analizar las relaciones de clase, que “se refiere a la dinámica cultural por medio de la cual un grupo exige y sostiene una posición de mando en la vida social” (Connell 2015, 112). Entonces, Connell define la masculinidad hegemónica 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 [...] la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (112). En otras palabras, es esa masculinidad la que ocupa una posición privilegiada en un modelo de relaciones de género entre hombres. Pero tampoco es fija o única, está geolocalizada y es móvil; como asegura la autora, siempre es discutible y “[l]a principal característica [...] es el éxito de su derecho a ejercer la autoridad, más que la violencia directa” (113). El trabajo de Connell es fundamental para entender cómo las nuevas masculinidades buscan desafiar las normas dominantes de género.

Jokin Azpiazu Carballo, también sociólogo, investiga un poco más en detalle y se pregunta cuál es el modelo de masculinidad hegemónica en el sur de Europa. En resumen, el perfil que encuentra es el de algunos cánones clásicos de masculinidad nociva y desagradable. Por ejemplo, entre las características que definen este modelo, según Azpiazu, están ser un “hombre agresivo, capaz de justificar su superioridad con base en la violencia [...], que aborrece a los maricones y mira mal a los negros [...] y conduce un coche mientras fuma, bebe y quién sabe si algo más” (2017, 35). Además, lo más interesante de su investigación es que muchos adolescentes que respondieron a esa pregunta atribuían este perfil a las personas incultas, de clase baja e inmigrantes. Es por esto que, para el sociólogo, las variables de clase, raza y origen son indispensables al considerar la masculinidad hegemónica. Pero, esta inclusión no se aleja mucho del pensamiento de Connell, quien en 2015 ya incluía la clase y el tema racial en su análisis cuando aseguró que “[r]econocer que no hay solo una masculinidad es el primer paso. También tenemos que examinar las relaciones entre las diversas masculinidades. Es más,

tenemos que desmenuzar los mundos circundantes a la clase y la raza, y analizar las relaciones de género que operan en ellas. Después de todo, existen hombres negros gays y obreros afeminados, sin mencionar a los violadores de clase media y los burgueses travestis” (111), con esto se diversifica más el campo de estudio sobre las masculinidades.

Hasta ahora se presenta una dicotomía entre la masculinidad hegemónica y las masculinidades diversas. Esto, aunque continúe siendo parte de la misma estructura binaria en la que “[e]l pensamiento occidental se divide en dos formas aparentemente distintas de ver la dualidad de los sexos” (Badinter 1993, 22), contribuye a trabajar en propuestas con un enfoque de género. Entonces, lo que se definió como masculinidad hegemónica es lo que se debería desarticular; sin embargo, no todas las cualidades asociadas a la masculinidad hegemónica constituyen algo que debería cambiarse. Azpiazu asegura que generalizar modelos negativos muchas veces provoca un efecto de condena en lugar de un cuestionamiento para el cambio (Azpiazu Carballo 2017, 38). Por ejemplo, un varón puede ser bueno y sensible, puede ser alguien que respeta a los demás y, sin embargo, continuar agenciando sus privilegios de poder; incluso, puede que ni siquiera exista conciencia sobre estos privilegios. Con este enfoque se busca diferenciar entre los aspectos negativos de la masculinidad hegemónica y los que contribuyen de manera positiva a una convivencia más igualitaria. Es decir, la masculinidad hegemónica puede ser entendida como un modelo asentado en la dominación y el poder sobre otros, pero algunos de sus valores positivos podrían fomentar relaciones basadas en la igualdad y el respeto. En conclusión, Azpiazu propone una reflexión crítica para evitar demonizar todos los aspectos de la masculinidad hegemónica y desaprender solo aquellas prácticas y creencias que perpetúan la desigualdad. Este análisis permite evitar la resistencia que un discurso punitivo sobre la masculinidad podría generar en los varones, lo cual resulta contraproducente. Más bien, desde esta postura, la idea es convocar a los varones a explorar modelos de masculinidad más inclusivos, sin promover el rechazo hacia su identidad por completo.

Para profundizar en el análisis, la antropóloga argentina Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia* habla de derribar el *mandato de masculinidad* para eliminar la violencia institucional y lo que ella considera como *crímenes de Estado*. Así, este mandato sería como la cualidad negativa de la masculinidad hegemónica y Segato lo explica diciendo que “[l]a idea de mandato hace referencia aquí al imperativo y a la condición necesaria para la reproducción del género como estructura de relaciones entre posiciones marcadas por un diferencial jerárquico e instancia paradigmática de

todos los otros órdenes de estatus –racial, de clase, entre naciones o regiones–” (Segato 2003, 13). Lo que es igual, el *mandato de masculinidad* es una cofradía que algunos varones suscriben, casi siempre de manera inconsciente, para autoexigirse cumplimiento y sostenimiento de la estructura patriarcal. Sin embargo, hay varones desleales a ese *mandato de masculinidad* que mantienen cualidades masculinas que no pactan con esa alianza. Estas son las masculinidades diversas, antipatriarcales, antihegemónicas, masculinidades positivas u *otras masculinidades*, como se denominarán en adelante en el marco de esta investigación.

El término *nuevas masculinidades*, al menos para el propósito de esta investigación, presenta cierta desconfianza. Primero, porque al mencionar nuevas formas de habitar la masculinidad se está negando un proceso histórico y, como anteriormente se revisó, no todas las cualidades de la masculinidad son negativas. Luego, el término nuevo está relacionado con la mejora de algo, posiblemente algo que estuvo errado. Entonces, al usar *otras masculinidades*, de manera inclusiva, se está reconociendo el trabajo de muchos varones que durante los últimos años han realizado grandes aportes al tema. También, utilizar *otras masculinidades* puede ser más efectivo en la comunicación porque se aleja de la idea punitiva de que ser varón está mal. No hay que olvidar que uno de los propósitos de los estudios sobre masculinidades es que los varones se consideren a sí mismos sujetos de género, entendiendo la pluralidad de ser varón y de habitar una de tantas formas de masculinidad. Las *otras masculinidades* demandan, de manera reaccionaria, nuevos vínculos entre varones, con las mujeres y con las diversidades sexogenéricas, ya que existe una disparidad de género que tiene por consecuencia más grave el alto nivel de violencia.

3. Otras masculinidades, desestabilizando el paradigma hegemónico

Después de puntualizar en la masculinidad hegemónica, y también en las otras formas de masculinidad, surgen las siguientes interrogantes: ¿Cómo mostrar el rechazo a la violencia machista? y ¿cuán importante es no reproducir los mandatos patriarcales? Responder a estas preguntas puede aportar algunas consideraciones para la construcción de subjetividades antipatriarcales. Por ejemplo, para la escritora y activista estadounidense bell hooks (2020), autora de importantes contribuciones para la comprensión de las estructuras patriarcales, explora cómo la intersección entre el amor auténtico, el poder y el cambio social podría desafiar las estructuras opresivas de la sociedad y promover la justicia social. Ella sugiere que el amor no solo se trata de

emociones, sino de acciones concretas que promueven un bienestar colectivo, y define al amor como “una combinación de cuidado, compromiso, conocimiento, responsabilidad, respeto y confianza” (71). Este enunciado ofrece una reflexión profunda sobre cómo las relaciones personales de los varones pueden contribuir a un cambio social significativo. Al afirmar que “no podemos cambiar a nadie, solo a nosotros mismos” (32), enfatiza la necesidad de un trabajo interno que permita a las personas cuestionar sus propios privilegios, prejuicios y comportamientos. Así, aplicado a los varones y la masculinidad, es una invitación a repensar las posiciones de poder y un llamado a la acción, donde cada individuo tiene la capacidad de contribuir al bien común a través del amor propio y del compromiso con la transformación. También, hooks se posiciona en el lugar de los varones cuando cuestiona la visión sesgada de algunas investigaciones feministas al reducir el tema de la masculinidad a la violencia. Admite que “conocer a los hombres solo en relación a la violencia machista, a la violencia infligida a mujeres y criaturas, es un conocimiento parcial e inadecuado” en tanto no plantean maneras de resolver los sentimientos de rabia, entre varones y en contra de las mujeres, e imaginar puntos de convergencia y reconciliación, muy necesarios en el contexto actual.

bell hooks también subraya la necesidad de redefinir el concepto de hombre en un contexto donde el patriarcado ha limitado tanto a varones como a mujeres; ella sostiene que los hombres deben liberarse de las expectativas tradicionales que los encasillan en roles de dominación y agresión. Asegura: “Antes de que las realidades de los hombres puedan ser transformadas, el modelo dominador tiene que ser eliminado [...]. Ya hemos visto que dentro de la cultura patriarcal los hombres pueden ser más emocionales [...], pero mientras los principios subyacentes estén ahí, los hombres nunca podrán ser verdaderamente libres” (110), enfatizando la importancia que tiene el reemplazar los mandatos de masculinidad con emociones positivas como la sensibilidad. Al promover una masculinidad que abrace la empatía y el amor, hooks asegura que se pueden construir relaciones más sanas. Este cambio no solo beneficia a las mujeres, sino que también permite a los varones explorar su humanidad de manera más completa, desafiando las nociones tóxicas que a menudo han definido a la masculinidad hegemónica. Así, la obra de hooks constituye una propuesta para habitar otras masculinidades desde el amor, la conexión emocional y la igualdad social.

Por otro lado, para Azpiazu (2017) el camino consiste en “desplazar nuestra masculinidad hacia otros modelos más igualitarios y menos nocivos” (35). Con esto, lo que se busca es diversificar las maneras de ser varones y, al mismo tiempo, evitar sostener

una versión monolítica de la masculinidad. En este sentido, las otras masculinidades constituyen un concepto “que enfatiza la idea de cambio, de reforma, de búsqueda de un nuevo espacio dentro de la masculinidad que no sea el de la masculinidad clásica [...]” (41). En esta misma línea, a lo largo de la historia de la humanidad, los varones han experimentado cambios positivos, conscientes o inconscientes, hacia modos de vida más igualitarios; por ejemplo, los “hombres homosexuales a mediados del siglo XX [...] pusieron en tela de juicio que la masculinidad se definiera desde la misoginia. Pensemos también en hombres a los que la diversidad funcional ha colocado fuera del trono de la masculinidad” (43). De esta forma, precisar la dirección para que se produzcan estos cambios es tan importante como los objetivos que tienen, no hay duda que una dirección clara hacia modelos igualitarios de masculinidad podría generar estrategias para prevenir y reparar los daños provocados por el machismo. Con respecto a esto, Azpiazú identifica algunos hallazgos encontrados:

Según la mayoría de estas propuestas [documentos que Azpiazú revisó sobre cómo reformar las masculinidades], entonces, los hombres debemos empezar un cambio que incluya el desarrollo de la emocionalidad, la paternidad responsable y unas relaciones igualitarias y libres de violencia con nuestras parejas. Las políticas públicas dirigidas a hombres desde departamentos y consejerías de igualdad a menudo enfatizan estas mismas cuestiones, junto con la violencia de género, la cual, en gran medida, se reduce también [...] a la pareja/expareja heterosexual. (45)

Desde una perspectiva general, el autor establece la necesidad de que los varones se posicionen públicamente con respecto a la violencia de género. Esto implica no solo expresar una postura clara de intolerancia hacia toda forma de violencia contra las mujeres, sino también cuestionar y rechazar las actitudes, prácticas y discursos que la perpetúan. Esto, más allá de una simple declaración, se trata de que los varones asuman la responsabilidad en la construcción de una sociedad más igualitaria.

Asimismo, para Ayelén Lambert, diplomada en género y derechos humanos en Argentina, cuando responde a la pregunta ¿de qué manera dejar de ser machistas? Admite que lo más importante es reconocerse socializados en el sistema patriarcal: “Si partimos de la idea de que estamos por fuera de esta problemática, ya estamos cerrando desde el inicio” (2023, 2:42), responde. Además, reconocer los privilegios ya que eso “implica necesariamente que hay personas que están siendo vulneradas en sus derechos” (3:09). En este mismo sentido, habría que cuestionar las representaciones que cada persona tiene sobre ser varón o ser mujer ya que, aunque no son las únicas formas de expresión de

género, sobre estas se asienta el binarismo sexogenérico que constituye una las condiciones más importantes para que el sistema patriarcal se perpetúe (3:31).

Hasta aquí, los autores analizados tejen algunos puntos en común, como la necesidad de desnaturalizar los roles de género para promover una sociedad menos discriminatoria y más equitativa. También, considerar las otras masculinidades como socialmente positivas y como dispositivo de captación para que más varones puedan sentirse representados. Además, que nombrar las violencias es tan importante como generar estrategias políticas para prevenir y reparar los daños que producen. En resumen, estas serían algunas direcciones que se proponen para alcanzar el objetivo de que los varones destruyan los mandatos de masculinidad que sostiene el sistema y su corporativismo patriarcal. Por consiguiente, para mantener una diversidad de perspectivas y promover otros tipos de visibilidad para las masculinidades, se debe producir contenidos de otras múltiples formas y también agrietar viejas perspectivas de análisis sobre lo conocido.

Por esta razón, la visibilidad y la representación son fundamentales en el ámbito sociocultural. Para esto, la literatura, la televisión, los medios de comunicación, el cine y las redes sociales juegan un rol fundamental en estos temas y se considera importante identificar cómo estas tecnologías políticas de construcción de subjetividad son asimiladas y adquieren formas normativas sobre el control del cuerpo influenciando, entre otras cosas, los vínculos sociales. En analogía con lo que dice Foucault, es la nueva arquitectura de la prisión, o panóptico; o lo que es igual, son una técnica mediática de control del cuerpo que penetra en la cotidianidad (Preciado 2008, 63–66). “El género [...] es el efecto de un sistema de significación, de modos de producción y de decodificación de signos visuales y textuales políticamente regulados. El sujeto es al mismo tiempo un productor y un intérprete de signos, siempre implicado en un proceso corporal de significación, representación y autorepresentación” (83). En otras palabras, para promover nuevas formas de representación y análisis de otras masculinidades se deberían estudiar los modos de producción de significados y el impacto social que tienen pues, al menos en Ecuador, el discurso oficial presenta cierta resistencia a introducir nuevos modelos de representación en los medios de comunicación masivos, lo que se convierte en un sesgo en la representación. Con este propósito, el principal interés de esta investigación es analizar los recursos estéticos y narrativos presentes en las historias, relatos y personajes cinematográficos, así como las formas de producción de significado

utilizadas en la puesta en escena, escenografía, vestuario y sonido, para construir subjetividades masculinas en el cine ecuatoriano.

4. Estudios sobre otras masculinidades en el audiovisual regional

En 2001, Xavier Andrade y Gioconda Herrera editaron el libro *Masculinidades en Ecuador* con algunos de los temas discutidos durante las Jornadas sobre Masculinidades y Equidad de Género organizadas por FLACSO con el auspicio del Fondo de Población de Naciones Unidas, en noviembre del 2000, un evento académico que deja un precedente importante en la región:

Una de las motivaciones que estimuló la realización del evento y la publicación de este libro fue precisamente la necesidad de llenar un vacío de conocimiento en el Ecuador sobre la construcción de identidades de género, de las masculinidades y de su impacto en los procesos de salud sexual y reproductiva, violencia de género, derechos humanos, ejercicio de la ciudadanía, entre otros aspectos. (Andrade y Herrera 2001, 9)

Una clara intención dirigió el evento: Iniciar el debate sobre los estudios de género desde un enfoque en masculinidades, hasta entonces con escasos antecedentes, buscando pistas que ayuden a entender cómo se producen las desigualdades en el país. Ambos, el evento y el libro, constituyen un antecedente inicial para la realización de este trabajo de investigación. Por un lado, el libro consta de dos partes: La primera reúne el trabajo de investigadores en torno a la construcción de masculinidades y los privilegios de poder que producen; la otra parte, un poco más aplicada, explora la importancia de la masculinidad para la justicia social en el campo del desarrollo y la salud. Por el otro lado, en lo que compete a esta investigación, sobre análisis audiovisual de la construcción de subjetividad y representación de la masculinidad en Ecuador, el texto de Liset Coba, en la sección “Usos y discursos de la masculinidad”, constituye un antecedente significativo y se considera importante estudiarlo.

El objeto de estudio para Coba es el programa *Haga negocio conmigo*, un segmento televisivo que fue bastante popular hace poco más de dos décadas en la TV ecuatoriana. En un *set* de grabación se proponían concursos dirigidos por un presentador, mientras que del otro lado estaba el público, personas de clase media y media baja, mayoritariamente de la región costa, que encontraban su representación en un concursante. Desde una lectura antropológica, la investigadora se aproxima a la ritualidad del programa de televisión y asegura que “es un espacio donde cultura popular y cultura global luchan por el poder” (2021, 102). Esto, en un contexto evidentemente patriarcal

cuya única opción es la dicotomía de género, lo masculino frente a lo femenino. Más adelante, al analizar el falo como símbolo de poder, Coba asegura que “[l]a televisión es una plaza pública organizada a base de una disciplina que traspasa los órdenes de los sexos y ejerce su autoridad masculina y paternal a todos los subordinados” (104). Además, argumenta que “[u]no de los símbolos dominantes más relevantes en este ritual es el gran micrófono negro al cual Polito, el conductor del programa, impide acercarse sin su previo consentimiento, pues es el medio por el cual el poder se transmite” (105). Este micrófono representa el poder que tiene el estar frente a cámara, y no solo eso, también el privilegio de ser el elegido y hacer uso de la palabra. De esta manera, a través del televisor, presentador y concursante, en su mayoría varones dependiendo del segmento, comunican el disciplinamiento de lo simbólico; en este caso la representación de la masculinidad ante la sociedad, el público presente y el público televidente. Entonces, el rol de las mujeres es más bien de “reconfirmación del dominante rol masculino. Aquí los hombres reafirman su hombría, demostrando a los otros hombres que tienen la capacidad de acceso sexual y reproductivo” (106). También, “en el espacio sagrado de lo masculino no hay cabida para símbolos que tengan que ver con la feminidad. Por ello, lo femenino es ridiculizado en los hombres, considerado como profano e impuro, de ahí la burla a la homosexualidad” (108). En conclusión, Coba propone que los medios de comunicación tientan el deseo de representación a través del placer por el reconocimiento. Con esta reflexión, propone un acercamiento a los feminismos y la deconstrucción de la mirada en el cine en donde el varón coloca su mirada sobre la mujer como objeto a mirar.

Después de 14 años, el 18 y 19 de noviembre de 2015, Articulación Masculinidades Ecuador realizó el I Encuentro Nacional: Experiencias de trabajo con hombres y masculinidades con el apoyo de FLACSO, ONU Mujeres y otras instituciones. El evento fue realizado para visibilizar las diversas experiencias de trabajo en torno a las masculinidades implementadas en el país. Esta iniciativa fue liderada por un grupo de varones, entre ellos, académicos, educadores, activistas e investigadores; preocupados por la eliminación de la violencia contra las mujeres en diferentes cantones del Ecuador (Articulación Masculinidades Ecuador 2015, 9). Asimismo, como resultado se editó el libro *Memorias del I Encuentro Nacional* que recoge ideas enfocadas en producir conocimiento sobre la construcción y representación de la masculinidad que hasta el momento parecían escasas; el antecedente más importante para este encuentro fue la *I Encuesta Nacional sobre Relaciones Familiares y Violencia de Género contra las Mujeres – ENVIGMU*, realizada por el INEC en 2011, con una segunda edición en 2019.

A continuación, se hará una pausa para pensar en el impacto que pudo tener el encuentro: Al comparar los resultados entre ambas encuestas del INEC, la primera antes del encuentro y la segunda 4 años después del encuentro, se obtienen algunas cifras a contemplar. En primera instancia, en la encuesta de 2011, los indicadores de violencia de género en contra de las mujeres marcan un porcentaje de violencias: “Psicológica 53,9 %, física 38,0 %, sexual 25,7 % y patrimonial 16,7 %. Esto quiere decir que 6 de cada 10 mujeres han vivido algún tipo de violencia de género” (10). Después, en el informe de la *II Encuesta Nacional de Relaciones Familiares y Violencia de Género contra las Mujeres* realizada en 2019 se observan algunas variaciones con respecto a la primera: La violencia psicológica se incrementó a 56,9 %, la física decreció a 35,4 %, la sexual aumentó hasta 32,7 %, la económica y patrimonial disminuyó mínimamente a 16,4 % y también comenzaron a nombrarse otras formas de violencia como la ginecobstétrica en 47,5 %. De la misma manera, 65 de cada 100 mujeres han experimentado violencia a lo largo de su vida, y 43 de cada 100 mujeres experimentaron violencia por parte de su pareja (EC INEC Ecuador 2019). En efecto, existen algunas diferencias considerables que deberían ser analizadas en profundidad para poder cuantificar los efectos de un encuentro como el de 2015. Sin embargo, el hecho de comenzar a ponerle nombres y producir indicadores para muchas violencias, como la ginecobstétrica hasta entonces eludida, es sin duda uno de los logros de estos proyectos en conjunto.

En cuanto al campo audiovisual, Christian León, docente-investigador de la Universidad Andina Simón Bolívar, en 2014 realiza un análisis sobre la mujer colombiana trabajadora sexual como un estereotipo del cine ecuatoriano de los últimos años. En su informe encuentra que ella, parte central de la trama, representa una crisis para los personajes masculinos en tres películas ecuatorianas: *Cuando me toque a mí* (2008), *A tus espaldas* (2011) y *El pescador* (2012). Primero, asegura que “[l]a figura de la colombiana en nuestro cine reciente necesita ser inscrita en estas dos líneas de investigación [la funcionalidad del cine para naturalizar los roles de género y la preocupación sobre el discurso nacional desde una manera relacional con el país vecino Colombia]” (2014, 3). Luego, “[e]n estas películas, la mujer colombiana es representada como objeto del deseo y fuente de su angustia para el protagonista ecuatoriano” (2). Por estas razones, el autor considera a este personaje como análoga a la *femme fatale* del cine de Hollywood: “La figura mujer fatal, encarnada en la colombiana, alude a una situación en la cual el hombre parece haber perdido su lugar seguro en el mundo” (6). En este sentido, la construcción de la colombiana trabajadora sexual en estas tres películas está

asociada a las ansiedades y miedos del varón ecuatoriano, también alude a las crisis de las masculinidades en un momento de transformación social (10). En resumen, si bien este análisis constituye un estudio sobre un personaje femenino, lo relevante para el tema de las masculinidades es la presencia protagónica de la enunciación masculina, que organiza el relato desde el deseo, culminando en una crisis provocada por una mujer. En otra de sus obras, *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria*, León (2022) estudia la relación entre el lenguaje audiovisual y la construcción de identidad en la imagen documental.

Por su parte, Edgar Cortez (2017) realiza la investigación *Documental, masculinidad y teatralidad del poder. La construcción de lo masculino en tres documentales: Instantes de campaña, Operación Correa y Muchedumbre 30S* para analizar la representación del expresidente Rafael Correa en tres películas de corte documental. Cortez indaga en dos temas principales: la masculinidad y la representación visual política del personaje principal a través de la teatralidad del poder. Para esto, los documentales analizados, o campaña permanente como los denomina, constituyen dispositivos comunicativos y de representación que refuerzan la propaganda del expresidente (7). El autor, citando a Connell, asegura que a través del Estado es posible observar la masculinidad hegemónica; con esa idea, analiza el discurso presidencial de una nación. Al finalizar, Cortez concluye vinculando la relación de poder del expresidente, en la cima del orden jerarquizado de género, con la interpretación social de Correa como el héroe patrio:

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 [...]. (106)

Santiago Estrella Silva (2016) desarrolla la investigación titulada: *Representaciones de masculinidad en el cine ecuatoriano de ficción (1981-2015)*. En esta, el autor trabaja con 24 películas ecuatorianas que responden a un periodo de 35 años para analizar el perfil de personajes y formas de vincularse en sus respectivos contextos. A través de un análisis relacional, directo, descriptivo; usando los planos, el cuerpo, la indumentaria, los diálogos y el comportamiento; identifica conductas que podrían, o no, responder a estereotipos comunes en el cine. También, examina la capacidad de agenciamiento, por parte del equipo de realizadores de las películas analizadas, para

romper estructuras patriarcales en la representación del cine en el Ecuador. Así, sugiere que se debería poner el foco en las otras masculinidades para “desestabilizar ese imaginario del hombre exitoso como hombre pleno, pero no cambiándolo por un hombre fracasado, que reiteraría en esa manía de binarizar la realidad, sino por hombres que poseen su mirada en su sociedad, en un bienestar común que no se detenga en lo individual” (11). Debido a que el análisis discursivo responde a un contexto temporal y geográfico, el autor estratégicamente categoriza su *corpus* fílmico en tres momentos, teniendo como punto de quiebre algunos acontecimientos relevantes en la historia de la cinematografía ecuatoriana. No menos importante, desarrolla su trabajo de análisis desde una perspectiva de género e intentando responder a la pregunta ¿qué tipo de representaciones de masculinidades relacionadas con el sistema patriarcal propone el cine de ficción producido en el Ecuador?

En un inicio, Estrella explica que la reflexión sobre las identidades femeninas ha sido priorizada en la cinematografía ecuatoriana, en tanto pretendía entender los síntomas de la violencia patriarcal para reivindicar el rol de la mujer en la sociedad (24). De hecho, en algunos casos el autor analiza personajes femeninos para su investigación, ya que se encuentran caracterizados en códigos de una masculinidad clásica (30). Justamente tiene mucho sentido que algunas realizadoras hayan comenzado proponiendo quiebres considerables en personajes femeninos para poner en debate las desigualdades sociales, con el pasar de los años habrá un poco más de interés en proponer rupturas para los personajes masculinos. Volviendo a la investigación, durante la primera etapa de análisis, que va desde la película *Dos para el camino* (1981) de los directores Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo hasta *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero, se encontraron protagonistas masculinos con un presente itinerante, sin un pasado claro y sin expectativas en la vida. Además, huyen de los problemas entre viajes sin rumbo en los que apuestan su futuro al azar. También, existen pocas referencias a la familia y cuando las hay “no representa[n] un acercamiento afectivo [...], la relación es absolutamente clásica, amable, pero fría en cuanto a emociones” (28). Igualmente, en esta etapa se interpela a los personajes sobre su comportamiento a través del juicio moral y sexual. En definitiva, para el autor, esta etapa “nos presenta más un reflejo de la masculinidad dominante” (33) y “prácticamente no hay resistencias ni planteamientos de nuevos tipos de masculinidades” (58).

En una segunda etapa de análisis, desde *Ratas, ratones y rateros* (1999) hasta *Qué tan lejos* (2006) de la directora Tania Hermida, la coyuntura socioeconómica constituye

una gran influencia para el cine ecuatoriano: Aparecen los conflictos raciales, de género y de clase social, entre varones, por colocarse en una posición de poder (38). Pero también aparecen quiebres mucho más claros para la representación de otras masculinidades como Jesús en *Qué tan lejos* que “[e]s un personaje que no centra su accionar en exponer su virilidad ni un ser masculino hegemónico” (40). Entonces, “se pueden evidenciar algunas ciertas modificaciones en el mapa de las masculinidades, aunque no es posible ratificar que se den rupturas significativas. [...] Hay una cierta intencionalidad de cuestionar el sistema social y cultural, desde el punto de vista de las identidades de género [...]” (59). Al final, es preciso recordar que uno de los hechos que atraviesa esta etapa es el *feriado bancario* y el éxodo de ecuatorianos hacia España y Estados Unidos que, de alguna manera, comienzan a delinear la identidad del cine local, aunque no necesariamente positiva con respecto a las masculinidades en representación:

Eso evidencia la conciencia de los realizadores al momento de plantear sus personajes y sus historias, pero como los directores entrevistados lo sostienen, finalmente lo que hacen es perfilar sus representaciones en función de la historia, y si éstas son un reflejo de la sociedad patriarcal, tendrán como resultado personajes y filmes que reproducen el hegemónica dominante. (59)

Para terminar con el trabajo de Estrella, en la tercera parte del análisis, que va desde 2007, año posterior a la creación de la Ley de Fomento al Cine Nacional y el Consejo Nacional de Cinematografía, hasta el 2014; se realizaron una mayor cantidad de producciones, lo que trajo más diversidad en temas de representación, aunque en el tema de diversificar las masculinidades todavía no. Así, surgen muchos más personajes femeninos en algunas películas y en otras los personajes masculinos están propuestos desde la ausencia (43). También, comienzan a aparecer personajes masculinos con alternativas para pensar la hegemonía en los varones: Desde el miedo interno hasta la poca capacidad de expresión, de sentir, de vivir o de manifestar su sexualidad (44). Por ejemplo, en *Prometeo deportado* (2010) aparece un protagonista que se relaciona de manera igualitaria con los otros personajes, tal y como como proponen las otras masculinidades. En otro plano, los vínculos familiares tienen algunas consecuencias en las tramas de este periodo: En películas como *Cuando me toque a mí* (2008) “[l]a ausencia del padre también marca a los hermanos Fernández, por ello Arregui cree que los dos personajes desarrollan una parte de su lado femenino en el hombre” (45). Para terminar, de alguna forma se produce una ruptura importante para la representación de las masculinidades durante este periodo, y no solo esto, también se plantea la representación

de las diversidades sexogenéricas de una manera más compleja. Pero no todo es positivo, “[l]a violencia sigue siendo un componente importante de la configuración de los personajes masculinos, más incluso desde el 2010 para acá [...]” (60).

A manera de conclusión general, al autor le resulta complejo encontrar otras masculinidades propuestas desde una reflexión crítica a temas como la violencia de género y que planteen alternativas sociales para salir del paradigma tradicional. Adicionalmente, para algunos realizadores analizados el estereotipo se convierte en una herramienta útil al momento de crear propuestas audiovisuales. Sin embargo, el estereotipo es un recurso restrictivo porque limita el imaginario social y anula la posibilidad de una representación igualitaria en los espectadores, especialmente en las infancias. Por eso, aunque la reflexión sobre el género no es algo que los realizadores tuvieron previsto al momento de escribir guiones, realizar un casting, o al momento de la puesta en escena; se necesita hablar sobre los privilegios de los varones en los resultados finales. Es verdad, no hay una agenda que proponga un proceso de cuidado en estos temas, ni una ley como en el caso de otros países: Argentina por ejemplo con la Ley 27635 de Equidad en la Representación de los Géneros en los Servicios de Comunicación; sin embargo, debe quedar claro que el cine no es solo una herramienta crítica para las injusticias del sistema patriarcal sino también una tecnología capaz de agenciar posibilidades de cambio. Entonces, al ser mucho más que un espejo refractario, el cine podría usarse para provocar una transformación y dejar de responder a la violencia con más violencia. También, el audiovisual debe imaginar nuevas realidades posibles, y no quedarse en el mero retrato de un mundo deteriorado con la excusa de conseguir una estructura narrativa más comercial o más realista. Mucho de lo que se imagina está delimitado por lo que se puede ver.

En este sentido, cabe también preguntarse por las representaciones mediáticas de la masculinidad, atrapadas con frecuencia en el doble filo de las leyes del marketing simbólico: ofrecer, por un lado, el mensaje oficial de respeto y de condena de la violencia de género y, por otro lado, la necesidad de mantener unas representaciones funcionales respecto a los modelos de feminidad y masculinidad. Así, se diversifican las representaciones de la masculinidad a nivel estético, pero se siguen manteniendo los valores patriarcales en lo que respecta a la dominación, el protagonismo, la sexualidad o la competitividad. (Azpiazu Carballo 2017, 37)

Antes de comenzar con el análisis fílmico es necesario asimilar la relación entre lo político y lo estética, en este caso el cine como elemento de análisis. Así, se proponen algunos conceptos del filósofo Jacques Rancière (2014): “La división de lo sensible es el

sistema de evidencias sensibles sobre quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad” (19). El autor propone tres formas políticas de inscripción en la comunidad: La primera tiene que ver con la imagen, y las otras dos tienen que ver con el movimiento de los cuerpos (21). A partir de estas formas de intervención, análogas al cine, el lenguaje audiovisual refleja las estructuras y los movimientos sociales, además de configurar la experiencia audiovisual de tal manera que ofrece nuevas posibilidades de subjetividad política. Entonces, identificar lo que es *visible* en comparación con lo que no, lo que es *decible* y lo que no, y también quién tiene la autoridad para enunciarse en el relato cinematográfico, según sus experiencias sensoriales, constituye, sin duda, parte del régimen estético de la política.

Para abordar algunos conceptos sobre los proyectos audiovisuales se utilizará la obra del autor argentino Pablo Del Teso (2011) y su metodología DPA para el *Desarrollo de proyectos audiovisuales*. En esta, se analiza de manera ordenada el procedimiento paso a paso para la realización de un proyecto audiovisual de cualquier escala. Así, el autor estandariza prácticas profesionales en el quehacer cinematográfico, especificando roles y funciones para optimizar los recursos. Entonces, se recurrirá a los tipos de estructuras narrativas como maneras de “organizar la información de una historia de forma tal que permita mantener el interés a lo largo de sus tres actos” (187), con esta clasificación se puede saber si los relatos tienen estructuras clásicas o alternativas. Asimismo, debido a que para el análisis es muy importante identificar al protagonista de la historia, se usarán algunos elementos de Del Teso (2011) para describir al protagonista y su objetivo central en la trama (146).

Joseph Campbell (1959) configuró la narrativa llamada el *viaje del héroe*, también conocida como el *monomito*, presente en la mayoría de relatos cinematográficos. “El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación [de la masculinidad]: separación-iniciación-retorno” (35). Este tipo de narrativa, considerada casi como un estándar de creación de relato, establece cualidades que un personaje, normalmente el protagonista, debe tener para que pueda ser reconocido como un héroe de verdad. Campbell identifica algunos arquetipos del héroe, según el trabajo en psicoanálisis de Jung sobre arquetipos masculinos, para encontrar situaciones comunes en la mitología universal y proponer de manera universal el camino que un héroe debe seguir: “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura

con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (35). La visión de Campbell fue androcéntrica, en el sentido que este tipo de narrativa estuvo enfocada en los varones y no existieron heroínas, tal vez porque no cumplían las cualidades necesarias en ese contexto histórico. Por esto, las mujeres han sido representadas mayoritariamente como la tentación, la pareja o la madre, estas dos últimas para ayudar al héroe en su camino hacia el reconocimiento. Además, este libro influenció de manera poderosa a muchos de los directores de cine en sus proyectos, también a la industria de *Hollywood* y su fábrica de sueños con las películas, pero no termina ahí, el impacto social del cine y la televisión fue algo que influyó de manera poderosa en el comportamiento de la sociedad moderna.

En el ensayo *Placer visual y cine narrativo* (1975), Laura Mulvey usa el psicoanálisis para enfatizar en las formas eróticas de mirar el espectáculo y la manera en que el patriarcado estructura la forma fílmica a través del placer, colocando a la mujer castrada como objeto para ser mirado y al hombre fálico como sujeto que mira. También, asegura que el orden y sentido en el mundo solo puede existir en relación a esta castración (2001, 365). La ausencia del falo es una idea que Mulvey retoma de Freud y Lacan, su presencia o ausencia configuran la satisfacción al mirar lo privado. Así, al igual que cuando un niño al mirarse al espejo configura su ego, la pantalla de cine constituye esa matriz de reconocimiento y articulación de nuestras respectivas subjetividades; también, satisface la ilusión voyerista por mirar lo privado. Precisamente, en este ejercicio, el placer de mirar se constituye activo y responde a la mirada del varón, frente a la proyección de esa fantasía, lo pasivo, que puede ser la mujer castrada. El espectador, con solo mirar, puede perpetuar esa búsqueda del deseo.

El *Geena Davis Institute* para la representación del género en medios, durante más de 20 años, ha estado al frente de investigaciones innovadoras sobre equidad en la representación con el objetivo de construir un mundo mejor más allá del género. Así, en el año 2020 elaboran su primer estudio sobre cómo los chicos son retratados.

Titulada *Si él puede verlo, ¿el será así?*, la investigación examinó retratos de chicos y varones en la grilla televisiva programada para audiencias jóvenes, donde establecieron métricas para estereotipos masculinos como autosuficiencia, naturaleza ruda, participación en comportamientos de riesgo, ser un líder y exhibir comportamiento agresivo, por nombrar algunos. (Temple 2023, 11–12)

En otra investigación, se confirmó “que la representación de las mujeres en los medios impacta en cómo ellas se miran a sí mismas y qué roles piensan que deben ocupar en la sociedad” (10). Adicionalmente, numerosas investigaciones cuantitativas han

determinado “el impacto de los medios en la imagen que tienen las mujeres jóvenes sobre su cuerpo” (10). Lamentablemente, la mayoría de las consecuencias de los modos de representación tradicional continúan sin ser nombradas y la mayor parte del trabajo en el tema ha sido producido sobre mujeres y diversidades sexogenéricas, dejando una cantidad limitada de análisis sobre masculinidades heterosexuales cisgénero, pero abriendo una importante puerta para futuras investigaciones en esta área.

Debido a que los hombres han dominado las historias y las posiciones de poder en Hollywood desde el comienzo, ellos son considerados raras veces como un grupo sujeto de género, agravado por la idea de que la representación de masculinidad ha sido un estándar hacia el que otras demografías deben aspirar, de ahí los *remakes* protagonizados por mujeres [...] y no al revés. (10)

En este sentido, los relatos y los medios de comunicación son transcendentales para la reproducción de lo que significa ser un hombre masculino en la sociedad moderna. Por eso, esta tesis se propone averiguar también los procesos creativos de un contador de historias, ya que impactan en cómo se construye, cómo se deconstruye la masculinidad y cómo se reinventa el *viaje del héroe*.

Para finalizar, una reflexión sucinta en la que coinciden la mayoría de los estudios sobre representación de masculinidades en Ecuador sería que justificar personajes violentos y con privilegios de poder en el cine, sin ninguna reflexión sobre género, podría condenar a una cinematografía hacia un bucle interminable de violencia. Por esto, la forma en que se retratan los hombres y la masculinidad en el cine es transcendental para lograr una representación equitativa en los medios. Así como es importante que el espectador tenga una mirada crítica sobre lo que mira; plantearse preguntas tales como ¿de qué manera decodificar el mensaje que estoy recibiendo? proponen desestabilizar el mito de que los contadores de historias son personas iluminadas y que poseen una única verdad. Al final, “[l]as representaciones que propone[n] y ofrece[n] no son inocentes, los directores y guionistas responden a su entorno, su contexto y su época, pero también responden a sí mismos, a su capacidad de reproducir paradigmas, o de minar esas construcciones tradicionales” (Estrella 2016, 12).

5. Desconfiar del cine: metodología de análisis

Con base en los antecedentes mencionados, se consideró fundamental llevar a cabo una investigación que ofrezca un análisis detallado sobre los recursos estéticos, narrativos y dramáticos utilizados en las películas ecuatorianas: *Un secreto en la caja*

(2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020), del cineasta ecuatoriano Javier Izquierdo, ver Anexo 1. Este estudio busca aproximarse al tema de las masculinidades dentro del contexto sociohistórico en el que estas obras cinematográficas fueron producidas. Además, se pretende diversificar la mirada sobre la producción cinematográfica de ficción en el Ecuador, proponiendo posibles diálogos con otros contextos de producción a nivel regional e internacional. Para abordar la pregunta de investigación, se utilizará una metodología cualitativa que incluirá entrevistas, análisis fílmico detallado, análisis de imagen y observación empírica, lo cual permitirá una comprensión más completa de las dinámicas de género presentes en estas narrativas.

Como parte del trabajo metodológico, se plantearon dos entrevistas. La primera con el docente Santiago Estrella, cuya investigación titulada *Representaciones de masculinidad en el cine ecuatoriano de ficción (1981-2015)* constituye un aporte significativo para la realización de este proyecto, permitiendo comprender su perspectiva y motivación a más de ocho años después de la publicación de su informe. Además, esta investigación propone una continuidad temporal a su trabajo. Después, la segunda entrevista se llevó a cabo con el guionista y director Javier Izquierdo. Su labor como realizador de cine no solo amplifica, recrea y perpetúa la cultura ecuatoriana, sino que también le ha valido múltiples reconocimientos tanto a nivel nacional como internacional a lo largo de más de veinte años de trayectoria. Además, Izquierdo tiene un conocimiento profundo del Archivo de la Cinemateca Nacional del Ecuador, y su versatilidad en el trabajo con archivos documentales, literarios y de cine de ficción lo convierte en un excelente candidato para hacer indagaciones sobre la identidad ecuatoriana en el cine, dadas las diversas influencias que convergen en su obra. Como autor de sus creaciones, también es responsable de cómo se representan el género y, más específicamente, las masculinidades en sus proyectos. Ambas entrevistas se realizaron de manera semiestructurada; es decir, se propuso un cuestionario previo que variaba dependiendo de la dirección que tomara la conversación. Para recopilar experiencias valiosas en las entrevistas, los resultados fueron analizados desde un enfoque basado en la teoría fundamentada, siguiendo la propuesta de Matthew Temple (2023) en su investigación *Personajes masculinos y representación masculina en la era de la diversidad, equidad e inclusión en Hollywood*. Al entrevistar a algunos realizadores de la gran industria cinematográfica, Temple encontró respuestas poco claras sobre la representación de género. Estas respuestas pueden transformarse en datos relevantes que, a través del enfoque de la teoría fundamentada, enriquezcan significativamente los resultados.

Por otro lado, al momento de elegir tres películas de Javier Izquierdo como objeto de análisis, se priorizaron *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020), basándose en un criterio de selección que privilegia el periodo posterior a la investigación de Santiago Estrella, la cual abarcó desde 1981 hasta 2015. Así, el documental *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003), también de Izquierdo, no constituye objeto de esta investigación; tampoco *Barajas* (2021), el último largometraje del director, debido a que se estrenó después de haber elaborado la propuesta para esta investigación. Sin embargo, se harán algunas referencias a ambas películas para tener una perspectiva más general de su obra.

En cuanto al análisis fílmico de la representación de masculinidades en las tres películas seleccionadas, el proceso se organizará a través de seis enfoques que permitirán desglosar elementos narrativos y audiovisuales: 1) un enfoque dirigido a examinar la narrativa de cada film, prestando especial atención a los arcos de desarrollo de los personajes protagonistas masculinos; 2) un enfoque centrado en el análisis de personajes, considerando su caracterización, arco dramático, relaciones con otros personajes y diálogos; 3) un enfoque intertextual que implica referencias a otras obras y textos para aportar una comprensión más profunda de algunos aspectos de las masculinidades; 4) un análisis visual de recursos fotográficos, como encuadres, ángulos y movimientos de cámara, iluminación, escenografía y vestuario; 5) un enfoque sociocultural relacionado con la temática de la película, el contexto de producción y el género cinematográfico de la obra, ya que las convenciones de cada género pueden influir significativamente en las representaciones masculinas; y 6) un análisis sonoro para estudiar cómo los elementos de sonido contribuyen a construir y matizar la representación de las masculinidades en la narrativa audiovisual.

Con base en estos seis enfoques de análisis fílmico, en los capítulos dos y tres de esta investigación, se propone utilizar los enfoques: narrativo, de personajes e intertextual para el segundo capítulo titulado “Historia, relato y masculinidad”; mientras que, para el tercer capítulo, “Representación y puesta en escena de la masculinidad”, se emplearán los enfoques de análisis visual, sociocultural y sonoro. Estos enfoques metodológicos de análisis fílmico permitirán construir una visión clara, detallada, amplia y crítica sobre cómo se manifiesta la masculinidad en las películas de Javier Izquierdo, facilitando la exploración de los diversos aspectos que influyen en dicha representación.

Para poder realizar el análisis fílmico con enfoque en la *narrativa* y con enfoque en los *personajes* se procederá a mirar la representación de personajes en el *corpus*

fílmico a través de un proceso de observación y documentación de manera sistemática en una ficha de análisis fílmico por película con enfoque en la narrativa, ver Anexo 2, y una ficha de análisis por personaje, ver Anexo 3. Primero, en la ficha de narrativa se documentarán las secuencias identificadas en las películas, otorgándoles un nombre y una sinopsis a cada unidad narrativa con el mismo tiempo y espacio. También, se documentarán los recursos cinematográficos clave de cada secuencia y un comentario cualitativo sobre la representación de la masculinidad hegemónica y no hegemónica. Para las fichas de personajes, se analizarán únicamente aquellos personajes que tengan una alta visibilidad en la trama o que aparezcan recurrentemente en varias escenas. Asimismo, para el análisis de personajes, se ha diseñado una ficha basada en la ficha de Nerea Cuenca Orellana (2019, 12) en su proyecto de investigación *Las madres ayudantes y los padres héroes. Una revisión a la progenitura ¿indiferenciada? de Pixar*, también en la ficha utilizada por Santiago Estrella (2016) durante su investigación *Representaciones de masculinidad en el cine ecuatoriano de ficción (1981-2015)*. En esta nueva ficha se enfatizará en el género de los personajes, su objetivo dramático, algunas acciones realizadas para alcanzar dicho objetivo, el arquetipo utilizado en la representación del personaje, ciertos aspectos iconográficos relacionados con sus rasgos y algunos aspectos sociológicos. La premisa de estas fichas es brindar información esencial para identificar tanto los aspectos tradicionales de la representación de la masculinidad como algunas de sus variaciones.

En el capítulo de “*Representación y puesta en escena de la masculinidad*”, para el análisis visual, de ambientes, de vestuario y sonoro, se utilizará la metodología cualitativa propuesta por Javier Marzal en una selección de tres fotogramas clave para las películas, uno por película, que contempla cuatro niveles de trascendencia: contextual, morfológico, compositivo e interpretativo (Marzal 2005, 55). El nivel contextual se refiere a los aspectos históricos, biográficos, socioeconómicos, culturales, políticos, de género y territoriales que se conocen de antemano. El nivel morfológico actúa como una primera cartografía visual que se despliega dentro del encuadre. El nivel compositivo examina las relaciones entre los elementos, de los niveles anteriores, que conforman la estructura de la imagen. Por último, el nivel interpretativo, de carácter subjetivo, sugiere un juicio crítico sobre la imagen y su relato. El análisis de estos fotogramas clave en las películas favorecerá una comprensión general de la obra y proporcionará información valiosa para responder a la pregunta de investigación y contribuir a los objetivos de este estudio, dado que una imagen puede estar cargada de un alto contenido simbólico.

Es importante señalar que tanto los métodos cualitativos mencionados anteriormente, como la observación empírica, parte fundamental y recurrente durante toda esta investigación, se basan en la experiencia profesional del autor en el desarrollo de proyectos audiovisuales y también en el ejercicio crítico como espectador. En este sentido, los hallazgos encontrados serán articulados desde el conocimiento previo en los procesos creativos e industriales del cine y estarán encaminados a abordar los objetivos propuestos y a responder de manera integral a la pregunta de investigación. De esta forma, se espera que las conclusiones y los resultados encontrados no sean leídos como una crítica superflua, sino que puedan servir a guionistas, productores, directores, realizadores, críticos y trabajadores en la industria cinematográfica del Ecuador, como un aporte en beneficio de próximas creaciones.

En síntesis, se puede afirmar que estamos atravesando un cambio de paradigma en el modelo de masculinidad hegemónico a nivel mundial. A nivel local, aunque las cifras sobre violencia sugieren lo contrario, la cultura machista en Ecuador está comenzando a encontrar fisuras en diversos ámbitos. Por lo tanto, es fundamental llevar a cabo un registro crítico de estos procesos, tal como lo han hecho durante algunos encuentros sobre masculinidades en el país. En primer lugar, esto permitirá que los avances en temas de género no pasen desapercibidos. En segundo lugar, facilitará la comprensión de estas transformaciones significativas. Finalmente, allanará el camino para plantear propuestas que contribuyan a la igualdad social a través de la representación de otras masculinidades en los discursos oficiales. Es importante considerar que el objetivo principal de muchos estudios sobre masculinidades ha sido que los varones puedan reconocerse a sí mismos como sujetos de género, lo cual permitirá tomar conciencia de las implicaciones de la masculinidad a nivel social.

Capítulo segundo

Historia, relato y masculinidad

A los hombres les gusta hablar de las mujeres.
Así no tienen que hablar sobre sí mismos. [...] ¿cómo se explica ese silencio con respecto a sí mismos? [...] A los hombres les gustan los hombres. [...] Se miran a sí mismos en el cine, se dan los mejores papeles, se sienten potentes, fanfarronean, alucinan de ser tan fuertes, tan guapos y de tener tanto valor.
(Despentes 2018, 69)

1. Javier Izquierdo, la construcción de la identidad ecuatoriana en el cine

El guionista y director ecuatoriano Javier Izquierdo, nacido en Quito, inició su carrera a finales de la década de 1990 cuando decidió estudiar cine. Desde el comienzo, sus proyectos reflejaron un enfoque documental. Junto con un compañero de estudios, decidió grabar testimonios de su comunidad universitaria para retratar el sentimiento de descontento dentro de esta institución deteriorada; a esto se sumaba el malestar general del país a causa de la crisis económica de 1999. Ambos antecedentes confluyeron para que Izquierdo comenzara a producir sus primeros registros sobre la identidad del país en medio de un quiebre político-cultural importante y también durante un contexto tecnológico más accesible para el cine, ya que las cámaras digitales habían sustituido en su mayoría a las cámaras analógicas y los costos de producción habían disminuido.

Ahí yo descubrí el documental, el testimonio documental, que es tener una cámara, hacer una pregunta y ver que te dicen. Y en este caso eran muchos testimonios; después viene todo el juego de armar el testimonio, de transcribirlo y comenzar a ordenarlo. Eso me fascinó. Después me salí de la universidad; estuve un tiempo en la Católica estudiando literatura que siempre me interesó bastante y después hice mi primera peli. Sería en el 2003. (Endara 2017, 4)

Con intereses claros, Izquierdo comenzó a trabajar en lo que sería su primer proyecto, estrenado en 2003: Un documental sobre Augusto San Miguel, autor de las primeras películas ecuatorianas en la década de 1920. Más adelante, Izquierdo retoma sus estudios de cine en Roma, Barcelona y Madrid. Luego, vinieron algunos proyectos como guionista, programador de festivales y muestras de cine, periodista cinematográfico y docente.

Augusto San Miguel ha muerto ayer (2003) es la historia de un personaje casi olvidado en Ecuador, aunque, como asegura Javier Izquierdo, parecía salido de una ficción (Izquierdo 2017, 4:47). Entonces, interesado en el mito de que el cineasta había sido enterrado con sus películas, Izquierdo decidió comenzar su primer proyecto formal: un documental sobre la vida y el trabajo de San Miguel. En este se plantea un ejercicio de búsqueda de la memoria histórica del país en el ámbito cinematográfico. Así, movido por esa necesidad, Izquierdo viajó a Guayaquil y comenzó a entrevistar familiares y amigos de San Miguel para reconstruir el retrato del cineasta y el origen de la producción cinematográfica en Ecuador. De manera paradójica, todas las películas de San Miguel desaparecieron porque nadie tuvo el interés de conservar sus archivos fílmicos. Es más, la Cinemateca Nacional del Ecuador Ulises Estrella se fundó apenas en 1981, y durante la primera mitad del siglo XX el material cinematográfico no contaba con el suficiente interés para pensar en su conservación. Esto, si se analiza desde un contexto sociocultural contemporáneo, ha impedido que la mayoría de los ecuatorianos puedan mirarse en retrospectiva histórica a través de su cine.

Javier Izquierdo ha dirigido hasta el momento cinco largometrajes: *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003), sobre la vida y la obra del actor, director y productor guayaquileño de las primeras películas de ficción ecuatorianas; *Un secreto en la caja* (2016), acerca de la vida del escritor Marcelo Chiriboga, un personaje de ficción que se convierte en la excusa perfecta para analizar la construcción de la identidad de los ecuatorianos en el siglo XX; *Crímenes del futuro* (2019), centrada en el personaje principal de la película *Sult* (1966), basada en la novela del escritor noruego Knut Hamsun y su influencia en varias generaciones de artistas; *Panamá* (2020), que narra la historia de dos excompañeros de colegio que se reencuentran en un cine, en la década de 1980, y sus vivencias se entrelazan con hechos reales relacionados a la organización política y militar subversiva *Alfaro Vive Carajo* (AVC); y *Barajas* (2022), una película basada en los hechos reales sobre la muerte de algunos artistas en el accidente aéreo cerca del aeropuerto de Barajas en 1983. También, Izquierdo fue coguionista del documental *Instantes de campaña* (2015), que aborda un momento específico en la vida del expresidente del Ecuador Rafael Correa. Actualmente, con su productora Ostinato Cine, se encuentra desarrollando los proyectos cinematográficos *El amigo de Michaux* y *Viaje a la selva*, ambos relacionados con la vida de artistas ecuatorianos, aunque aún no tienen fecha de estreno.

Desde el comienzo de su carrera, Izquierdo ha mostrado una fijación por personajes masculinos incomprendidos: artistas, intelectuales, cineastas o escritores, a quienes la historia ha olvidado de manera ingrata. Por ello, su búsqueda como cineasta se orienta en rescatar estos referentes olvidados que, de alguna forma, han contribuido a la construcción histórica de la identidad latinoamericana en el mundo. En sus primeras experiencias, Izquierdo descubre la manipulación inherente al trabajo con archivo documental, lo que implica un acercamiento al género de ficción, incluso de manera inconsciente (Izquierdo 2017, 6:50): “Ahí yo conecté con el documental y lo apasionante que es el tema de la memoria” (Endara 2017, 6), comenta Izquierdo en una entrevista con la revista *INMÓVIL* del INCINE. Para él, la ficción interactúa con la realidad hasta el punto en que el espectador debe cuestionar la autenticidad del archivo documental. Sin embargo, esta no pretende engañarlo; al contrario, siempre habrá pistas que señalen, o no, su veracidad (18).

Al analizar las categorías de género cinematográfico en las que se inscriben las películas de Javier Izquierdo, emergen puntos en común. Su ópera prima, *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003), es un documental que incorpora elementos de la ficción debido a temas como la desaparición de las películas de San Miguel. En esta obra, el director entrevistó a varias personas sobre el contenido de las películas y la vida de su autor. Así, la memoria y la reconstrucción de ciertos hechos dialogan con el formato documental, dando lugar a una obra que trasciende las convenciones del género documental.

En *Un secreto en la caja* (2016), la relación entre memoria y documental se hace más evidente; denominada como un falso documental, la película presenta entrecruces entre el material de archivo y la construcción ficcional de los hechos que se atraviesan con la narrativa histórica sobre la identidad ecuatoriana. Marcelo Chiriboga, el ficticio escritor ecuatoriano creado por José Donoso y Carlos Fuentes, se convierte en el vehículo adecuado para reflexionar sobre el lugar del Ecuador en el *boom de la literatura latinoamericana*. A través de Chiriboga, Izquierdo no solo explora la biografía ficticia del personaje, sino también la historia del país, destacando *La línea imaginaria*, la supuesta gran novela ecuatoriana sobre la guerra de 1941 entre Ecuador y Perú. Este recurso de ficcionalidad sobre los hechos históricos permite que Izquierdo postule una reflexión crítica sobre la identidad nacional.

Más adelante, en *Crímenes del futuro* (2019), el director realiza un nuevo documental experimental que combina imágenes de archivo de la película *Sult* (1966) y

los textos de la novela homónima de 1890; ambas de origen noruego y traducidas al español como *hambre*. En este trabajo se profundiza en la memoria de algunos artistas contemporáneos entrevistados, influenciados por estas dos obras, entrelazando situaciones que también llevaron al director a cuestionar sus propios procesos creativos.

En cambio, *Panamá* (2020) es considerada una obra de ficción, aunque basada en hechos reales del contexto histórico que son parte de la historia del Ecuador; es decir, la película también invoca al archivo, en este caso al documento histórico, para construir su diégesis. Así, la trama representa una buena excusa para explorar la relación entre el gobierno del expresidente León Febres Cordero y la organización política y militar subversiva, clasificada como terrorista por este gobierno, Alfaro Vive Carajo (AVC). Al analizar algunas de las narrativas en los filmes de Izquierdo, la docente investigadora ecuatoriana Karolina Romero (2021) sostiene que este recurso recurrente de integrar la ficción “coloca el discurso de lo nacional como una puesta en escena, por lo tanto, configura una puesta en duda de la historia de la nación [que] muestra la falsificación como una dimensión constitutiva de la historia del país” (176-77). Con esta idea, los recursos cinematográficos que Izquierdo utiliza adquieren una relevancia especial para el análisis, subrayando su capacidad para cuestionar y reconfigurar los discursos históricos e identitarios.

En su ópera prima, *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003), presenta un protagonista particular, una figura que ha sido comparada con un Buñuel ecuatoriano. San Miguel es retratado como un pionero en la creación cinematográfica en el país, un héroe masculino y empresario de clase alta que promovió la producción de cine. Sin embargo, en la película, su desaparición no solo se refiere a la muerte, sino también a la pérdida de su legado cinematográfico y al olvido, ya que sus películas no podrán volver a verse. Estas obras son conocidas únicamente a través de notas en archivos históricos de hemerotecas, expuestos en el filme de Izquierdo, pero sus tramas y contenido permanecen desconocidos. Entonces, para reconstruirlas y llenar esos vacíos en la historia del cine ecuatoriano, Izquierdo entrevista a personas clave que podrían tener información sobre las películas y sobre su autor. Aparte de la exploración crítica a la memoria colectiva, Izquierdo establece una conexión personal con San Miguel: En sus palabras, “[e]ra como descubrir un precursor súper antiguo, pero que estaba en la misma onda que uno. Era un tipo que era muy joven cuando hizo cine. Hay una identificación con el personaje y un gran interés por él” (Endara 2017, 5), comenta. Pero esto no es una casualidad aislada, esta autorrepresentación y uso de un narrador en primera persona van a convertirse en

elementos recurrentes para la filmografía de Izquierdo. En sus próximas películas, no solo explora personajes principales similares, sino que también asume el rol de narrador, encargándose de conectar la realidad con la ficción. El director asegura: “Ahí descubrí la posibilidad, como narrador, de atar los cabos sueltos del relato; es muy básico, pero te permite hacer eso. Sobre todo, al comienzo [...] había muchos vacíos en la historia, en el guion, que no me había preocupado de llenar; ahí el narrador ató esos cabos” (16).

En resumen, desde una perspectiva de memoria histórica, el cineasta Javier Izquierdo se posiciona como un puente entre el discurso oficial, representado por el archivo documental, y el discurso alternativo, construido a partir del archivo de ficción o documento falsificado, generando una reinterpretación crítica de la historia de un país a través de sus películas. Esta forma de hacer cine problematiza las narrativas tradicionales y resignifica algunos hechos histórico-culturales. Además, en su búsqueda como realizador, establece un vínculo personal y creativo con sus personajes masculinos mediante la autorrepresentación, reflejando su identidad propia y proyectando, al mismo tiempo, la identidad de los ecuatorianos en su obra. Así, su obra muestra un punto de vista interesante sobre la identidad nacional en el cine ecuatoriano; justamente, en este marco se propone un análisis detallado de las formas narrativas en tres de sus películas, destacando cómo los elementos cinematográficos dialogan con las masculinidades y sus representaciones en un contexto sociocultural específico.

2. Dimensiones políticas de género en el cine de Izquierdo

Uno de los desafíos al analizar una película radica en el derecho a ejercer la mirada desde una subjetividad específica. Así, explorando una nueva forma de mirar, se propone identificar de qué manera las relaciones de género en las películas *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020), del director ecuatoriano Javier Izquierdo, constituyen una dimensión política al analizar un filme. Para delimitar el alcance, es importante mencionar que la dimensión política, en este caso, no se refiere al enfrentamiento ideológico entre derecha e izquierda; en otros trabajos, estas películas ya han sido analizadas desde esa perspectiva. Al contrario, se pretende poner el foco en las interacciones sociales, vistas desde enfoques de género, feministas y de otras masculinidades, que conecten a los protagonistas de cada película con los demás personajes, organizando las jerarquías de poder en el cine, como terreno de lo estético, donde se albergan promesas de emancipación, ilusiones y desilusiones, en todas sus formas.

Entrando en análisis, *Un secreto en la caja* (2016) es una película biográfica sobre la figura de Marcelo Chiriboga, “un escritor famoso, medio sobrado, acartonado” (Endara 2017, 12); durante la mayor parte de la película se habla sobre su vida, su obra, el exilio, la familia y los amigos en Europa, el regreso a su país, y sus últimos días. A simple vista un relato androcéntrico sobre el protagonista, no sería para menos, porque Chiriboga no es cualquier ecuatoriano, sino que es el representante ecuatoriano del *boom latinoamericano* de literatura: Un invento de las editoriales europeas para posicionar a algunos escritores, varones en su mayoría, en los primeros lugares de ventas a nivel mundial. Por supuesto, sin desmerecer la narrativa de algunos novelistas del boom, quienes reconstruyen la historia de sus países a través de sus novelas, entre ellos Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y José Donoso; estos dos últimos encargados de crear al personaje de ficción ecuatoriano en sus obras. Así, un universo diegético-histórico presentado totalmente por autores masculinos.

En *Crímenes del futuro* (2019), Izquierdo desarrolla una suerte de autoidentificación con el personaje protagonista de una célebre novela escandinava llamada *Sult* (1890), que también cuenta con su adaptación cinematográfica. Así, el director, también narrador del filme, comienza el relato de la siguiente manera: “Vine a Oslo en el invierno buscando un tema para una película. Fue en esos días en que vagaba hambriento en Kristiania, esa extraña ciudad que nadie abandona antes de quedar marcado por ella” (Izquierdo 2020, 02:13), estableciendo ideas generales para interpretar la narrativa. El relato transcurre presentando imágenes de la película *Sult* (1966), textos de la novela y entrevistas de algunos artistas locales. Entonces, están las tres obras, dos películas y una novela, todas con un protagonista varón que atraviesa un bloqueo creativo en medio de un aislamiento; de hecho, la idea disparadora para esta película es un personaje megalomaniaco que, en una lectura literal, tiene que comer el papel en el que está escrita su obra debido al hambre que tiene. Si se dirige la mirada hacia el presente, esto es algo que caracteriza al hombre moderno: La falta de vínculos sociales, el aislamiento, el fanatismo y una profunda devoción al individualismo que para la pensadora Hannah Arendt representan formas de intentar huir del sentimiento de soledad (Mosquera 2018).

Por otro lado, en *Panamá* (2020) existen algunos detalles especiales: Es un filme de ficción con apenas tres personajes principales, dos varones y una mujer. Sin embargo, los únicos personajes que tienen incidencia directa en la trama son José Luis Espinoza y Esteban de Guzmán, los dos amigos que se reencuentran. De este modo, el personaje

femenino de Yulene, una trabajadora sexual que tiene conocimientos en quiromancia, apenas sugiere dos estereotipos bastante recurrentes para las mujeres en el cine ecuatoriano. A manera general, el filme también presenta una narrativa androcéntrica: El objetivo dramático está relacionado con el trabajo, la amistad, el dinero y la traición. Además, la acción siempre se lleva adelante por dos varones, blancos, heterosexuales; y, el universo en el que se mueven estos personajes se enmarca en un sistema de representación excluyente. Al margen de la representación está Yulene y sus estereotipos de prostituta panameña y bruja. Esto configura, según Rancière (2014), parte de lo político en el cine, en tanto los personajes varones son quienes tienen el lugar de enunciación. Así también, otro elemento de lo político sería lo que no se enuncia directamente, pero se observa o se deduce; por ejemplo: la diferencia étnica de poder, la heterosexualidad excluyente, o la referencia a lo indígena como algo malo; todos estos constituyen una reflexión política en la trama.

Con esta breve descripción de las películas de Izquierdo, se identificará cómo la *división de lo sensible* de Rancière (2014) opera en estos relatos para que lo *visible* y lo *decible* estén relacionados con la masculinidad blanca hegemónica. Para el filósofo, el “[r]eparto de lo sensible revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce” (Rancière 2014, 20). Entonces, en cualquier representación u obra que prioriza a la masculinidad hegemónica, o lo que Rancière llamaría como lo *estético*, lo diferente casi siempre es expulsado hacia los bordes, fuera del cuadro, o directamente fuera del relato cinematográfico. Dicho de otro modo: “la masculinidad es lo que los hombres deben ser” (Connell 2015, 104), de manera excluyente. Por eso, en un determinado tiempo y espacio de enunciación, el reparto de lo sensible se produce frente a cámara, ya que es ahí en donde se observa de mejor manera lo *visible* y se escucha lo *decible*. Dicho de otra forma, en el análisis de Coba a un programa de televisión ecuatoriano se menciona: “Cuando un concursante bajo cualquier circunstancia queda solo frente a las cámaras, el micrófono no solo cambia de poseedor, también el status de lo público es transferido a través de este símbolo dominante que representa los valores masculinos” (2021, 106). Para Coba, el *status* de lo público constituye lo *visible* y lo *decible*; a través de ese *status* se enuncia el relato cinematográfico. Entonces, esto también define la manera en que las películas, como obras estéticas, enuncian lo político (Rancière 2014, 22).

En el caso de *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020), ¿qué pasa cuando las historias se desarrollan de manera exclusiva sobre el arco

dramático de un personaje varón? Para responder a esta pregunta, el trabajo de Laura Mulvey (1975) sobre la mirada en el cine industrial *hollywoodense* propone algunas pistas. Así, el análisis realizado anteriormente sobre el cine de Izquierdo se vuelve propicio para establecer un diálogo interesante con la propuesta sobre la mirada masculina de Mulvey.

Al resaltar los aportes que el ensayo “Placer visual y vine narrativo” ha tenido para la teoría fílmica feminista y la deconstrucción social de la mirada, en la que las mujeres “significa[n] el deseo masculino, soporta[n] su mirada y actúa[n] para él” (370); es necesario puntualizar algo que la autora señala brevemente y que ayudaría a comprender cómo el lenguaje patriarcal dominante ha mutado para resistir a décadas de feminismo. En primer lugar, “[l]a presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en el cine narrativo convencional, aunque su presencia visual tiende a operar en contra del desarrollo del hilo argumental, al congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica” (370); es decir, constituye una pausa o distracción en el desarrollo de la trama cinematográfica. Por otro lado, Mulvey asegura que el *erotismo homosexual activo*, en las *buddy movies*, es una tendencia del cine narrativo para prescindir de la proyección del deseo en la mujer castrada (371). Esto quiere decir, se puede conducir una historia sin la contemplación al sujeto femenino en la trama, pero con la ayuda del vínculo homoerótico, como en el caso de *Panamá* (2020).

En *Panamá* (2020), casi toda la película se desarrolla entre diálogos de dos personajes masculinos. A pesar de que cambian de locaciones, como la sala de cine, el bar, el hotel, el restaurante o la pensión, su diálogo siempre tiene un tono de privacidad. Es más, todos estos lugares se consideran espacios de relacionamiento afectivo. Sin embargo, en la película, de una hora quince minutos, hay una escena, de cinco minutos aproximadamente, que transcurre en un prostíbulo en el que José Luis y Esteban decidieron continuar la celebración de su encuentro. Ahí, Esteban se aleja del cuadro que comparte con su compañero y, en su lugar, aparece Yulene, una trabajadora sexual panameña que seduce a José Luis. En los planos iniciales Yulene está fuera de cuadro, únicamente se escucha su voz en *off*, mientras la cámara apunta siempre al protagonista varón. No existe un plano en el que Yulene esté sola frente a la cámara, siempre tiene la compañía de José Luis. Para explicar esto Mulvey (2001) cita a Budd Boetticher al decir que lo importante en el cine narrativo convencional es lo que Yulene provoca o representa y no lo que hace; a través de ella se exploran los deseos, la sexualidad y los vínculos emocionales del personaje varón. Asimismo, Yulene es solamente una distracción de

cinco minutos en el desarrollo de la historia de Esteban y José Luis: “Por sí misma, la mujer no tiene ni la más mínima importancia” (370). Además, Yulene, antes de salir de su escena, lee la línea de la vida en la mano de José Luis. Sin decir nada, pero con incomodidad, se despide; más adelante, en el epílogo, fuera de la trama, sabremos que el protagonista morirá poco después del tiempo narrativo de la película.

Otra idea importante de Mulvey es que el espectador de la película se identifica con el protagonista masculino a través de su mirada (371). O sea, a través del punto de vista del protagonista el espectador accede al universo diegético. Aunque, la técnica cinematográfica se considera androcéntrica desde su dispositivo hasta el modo de producción de imágenes, será necesario profundizar este análisis para observar de manera crítica la estructura de representación del orden patriarcal como forma de placer visual. Al hacer esto se plantean posibilidades de abrir nuevas formas de mirar, que son también nuevas formas de identificar lo *visible*, fagocitando otras posibilidades para lenguaje.

En *Un secreto en la caja* (2016) y *Crímenes del futuro* (2019) existe la figura del narrador en primera persona: En la primera película, únicamente escuchamos la voz *off* de Izquierdo y apenas vemos su reflejo en el cristal en una de las escenas; en la segunda, el director aparece en escena con los entrevistados y también su voz en *off* conecta los relatos en la historia. Este es un elemento que también estuvo presente en su primera película: “Sí; en Augusto San Miguel también hay ese narrador que soy yo; ahí descubrí la posibilidad de como narrador atar los cabos sueltos del relato; es muy básico pero te permite hacer eso” (Endara 2017, 17), asegura el director.

Entonces, existe una enunciación a dos niveles: Por un lado, Izquierdo como director; por el otro, Izquierdo como narrador y personaje. Primero, sus películas responden a una mirada masculina y algunos de sus personajes también corresponden a esa visión; a través de estas maneras de narrar también se configura lo *visible* y lo *decible*, esto se encuentra materializado en detalles como la vestimenta de los personajes, el discurso racista, homofóbico y machista de algunos de ellos. Para algunos de estos personajes lo *no decible* debe permanecer como asunto privado, aunque tenga relación con violaciones, acosos en la calle o abusos de poder; tal y como asegura Mulvey, al espectador lo único que le queda es conocer la verdad desde la mirada del personaje protagonista masculino: “La función del cine consiste en reproducir, tan cuidadosamente como sea posible, las denominadas condiciones naturales de la percepción humana. [...] El protagonista masculino es libre para gobernar la escena, una escena de ilusión espacial en la que es él quien articula la mirada y crea la acción” (Mulvey 2001, 372). Sin embargo,

al pensar en lo *decible* desde una dimensión política intervienen otras variables: la del guionista y del director, por ejemplo. Es decir, mediante un acuerdo político tácito entre guionista, director y personaje se enuncia la *verdad* como una representación para el espectador, este al final decide si creer o no esa verdad. En suma, la *división de lo sensible* sobrepasa la representación misma de la imagen y comienza a germinar a través de los procesos creativos para que la historia sea escrita.

Resumiendo, si bien muchos elementos de la cinematografía de Izquierdo responden a una herencia androcéntrica de hacer cine, el cine desde sus inicios configuró el placer de lo visual, desde el poder de la visión masculina y la contemplación hacia lo femenino; sin embargo, el cine de Izquierdo también presenta quiebres al modelo de cine narrativo tradicional, como veremos más adelante. De igual manera, estos quiebres constituyen lo *político*, en tanto configuran lo *visible* y lo *decible* en la narración.

3. Subversión narrativa: el cine de Izquierdo desafiando el sistema patriarcal

Al analizar la representación en las películas: *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020), todas del director Javier Izquierdo; incluso en su primer largometraje *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003) se encontró algo en común. En los filmes, el archivo documental o histórico, constituido por los recursos intertextuales a los que hacen referencia las películas, tiene muchas referencias a la masculinidad hegemónica. En cambio, al mirar el archivo de ficción o falsificado, constituido por los recursos no intertextuales de creación del cineasta, se observaron rasgos de masculinidades antipatriarcales. Es decir, existe una propuesta alternativa en relación a la masculinidad hegemónica y al pasado, en esta investigación este mecanismo será llamado *ficción arbitraria*. Es decir, un surco en la representación, con respecto a la masculinidad tradicional de los hechos en el archivo histórico.

En *Un secreto en la caja* (2016), el escritor Marcelo Chiriboga no es un personaje creado por Izquierdo, él retoma el nombre y algunos rasgos del Marcelo Chiriboga creado originalmente por los escritores José Donoso y Carlos Fuentes. Ambos, escritores del *boom latinoamericano*, también le pusieron nombre a sus novelas y le atribuyeron fama y reconocimiento mundial al ecuatoriano. Donoso escribió: “Yo estaba seguro de poder transformar en una obra maestra superior a esa literatura de consumo, hoy tan de moda, que ha encumbrado a falsos dioses como García Márquez, Marcelo Chiriboga y Carlos Fuentes” (1981, 8); también: “Marcelo Chiriboga, el más insolentemente célebre de todos los integrantes del dudoso boom. Su novela, ‘La caja sin secreto’, es como la Biblia, como

el Quijote, sus ediciones alcanzan millones en todas las lenguas, incluso en armenio, ruso y japonés, figura pública casi pop, entre política y cinematográfica, pero la calidad literaria de su obra sobresale” (91). Asimismo, Fuentes (1944) puntualizó: “Yo había ido a visitar a mi amiga y agente literaria, Carmen Balcells, con un propósito caritativo. Quería pedirle que apoyara al novelista ecuatoriano Marcelo Chiriboga, injustamente olvidado por todos salvo por José Donoso y por mí [...] ¿Qué podíamos hacer por él?” (221). Estas referencias constituyen parte del intertexto utilizado por Javier Izquierdo para adoptar a Chiriboga y hacerlo protagonista de su película. Al respecto, la escritora Rocío Madriñán elabora una crítica resaltando el sentido machista de creación de Chiriboga:

Marcelo Chiriboga, pesado, arrogante y tonto, supuesto escritor al que ellos en su delirio “irónico” hacen parte de ese grupo tan importante que logra una notoriedad sin parangón en la historia [...] Tal vez buscando gozo y la sonora carcajada [...] encierra el menosprecio al talento, agudeza, extraordinaria calidad literaria de los reales escritores ecuatorianos de esa época: Raúl Andrade, Ángel F. Rojas, César Dávila Andrade, Pareja Diezcanseco, Efraín Jara Idrovo, por mencionar algunos. (Madriñán 2021, 10–11)

Adicionalmente, Marcelo Chiriboga, desde su ficción, forma parte de algunos acontecimientos importantes en la historia del Ecuador, también parte del archivo histórico al que hace referencia Izquierdo; por ejemplo, el grupo armado insurgente del Toachi y las guerras con el Perú, todos ellos verdaderos. Es más, el Marcelo Chiriboga de Izquierdo se acomodó con mucha precisión a los hechos históricos del Ecuador en el siglo XX para poder explorar el tema de la memoria histórica del país a través de su historia como personaje. A manera de síntesis, el archivo histórico, que sirve como referencia para la creación del protagonista de *Un secreto en la caja* (2016), está plagado de elementos que responden a una masculinidad hegemónica. De esta forma, atributos tales como el poder, la guerra, el privilegio, la insolencia, la popularidad y también el menosprecio y el olvido, son guiños intertextuales; es decir, ya estuvieron ahí antes de que Izquierdo escribiera su película. En efecto, si Ecuador hubiera tenido un verdadero representante del *boom latinoamericano*, este escritor no hubiera sido tan diferente de sus colegas Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes o el mismo José Donoso.

No así, la ficción en *Un secreto en la caja* (2016) sugiere un Marcelo Chiriboga divergente con respecto a su contexto histórico. Primero, los efectos de la guerra lo llevan a tener una postura opuesta a la idea nacionalista bélico-militar. Luego, acontecimientos no planificados, pero vinculados al abuso del poder, lo empujan constantemente a la

migración, el abandono y el olvido. En este sentido, ahondando esta idea sobre nación y patriarcado, la escritora de ficción Margarita García Robayo propone que “[e]n Latinoamérica el verdadero patriarcado es el abandono [...]” (Pruneda Paz 2022), y no precisamente debido a la historia de bastardía durante la colonización; más bien por la ausencia y el endiosamiento del padre. “El padre ausente puede ser omnipresente. Puede estar aunque no esté” (Oliva 2024). En la película analizada, la relación entre patria y olvido, como una metáfora al padre omnipresente, se presenta de dos maneras: Por un lado, el Estado nación, con sus gobernantes y fuerzas militares, que persiguen a Chiriboga; por el otro, los ecuatorianos, el desconocimiento y olvido a la obra del escritor. Ambas, constituyen la figura del padre; aunque ausente, su presencia se manifiesta en los efectos de la trama y en las consecuencias por las que tiene que atravesar Chiriboga.

Un país que desconoce la obra de uno de sus escritores es también un padre ausente y una de sus consecuencias puede ser la desobediencia de un hijo. De esta forma, al exiliarse en Europa, Marcelo Chiriboga escribe *La línea imaginaria*, su primera novela sobre los efectos de la guerra, desarrollada con un tono de denuncia al discurso autoritario y a la actitud bélica, en oposición a la idea ultra nacionalista del Estado: “Hablar de la guerrilla me pone mal” (Izquierdo 2016, 15:11), confirma Chiriboga en la entrevista falsificada para el programa *a fondo* de *Radiotelevisión Española*. Asimismo, en la novela, la sátira a la guerra se produce con una escritura absurda que describe a los soldados ecuatorianos defendiendo la frontera, aún después de que la guerra había terminado. A manera de metáfora, la desobediencia de este hijo llega al punto de desaparecer el Ecuador en su novela, por ello Chiriboga es “un personaje apátrida que desconfía de los partidos políticos, las instituciones, los Estados y sus fronteras, y que, como consecuencia, sufre la persecución, el exilio y la censura” (León 2022, 211).

Contrario a la creación de Donoso y Fuentes, Chiriboga en la ficción de Izquierdo es un otro: Indiferente al olvido, no le interesa la fama, solo escribir; es reflexivo y pausado al hablar, a veces repite algunas palabras; pero, sobre todo, promueve la idea de desmontar la noción patriótica de la guerra, altamente asociada a la masculinidad hegemónica, que con el *Ni un paso atrás* y *Esa guerra sí ganamos* configuraban “el estandarte de orgullo de nuestro país” (Endara 2017, 17). Adicionalmente, en la película, el Ecuador desaparece luego de la guerra con el Perú en 1995, tal y como lo había presagiado *La línea imaginaria*. Entonces, esta reflexión sostiene la teoría de que en la ficción de Izquierdo la masculinidad hegemónica tiende a desestabilizarse, alterando la

intertextualidad con la desobediencia. Así, propone también un quiebre en la representación de la masculinidad en el cine.

Para ahondar un poco más en la desobediencia al padre, en la ficción *Panamá* (2020), el personaje de José Luis Espinoza presenta un conflicto patrilíneo que se plantea como traición al mandato de masculinidad, parecido al de *Un secreto en la caja*. Primero, su padre es ministro de Estado en el gobierno del expresidente León Febres Cordero, entre 1984 y 1988. Después, José Luis es un miembro encubierto de la organización subversiva armada Alfaro Vive Carajo (AVC), que existió entre 1983 y 1991 y realizó actos delictivos en el Ecuador; nuevamente aparece el archivo histórico, y su relación con la masculinidad hegemónica, en el cine de Izquierdo. También, al analizar el personaje de José Luis desde la masculinidad hegemónica, vuelve a aparecer la *ficción arbitraria* ya que resulta difícil vincularlo con una organización guerrillera debido a la construcción de personaje y algunas reflexiones antihegemónicas sobre la masculinidad. De nuevo, cualquier miembro real de la agrupación AVC seguramente estaría más relacionado con atributos de una masculinidad hegemónica que con representaciones de otras masculinidades. De esta forma, la *ficción arbitraria* constituye una categoría para ayudar a entender los quiebres en la representación cinematográfica de la masculinidad.

Para analizar la masculinidad en *Panamá* (2020) se debe tener en cuenta la relación entre los dos amigos protagonistas en el filme. Esto, debido a que sus respectivas masculinidades son diametralmente opuestas y están representadas de manera relacional, como advierte Connell: “La masculinidad como objeto de conocimiento es siempre la masculinidad en relación con algo” (2015, 75). Así, lo interesante es cómo el personaje de José Luis presenta contradicciones con respecto a su herencia paterna: el hijo del ministro de Estado denuncia la inoperancia de las Fuerzas Armadas y el sistema político del gobierno para el que su padre trabaja. Asimismo, en una discusión sobre clases sociales y aspiraciones profesionales, los dos amigos se enfrentan ideológicamente: ambos exestudiantes de un colegio elitista de la ciudad de Quito. Por un lado, la retórica sobre la educación de calidad, el trabajo extractivista y la superación personal de Esteban, quien consigue ascender en la escala social gracias al esfuerzo de su madre, a sus contactos y a su esposa, la hija del dueño del banco; por el otro, la desobediencia a su linaje paterno de extrema derecha y con poder político provoca una ideología de izquierda radical y revolucionaria en José Luis. Ambos, enfrentados por sus ideologías, buscan un vínculo relacional a través de los recuerdos. Esteban mira al padre de José Luis como un ejemplo político y moral: “Ojalá León acabe con ellos” menciona, refiriéndose al grupo

AVC, sin saber que José Luis es un miembro encubierto de esa organización subversiva. De igual manera, mientras Esteban concibe los vínculos de la amistad y la familia como tácitos, que deben conservarse, José Luis piensa que es normal perderlos, pues percibe la incomodidad como un atributo positivo. Es por esto que José Luis se desentiende de su vínculo paternofilial, en su lugar recuerda a su profesor de teatro como una figura paterna importante para su vida adulta.

Panamá (2020) también propone la discusión sobre el racismo en el Ecuador a través del diálogo entre masculinidades: José Luis, en su vida adulta, intenta comprender los procesos históricos de las comunidades indígenas, por eso viajó a una comunidad para aprender de la convivencia; Esteban, por su parte, vivió 5 años en Estados Unidos y tiene la idea del capitalismo como sistema superior. Admite: “Allá todo funciona”, funciona porque “allá exterminaron a los indios”. Este personaje, opuesto a su amigo, representa un interlocutor con los privilegios de ser varón en un sistema económico neoliberal. Algo similar en la parte afectiva y sexual: Esteban tiene una fascinación sexual por las mujeres mestizas y constantemente hace alarde de sus experiencias sexuales; en cambio, José Luis posee una identidad variante y, cada vez que es interrogado por su vida sentimental, responde con cierta incomodidad; tampoco se siente cómodo en un prostíbulo, y critica las relaciones monogámicas. En ese sentido, sería mucho más coherente si José Luis, con su padre diplomático, hubiera asumido una ideología como la de su amigo Esteban; y este, con el esfuerzo de su madre asalariada, hubiera tenido una reflexión sobre la clase, los vínculos y el género. Sin embargo, el conflicto patrilineal es de José Luis y el deseo neoliberal de Esteban, por eso producen arbitrariedades.

El análisis anterior, sobre la negación al padre, es también estudiado por la antropóloga Rita Segato (2015), desde un análisis sobre las *Paternidades en la etnografía clásica*, en su ensayo *El Edipo negro: colonialidad y forclusión de género y raza*. Para comenzar, Segato a partir de un caso de estudio sobre las dos formas de paternidad existentes entre los habitantes de las Islas Trobriand en el archipiélago melanesio, resume: En primer lugar, está el hermano de la madre, “de quien el niño irá a heredar su terreno, el nombre, la pertenencia a una aldea y las reglas de su clan” (179), ya que es una sociedad matrilineal; luego, el cónyuge de la madre, el “colega de juegos, figura amorosa, objeto de apego filial en la vida cotidiana” (179), ya que es una sociedad patrilocal. Así, mientras el primero se convierte en la autoridad patriarcal, el segundo provee el afecto paterno. De manera conveniente, estudios como este han propiciado que en la sociedad moderna occidental la figura del padre se desdoble en: 1) el padre jurídico, 2) el cónyuge de la

madre y 3) el progenitor (180); también han cuestionado la universalidad del Edipo en la psicología. Sin embargo, el debate antropológico se produjo cuando se afirmaba que el complejo de Edipo, en los trobriands, no podría existir con relación al tío materno y se justificaba con la ignorancia sobre la paternidad biológica, debido a la falta de conocimiento científico de los habitantes de las Islas. Más adelante, la discusión adoptaría un camino más coherente al afirmar que los trobriandeses sí son conscientes del papel reproductivo del padre, sin embargo, “ellos reprimen este conocimiento porque es amenazador y doloroso” (182). Es decir, asumen una negación consciente al padre. Volviendo al análisis de las películas, este es el caso de Marcelo Chiriboga y sus destierros; también el de José Luis y su construcción ideológica como resultado de una negación patrilínea. En ambos casos, la negación patrilínea actúa como disparador creativo para la *ficción arbitraria* en el cine de Izquierdo.

A continuación, se analizará el tema de la subversión narrativa a través de la intertextualidad en la película *Crímenes del futuro* (2019). Antes de iniciar con el análisis, el concepto de intertextualidad se refiere a cuando un texto es una absorción de otro; en otras palabras, una transformación producida al poner en diálogo algunos textos (Galindo 1997, 88). Entonces, el relato cinematográfico constituye un texto que permite el diálogo con otros, por ejemplo, el archivo documental que fue estudiado anteriormente. En *Un secreto en la caja* (2016) y *Panamá* (2020) los intertextos vienen de múltiples fuentes tales como: El archivo fotográfico, el archivo literario, el archivo audiovisual, el archivo histórico, el archivo novelístico, entre otros; todos ellos considerados textos. Entonces, al reapropiarse de algunos textos, el diálogo intertextual que propone el cineasta Javier Izquierdo en sus películas logra producir nuevos textos o relatos. Ahora bien, en los últimos años el concepto de intertextualidad ha sido reevaluado por los feminismos apuntando hacia “un tipo de crítica que intenta situar la escritura [o cualquier otro texto] en relación a algunos constructos como el género, la raza y la clase” (88). De hecho, muchos textos han sido reapropiados, de manera política, por mujeres innovadoras con la intención de subvertir la autoridad machista establecida en estos, enfatizando la importancia de esta nueva autoría (89).

Con estas reflexiones, en *Crímenes del futuro* (2019) es posible advertir el uso de la intertextualidad como un mecanismo de Izquierdo para evaluar atributos de la masculinidad hegemónica en *Sult* (1890), novela, y en *Sult* (1966), película, dentro de una subversión discursiva con respecto a la representación de las masculinidades en el cine. Para esto, igual que en sus otras películas, reaparece Izquierdo como narrador, haciendo

uso de una estrategia consciente para presentar su punto de vista sobre el personaje principal. *Sult*, traducida al español como *hambre*, es la historia de un escritor llamado Pontus en medio de una crisis creativa y económica; pero también es la historia de cómo Izquierdo encuentra la trama de su nueva película. En conjunto, la voz en *off* del cineasta en montaje con el archivo documental, novela y película, produce textos reflexivos sobre el estado de Pontus para que los espectadores se identifiquen con él, o no, desde sus propios procesos creativos. Por citar un ejemplo, una escritora entrevistada asegura: “Es algo estúpido compararse con este personaje que no ha comido en una semana y vive en una habitación pequeña”, mientras algunas imágenes muestran a Pontus, de *Sult* (1966), deambulando por las calles de Oslo en búsqueda de inspiración para la novela que escribe.

Más adelante, en una escena importante para este análisis, Pontus encuentra a dos mujeres, intercambia miradas con una de ellas y menciona que se le cayó un libro (Izquierdo 2019, 21:17), a pesar de que no hay ninguno en la escena, entonces ellas aceleran su paso. A continuación, en un ataque de desesperación casi violento y sin sentido, el personaje comienza a perseguir a las dos mujeres. Es más, cuando llegan a casa, Pontus advierte nuevamente: “Señorita, se le cayó su libro” (22:09), a lo que una de ellas responde: “Yo no tengo ningún libro” (22:16). En otra escena, se observa que Pontus vuelve, de manera insistente, para husmear a través de las ventanas, esperando ver a la misma mujer. Para el narrador, Izquierdo, esta escena “es uno de los momentos más incómodos de la literatura y el cine” y pregunta a la escritora entrevistada anteriormente: “¿Qué piensas acerca de este gesto?” (20:33). Ella contesta que no sabe, no puede explicarlo, pero siente “que es misterioso” (21:13). Sin embargo, puede que sí haya una explicación: Si se analiza esta escena desde una mirada con enfoque feminista se podría leer como acoso callejero, cometido por un varón en estado de crisis; no existen intenciones artísticas o creativas en esta persecución.

Con esta escena en mente, Izquierdo produce una escena de ficción justo al final de *Crímenes del futuro* (2019). En esta, un sujeto racializado es un nuevo Pontus que declama algunos fragmentos de *Sult* (1890) en un parque, como si fuera una nueva adaptación cinematográfica de la novela. Además de los fragmentos, declama algunos textos intervenidos para que el personaje reflexione sobre su estado mental. No solo eso, en un momento, el sujeto sale de cuadro y amablemente le pregunta la hora a una mujer transeúnte: “Eres genial. Gracias, gracias, gracias. Que tengas buen día” (40:15), responde luego de que ella le dice la hora. Esta acción es reparadora si se la compara con la persecución de *Sult* (1966), también responde a la lógica de usar un intertexto para

revertirlo. De igual forma, la elección de un hombre negro para esta escena puede resultar irrelevante, pero tiene sus implicaciones en la representación de la masculinidad ya que “[l]as masculinidades de los hombres de raza blanca [...] se construyen no solo en relación con las mujeres blancas, sino también con los hombres negros” (Connell 2015, 110). Así, “[e]l temor de los blancos a la violencia de los hombres negros” (110) también se invierte en esta *ficción arbitraria*. Al final, el sujeto vuelve a su monólogo y revela lo que pasaba por la mente de su personaje, Pontus, durante la escena de la persecución; entonces concluye: “estaba alienado” (Izquierdo 2019, 43:02). Así, en esta película, el texto del director produce un nuevo archivo de *ficción arbitraria* como crítica al intertexto original, desde una lectura a la masculinidad hegemónica. Es decir, se refiere al intertexto inicial, en este caso los fragmentos de *Sult* (1890) y *Sult* (1966), para contradecirlo y marcar una discrepancia a la escena de la persecución.

A manera de cierre, los tres filmes analizados de Javier Izquierdo deconstruyen la idea de una masculinidad única. Hasta ahora se han analizado algunos aspectos de la representación de masculinidad hegemónica y otros que representan a otras masculinidades. Es decir, existe una ruptura en el sistema de representación que permite visibilizar otros tipos de masculinidad en el relato. Asimismo, la *ficción arbitraria* es usada por Izquierdo como un elemento intertextual clave para subvertir la narrativa y los modos de mirar el cine. Sin embargo, hay algo curioso en el planteamiento de estas representaciones. Al inicio de la entrevista con el director, se le preguntó ¿cómo considera el género en sus películas? En seguida él habló de los personajes mujeres; es decir, no consideró la masculinidad cuando pensó el género en sus proyectos. Este es un indicador importante entre los realizadores de cine en general porque, al incluir más personajes femeninos y no dar el tiempo necesario para pensar las representaciones de masculinidad, es probable que se repitan vínculos que perpetúen viejos estereotipos de masculinidad.

Debo confesar que no es algo en lo que pensaba mucho cuando estaba haciendo mi primera película. Obviamente es un tema cada vez más presente en la discusión y que hay que tomar en cuenta, pero, incluso en *Un secreto en la caja*, no estaba pensando tanto en eso, aunque si salieron algunos personajes femeninos clave. [...] Claro que también se podría decir que estos personajes son secundarios al héroe literario, casi extensiones de él. [...] Lo interesante hubiera sido plantear una escritora pionera del boom, pero tal vez no hubiera sido verosímil porque efectivamente en esos años las escritoras, de alguna forma, estaban mucho más invisibilizadas. Entonces, debo admitir que también mis referentes en la mayoría de los casos y por mucho tiempo fueron masculinos. (Izquierdo 2024, entrevista personal)

A continuación, se analizarán las estructuras narrativas y sus arquetipos en las películas seleccionadas.

4. Estructuras narrativas en la representación de masculinidades

El héroe ha sido una de las representaciones más recurrentes en la historia de la cinematografía a nivel mundial. “La figura del héroe es central en las imágenes culturales de lo masculino en Occidente” (Connell 2015, 257), por eso el cine industrial, aunque a menor medida, continúa reproduciendo este estereotipo. Tal y como se ha representado en el cine, el héroe exhibe formas de expresión de masculinidad que dominan a otros y perpetúa el sistema patriarcal (Temple 2023, 16). Partiendo desde su configuración, el héroe es una figura masculina que debe reunir ciertas características para poder atravesar una serie de dificultades que reafirman su identidad para, al final, disfrutar de una merecida recompensa; el estereotipo del varón como un héroe constituye un estándar, no solamente en el cine, sino también en la vida real. Sin embargo, cumplir con este estándar y recibir la recompensa, solo funciona para la mayoría de representaciones en la pantalla. En estas, igual que en la vida real, el conflicto cobra especial importancia según Connell (2015) que al entrevistar a algunos varones sobre sus infancias, encuentra que “entre los niños, pelearte daba cierto prestigio: ‘Si te peleabas y ganabas eras un héroe’” (137); de ahí que el conflicto se ha considerado tan importante para el mundo moderno. En otras palabras, debido a la importancia de este “el rango emocional permitido a los héroes masculinos desde comienzos del siglo XX se volvió más estrecho y Hollywood se concentró cada vez más en la violencia como prueba de masculinidad” (259). Como consecuencia, desde que *Hollywood* adoptó esta estructura hasta la actualidad, existe el parámetro general de medir la calidad narrativa en las películas teniendo el *viaje del héroe* como un estándar. Lo cuestionable es que, con este estándar de calidad, menos mujeres han podido adaptarse y ser la heroína, o no es lo común; tampoco para las personas de la diversidad sexogenérica: “El heroísmo se encuentra tan ligado al constructo de masculinidad hegemónica que, en la cultura de masas contemporánea, es casi imposible representar a los hombres gays como héroes” (281). Asimismo, “los principios que encierra el viaje del héroe han tenido una vasta influencia en la elaboración de las historias del pasado” (Vogler 2002, 14), de los cuales se componen la mayoría de los relatos; identificarlos constituye una propuesta política al pensar la representación en el cine y el cambio de paradigma en la masculinidad.

Para Christopher Vogler (2002), autor del libro *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, “[e]l viaje del héroe no es una invención, antes bien se trata de una observación” (11). En la práctica, el *viaje del héroe* es una estructura heredada de relatos mitológicos que supuestamente gobiernan la forma de contar historias, y que “consta de su propio inicio, un desarrollo y un desenlace, así como un clímax (el punto de máxima tensión) que se produce justo antes de la finalización del acto” (25). Con el paso de los años, esta estructura ha ido adoptando diferentes formas y variaciones, pero casi siempre con el protagonismo masculino que debe progresar en su arco dramático “representad[o] en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno” (Campbell 1959, 25). Asimismo, los personajes secundarios casi siempre terminan ayudando u oponiéndose al héroe para conseguir, o no, su objetivo en la trama.

A continuación, se realizará el análisis fílmico desde un enfoque narrativo, poniendo énfasis en el arco dramático de los protagonistas con el diagrama de la Figura 1, para encontrar elementos y etapas que respondan a la estructura del *viaje del héroe*. Para esto, el libro *El héroe de las mil caras*, Joseph Campbell (1959) resume la aventura del héroe mitológico, que después Vogler (2002) terminaría adaptándola al *viaje del héroe* en el cine, en algunas etapas: 1) aceptación del riesgo, 2) salida del héroe, 3) iniciación heroica, 4) batalla final y 5) regreso triunfal; algunas se presentan con otro nombre en el diagrama de más adelante. También, para que el héroe concluya su viaje deben existir ciertas condiciones, entre las cuales se encuentran: el mundo ordinario o estado de equilibrio, el conflicto o problema, un héroe, una fuerza antagonista y los ayudantes.

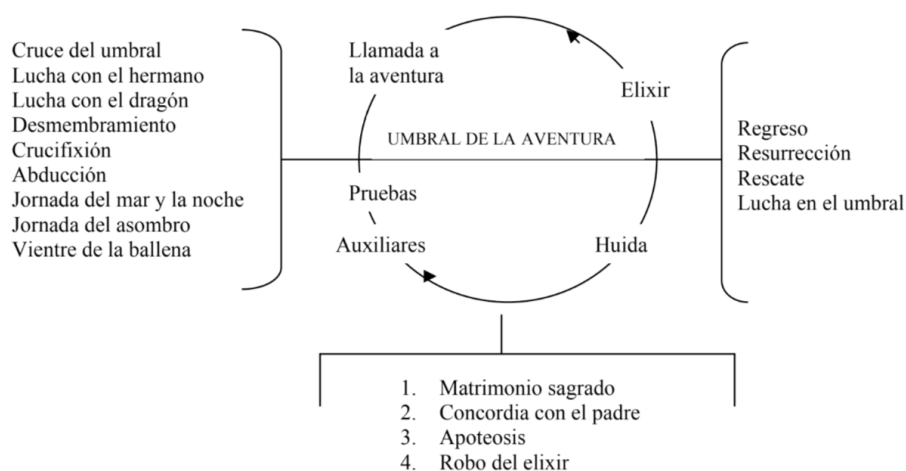


Figura 1. Joseph Campbell, diagrama sobre la aventura del héroe mitológico, 1959.
Fuente: Imagen del libro *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*.

La película *Un secreto en la caja* (2016) está dividida en 20 capítulos, ver Anexo 2; a través de estos se puede conocer la vida del escritor Marcelo Chiriboga, desde su nacimiento hasta su muerte. Al analizar la narrativa con los elementos del *viaje del héroe* se puede observar que la estructura se ajusta a estos en un nivel muy alto, ya que coincide en todos los elementos. Así, el *estado inicial* de las cosas para Chiriboga comienza desde que nace, su hermano muere en la guerra, se muda a Quito a causa de un terremoto, estudia, trabaja para el diario *El Comercio* y decide escribir en contra del gobierno autoritario de turno; en este punto se presenta el *problema* o *conflicto* presente de aquí en adelante durante la narración; se considera un conflicto ideológico contra el sistema político militar autoritario, que constituye el *antagonista* de este análisis. Para Chiriboga, ahora *héroe*, el *llamado a la aventura* o la *aceptación del riesgo* tiene que ver con su integración a la guerrilla del Toachi. Sin embargo, ésta es reprimida y el escritor es perseguido, así se produce la *salida del héroe* del país en un barco con dirección a Europa. En este punto, la hermana de Chiriboga, que acude a despedirlo, comienza a posicionarse esporádicamente como una *ayudante* para el arco dramático del protagonista: ella estará siempre presente a lo largo de su vida. Una vez en Alemania del Este, Chiriboga escribe su libro *La línea imaginaria*, que constituye su *iniciación heroica*; también conocido como el *evento canónico* que promueve el enfrentamiento de la fuerza protagonista con la fuerza antagonista; su novela es censurada por el gobierno militar ecuatoriano por ser considerada como una amenaza antipatriótica. Avanzando hacia el desenlace, el *enfrentamiento final* se produce en dos partes: Primero con el regreso a la democracia y la caída del gobierno militar en Ecuador; después, a manera de *clímax* en la historia, con el impedimento de retorno a Alemania del Este, debido a las declaraciones que hace Chiriboga en contra del gobierno alemán en un programa de televisión español. Para concluir, el protagonista *regresa* a Ecuador, pero no de manera triunfal ya que no podrá estar cerca de su familia en Europa, sino como una *resurrección* o redención a su oficio de escritor, para finalmente morir en la misma hacienda en la que nació. Con la muerte se cierra de manera circular la historia del protagonista de *Un secreto en la caja*.

Crímenes del futuro (2019), en cambio, tiene una estructura alternativa, es decir difiere de la estructura *separación-iniciación-retorno* o *equilibrio-conflicto-equilibrio* propia del *viaje del héroe*. “Las estructuras alternativas permiten contar varias historias interconectadas, evitando la dispersión de atención y provocando un viaje emocional potencialmente más rico” (Del Teso 2011, 208); así, el espectador deberá participar de

manera activa en la construcción del relato. Aunque esta película presenta algunos desafíos para el análisis planteado, se buscarán algunos elementos del *viaje del héroe* presentes en la historia, la más experimental de la cinematografía de Izquierdo. Así pues, en las secuencias, ver Anexo 2, *Crímenes del futuro* (2019) cuenta la historia de un narrador-entrevistador que viaja a Oslo para buscar el tema de su próxima película, lo cual podría considerarse el *equilibrio del mundo ordinario*. Ahora, adoptando al narrador como *héroe* de esta historia, se observó que no existe una fuerza *antagonista* que se oponga al objetivo principal; de hecho, Izquierdo, que es el narrador, encuentra la película *Sult* (1966), lee la novela *Sult* (1890), y con citas intertextuales produce su película sin oposición alguna. Asimismo, al no haber una fuerza antagonista, no hay un *conflicto* claro, ni tampoco un *enfrentamiento final* entre fuerzas opuestas. Sin embargo, algunos elementos sí están presentes en la historia: Los *ayudantes*, los entrevistados durante el filme; la *aceptación del riesgo* se especifica de manera tácita al inicio, cuando Izquierdo dice haber aceptado el encargo de una película para la *osloBIENNALEN*; la *salida del héroe* podría considerarse como el viaje a Oslo y el *regreso triunfal* cuando, en la escena final, abandona Oslo en un barco. Otro elemento, la *iniciación heroica* está vinculada al encuentro con el filme *Sult* (1966), en el que se basa su película, pero no es lo suficientemente clara ya que no hay un conflicto evidente. En resumen, algunos elementos del *viaje del héroe* están vagamente presentes, aunque no en función de la estructura narrativa, lo que permite concluir que *Crímenes del futuro* (2019) no fue realizada bajo el mítico camino del héroe. Ahora bien, las estructuras alternativas como esta, según el profesor Pablo Del Teso, comúnmente enfrentan problemas narrativos de unidad, ritmo, significado y cierre (2011, 210), que podrían estar presentes también en esta película. Sin embargo, asumir las estructuras narrativas como un problema confirmaría la teoría del *viaje del héroe* como el estándar de calidad para evaluarlas.

Por último, *Panamá* (2020), ver Anexo 2, narra la historia sobre el reencuentro de dos amigos, y el relato se construye a partir de los diálogos que comparten en determinados lugares; no tiene muchos personajes en la trama, únicamente fueron encontrados 3 personajes para el análisis: José Luis, Esteban y Yulene; ver Anexo 3. Al analizar la estructura narrativa, con los elementos del *viaje del héroe*, se puede observar que la estructura coincide a un nivel medio en relación a los elementos presentes. Sin embargo, al comienzo fue difícil identificar al protagonista como héroe porque ambos personajes varones tienen igual peso en la trama, aun así, para este análisis se adoptará a José Luis como el héroe, debido a que en algunas escenas clave, como en la que José Luis

va solo al baño de un restaurante, se supone que la película está contada desde su punto de vista; como protagonista héroe, “es con quien nos identificamos aunque no sea la persona más interesante de la película” (148). La dificultad al elegir un héroe se presentó debido a los valores morales de la trama, ya que el *conflicto* de la película es ideológico y responde a la dicotomía *izquierda-derecha*, algo recurrente en la cinematografía de Izquierdo. Es decir, ninguno de los personajes destaca por tener valores positivos o negativos, simplemente ambos tienen objetivos diferentes. Además, José Luis como *héroe*, o más bien como *antihéroe* al ser un guerrillero, es el que más experimenta cambios en su arco dramático (149), otro de los atributos para identificar al protagonista.

En primer lugar, la *normalidad* queda circunscrita con la escena inicial en la que José Luis carga un arma de fuego; él es parte de la organización subversiva AVC y esta organización podría ser su *ayudante* al encaminar su objetivo dramático, pero no está presente en la trama más que a través de una llamada telefónica. Luego, la *aceptación del riesgo y salida del héroe* es algo tácitamente presente, pero tampoco es parte de la historia: Evidentemente, hay una misión y el antihéroe ha viajado a Panamá para cumplirla. También, la fuerza *antagonista* está a cargo de Esteban, un hombre con una ideología capitalista extrema que se contrapone a los valores liberales de José Luis y su organización. Entonces, una *prueba* clave que pone en evidencia la identidad oculta del *antihéroe* se produce cuando, en el hotel, Esteban se dirige a otro espacio para hablar con su esposa por teléfono y José Luis comienza a hurgar la habitación en búsqueda de pistas; con esta acción comienza un punto de giro para el espectador y se descubre algo que el antagonista desconoce. Finalmente, el *enfrentamiento de fuerzas* en el conflicto interno se da cuando José Luis debe elegir si el suegro banquero de su amigo será la próxima víctima de su organización; aquí su parte afectiva salva a la familia de Esteban y, en la escena final, al haber pactado un encuentro, José Luis huye, para volver a su normalidad, las acciones delictivas de su organización, como muestra en el epílogo al final del filme.

Javier Izquierdo, en entrevista, asegura que sus películas no fueron pensadas desde la estructura narrativa del *viaje del héroe*, aunque *Un secreto en la caja* (2016) tiene todos sus ingredientes, *Panamá* (2020) solo algunos elementos y *Crímenes del futuro* (2019) casi ninguno. Sin embargo, el cine de Izquierdo está influenciado por numerosas referencias literarias y cinematográficas que sí emplean esta estructura, lo que probablemente enriqueció su experiencia como contador de historias e inspiró algunos de sus proyectos. El director destacó la influencia de las novelas del escritor Roberto Bolaño, como una literatura que marcó mucho su trayectoria, especialmente *Los detectives*

salvajes (1998). Además, su interés por el cine comenzó de forma tardía, durante la etapa universitaria, tras tomar una clase de cine documental. A partir de ahí, entre sus referencias cinematográficas se incluyen el cine documental, el cine autoral de bajo presupuesto y Luis Ospina, cineasta colombiano del grupo de Cali, conocido por *Agarrando pueblo* (1977) y *Un tigre de papel* (2007).

Un aspecto importante del análisis sobre la narrativa es la falta de representación de personajes femeninos en roles protagónicos y su escasa presencia en roles secundarios. Además, las diversidades sexogenéricas tampoco están presentes en sus tramas, en las que sí se mantienen arquetipos rígidos de masculinidad, incluyendo también a otras masculinidades. Asimismo, los personajes masculinos dominantes en las tramas impactan la manera en cómo se representan los personajes femeninos y los no masculinos. Esto sugiere que, aunque las películas analizadas presentan un nivel medio de identificación con la estructura del *viaje del héroe*, favorecen la idea del personaje masculino como un modelo de representación, y la consecuencia de esto es que “[l]a representación de la masculinidad dominante en la pantalla puede alterar, distorsionar y crear identidades que reproducen un ciclo de masculinidad cómplice, subordinada y marginalizada con respecto a la masculinidad hegemónica” (Temple 2023, 17). Un análisis más detallado sobre los personajes y su relación con las masculinidades será realizado a continuación.

5. Construcción de personajes y masculinidades

El objetivo de este análisis es problematizar la idea de que algunos manuales sobre construcción de personajes, como en el caso del *viaje del héroe*, promueven una forma única para construir personajes, casi siempre en función de ayudar al héroe a cumplir con su objetivo dramático. Para este análisis fílmico, enfocado en los personajes desde su construcción relacional, se priorizará a los personajes secundarios de las películas: *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020); aproximándose a ellos como una unidad psicológica y de acción. Por otro lado, el método de análisis propuesto incluye indagar los rasgos físicos, morales, psicológicos y relacionales, antes de obtener conclusiones. Además, se usará la información recolectada en las fichas de personajes que, entre algunos detalles, contienen: objetivo dramático, acciones, arquetipos narrativos, aspectos iconográficos y aspectos sociológicos; ver Anexo 3.

Para explicar mejor el tema relacional en la construcción de personajes, el docente investigador Christian León (2014), autor del ensayo “Ese peligroso objeto del deseo Representaciones de la colombiana en el cine ecuatoriano reciente”, a partir de un estudio

sobre las representaciones culturales de género y nacionalidad, explica la presencia de la mujer colombiana trabajadora sexual en tres películas ecuatorianas. Como antecedente, asegura que en el cine ecuatoriano ha existido una importante preocupación sobre la construcción-representación de la identidad nacional (2). Entonces, al considerar la identidad nacional como una construcción relacional, Colombia tiene un nivel de importancia considerable. Así, el estereotipo de la mujer colombiana está asociado a la delincuencia y al deseo; además, guarda relación con la representación de la frontera territorial y la frontera de género que, en las películas, “estructura[n] la narración fílmica” (2). Justamente, siendo las tres películas dirigidas por varones, una de las cuestiones importantes es encontrar la razón para la continuidad de estos estereotipos y esquemas tradicionales que, desde un punto de vista masculino hegemónico, enfatizan la dominación.

Volviendo al estudio de León, “[e]n las tres historias los protagonistas masculinos son hombres de mediana edad, solteros, solitarios, con problemas para relacionarse con el sexo femenino” (5), de manera parecida en las películas de Javier Izquierdo; mientras tanto, las mujeres colombianas de cada trama “son construidas como objetos de deleite y deseo para la mirada masculina” (5), aunque también poseen autonomía emocional, financiera y afectiva. Por esto, en un sistema relacional, “[s]u función es detonar el desarrollo de la acción masculina así como justificar la tragedia final que embarga y compromete la virilidad de los protagonistas” (6). De esta forma, la mujer colombiana encuentra en el estereotipo una consecuencia de la sobrerrepresentación en los medios masivos y literarios; “[d]e ahí que uno de los grandes estigmas contra los que tienen que luchar las mujeres colombianas migrantes es con el imaginario de prostituta” (8). A manera de cierre, la colombiana estereotipada como prostituta constituye “una poderosa alegoría sobre la crisis de las masculinidades en momentos de cambio cultural y transformación social que nos permiten vislumbrar los deseos y angustias del ecuatoriano” (10).

En *Panamá* (2020), una película con solamente tres personajes: dos principales y una secundaria. Aparece nuevamente la figura estereotipada de la extranjera que ejerce la prostitución: La panameña Yulene, constituyendo no uno sino dos estereotipos en uno. Por un lado, la figura arquetípica de Eva quien representa la tentación para el protagonista masculino en la trama; por el otro, la bruja adivinadora que al leer la mano de José Luis puede predecir su trágico final. Desde su construcción relacional, este personaje femenino, continúa aludiendo “a una situación en la cual el hombre [José Luis] parece

haber perdido su lugar seguro en el mundo” (6). Así, el objetivo de ella, en su corta escena, es seducir a José Luis porque que Esteban pagó para que lo haga. Entonces, la panameña, sometida por dinero a las intenciones Esteban y sometida también a la decisión de José Luis, se convierte en el catalizador de “una serie de ansiedades y miedos del varón ecuatoriano” (9) representado en la figura de cada uno de los amigos.

Lo que va más allá, en ella como personaje, es que, aunque está al servicio del arco dramático de los dos varones, tiene un propósito claro: Negociar sus servicios sexuales a cambio de dinero o, en su defecto, su quiromancia a cambio de una bebida. De igual forma, su personaje está construido desde la imaginación masculina; por eso, cuando se introduce a Yulene en la trama, se puede ver un primer plano de la mirada de José Luis mientras solo se escucha a la panameña. Lo que es igual, lo primero que se observa es justamente la mirada masculina sobre Yulene y no a ella como personaje autónomo. Tampoco existe un plano de ella sola, ni mucho menos su punto de vista en la narración; por eso, *Panamá* (2020) representa un universo diegético marcadamente masculino. A esto, la escritora Rosa Beltrán propone entenderlo como el esfuerzo de la representación masculina por “ignorar el otro lado de la ecuación, el opuesto que normalmente la acompaña, su antípoda perfecta y su complemento ideal, según algunas mitologías. Lo femenino no está” (2013, 93). Entonces, con el casi nulo poder narrativo de Yulene, quedan José Luis y Esteban para sostener la mirada dominante y el apetito voyerista del espectador con una *buddy movie* o con un *bromance*, romance entre amigos, ayudados un poco por el alcohol y la imaginación.

Asimismo, Esteban, como antagonista, representa una masculinidad hegemónica caracterizada por la homofobia, el machismo, la misoginia, el racismo, entre otras cualidades negativas para la representación masculina. Primero, lo que Esteban dice coloca a José Luis en una posición de subordinación como un varón antihegemónico; Esteban opera como un moralizador para su amigo, al imponer la superioridad moral de su ideología consumista; considera que su amigo es un disidente inferior en varios sentidos. Luego, busca justificar sus cualidades negativas con la excusa de un discurso progresista que proyecta sus aspiraciones de clase, el blanqueamiento de la herencia materna, la negación de su origen y el cambio de su apellido a de Guzmán, “como era el apellido original que vino desde España” (Izquierdo 2020, 30:10), según Esteban. En cuanto a su arquetipo narrativo, se podría relacionar a Esteban como el *guardián del umbral*, que sería una amenaza psicológica para José Luis al tener que debatirse entre su función en la trama y la parte emotiva de la amistad. Vogler asegura que “en un nivel

psicológico más profundo estos personajes encarnan a nuestros demonios ocultos: las neurosis, las cicatrices emocionales, los vicios, las dependencias, las carencias, las limitaciones personales que impiden nuestro avance y crecimiento” (2002, 88).

Pasando a *Un secreto en la caja* (2016), el personaje Eloísa, la hermana de Marcelo Chiriboga, asume el arquetipo de la madre bondadosa del héroe. Ella conserva valiosamente los recuerdos de vida de su hermano; también lo visita en la cárcel, lo despide antes de su viaje y lo recibe en su retorno. De manera piadosa, cumple con su último deseo de ser enterrado en el jardín de su hacienda y, después de su muerte, atesora sus últimos escritos. Esto, para el director fue parte de “un largo proceso [...] de darle la vuelta a este eje básico de Chiriboga y darle más complejidad justamente a través de los personajes que hablaban sobre él. Lo primero que trabajamos fue una cronología de su vida, vinculada con esos hechos históricos” (Endara 2017, 9). El rol de Eloísa como ayudante en el *viaje del héroe* es también el de la creadora: Lo alimenta, lo cuida, lo acompaña, hasta el punto en el que el héroe decide separarse y buscar su identidad (Vogler 2002, 65); justamente, el viaje de Marcelo Chiriboga comienza cuando este se separa de su patria y de su hermana. Además, Eloísa Chiriboga no tiene otro objetivo que el de ayudar a su hermano Marcelo en la trama, y lo hace desde su parte emocional; aun así, tiene autonomía al tomar las decisiones, y esta cualidad está vinculada al rol de la cuidadora. En la película, Eloísa es una anciana sabia, de cabello blanco, que narra la historia del héroe, su hermano Marcelo.

Por su parte, la hija de Marcelo Chiriboga, Sofía, es una artista conceptual que vive en New York y persigue su propio objetivo dramático, no tuvo mucha relación con su padre y lo conoce poco. Ella, representa el arquetipo de la guerrera y entre sus atributos destaca su autonomía. Debido a la distancia con el personaje paterno, su presencia en la trama no es para construir la historia de su padre, sino para reflexionar acerca de su propio trabajo como artista y exponer una crítica a los discursos totalitarios, como continuación a la obra de su padre. De este modo, asume una posición de autónoma: Es entrevistada en su taller vistiendo un elegante saco negro que, contrastado con la vestimenta de Eloísa y similar al que su padre lleva en la película, se aleja de los estereotipos de la mujer cuidadora. Además, su arco dramático es independiente de todas las subtramas de la película, ella misma asegura que no pudo conocer a su padre, el héroe de la historia, debido a los múltiples bloqueos. Así, se puede concluir que Sofía Chiriboga es una especie de heroína dentro de su propia trama.

Un común denominador en el cine de Izquierdo es el padre ausente. La imagen de un padre cariñoso, cuidador, comprensivo, y de quien los personajes masculinos deben recibir una educación, no encuentra representación en ninguna de las películas de Izquierdo. Aunque, mínimamente hay información de que el padre de Marcelo Chiriboga fue un militar retirado que obligó a su hijo mayor a enlistarse en las fuerzas militares y que luego del terremoto de 1949 en Riobamba partió hacia el oriente ecuatoriano, mientras que el resto de su familia se radicó en Quito. De igual forma, en *Panamá* (2020) las pocas referencias a la paternidad están mencionadas de manera crítica, al padre de José Luis, en contra del sistema político militar dirigido por un padre ministro de Estado. En general, la referencia a la paternidad está presente únicamente en los diálogos y propone estereotipos de varones blanco-mestizos, controladores, autoritarios, con privilegios de poder político o militar, y contruidos desde una masculinidad hegemónica. De manera paradójica, cuando Marcelo Chiriboga se convierte en padre también asumirá una paternidad ausente.

Para terminar con *Un secreto en la caja* (2016), existen tres personajes arquetípicos con algo en común: Richard Haze, profesor de Literatura en la Universidad de Alabama; Julio Langara, periodista mexicano encargado de entrevistar a algunos escritores del *boom latinoamericano*; y Luisa Castellet, editora española e hija del editor que publicó *La línea imaginaria*, primera novela de Chiriboga. De manera clara, el objetivo de los tres personajes en la narración es el de servir como mentores para el héroe. Citando a Vogler, “[l]a función del mentor consiste en preparar al héroe para que se enfrente a lo desconocido [...] Sin embargo, el mentor no podrá acompañar al héroe hasta el final del viaje. Tarde o temprano también deberá enfrentarse a lo desconocido en completa soledad” (2002, 50). De esta forma, todos estos extranjeros refuerzan la idea de la genialidad intelectual del escritor ecuatoriano, lo cual se vuelve importante al momento de sostener una supuesta verdad en un falso documental. Primero, el discurso sobre la validez científica, con el profesor Haze, queda representado en la figura de un hombre blanco con privilegios académicos, de clase y de raza; pero también problematiza la obsesión de la ciencia hasta el nivel de extractivismo cultural, planteado en la oferta final a la hermana de Chiriboga por los escritos que dejó el escritor antes de morir. Luego, el periodista es un hombre no-blanco, con un lenguaje chabacano al hablar, pero representa el coraje y la valentía, atributos que también se asocian a la figura de Chiriboga. En la trama, este se aventura en un viaje a Ecuador, y específicamente a la selva, para conocer el escenario de la guerra. Por último, Luisa Castellet es una editora de literatura que

rescata la relación de amistad entre su padre y Chiriboga. También, ella entiende su obra en relación a sus lectores; a diferencia de los otros dos mentores, para ella la narrativa cobra importancia en la anécdota y los vínculos. En conclusión, se puede asegurar que las cualidades que cada mentor refuerza confluyen en la idea de un hombre autosuficiente, con una historia bastante creíble y validan su *viaje del héroe*.

Por último, en la película *Crímenes del futuro* (2019) aparece el personaje de Pontus, personaje protagonista de *Sult* (1966), que Izquierdo cita textualmente durante su narrativa. Este personaje también tiene su *viaje del héroe* y constituye el arquetipo masculino del escritor megalomaniaco, con ambiciones de escribir algo de mucha calidad que lo lleve a tener una mejor posición socioeconómica. A manera general, Pontus es un sujeto blanco y letrado que casi nunca abandona su escritura, a pesar de su situación económica precaria. A pesar de que este es un personaje del cine noruego, este tipo de personajes también está presente en la filmografía ecuatoriana: Por ejemplo, en el filme *Dos para el camino* (1981), la primera película ecuatoriana analizada por Santiago Estrella (2016) en su trabajo sobre la representación de la masculinidad, dos personajes sin pasado definido y con un presente itinerante, huyen de los problemas y enfrentan un viaje sin rumbo (20–29). Asimismo, es un común que no existan referencias familiares en medio de sus condiciones extremas, sus únicos vínculos son los que encuentra durante su viaje. Con estas referencias, lo importante para problematizar es la intertextualidad a modelos de personajes contruidos desde la masculinidad hegemónica dominante en otras épocas. Por ejemplo, Javier Izquierdo descontextualiza el personaje de Pontus y lo trae desde 1966 hasta su película en 2019. Pero este no es un caso aislado, en una entrevista realizada por Santiago Estrella (2016), el director de cine ecuatoriano Sebastián Cordero reconoció que su largometraje *Ratas, ratones y rateros* (1999) está altamente influenciado por los estereotipos narrativos de *Los olvidados* (1950) del director Luis Buñuel: el delincuente y su aprendiz. Además,

manifiesta que la construcción de sus personajes va de la mano con la historia del filme, con una conciencia fuerte para que el armado del personaje funcione bien para la historia. A Cordero le gustan personajes complejos, con conflictos internos, más allá de las dos dimensiones, lo cual le vuelve más cercano al ser humano real [...] Precizando en *Ratas*, el director manifiesta que el uso de estereotipos y prototipos es útil para él como creador, pero siempre como punto de partida, ya que luego hay que darles más cuerpo y sutilezas a esos personajes. (36)

Entonces, en ambos casos, ¿por qué tomar como referencia una película de hace cincuenta años con estereotipos de masculinidad incongruentes con los avances en temas

de género y derechos humanos que se han producido en las últimas décadas? Se puede observar que, por fuera de la narrativa, también existe un patrón a seguir para ser considerado un director de cine exitoso, este patrón está colocado sobre nombres de varones reconocidos históricamente en la literatura y el cine. Dicho de otra forma, existe un metadiscurso en el *viaje de héroe* en el que los realizadores no solamente buscan apegar a una estructura narrativa, sino que su búsqueda también se compone de un viaje personal a través del intertexto a sus referentes cineastas varones. ¿Es acaso esto un mandato de masculinidad en el cine ecuatoriano?

Para cerrar el análisis enfocado en los personajes, se llega a la conclusión de que, en el cine ecuatoriano, desde Gilberto y Alejandro en *Dos para el camino* (1981), pasando por Ángel en *Ratas, ratones y rateros* (1999), hasta Esteban en *Panamá* (2020), y todas las referencias a la historia del cine; la representación de algunos modelos de masculinidad constituye un modelo de cómo se debe ser un hombre, salvo en algunos casos en los que el sistema de representación se agrieta. Por ello la mayoría de historias y personajes en el cine resultan artefactos indispensables para perpetuar la versión anticuada de una masculinidad hegemónica dominante que pretende reconfigurar estándares y reclamar el consentimiento de los espectadores. En respuesta a esto, a pesar de la poca igualdad en temas de representación paritaria de género, cabe destacar que los héroes en las películas de Izquierdo aportan ciertos rasgos positivos para contribuir al quiebre de estereotipos en la representación de masculinidades. Así también, desde el punto de vista de un director varón, la presencia de mujeres como Sofía Chiriboga, por fuera de los estereotipos de cuidadora u objeto para la mirada masculina, favorece a inclusión de roles femeninos mucho más reales en una profesión masculinizada como lo es el cine.

A manera de conclusión, en un contexto contemporáneo de reivindicación de derechos humanos, es inevitable afinar constantemente la mirada para identificar elementos que perpetúan antiguos estereotipos de control y dominación. Por ejemplo, Izquierdo propone reconstruir el discurso oficial desde la ficción en diálogo con la no-ficción, generando una interpretación crítica de la historia y de las narrativas tradicionales. Estas, casi siempre, están asociadas a la figura del director como el único responsable del control absoluto sobre todos los departamentos involucrados en la realización de la película. En el escenario actual, donde algunas directoras de cine han popularizado metodologías de trabajo que integran ficción y no-ficción, criticando los privilegios de poder y de control sobre los cuales se ha cimentado la historia del cine, el

trabajo de Izquierdo aparece como una reflexión relevante sobre el nuevo rol del director. Este, en lugar de mantener el control estricto sobre los procesos creativos, adopta posiciones colaborativas que valoran la interacción entre ficción y no-ficción, abriendo espacio para quiebres importantes en las narrativas tradicionales. Asimismo, en la obra de Izquierdo se percibe una tendencia a revertir el placer visual que, tradicionalmente, fija su contemplación en lo femenino. En esta línea, las tres películas analizadas rompen de manera tajante con la idea de una masculinidad única y presentan personajes masculinos que contrastan diametralmente entre sí, promoviendo la representación de otras masculinidades en el cine ecuatoriano. Aunque la escasa inclusión de personajes femeninos y personajes de la diversidad sexogenérica es una constante en la obra de Izquierdo, lo que parece fortalecer la estructura clásica del *viaje del héroe*, los rasgos de masculinidad positiva introducidos en sus relatos generan quiebres significativos en la representación tradicional de género. En este sentido, los quiebres discursivos se convierten en actos *políticos*, en tanto configuran lo *visible* y lo *decible* en la narración, como se verá más adelante. Por otro lado, los escasos personajes femeninos en su obra están dotados de características más contextualizadas y mucho más realistas. Además, estrategias como la *ficción arbitraria*, que permiten mirar hacia atrás en el archivo histórico sin reproducir patrones dominantes del pasado, deberían incluirse en cualquier proyecto que proponga operaciones intertextuales. Desde otra perspectiva, ejercer el derecho a mirar con conciencia crítica y sin olvidar el desafío político que esto implica resulta fundamental para dejar de producir arquetipos sociales simplistas como el de hombre viril o mujer femenina. A continuación, en el siguiente capítulo, se analizarán elementos visuales y sonoros claves en las películas de Javier Izquierdo, desde los enfoques planteados inicialmente.

Capítulo tercero

Representación y puesta en escena de la masculinidad

Las películas pueden tener y tienen tremenda influencia en la configuración de la vida de los jóvenes en el reino del entretenimiento hacia los ideales y objetivos de la edad adulta normal.
(Russell and Waters 2010, 37
citados en Temple 2023, 4)

1. Composición visual y construcción de masculinidades

En este apartado se analizarán los recursos fotográficos y sonoros de las películas: *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020), teniendo en cuenta el contexto sociocultural de producción, la puesta en escena y la representación de la masculinidad. Después, partiendo desde lo general hacia lo particular, se seleccionará una escena de cada película para realizar el mismo análisis sobre su composición visual. Finalmente, de esa escena, se seleccionará un fotograma clave por cada película y se procederá a analizarlo con la metodología cualitativa de análisis de textos fotográficos propuesta en *El análisis de la imagen fotográfica*, del autor Javier Marzal (2005), a través de los siguientes niveles de trascendencia: 1) contextual, 2) morfológico, 3) compositivo y 4) interpretativo; todos ellos detallados en la ficha de análisis de fotograma, ver Anexo 4. Según el autor, la propuesta de esta metodología es estudiar algunos aspectos que normalmente no se tienen en cuenta en el análisis de textos fotográficos tales como “el estudio de las condiciones de producción (instancia autorial, contexto social, económico, político, cultural y estético), la tecnología o las condiciones de recepción de la imagen fotográfica (dónde se exhibe la fotografía, a qué público está dirigida, etc.)” (74). Así, al usar la metodología, se entiende un fotograma de película como la confluencia de “una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad del autor, un horizonte cultural de recepción, unos medios de difusión de la obra, etc., así como un contexto socioeconómico y político” (51).

La propuesta visual de *Un secreto en la caja* (2016) está estructurada en veinte secuencias, divididas por número y nombre, con una duración total de 71 minutos. En esta, la interpolación entre imágenes de archivo histórico e imágenes de entrevistas construye una diégesis bastante verosímil para “releer y cuestionar el sentido establecido del pasado y los relatos canónicos sobre la historia nacional” (León 2022, 207). Así,

muchas de las imágenes de archivo contienen marcas autorales que revelan la falsificación del documento, poniendo al descubierto el género de falso documental del filme. El ejemplo más claro es la entrevista a Marcelo Chiriboga en el programa *A fondo* de Radiotelevisión Española: Una grabación recreada, a través de un tratamiento de imagen, y posteriormente integrada al filme. Es decir, constituye “una obra que no solo busca releer la historia desde sus silencios, sino que la inventa” (207). De igual forma, algunas fotografías de archivo fueron alteradas con la imagen del escritor, antes de formar parte de la película, y aún conservan marcas de edición. Por el contrario, las entrevistas realizadas tienen una composición visual mucho más realista y otorgan cierta veracidad a la figura del escritor ecuatoriano.

Entonces, en medio de esta discordancia, existe una intencionalidad por parte de Izquierdo y de Tomás Astudillo, director de fotografía, en crear una propuesta visual lo suficientemente creíble, respecto a la historia del personaje principal, pero con algunas marcas autorales dejadas intencionalmente, para recordar al espectador que se trata de un documental falsificado, aunque “[t]ambién pone en escena una gran cantidad de materiales de archivo, verídicos y ficticios, que arman un sofisticado juego entre la ficción y realidad, registro y creación, sobriedad y parodia, textualidad e intertextualidad, biografía e historia” (213). Esta dualidad, en parte, tiene que ver con el público al que está dirigida la propuesta visual, ya que se necesita de un espectador con un mínimo de referencias sobre el Ecuador en: las guerras, la literatura, las referencias visuales, entre otras. Según el director, no se había pensado en un público específico durante la preproducción de *Un secreto en la caja* (2016):

No estoy pensando exclusivamente en el público y en un éxito comercial porque son películas efectivamente de temas marginales [...] Estos temas artísticos, históricos, no son temas de masas; pero tampoco son producciones para uno mismo, sin pensar en el espectador. Hay un interés, sobre todo desde el guion, de atrapar al espectador. Uno hace una película, o escribe un libro, pensando en un espectador, o lector, similar a uno mismo, pensando en qué le gustaría ver, o leer, a uno mismo. Así como a uno le interesan estas cosas, uno da por hecho que hay otras personas a las que también le interesan. (Izquierdo 2024, entrevista personal)

De cualquier forma, la propuesta visual es un efecto directo del universo construido en torno al personaje de Marcelo Chiriboga como un héroe nacional. Aquí, el *placer visual* en la figura del escritor celebra al héroe masculino desde y con el archivo histórico de la nación; esto, comunica “algo importante sobre el proceso de creación de la nación y el tipo de sociedad que se construye” (Connell 2015, 18). Justamente, para

desarrollar esta idea, la escena escogida para el análisis de composición visual es la del retorno del escritor a su hacienda en Ecuador. A nivel visual, la escena es una abstracción de la hermana de Chiriboga siendo entrevistada, ella narra el regreso de su hermano a través de sus recuerdos, entre ellos la vida en la hacienda y el oficio del escritor. Las memorias se confirman con fotografías de Chiriboga y también con videos de archivo de la hacienda. De esta forma, el espectador ingresa hacia un nivel más figurativo de la memoria. También surgen dos elementos: Primero, la voz del narrador para contextualizar sociopolíticamente el país, a comienzos de la década de 1980; y después, el archivo audiovisual histórico, como referencia al regreso de la democracia en Ecuador, con imágenes del ex presidente Jaime Roldós y personas marchando en las calles. Ambos elementos tienen la función de reconstruir el relato de época, que al mismo tiempo son los recuerdos sobre la vida del escritor. El propósito de este montaje, entre imágenes de archivo y entrevistas, es demostrar “la falsificación como una dimensión constitutiva de la historia del país [...] Así, la operación de remontaje está siempre conectada con la imagen del mapa ficticio, insistiendo, de esta manera, en la apropiación de las imágenes y, por lo tanto, de los sentidos como un acto político” (Romero 2021, 177).

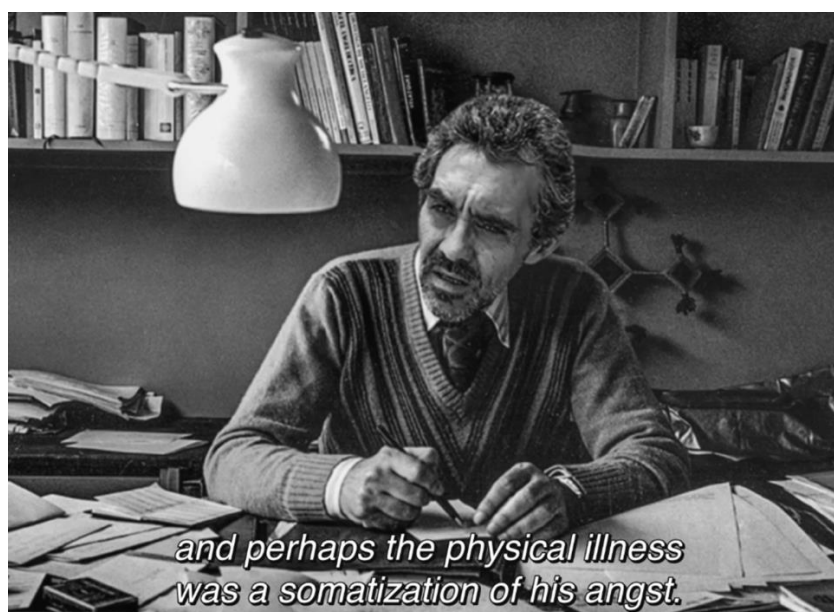


Figura 2. Marcelo Chiriboga, retrato del regreso a la hacienda de nacimiento.
Fuente: Fotograma de la película *Un secreto en la caja* (2016).

El fotograma escogido para el análisis de texto fotográfico, según Marzal (2005), es una fotografía en blanco y negro de Marcelo Chiriboga adulto que aparentemente fue tomada durante sus últimos momentos, ver Figura 2. En el *nivel contextual*, desde una lectura de parámetros técnicos, se observa un retrato analógico, es decir, una fotografía

de un archivo familiar, que fue incluida en la película como un plano fijo de 7 segundos de duración: La cámara está en posición baja, de frente y a la altura de los ojos del personaje. No obstante, en este fotograma existe una manipulación digital que se hace visible en el contraste de luces sobre la cabeza del personaje en comparación con el fondo de la escenografía. A *nivel morfológico* se observa a un escritor, con varias hojas de papel sobre el escritorio, sosteniendo su lapicero y escribiendo, aun cuando su expresión facial está deteriorada por el cansancio. Entrando por el lado izquierdo, existe una fuente de luz que captura la atención y dirige la mirada del personaje. Asimismo, el fotograma tiene grano medio-bajo, alto contraste y una forma bastante figurativa: un retrato de estilo bastante común para un escritor de la década de 1980.

Continuando con el análisis, en un *nivel compositivo*, el personaje se encuentra sentado en mitad del fotograma; los elementos se organizan de una manera centrífuga y la perspectiva, creada por la iluminación natural, dibuja un efecto áureo alrededor del escritor ecuatoriano. Sin embargo, su mirada hacia la fuente de luz provoca tensión, una tensión premonitoria al revelar que está enfermo. Justamente, mientras aparece este fotograma en la película, dos personajes amigos suyos comentan sobre su enfermedad. Entonces, la muerte podría ser uno de los elementos del fuera de campo, al igual que el aislamiento del mundo exterior. Así, la puesta en escena de este fotograma, uno de los últimos registros antes de su muerte, exalta la figura de Chiriboga y propone la idea de un ilustre muriendo en plena escritura.

Por último, para analizar el *nivel interpretativo* del fotograma, según Marzal (2005), se debe emitir un juicio de carácter “fundamentalmente subjetivo” (71), tal y como sugiere el autor: “En este nivel interpretativo es recomendable seguir el llamado ‘principio de parsimonia’, que consiste en la elección de la hipótesis interpretativa más sencilla entre las múltiples que puedan surgir [...] Se trata de ofrecer una lectura crítica de la imagen” (71). Entonces, la hipótesis subjetiva para el fotograma de la Figura 2 guarda relación con la construcción de identidad de Marcelo Chiriboga, como escritor del *boom latinoamericano*. Asimismo, en medio del aislamiento, distanciado de su familia en Europa, angustiado y cercano a la muerte, continúa escribiendo. A todo esto, a nivel narrativo, no existe transparencia enunciativa y hay huellas autorales en la edición fotográfica, es evidente que el fotograma es falso al igual que el documental. Por lo tanto, el *principio de parsimonia* de este fotograma plantea una analogía de Chiriboga con el *hombre blando* de Badinter (1993). Para contextualizar, la autora categoriza a los varones en dos: El *hombre duro* y el *hombre blando*, este último con relación directa a las otras

masculinidades. Así, mientras el *hombre duro* es un “machista que nunca se ha reconciliado con los valores maternos” (157), el *hombre blando*, también llamado *hombre mutilado*, se refiere no tanto al falo como a la identidad; es decir su mutilación es psicológica y es el que “renuncia voluntariamente a los privilegios masculinos, el que abdica del poder, de la preeminencia del macho que le concede tradicionalmente el orden patriarcal. No sólo controla su propia tendencia a la agresividad, sino que además abdica de cualquier ambición o carrera profesional [...]” (158). En comparación, el escritor Marcelo Chiriboga es un *hombre blando* en tanto, en sus últimos años de vida, el destierro en su hacienda representa una mutilación de sus vínculos familiares, con excepción del de su hermana. También, en un acto apátrida, retira todos los ejemplares de su libro *La línea imaginaria* de todas las librerías ecuatorianas para evitar que sea leído como un texto patriótico. Adicionalmente, renuncia de manera voluntaria al reconocimiento que podría tener su obra literaria y su experiencia profesional. Por consiguiente, Chiriboga muda drásticamente su identidad masculina en su edad adulta y, según Badinter, no es casualidad que los varones al llegar a esa edad consigan renunciar voluntariamente a muchos de sus privilegios de poder debido a que estos podrían impedirle consagrarse a sus familias (158), o a la escritura como en el caso del escritor ecuatoriano. En definitiva, las circunstancias de la edad adulta en un hombre podrían conducirlo a su automutilación, pero no como una característica negativa, al contrario, normalizar y promover la categoría de *hombre blando* en los medios masivos beneficiaría considerablemente a la igualdad social.

Avanzando hacia la siguiente película, en el ensayo fílmico *Crímenes del futuro* (2019), de 51 minutos de duración, la composición visual está organizada en torno a una ciudad: Aparecen imágenes de archivo histórico, todas en blanco y negro y sin ningún orden específico en relación con el filme original *Sult* (1966); también hay entrevistas, grabadas en lugares comunes, a artistas influenciados por esta película. El ecuatoriano Tomás Astudillo es el director de fotografía del proyecto, y colaborador frecuente en casi todos los proyectos de Izquierdo. Además, Izquierdo usa nuevamente el narrador en primera persona, al igual que *Un secreto en la caja* (2016), con la diferencia de que esta vez sí aparece en escena. Asimismo, es importante mencionar que las condiciones de realización de este proyecto fueron excepcionales, ya que fue producido para la *osloBIENNALEN*, bienal internacional noruega de arte en espacios públicos. Con respecto al proceso creativo, Izquierdo asegura: “Yo conecté mucho con esos años en los que viví en Barcelona, [...] estaba al margen de todo, pero fue por voluntad propia [...] Entonces,

me acordé mucho de eso porque fue una Bienal con todo pagado, nunca había ganado dinero por hacer este tipo de proyectos. Esa película habla un poco de eso, de la dificultad del joven artista cuando está comenzando” (Izquierdo 2024, entrevista personal). De ahí que todas las locaciones de las entrevistas, y la mayoría de las citas intertextuales, son en el espacio público. Es decir, el contexto sociocultural de producción y exhibición influyó directamente en la propuesta visual y en el idioma, la película fue grabada en inglés y está dirigida a cierto público específico.

La película también visita lugares históricos que hoy ya han desaparecido o son casi irreconocibles. La mayor parte de la película de Carlsen [*Sult* (1966)] fue filmada en Vaterland en Oslo. En 1966, la demolición de este barrio todavía estaba en la etapa de planificación y Vaterland aún estaba intacta. Izquierdo ha hecho un filme sobre un filme sobre un libro sobre una ciudad que ha sido parcialmente derribada y reconstruida. (osloBIENNALEN 2019)

La escena escogida de *Crímenes del futuro* (2019) es una de las últimas. Esta comienza con un plano del personaje principal de 1966, sorprendido. Luego, el montaje corta a imágenes de un puerto naviero en 2019, donde algunas máquinas montan grandes cajas. A continuación, aparece un sujeto solo, sentado en una banqueta del parque: El uso del espacio exterior es un elemento notable para el análisis de la masculinidad ya que “[h]ombres y muchachos tienden a controlar los espacios públicos, como calles y campos de juego” (Connell 2015, 295). En seguida, el sujeto pronuncia el mismo texto con el que inicia la película de Izquierdo y también la novela *Sult* (1980): Éste es un actor negro que interpreta, una vez más, al personaje protagonista de Pontus en un monólogo preparado en otro idioma. De manera fluida, la transición en el tiempo, del mismo personaje en dos épocas distintas, se logra a través de un montaje expresivo, en el que Pontus mira con sorpresa hacia la modernidad de 2019 y encuentra la interpretación de su mismo personaje, esta vez caracterizada por un actor negro. Una vez en la escena de 2019, una cámara encuadra fijamente al personaje: Primero en plano general, luego con movimientos de cámara en mano que acompañan al personaje al moverse en el parque, para terminar nuevamente con el mismo plano general. De esta manera, además de proyectar el espacio escenográfico, la propuesta visual adquiere menos relevancia en comparación con lo que dice Pontus: La reflexión sobre su accionar, su forma de relacionarse con una mujer en la secuencia y lo que pasaba por su mente al perseguir a dos mujeres en la vía pública lo distancian de su semejante, el Pontus de 1966. Con un movimiento de cámara, Izquierdo deconstruye la cita intertextual de 1966 sobre una

persecución callejera. En esta nueva, Pontus le pregunta amablemente la hora a una mujer y, con una actitud casi sumisa, agradece la respuesta.

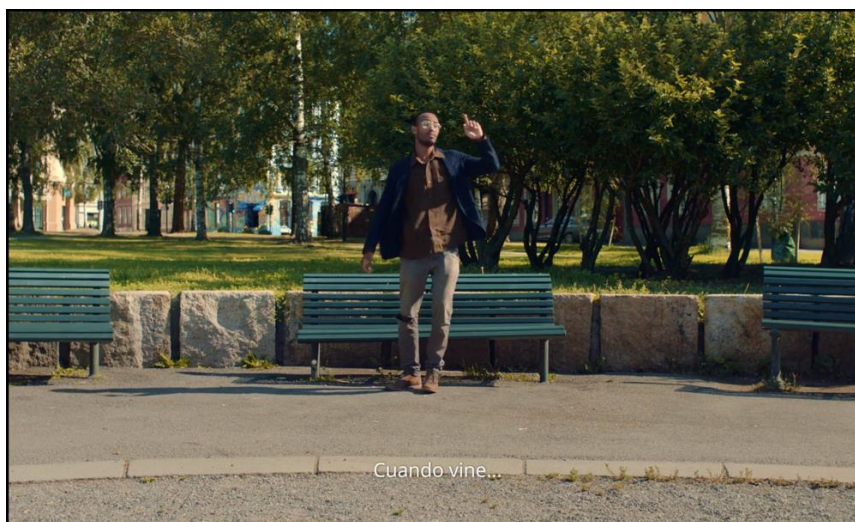


Figura 3. Personaje de Pontus, adaptación unipersonal de la obra *Sult* (1966).
Fuente: Fotograma de la película *Crímenes del futuro* (2019).

En la Figura 3 se exhibe el fotograma elegido para el análisis de Marzal (2005); este es un fotograma extraído de la escena mencionada anteriormente. Para comenzar, en un *nivel contextual*, el contexto sociocultural de la producción y exhibición de este texto fotográfico marca la diferencia debido a sus condiciones de realización. Además, aunque existen tres años de diferencia entre esta película y *Un secreto en la caja* (2016), los parámetros técnicos son bastante parecidos. Así, el fotograma es un plano general de un sujeto varón, actor en escena, ubicado en un parque de la ciudad de Oslo; el plano es fijo, con una cámara inmóvil ligeramente contrapicada, y tiene un ángulo específico para colocar al personaje en una posición de poder. Asimismo, el texto fotográfico es a color y está capturado con una técnica de video digital con una relación de aspecto de 1,85:1, similar a todas las películas de Izquierdo. En un *nivel morfológico*, el fotograma organiza la puesta en escena del personaje Pontus de la siguiente manera: Existe un prosenio cerca de la cámara; luego se encuentra el personaje y el espacio que tiene para desplazarse, incluyendo algunas sillas; hacia atrás hay árboles conformando un espacio verde; y al final la calle, apenas visible. El fotograma es bastante realista, con luz natural, mucha nitidez y un brillo de color bastante elevado que dirige la atención hacia el espacio público; al venir de una cita intertextual, específicamente el diálogo que el actor pronuncia, el fotograma adquiere una lectura polisémica que constituye la reinterpretación de algunos textos en diferentes niveles de apropiación.

En un *nivel compositivo*, la caracterización del personaje con todo su cuerpo, proyectado en un plano general, permite traspasar la tensión hacia el fondo del fotograma, o fuera de él. De esta manera, a pesar de la simetría que tiene el plano, la tensión se exterioriza hacia fuera del cuadro y expulsa la mirada de manera centrífuga. El personaje principal representa aproximadamente el 8 % de la composición de este fotograma y, desde una lectura compositiva, la ciudad y la calle ocupan casi la totalidad del cuadro y del fuera de cuadro. Finalmente, en el análisis del *nivel interpretativo*, con foco en los aspectos técnicos, morfológicos y compositivos, en los que se identificaron el espacio exterior, la calle, el espacio abierto, la profundidad de campo y el ángulo contrapicado de la cámara; la hipótesis subjetiva para este fotograma interpreta el espacio público como componente importante para expresar las emociones y pensamientos de la masculinidad, en este caso representada a través de Pontus.

Analizando el espacio de manera relacional, el exterior y la puesta en escena de la masculinidad guardan relación de la siguiente manera: “‘Los hombres son de la calle’, en el mundo exterior pueden hacer lo que les dé la gana” (García 2013, 96). Por eso, una de las expresiones machistas más suscitadas en el espacio público es el piropo, que Xavier Andrade, en *Masculinidades en Ecuador*, lo define como una expresión jocosa y galante, al mismo tiempo, que coloca la masculinidad como un diálogo actuado por hombres en el espacio público (Andrade y Herrera 2001, 23). En *Crímenes del futuro* (2019) y *Sult* (1966), el personaje de Pontus es el emisor del mensaje: Su gestualidad, su corporalidad y su mirada se imponen a los ojos de las mujeres que transitan por el espacio público. Así, “[e]s cierto que la mujer es, en tanto objeto, la causa del piropo, pero la audiencia receptora es otra: Es el grupo de amigos, y, por tanto, se busca efectivamente una validación de las habilidades masculinas no frente a la mujer sino frente a los hombres” (22–23). Entonces, en el cine, el espectador de la gran pantalla es el receptor en ese diálogo que producen los piropos callejeros, mientras que el piropo ofrece pistas para comprender la masculinidad en sus múltiples dimensiones espaciales.

En el fotograma elegido, el personaje Pontus de 2019, aun siendo una masculinidad alternativa racializada, persiste con la idea de mostrarse en el espacio exterior, reafirmando que la heterosexualidad se define, entre otras cosas, por “[l]a forma de entender [su] lugar en el mundo, [sus] realidades y ficciones, [sus] papeles y formas de proyectar[se] en el espacio público, en el espacio privado [...]” (Azpiazu Carballo 2017, 45). En este sentido, la reflexión que el personaje debería elaborar es justamente sobre el espacio público, y debería ser planteada desde la ausencia, tal y como sugiere

Azpiazu: “Aprender la paradoja de la incidencia que tiene la ausencia, que puede tener más incidencia que cualquier otra acción; abandonar o no optar a los espacios de poder y visibilidad sin necesidad de decir *aquí os dejo esta parcela, chicas*. Pensar en formas de divulgar y contagiar los planteamientos feministas sin tener que coger el megáfono y ponernos en primera línea” (122). En definitiva, abandonar el espacio público, inclusive en el cine, y en su lugar sugerir posturas desde el espacio privado, que cuestionen los privilegios de poder ante otros varones, es una alternativa sugerida para la igualdad social. Tal vez la masculinidad tradicional aún quiere preservar el espacio público y se niega a participar del espacio privado, pero, como dice Badinter (1993), “la masculinidad se aprende y se construye, no cabe duda de que también puede cambiar” (45).

Por último, en *Panamá* (2020) la propuesta visual está estructurada en ocho secuencias largas realizadas en solo cinco locaciones: hotel, cine, restaurante, pensión y bar. Además, el filme de 75 minutos tiene apenas dos personajes principales y una secundaria, mientras la narrativa de montaje está compuesta en su mayoría de plano general, plano y contraplano de los personajes. Nuevamente, el peso dramático está colocado en los diálogos y en la interpretación de los actores, más que en la composición visual. Aun así, por alguna extraña razón, el filme fue grabado en blanco y negro, tal vez como homenaje a la película *Zelig* (1983), un falso documental de Woody Allen, que aparece como intertexto al inicio. De manera especial, la dirección de fotografía es de Tomás Astudillo y María Grazia Goya, que subraya la inclusión de una mujer en un rol técnico históricamente masculinizado en el cine ecuatoriano. Por otro lado, el contexto sociocultural de producción del proyecto está localizado en las ciudades de Quito y Guayaquil en el año 2017, y no como se podría pensar que fue grabado en Panamá, debido al nombre de la película y el país en el que está ambientada. Sin embargo, en el filme existe una tendencia hacia los planos en el espacio interior. Es decir, no se muestra la ciudad como el escenario visual de la historia. En cambio, tiene mayor protagonismo el contexto político ecuatoriano del año 1985, durante el gobierno de León Febres Cordero y su enfrentamiento con la agrupación Alfaro Vive Carajo (AVC): “*Panamá* (2019), [...] el único intento de ficcionalizar los hechos, optó por una audaz estrategia que deliberadamente se aleja de la información y el archivo. A partir de una historia mínima [...] se construye un relato oblicuo que alude y elude las historias heroicas de los Alfaro Vive Carajo” (León 2022, 186). Es más, la propuesta visual está en función del diálogo ideológico, político y social de los dos amigos protagonistas de la historia y describe un período histórico importante para el Ecuador.

La escena seleccionada para el análisis es la de José Luis Espinoza, miembro encubierto de la organización AVC, ingresando al baño del restaurante en el que está cenando y bebiendo con su amigo. En esta escena, José Luis se mira fijamente en un espejo, sin anteojos, y realiza muchos movimientos faciales: Muecas, risas y gestos de preocupación, se coloca nuevamente los anteojos y vuelve a la mesa que comparte con Esteban. Para la trama, los anteojos son un elemento importante que se convierte en una máscara para José Luis. Por eso, en el clímax de la historia, Esteban descubre la verdadera identidad de su amigo porque este olvidó sus anteojos sobre unos documentos importantes, en señal de haberlos leído. Sin su máscara, el espectador también accede a las verdaderas intenciones de José Luis. Los anteojos ocultan sus múltiples identidades y plantean la pregunta: ¿Quién está detrás de esa máscara? El director Javier Izquierdo asegura que desde el comienzo del proyecto se había planteado esa intención:

Esa película es super masculina, los dos personajes son hombres. Ese era también un poco la propuesta, poner a dialogar a estos personajes, ver si se podría sostener esto. También es una película que explora el pasado. Ahí se podría decir que el tema de género está presente en las conversaciones que ellos tienen, es como una especie de fuera de campo constante porque siempre están hablando de mujeres o de hechos del pasado. La figura de Esteban tiene cierta ambigüedad: cuando saca esa foto de la novia es como una mentira prácticamente. Si me interesaba esta ambigüedad con respecto al otro sexo, y obviamente me interesaba que el actor, Jorge Fegan, [...] pudiera acercarse a este guerrillero que yo lo habían planteado como una especie de otro, un tipo que comprendía la otredad [...] Si, si había pensado que José Luis no sea el típico gallazo. (Izquierdo 2024, entrevista personal)

Esta escena, de 58 segundos de duración y un plano fijo ligeramente contrapicado, permite al espectador acceder a la intimidad del protagonista. Mientras, en la trama, José Luis es un personaje complejo que no puede ser leído desde una sola identidad, ya que tiene varias: Emilio Albornoz, Byron Roldán o Ricardo Chacón, es decir, como un camaleón, sus nombres, al igual que sus oficios, son diferentes; en esta escena, se muestra expuesto y sin máscaras, en el baño, en un espacio privado y cerrado. Aquí, ni siquiera él mismo se reconoce, cuando se mira al espejo decide huir, su mirada lo acorrala.

El fotograma seleccionado, de esta misma escena, es el reflejo de José Luis en el espejo, ver Figura 4. Primero, en un *nivel contextual*, el texto fotográfico tiene una relación de aspecto de 1,85:1, mientras que la propuesta cinematográfica es en blanco y negro. Además, aparece en el minuto 22:50 de la película *Panamá* (2020). Asimismo, el ángulo de la cámara es contrapicado y apunta al reflejo, no al personaje, aunque también se incluye la referencia del hombro derecho y cabeza de José Luis. El objetivo utilizado

es un lente normal, sin ninguna distorsión morfológica, y muestra un plano medio del personaje principal de la película, interpretado por el actor Jorge Alejandro Fegan.



Figura 4. Personaje de José Luis Espinoza, reflejo frente al espejo.
Fuente: Fotograma de la película *Panamá* (2020).

Desde un *nivel morfológico* es importante puntualizar en el espejo al que apunta la cámara. Es decir, lo que el espectador observa es el reflejo del personaje y su reacción al mirarse al espejo, una mueca con la lengua afuera y la frente fruncida. Para enfatizar el gesto, el fotograma presenta mucha nitidez, alto contraste y una iluminación artificial que endurece los rasgos faciales del actor. En otra lectura, representa una imagen polisémica ya que no constituye un gesto aislado, sino que está ligado al conflicto identitario del personaje en la trama. En el *nivel compositivo*, aparece la espalda del personaje en primer plano, organizando la perspectiva de su reflejo; el personaje utiliza más del 50 % del cuadro y existe muy poca profundidad de campo, con el foco puesto en la gesticulación de José Luis. El plano dura 58 segundos y coloca mucha tensión en las formas de su rostro y en las líneas de expresión de su cara. De este modo, el espacio denota la privacidad para mostrarse vulnerable frente al espejo: El espectador puede ver la intimidad del personaje porque José Luis no podría mostrarse así fuera de este espacio, donde está su amigo Esteban. El espacio y el tamaño del plano son fundamentales en este análisis.

Terminando, luego de analizar los tres niveles anteriores, en el *nivel interpretativo* se plantea la siguiente hipótesis: Para entender mejor a José Luis, y retomando la propuesta de Mulvey (2001), la mirada de este personaje masculino es pasiva y no activa, según las categorías que propone la autora; en cambio, la mirada activa está en el personaje de Esteban. Así, “[e]n un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo / masculino y pasivo / femenino. La mirada

determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia” (370). Entonces, José Luis se aleja del prestigio, del poder, del reconocimiento y del *placer visual*. Es más, prioriza los afectos en la trama para evitar la ejecución del suegro de su amigo. De ahí que este personaje siembra duda e incertidumbre, debido a su mirada diferente, y presenta su masculinidad como un disfraz intercambiable; en esta representación el personaje suelta el falo simbólico de la narración. “Desde una visión falocéntrica del mundo, lo masculino es superior a lo femenino; el espacio de lo masculino corresponde a la fecundación, la producción y provisión de alimentos, es lo de afuera, el espacio público, el mundo de lo político de la toma de decisiones, donde se detenta el poder y se alcanza el prestigio” (Coba 2021, 104). Con José Luis, la visión falocéntrica se invierte, el director trastoca las categorías normalmente inmutables de género e identidad en la representación; es un pequeño aporte, pero una gran apuesta política para la composición visual.

A manera de conclusión, la propuesta visual de cualquier filme no solo tiene la función de representar la realidad, sino que también contribuye a educar la forma en que miramos el mundo. Así, entre las posibilidades que ofrece la imagen está la de repensar los estereotipos de género. Por mencionar un ejemplo, desde los cuatro niveles de *análisis de la imagen fotográfica* que Marzal (2005) propone, se pueden formular avances en temas de representación de masculinidades en el cine. Como se ha constatado, un solo fotograma puede sugerir múltiples hipótesis interpretativas; de esta forma, cada propuesta fotográfica de un proyecto constituye una oportunidad para subvertir el *placer visual* de los personajes masculinos en el cine. A continuación, con los resultados encontrados en las fichas de análisis de fotogramas, ver Anexo 4, se discutirá sobre los escenarios y vestuarios como elementos constitutivos de la masculinidad.

2. Construcción de ambientes y vestuario como reflejo de masculinidades

Para el análisis de construcción de los ambientes cinematográficos y el vestuario en las películas: *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020); primero se elaborará un breve análisis general de cada una, conservando el mismo enfoque visual y tomando como referencia la construcción de algunos personajes, ver Anexo 3. Después, nos remitiremos a los mismos fotogramas seleccionados en el apartado anterior, ver Anexo 4, para obtener un punto de vista más específico sobre la indumentaria y escenografía. En general, el objetivo es identificar la representación de la masculinidad desde el lenguaje del vestuario y los ambientes para puntualizar algunos usos reiterativos.

La escenografía y el vestuario han servido históricamente en el cine para reforzar los estereotipos de género. Desde un enfoque visual, ambos sirven para “comprender los cuerpos de los hombres y su relación con la masculinidad” (Connell 2015, 77). Por un lado, la escenografía constituye el espacio cinematográfico en el que los cuerpos se desplazan; por el otro, la vestimenta es un elemento narrativo constitutivo de la identidad de cada uno de esos cuerpos. Así, ambos guardan relación con el cuerpo como “una superficie o un paisaje más o menos neutral sobre el cual se imprime el simbolismo social” (78). Una vez adoptado ese simbolismo, el cuerpo emite una serie de marcadores o categorías identitarias para afianzar el sentido de pertenencia social.

En el filme *Un secreto en la caja* (2016) cada personaje entrevistado tiene su escenografía específica; esta escenografía proyecta la relación importante entre el rol de cada uno en la trama y la representación del espacio físico en el que fueron entrevistados. Por citar algunos ejemplos: Eloísa Chiriboga fue entrevistada en su hacienda, sobre una piedra, junto a un costurero, con árboles y flores en el fondo, y viste un largo poncho amarillo tejido que refuerza el universo materno-femenino de la tierra de origen de ella y su hermano protagonista; el profesor Richard Haze viste camisa y corbata, está sentado en su escritorio con algunos documentos, y en el fondo hay un pizarrón con el dibujo de un mapa de Ecuador. Junto a este se encuentran los nombres de las novelas de Chiriboga; así, la obra del escritor se vuelve una fascinación para las ciencias sociales, mientras la validez científica queda representada por la figura de un hombre blanco, extranjero de clase letrada: atributos privilegiados de la masculinidad hegemónica.

El espacio escenográfico de Chiriboga, protagonista de la trama, es el programa *A fondo* de Radiotelevisión Española, un escenario televisivo, con una cortina de fondo; Chiriboga viste una chaqueta, expresión de elegancia y distinción masculina, sobre un suéter de cuello largo. También, fuma un cigarrillo, aparentemente algo común en un programa de 1977. Entonces, la simbología de la imagen en la construcción de poder para el personaje de ficción radica en la atmósfera creada por todos los elementos dentro del cuadro, incluyendo los actores y la vestimenta. Asimismo, el protagonista expresa su punto de vista en el programa de televisión español; esto, según Coba (2021), es un mecanismo que consigue amplificar el estatus la masculinidad: “El status masculino es el espacio de lo que se muestra ante el mundo; en consecuencia, la televisión magnifica, amplía y reproduce la masculinidad, la importancia de la imagen pública ante la sociedad” (105). Otro elemento importante, el cigarrillo, viene asociado a una larga herencia cinematográfica por construir estereotipos de género: En el cine de las décadas de 1930

y 1940, los varones reforzaban su virilidad a través del cigarrillo, mientras las mujeres construían una imagen de mujer fatal (González de Dios y de la Cruz Amorós 2021, 27). De esta forma, una de las escenas más importantes de *Un secreto en la caja* (2016) tiene la función de reforzar los privilegios de raza, clase y género del escritor ecuatoriano.

En el fotograma de la Figura 2, de manera similar a la entrevista en el programa español, Chiriboga está representado desde la escenografía y el vestuario: Primero, la indumentaria del escritor comunica su posición social y le permite distinguirse de los campesinos y obreros, masculinidades marginales, de la hacienda donde vive; segundo, también marca una diferencia con su hermana, en oposición a lo femenino y lo doméstico; tercero, la formalidad de su vestimenta es coherente con el oficio intelectual y no con el contexto geográfico, su indumentaria refleja la monotonía de la masculinidad intelectual en la década de 1980; por último, el librero a su espalda, los libros, los documentos en su escritorio y el bolígrafo en su mano, están relacionados con la producción literaria, que leído desde las masculinidades expresa que “[e]n las relaciones de producción, la masculinidad se ha asociado con la idea de ser el proveedor, el que se gana el pan” (Connell 2015, 126). Entonces, Chiriboga es el proveedor literario de un país, en su hacienda prepara sus próximos relatos, aunque no llegarán a publicarse. En resumen, el fotograma analizado muestra al escritor ecuatoriano en un estatus de masculinidad “que toma las decisiones y provee de semillas” (Coba 2021, 112), en este caso para la creación literaria.

En la película *Crímenes del futuro* (2019), el montaje narrativo incluye imágenes de la película *Sult* (1966) del director Henning Carlsen. Estas imágenes tienen una propuesta de vestuario bastante clara para Pontus, el personaje principal, quien también es un escritor y viste de traje, camisa y sombrero. Sin embargo, él proyecta un estatus socioeconómico que no posee. Asimismo, el personaje deambula por las calles de Oslo con la única distinción que tiene: la ropa que lleva puesto. Ahora bien, analizando el contexto, el traje se hizo popular “a mediados del siglo XX, cuando la clase media se había vuelto en gran medida urbana” (Lurie 1994, 155). Así, el escenario exterior urbano era un punto importante de socialización de clase, por eso en el filme los varones solteros caminan solos mientras las mujeres van acompañadas. Entonces, vestir con elegancia era indispensable para el personaje, aunque tenía mucha hambre. De hecho, históricamente el traje fue diseñado exclusivamente para varones “que hacían poco o ningún trabajo físico [ya que] acomodaba y realizaba los gestos propios de actividades como caminar, sentarse, hablar y escribir, pero no los de correr, levantar o arrastrar pesos y excavar.

Además, como se arrugaba y se manchaba con facilidad, exigía que se usase en lugares cerrados o por las calles de la ciudad” (155), Pontus es un ejemplo de este tipo de uso de la indumentaria.

Por otro lado, en la escena grabada por Javier Izquierdo, ver Figura 3, existe otro Pontus, uno de 2019, y su vestuario no sugiere mayor aporte en términos narrativos. Es más, es todo lo contrario al Puntos de 1966, y esto se debe principalmente a que la escena surgió de manera eventual y sin mucha planificación, como menciona el director:

Son esas cosas del documental, cosas increíbles que se ponen en marcha cuando uno comienza un proyecto documental: nos enteramos que iba a darse una proyección pública al aire libre de esta película, a los años que se volvía a pasar, y fuimos. Entonces, estaba este actor ahí y nos enteramos que había hecho un monólogo sobre la obra y que lo había presentado en un teatro, entonces le propusimos hacerlo para el documental y se hizo. Pero claro, nada de eso se explica en la película y queda super misterioso, pero en realidad es eso. (Izquierdo 2024, entrevista personal)

Por eso, lo que más aporta para este análisis es el espacio escenográfico en el que se registra el monólogo del personaje, mientras la escena comienza con las mismas líneas con las que comienzan las citas intertextuales, el personaje se desplaza en el plano general, a través del parque. El espacio de representación es bastante amplio, y además cumple con la consigna de la película: “Una película sobre una película sobre un libro sobre una ciudad”(osloBIENNALEN 2019), como fue descrita para la sinopsis en el país nórdico, y se propone entrevistar a los personajes en los espacios públicos de la ciudad parecidos, sino los mismos, a los de la obra original. En este caso en particular, se ve un sujeto racializado ocupando el cuadro en su totalidad:

Ese actor está en otro registro y se relaciona con la escena que habíamos visto antes, pero este personaje es un actor noruego de origen somalí. Existe mucha migración de Somalia en Noruega, que además es muy polémica porque Noruega, un país muy rico, acoge a refugiados de países muy pobres; me refiero a una discusión interna, mucha gente se queja de eso en Noruega. (Izquierdo 2024, entrevista personal)

Colocar un actor en un espacio público comunica la puesta en escena de una masculinidad, en este caso una masculinidad negra en un contexto geográfico del norte global blanco y con problemas de racismo. Debido a que el diálogo del actor invierte el sentido de la obra original, esta puesta en escena rompe con la idea europea de que los varones patriarcales son los varones migrantes del sur global (Azpiazu Carballo 2017, 36). Esta misma idea confirma que el “modelo de hombre no deseable se ha construido en gran medida en una intersección de clase, raza y origen” (36). En resumen, colocar en

escena a un Pontus negro, que, de alguna manera repara la escena de 1966, propone una reflexión positiva sobre la representación de la masculinidad inclusiva racial en el espacio público.

Para finalizar con el análisis de enfoque visual en la construcción de ambientes y vestuario, *Panamá* (2020) presenta una tendencia muy clara hacia los espacios cerrados y reducidos; aunque esto se deba a decisiones de producción, al querer falsear el país de representación en la película. El único espacio amplio está en la escena de la sala de cine en Panamá, donde los dos amigos se reencuentran. Las demás escenas del filme son todas en espacios interiores y muy reducidos. Además, no existe una variedad considerable de planos en cada escena porque la mayoría de planos que componen el relato son planos fijos de larga duración. Por estas razones, es importante dividir el espacio de representación en espacio público y espacio privado, ya que, según esta categorización, aparecen algunos elementos de análisis.

Primero, en los espacios públicos, como el cine o el restaurante, los dos únicos personajes principales de la trama conversan sobre temas generales como el país, la política, los viajes, el colegio, etcétera. En estos espacios, a través de la postura ideológica de cada uno, se construye la masculinidad como un juego de poder. Por ejemplo, en el restaurante Esteban tiene curiosidad por las experiencias ancestrales de José Luis, pero le parece que Ecuador debería parecerse a Estados Unidos porque, según él, allá todo funciona bien gracias al exterminio indígena. Por eso, su discurso sobre la clase social, la cultura elitista y la superioridad racial simboliza poder y prestigio. Después, en los espacios privados hablan de cosas más emotivas como los recuerdos de juventud; ambos se permiten compartir un poco más de lo que se discute en los espacios públicos. Por ejemplo, en la habitación del hotel de Esteban, hablan de sus primeras experiencias sexuales, también sobre sus relaciones adultas y sobre los negocios ilícitos del suegro de José Luis. Además, en estos espacios, sus cuerpos tienen mucha más cercanía en el espacio escenográfico. En resumen, la dicotomía entre espacio público y privado refuerza la forma en la que se representa la construcción de la masculinidad, al considerar el exterior como un lugar para mostrar ciertas conductas y el privado para expresar otras. Esta dualidad se explica con las siguientes limitaciones: “Ser hombre significa *no ser* femenino, *no ser* homosexual; *no ser* dócil, dependiente o sumiso; *no ser* afeminado en el aspecto físico o por los gestos; *no mantener* relaciones sexuales o demasiado íntimas con otros hombres; y, finalmente, *no ser* impotente con las mujeres” (Badinter 1993, 143).

En el espacio privado de la película los dos varones se permiten algunas cualidades que están prohibidas.

Un elemento interesante, que guía casi todo el relato, es el consumo de alcohol. Así, durante la mayor parte de la charla, los dos amigos comparten licor, y esto no solo se debe al tiempo de la narración, la película se cuenta durante una noche y la mañana siguiente, sino que también, compartir bebidas alcohólicas entre amigos es una de las formas en cómo socializa la masculinidad. Entonces, para los dos amigos, el consumo de alcohol direcciona el espacio escenográfico de la trama: Se encuentran en el cine, van al restaurante, luego al hotel, después al prostíbulo y de nuevo al hotel, pero siempre guiados por su estado de embriaguez. Connell (2015), al analizar los efectos corporales colectivos en los varones, debido al actual orden de género, identifica una “mayor exposición a muchas formas de toxicidad y tensión; niveles superiores de dependencia a las drogas (la más común es el alcoholismo)” (297). De esta manera, al pensar en la representación cinematográfica, muchos guionistas ecuatorianos varones incluyen elementos como el consumo de alcohol para proponer realismo y continuidad diegética en el cine.

Asimismo, otro de los efectos corporales que identifica Connell (2015) se debe a la indumentaria. “Los hombres llevan ropa que los constriñe o fragiliza con mucha menor frecuencia que las mujeres, y dedican menos tiempo y dinero a embellecer el cuerpo (esto se conecta con mayor libertad de movimiento y control del espacio en los hombres y con mayores recursos económicos; no tienen que depender tanto de ser ‘atractivos’)” (297). En la película, la indumentaria comunica las aspiraciones sociales de Esteban, un heredero de la élite banquera del Ecuador. Por eso, la manera en la que viste está asociada con el reconocimiento social de la época, aunque también con algunos atributos de la masculinidad hegemónica como la galantería de una clase social alta, y el mandato de ser un varón, esposo, futuro padre de familia y proveedor. Aún en la actualidad, la vestimenta representa el nivel socioeconómico y, en algunos casos, constituye un privilegio de clase; aunque también, en relación a la masculinidad, se presenta como un límite:

Creo que hemos estado y estamos limitados a la hora de expresar emociones que se entienden como femeninas, así como las mujeres han estado limitadas a no expresar emociones del patrimonio social masculino. De la misma manera, a los hombres se nos ha instado a no vestir prendas que se consideren femeninas y se nos ha castigado socialmente cuando lo hemos hecho. (Azpiazu Carballo 2017, 63)

En el fotograma de *Panamá* (2020), ver Figura 4, el espacio es interior y privado. Ahí, José Luis se quita los anteojos para refrescarse, humedece su cara y se mira en el

espejo. Al ver su reflejo hace gestos, pero eso le preocupa y su reflejo cambia. En el reflejo, sin sus anteojos, el espectador accede al interior liminal del personaje, puede ver su identidad variante y la preocupación que esconde. Entonces, decide salir al espacio en el que espera su amigo. Para salir del espacio privado tiene que volver a usar los anteojos porque, como en otros planos, debe llevar su máscara para sostener su identidad de guerrillero, sin ésta quedaría expuesto. Al pensar la parte emocional de José Luis como una característica asociada a lo femenino se explica mejor el uso de los anteojos: “En culturas paternalistas, en el espacio sagrado de lo masculino no hay cabida para símbolos que tengan que ver con la feminidad. Por ello lo femenino es ridiculizado en los hombres, considerado como profano e impuro, de ahí la burla a la homosexualidad” (Coba 2021, 108), los anteojos son una máscara para proteger su emocionalidad.

En resumen, en *Panamá* (2020) los personajes se proyectan en su indumentaria, y accesorios, de acuerdo a la ideología social que los identifica. Con este antecedente, el director propone ajustar la representación de la realidad a la ficción de su película: “En *Panamá*, definitivamente me interesaban mucho estos personajes porque era gente con la que yo de alguna forma había crecido. [...] Luego, uno como artista se desplaza de esta realidad, pero sí me interesaba retratar una clase social que yo conocía de muy cerca y de forma crítica” (Izquierdo 2024, entrevista personal).

Se concluye que la vestimenta propuesta, en las películas de Izquierdo, representa un marcador identitario para los personajes varones, siempre vinculado al oficio y a las aspiraciones socioculturales; también, en algunas ocasiones, denota el lugar de cada personaje en la escala socioeconómica. Por otro lado, los espacios guardan relación directa con las prácticas sociales de género, diferenciando entre el espacio público, para socializar elementos de la masculinidad hegemónica, y el espacio privado, para reconocer emociones socialmente vinculadas a lo femenino. En general, esto confirma la idea de que existen diversas formas de representar la masculinidad en el cine, no solamente desde los personajes o el relato, sino también desde la escenografía y el vestuario. En el siguiente apartado se estudiarán elementos del sonido para complementar el análisis.

3. El diseño sonoro como recurso narrativo para la representación de género

En este análisis fílmico, con enfoque *sonoro*, se estudiará si la propuesta de diseño de sonido contribuye o no a la representación de masculinidades en las narrativas audiovisuales de las películas trabajadas. Para comenzar, este apartado constituye un desafío importante debido a la falta de referencias teóricas sobre el estudio del sonido

como elemento de representación de género. Además, otro antecedente importante es que el sonido ha estado históricamente subordinado a la imagen en el audiovisual: “En efecto, en toda la tradición occidental se le ha dado una importancia mayúscula a la visión como sentido privilegiado, como ventana perceptiva al mundo” (Mizrahi y Namara 2017, 50). Sin embargo, en los últimos años, la importancia que tiene la banda sonora en las producciones ha propiciado mayor capacitación por parte de directores y técnicos de sonido. Asimismo, algunos directores latinoamericanos, como Lucrecia Martel, han contribuido enormemente al sonido en el cine a nivel mundial. A nivel local, en Ecuador los “[p]rofesionales del sonido comparten la idea de que el audio en una película requiere un tratamiento meticuloso que en la historia del cine ecuatoriano ha sido poco tratado” (Gómez Bracho 2018, 26).

De manera general, el sonido en un filme estimula de manera sensorial y directa al espectador para captar su atención. En otras palabras, se vuelve casi irrenunciable cuando el espectador decide mirar una película; es decir, su capacidad de subordinación permite decidir sobre la imagen, pero no sobre el sonido, ya que este solo llega a sus oídos. Para puntualizar, el diseño sonoro de una película se compone de algunos elementos importantes, entre los que se usarán para el análisis están el sonido directo, el sonido *foley*, el silencio narrativo, la música y la voz en *off*; todos aportando a la trama como recursos narrativos, dependiendo de qué y cómo el director de la película, con la ayuda del director de sonido y los técnicos de sonido, decidan contar la historia. En cada uno, debido a la relación de subordinación, existen características que obligan al espectador a completar la imagen proyectada; de ahí que la narración es audiovisual. Para este análisis, el sonido puede reforzar algunos estereotipos visuales de género en la narración o, eventualmente, provocar cierta asincronía con la imagen.

Los sonidos de ruido blanco por la televisión análoga, las armas de fuego disparándose, los discursos presidenciales de décadas pasadas, los cantos de guerra de soldados, y las voces de locutores de radio que narran acontecimientos históricos del Ecuador; en conjunto, componen la partitura de la película *Un secreto en la caja* (2016), cuyo diseño sonoro estuvo a cargo del ecuatoriano Franz Córdova. Por un lado, los elementos mencionados funcionan de manera complementaria con la imagen, así como con el testimonio de los entrevistados y el narrador. Asimismo, la mayoría de sonidos fueron capturados de manera directa, en los archivos históricos intertextuales, y funcionan como soporte a la historia del héroe, mientras más referencias intertextuales aparecen, más se consolida la ficción sobre el escritor ecuatoriano del *boom latinoamericano*. Por

otro lado, la voz en *off* del narrador, aún sin mostrar su cuerpo, no está subordinada a la imagen, al contrario, su voz da la pauta para que el relato avance, mientras las imágenes de archivo se insertan para corroborar la información.

En las entrevistas que componen la película, el sonido también fue grabado de manera directa y con alta calidad para reforzar el tono realista que un documental requiere; también aparecen algunos *foleys*, sonidos ajustados en postproducción que imitan a su fuente real, tales como: El sonido de un avión, cuando el narrador llega a México, el sonido de un encendedor, cuando aparece una foto de Chiriboga, y el sonido de una cámara analógica filmando, cuando se narra la niñez del escritor. Asimismo, el terremoto de Riobamba, contado con imágenes de archivo, contiene sonidos de *foleys* que se escuchan como piedras al chocar contra el piso. Un último ejemplo de *foley*, recurrente e importante, es el sonido de una máquina de escribir, que aparece cada vez que se menciona a Marcelo Chiriboga en sus procesos de escritura. En este contexto, los *foleys* también se presentan como un elemento subordinado a la narración visual.

Algunos efectos usados para enfatizar el ritmo en el relato son los acordes de un piano y el retumbar de unos tambores; en ambos casos, el sonido tiene una función reiterativa con respecto a la imagen. Por ejemplo, cuando Eloísa Chiriboga narra la infancia de su hermano, se muestra una fotografía analógica de archivo en la que aparece un niño sentado en una silla, vistiendo un poncho, un sombrero y una máscara que cubre completamente su rostro. Como espectador, de manera inconsciente, se asume que se trata de Marcelo fotografiado en la hacienda familiar, pues esto se menciona en el diálogo de su hermana. En ese momento, un breve sonido de tambores enfatiza la complementariedad entre la imagen y el sonido. De igual forma, este sonido está presente con la imagen de las portadas de los libros y en los recortes periodísticos del escritor ecuatoriano; aunque, no solo marca el ritmo del relato y confirma la complementariedad con la imagen, también señala una alerta sobre la falsificación del archivo histórico y la intención del director por presentar los puntos clave para su *ficción arbitraria*. Estos acentos, como marcas autorales, señalan dos cosas: Primero, el ascenso del héroe hacia un lugar de esplendor en la historia y, segundo, que la película es un falso documental, puesto que el efecto es una advertencia para volver a mirar el texto visual falsificado.

La música, en esta misma película, es un elemento que necesita un lugar de análisis. Por ejemplo, se incluye de manera significativa el video de Wolf Biermann, cantautor de Alemania del Este, el lugar donde Marcelo Chiriboga se exilia y conforma su familia, y el lugar al que no puede volver por la censura. También, las canciones del

músico y poeta, intérprete de la versión en alemán de *Hasta siempre comandante* y de *Es gibt ein Leben vor dem Tod* traducida como *Hay una vida antes de la muerte*, ambas forman parte de la banda sonora de *Un secreto en la caja* (2016). Estas canciones construyen la obsesión que tiene el personaje masculino sobre la utopía de la revolución y la guerra, porque interpelan el imaginario social del espectador ecuatoriano con respecto a Alemania y a la música protesta. Entonces, si el estatus masculino “debe conquistarse por medio de pruebas y la superación de desafíos que, muchas veces, exigen incluso contemplar la posibilidad de la muerte” (Segato 2003, 38), la guerra y sus efectos suponen una prueba importante para representar el estatus de la masculinidad hegemónica en el cine porque “la masculinidad es un lenguaje violento de conquista y preservación activa de un valor” (38). Es decir, el valor en disputa para Marcelo Chiriboga consiste en su utopía con respecto a los procesos bélicos mundiales en el contexto histórico en el que vive, en medio de procesos de revolución y censura. Eso es lo que la banda sonora propone de manera simbólica al incluir la música de Biermann.

Más adelante, hay otra pieza musical que también se presta al análisis, la canción *Alza que te han visto*, de la popular cantante ecuatoriana Carlota Jaramillo. En esta, mientras se escucha el instrumental del inicio de la canción, una voz en *off* comenta lo siguiente: “Así es el Ecuador, así somos los ecuatorianos: Emotivos, sinceros, francos, dispuestos al trabajo fecundo que hace generar la riqueza de este suelo tan lleno de tradiciones y jornadas históricas” (Izquierdo 2016, 31:02). Al mismo tiempo, la imagen que se observa es la de un grupo de personas celebrando la extracción del primer barril de petróleo en Ecuador, una imagen de cortesía del Archivo de la Cinemateca Nacional. Pero, visto desde un contexto contemporáneo, el sonido se opone la proyección visual; es decir, así no son todas y todos los ecuatorianos, porque actualmente se tiene conocimiento del impacto ambiental que produce la extracción de petróleo. Esta aparente contradicción entre identidad y extractivismo, construida a través de la música y la voz en *off*, está relacionada con el contexto social y la aparición de las luchas activistas en el Ecuador:

Ya se mencionó que entre los años sesenta y setenta, las luchas del feminismo aparecieron con fuerza. En el Ecuador, el boom petrolero de esos años impulsó un crecimiento de la clase media, en el marco de los gobiernos militares nacionalistas de los años setenta. Para fines de esa década, el llamado retorno a la democracia derivó en una serie de disputas sociales, donde los movimientos obreros, indígenas, estudiantiles pugnaban por sus reivindicaciones. Los gobiernos de factura conservadora y de derecha, con fuerte carácter represor, primaron en esas dos décadas. Los movimientos sociales, incluidos intentos revolucionarios-subversivos, disputaron el discurso hegemónico del poder social, económico y político. (Estrella 2016, 26)

De esta forma, la música y la voz en *off*, en la secuencia analizada, apuntan hacia el discurso oficialista sobre el extractivismo como parte constitutiva de la identidad ecuatoriana, pero también señalan el origen impositivo de este: los grupos hegemónicos de poder, como políticos, militares y empresarios, todos privilegiados desde una masculinidad hegemónica. La imagen, la música y la voz en *off*, en conjunto, provocan una reflexión sobre la hegemonía masculina discursiva en la construcción de la identidad de los ecuatorianos y las ecuatorianas. A manera de resumen, en esta película, mientras los sonidos de *foleys* se usan para enfatizar el sentido de la imagen en la narración, la voz en *off* impulsa la progresión del relato mediante referencias intertextuales como la fotografía y las imágenes de archivo. Estas referencias complementan la narración del protagonista. Asimismo, el uso de la música busca engrandecer el destino del escritor protagonista de la historia, pero también propone al espectador una reflexión crítica sobre la construcción de la identidad de los ecuatorianos.

En *Crímenes del futuro* (2019), el sonido directo de las entrevistas y los sonidos tomados de la película *Sult* (1966) constituyen las dos fuentes sonoras principales. También, hay un tratamiento de sonido realista en los exteriores, donde, durante algunas pausas narrativas, se perciben sonidos de aves, naturaleza viva en los parques y maquinarias presentes en la ciudad. Esta película, realizada para la *OsloBIENNALEN*, una bienal de arte en el espacio público, justifica tanto el uso predominante del espacio exterior como la narración multilingüe en inglés, danés y noruego, y un equipo técnico de sonido liderado por Fridtjof Wesseltuft y Rune Baggerud, ambos profesionales extranjeros.

Entre los elementos que componen la banda sonora están: Para comenzar, el sonido de las entrevistas realizadas en espacios públicos, las cuales aportan a la construcción de un tono documental y refuerzan una representación realista en la película. Durante los testimonios, los entrevistados y el director diseccionan, de manera oral, la película de Carlsen y el personaje principal llamado Pontus. Luego, como intertexto, Izquierdo utiliza imágenes y sonido de la película de Carlsen para complementar los testimonios de sus entrevistados, preguntándoles sobre la influencia de ese filme en sus vidas. La mezcla final de sonido alterna entre las pistas producidas por Izquierdo y los sonidos de *Sult* (1966), ajustando el volumen según el testimonio del entrevistado. Además, aunque el texto de Izquierdo carece de efectos de sonido propios, el director incorpora efectos del intertexto como citas audiovisuales dentro de su película.

El elemento sonoro que más sobresale en *Crímenes del futuro* (2019) es la voz en *off* del narrador. Al igual que en *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003) y en *Un secreto en la caja* (2016), el director utiliza la narrativa como un medio para explorar un proceso de autoidentificación: Izquierdo inicia la película narrando, de manera vivencial, el inicio de la obra adaptada con la finalidad de identificarse con el personaje principal. A continuación, cuenta los lugares que visitó, y las cosas que hizo, para encontrar inspiración y realizar su película, igual que Pontus, el personaje de la obra original. Sin embargo, la voz en *off*, un elemento muy común del género documental, no es exclusividad de Izquierdo, los entrevistados también aportan su voz en la narración. Entonces, múltiples lenguajes y relatos se interconectan entre sí, pero de manera ordenada; es decir, cada narrador se presenta con una única voz en *off*, complementada por el sonido ambiente de las imágenes intertextuales. Adicionalmente, este recurso constituye una metáfora al estado de confusión de Izquierdo durante la visita a Oslo para realizar su película.

Hay algunos elementos que se pueden identificar en el uso del narrador en primera persona: Primero, el narrador es usado como una herramienta que permite entrelazar los fragmentos del relato y permite que la narración avance, agregando información importante para entender lo que las imágenes o los entrevistados no explicitan; segundo, existen dos modos de trabajo con el narrador en *off*, cuando el narrador observa algo y lo cuenta, y cuando el narrador cuenta algo y esto se proyecta en la imagen, en ambos casos la complementariedad entre imagen y sonido está presente, casi no existen contradicciones entre ambas; tercero, el trabajo de investigación realizado por el director para colocar imágenes a las entrevistas, y a su propia voz, es parte de su ejercicio de subjetivación con el personaje principal.

En *Crímenes del futuro* (2019), el director Javier Izquierdo se identifica con el retrato del personaje principal del intertexto, afirmando: “Aunque yo mismo nunca había sentido hambre, no pude evitar identificarme con el personaje principal [...]” (Izquierdo 2019, 4:41) y “[t]ambién me sentí identificado con el nerviosismo del personaje principal en algunas situaciones” (5:22). Estas declaraciones subrayan el paralelismo emocional entre el director y el protagonista de *Sult* (1966). Este vínculo entre los dos personajes principales, también narradores de ambas historias, se presenta de manera complementaria a través del montaje y el sonido en la película de Izquierdo. Por lo tanto, esta identificación con un personaje en crisis, que inspira la creación de una nueva

película, puede entenderse como un proceso de subjetivación facilitado por las estructuras narrativas y estéticas del cine:

Nos encontramos frente a sistemas duros y externos de producción de la subjetividad. Se trata de ortopedias políticas, de exoesqueletos disciplinarios. Estos dispositivos de producción de la subjetividad sexual toman la forma de arquitecturas exteriores al cuerpo. [...] Si pensamos en dispositivos de subjetivación sexopolítica habrá que hablar más bien de la expansión tentacular de la arquitectura doméstica, de la división privado-público, pero también de los dispositivos ginecológicos y la invención de la ortopedia sexual (el corse, el *speculum*, el vibrador médico) y de nuevas técnicas mediáticas de control y representación (fotografía, cine, pornografía incipiente). (Preciado 2008, 63)

La subjetivación del director con el personaje principal de *Sult* (1966) reabre el debate sobre la representación de la masculinidad en el cine, ya que esta referencia intertextual refleja atributos asociados a una masculinidad hegemónica y problemática en la figura del artista varón. Según Elisabeth Badinter, la crisis de la identidad masculina tiene que ver con la idea de “convencerse y convencer a los demás de tres cosas: que no es una mujer, que no es un bebé y que no es homosexual” (1993, 51). De esta forma, Pontus, el personaje en crisis de 1966, recurre a todos los medios para convencerse, y convencer al espectador, de que es un adulto autosuficiente, un varón heterosexual que tiene control sobre su trabajo como artista, solidez con su idea de éxito y dignidad en la forma de vestir y relacionarse con los demás. Pero, al no cumplirlas, deberá “aceptar la vergüenza de querer verse protegido como un crío” (51). Al no querer aceptar esto, Pontus abandona la ciudad en un barco, al final de la película *Crímenes del futuro* (2019) y en el clímax de su crisis. Durante la entrevista, se preguntó al director ecuatoriano, desde un enfoque de género: ¿Cómo el análisis de personajes masculinos en el cine puede aportar a la igualdad género? Izquierdo mencionó que tampoco había considerado el tema de género en esta película. Indicó que el filme tiene que ver con entender el modo de vida del personaje y el contexto en el que estaba (Izquierdo 2024, entrevista personal). Sin embargo, reflexionar que la vida de un artista varón tiene que estar basada en sacrificios, hasta encontrar la inspiración y el poder creativo como recompensa, constituye también una analogía con la construcción de la masculinidad, en donde “se le enseña al muchacho que aguantar el dolor es signo de valentía y de virilidad, que el dolor es bueno y el placer malo, como lo demuestra claramente el principio mil veces repetido de los entrenadores *no pain, no gain*” (Badinter 1993, 119). En definitiva, concebir el género como una construcción relacional es fundamental para desentrañar y cuestionar los contenidos narrativos, de manera especial los intertextos. Además, los dispositivos de subjetivación sexopolítica obligan a identificarse con personajes masculinos que intentan probar su

hegemonía a través de esta triple negación mencionada por Badinter (1993). La reflexión clave es entender que las historias influyen profundamente en las generaciones futuras y muchas narrativas contemporáneas aún reproducen estereotipos de género y nociones tradicionales sobre la sexualidad, perpetuando legados sin una revisión crítica. Igual que en el caso de Izquierdo, y el contenido de su narrativa, el cine, como prótesis política, influye directamente en el espectador.

En cuanto a *Panamá* (2020), la banda sonora, diseñada por los ecuatorianos Juan José Luzuriaga y Andrea Velarde, destaca especialmente el uso de sonidos fuera de campo que enriquecen la narrativa y generan significados adicionales en la trama. Para iniciar, al introducir el personaje de José Luis, protagonista en la trama, se puede oír el sonido fuera de cuadro de la señal guerrillera llamada *radio venceremos*. El término *fuera de campo* se refiere a sonidos que el espectador escucha sin que su fuente sea visible en pantalla. Entonces, el espectador, inconscientemente, asocia el sonido con una fuente, aunque no la vea. En la trama, la radio transmite un programa dirigido a la clase trabajadora salvadoreña, con un tono alto, como buscando interpelar al radioescucha. Mientras tanto, José Luis escucha desde su habitación y sostiene un arma, la descarga, apunta hacia la pared, limpia el arma, vuelve a cargarla y finalmente la guarda en el cajón de su velador. Esta secuencia introduce al protagonista mientras establece una conexión simbólica entre sus acciones y las características negativas de la masculinidad hegemónica. En esta escena, el poder de lo simbólico, lo visual y lo sonoro, estimulan la imaginación del espectador para generar una expectativa; no solo sobre la trama, sino también sobre la masculinidad del personaje. Pero, más adelante, se identificarán algunas contradicciones importantes en José Luis.

Por otro lado, existen sonidos en *off* como la proyección de la película de Woody Allen, *Zelig* (1983), los dos amigos se reencuentran durante la función de este falso documental que narra la historia de un hombre que tiene la capacidad de adoptar cualquier forma y habilidad, dependiendo de su contexto. El sonido en *off* de la película de Allen, utilizado como intertexto, funciona como una metáfora que refleja la relación y la ideología política de los amigos en la trama. Aunque, los sonidos seleccionados son los de un narrador, anteriormente se estudió al narrador en los proyectos documentales de Izquierdo, *Panamá* (2020) es una ficción y no tiene un narrador, únicamente las referencias al narrador del intertexto de la película de Allen, a manera de metáfora.

En cambio, el sonido ambiental es significativo para crear espacios y puesta en escena. Por ejemplo, en la escena del prostíbulo únicamente existe una escenografía, en

el fondo hay un estante con botellas y algunas copas, todo lo demás está fuera de campo y aun así no hay duda del lugar, el sonido de fondo es de música caribeña, acompañado de voces en tono alto de mujeres y chiflidos de varones. Además, en un momento Esteban señala hacia fuera de campo en dirección a unas mujeres y le pregunta a su amigo: “¿Si ves esas dos? ¿cuál quieres?” (Izquierdo 2020, 50:44). No existe un contraplano de ellas en la narración. Más adelante, entra en el cuadro Yulene, como una confirmación estereotipada del lugar. De este modo, el uso del sonido y las construcciones fuera de campo, en esta escena, son los que principalmente refuerzan estereotipos de género asociados al espacio del prostíbulo, reforzando así la masculinidad dominante de los personajes, especialmente la de Esteban.

En *Panamá* (2020), los diálogos entre los dos personajes principales son el eje de la narrativa. Un análisis técnico revela que el tono de voz, la velocidad al hablar y la elección de palabras reflejan una clara oposición entre ellos. Esteban se caracteriza por un discurso rápido y cargado de expresiones machistas al referirse a las mujeres, esto refuerza su autoridad y dominio en las conversaciones. Así, la sexualidad, la política y el dinero, son temas recurrentes en el diálogo que Esteban plantea. También, es él quien, de manera activa, propone los temas de conversación, interroga a su amigo sobre su vida personal y, desde el diálogo, es quien decide cuando moverse de un lugar a otro al fin de cada escena. Como señala Aspiazu (2017), este tipo de comportamiento masculino corresponde a “la pauta de comportamiento que se espera de ti [de un varón], ser activo, ponerte en primera línea, cuando no en peligro, provocar cambios que afecten a todas...” (79). Este análisis se alinea con el rol dominante de Esteban en los diálogos y en las decisiones narrativas. Por otro lado, José Luis, aunque identificado como el protagonista, rompe con este patrón. Su tono de voz pausado y sus ideas críticas, como el rechazo al capitalismo imperial y el análisis del resentimiento indígena en Ecuador, contrastan radicalmente con el discurso de Esteban. También, se limita a responder las preguntas de su amigo y, en éstas, cuestiona su privilegio de poder, desde un tono de voz más bajo y más lento al hablar. Los diálogos también varían según el escenario: En las habitaciones de hotel, los amigos comparten secretos personales, mientras que, en el restaurante, las conversaciones giran en torno a temas políticos, reflejando y proyectando la masculinidad hegemónica en el espacio público.

Al representar la masculinidad de esta forma, de manera indirecta, se está relegando lo femenino hacia el espacio doméstico, y esto podría tener algunas consecuencias en la distribución del trabajo. La socióloga R. W. Connell, analizando la

relación entre el espacio y la masculinidad, asegura que “[e]n ambas regiones [Australia y América Latina], los hombres en general han ocupado los puestos de poder y autoridad, y les han asignado a las mujeres el trabajo doméstico, la crianza y los empleos rutinarios en la industria” (2015, 10). En un contexto local, ONU Mujeres Ecuador (2024) encontró que las mujeres ecuatorianas “en comparación con los hombres, presentan una menor tasa de participación en el empleo y una mayor concentración en sectores vulnerables y de baja productividad” (3). Asimismo, “[e]n contextos de inseguridad y violencia estructural, en sus barrios y comunidades, las mujeres dedican mayor tiempo al cuidado de niños, niñas y adolescentes, dado que sienten temor por la inseguridad de enviarlos a los centros educativos” (3). Esta clara división, que beneficia la aparición de la masculinidad hegemónica en el espacio público, propone una clara oportunidad para desestructurar el discurso oficial de poder en el audiovisual desde el espacio privado.

En conclusión, la representación de la masculinidad en el cine de Izquierdo se construye mediante tres elementos clave: 1) la subversión del *placer visual*, que introduce nuevas formas de representación de otras masculinidades en el cine; 2) el uso de la escenografía y el vestuario, como elementos visuales, para explorar identidades y procesos de subjetivación en torno a la clase, la raza y el género. Además, el espacio como elemento vinculado a las prácticas género, identificando lo público como el lugar para socializar la masculinidad hegemónica, y lo privado para reconocer múltiples formas de masculinidad; y 3) la banda sonora que, con variaciones como el tono y la velocidad del habla, expone estereotipos de género y resalta el impacto de los elementos sonoros en la construcción del relato. Finalmente, como se menciona en *Un secreto en la caja* (2016), la transmisión radial de *La guerra de los mundos* de Orson Welles (1938) desató el caos en Quito en 1949, lo que culminó con el incendio del edificio de *Radio Quito*. Este evento histórico demuestra el poder transformador del relato de ficción en el tejido social ecuatoriano, un aspecto que Izquierdo explora al cuestionar algunos elementos de las masculinidades y su representación en sus películas.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, se han cumplido los objetivos planteados inicialmente, demostrando la forma con la que el director de cine Javier Izquierdo representa la masculinidad en las películas: *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020). Así, a través de un análisis de los siguientes recursos cinematográficos: historia, relato, personajes, fotografía, puesta en escena, escenografía, vestuario y sonido, se destacó la necesidad de construir nuevas narrativas en el cine nacional, distanciándose de los modos patriarcales de representación y promoviendo un cambio de perspectiva en la audiencia, fomentando una visión crítica sobre las representaciones de género.

Para identificar la necesidad de nuevas formas de representación de otras masculinidades en el cine ecuatoriano, se revisaron las cifras oficiales sobre violencia de género en el país, siendo indispensable plantear estrategias de representación de masculinidades positivas en el cine, para que cada vez más varones perciban las interacciones de género como construcciones relacionales y puedan reconocerse a sí mismos como sujetos de género. También, se consideró significativo proponer estudios y teorías, desde los estudios de masculinidades, que permitan complementar los feminismos en la comprensión de las transformaciones sociales. Asimismo, las propuestas de representación de otras masculinidades deberán tener un componente que contribuya a la igualdad social.

Tras el análisis de construcción de masculinidades en los filmes, a nivel historia, relato y personajes, se evidenció que los procesos de construcción discursiva de Izquierdo incluyen ficción y no-ficción como metodologías que proponen cuestionar el control obsesivo que tiene la masculinidad hegemónica, tradicionalmente puesto sobre la figura del director de cine como único responsable sobre el resultado de la narrativa audiovisual. En esta misma línea, el trabajo de Izquierdo presenta varios momentos en los que el placer visual no concuerda con el hombre como el sujeto que mira y la mujer como el objeto a ser mirado, en su lugar, algunos sujetos varones son despojados del falo como un atributo constitutivo de la mirada hegemónica. Adicionalmente, las películas analizadas refutan la idea de un sujeto masculino homogéneo, incluso algunas veces existen sujetos diametralmente opuestos en la misma película, como Esteban y José Luis en *Panamá* (2020), diversificando la representación de otras masculinidades.

Aunque la estructura clásica del *viaje del héroe* está presente de manera clara en su obra, el director incluye personajes femeninos cuyo propósito en la trama no es ayudar al héroe en su camino, como Sofía Chiriboga en *Un secreto en la caja* (2016). También, en *Crímenes del futuro* (2019), el uso de la categoría *ficción arbitraria* permite utilizar de manera crítica las citas intertextuales para revertir los efectos negativos que tiene el mirar un archivo sin un contexto de género. Asimismo, se identificó que el rol de espectador activo consiste en agudizar de manera crítica, y con conciencia política, la forma de mirar y escuchar las películas para identificar estereotipos de género que no contribuyan al momento histórico actual de reivindicación de derechos.

Los resultados obtenidos al examinar la puesta en escena, escenografía, vestuario y sonido en las películas permiten concluir que Izquierdo introduce elementos cinematográficos que aún refuerzan algunos estereotipos de género comunes en la representación de la masculinidad. En la escenografía, el espacio como elemento de socialización de prácticas de género es representado de forma binaria, proponiendo el espacio público para prácticas de masculinidad hegemónica y el espacio privado para proyectar otras formas de masculinidad que emergen desde el sentir de los personajes. En el vestuario, los elementos visuales se organizan de una manera tradicional, reforzando nociones de clase, raza y género, sin un quiebre significativo en la representación de la masculinidad hegemónica. De manera parecida, en el diseño sonoro, se enfatizan algunos elementos clave para distinguir los privilegios de poder que tiene la masculinidad según los espacios en los que se expresa. Por último, una mención especial en los resultados encontrados, que además Izquierdo tiene claro antes de comenzar un proyecto, es la capacidad de transformación que tiene el relato de ficción en el tejido social ecuatoriano, muy importante al proponer quiebres, por pequeños que fueran, en el modelo tradicional de representación.

Desde una perspectiva general, Santiago Estrella concluye en su investigación, antecedente de esta, asegurando que, desde 1981 hasta 2015, fue difícil encontrar “construcciones masculinas que decididamente se salgan del paradigma tradicional, que planteen otras posibilidades de identidad masculina, con rasgos que den cuenta de la variedad de masculinidades a la que nos referimos en la conceptualización del tema” (Estrella 2016, 62). A esto, el presente estudio logró responder a las preguntas formuladas al inicio, evidenciando que, la obra analizada de Izquierdo, desde 2016 hasta 2020, sugiere una disrupción narrativa para las formas tradicionales de representación de la masculinidad hegemónica al encontrar elementos que decididamente proponen

representar otros tipos de masculinidades. Aunque, también persisten estereotipos masculinos enraizados en el discurso audiovisual que se resisten a desaparecer.

Los hallazgos de esta investigación destacan, como líneas futuras de estudio, la necesidad de analizar los modelos de masculinidad, feminidad, y las relaciones entre personajes representados en el contenido audiovisual dirigido a las infancias en Ecuador. Asimismo, la falta de políticas públicas que garanticen la equidad en la representación de género en los medios de comunicación ecuatorianos. Por último, subraya la importancia de desarrollar herramientas para evaluar la representación de la masculinidad en el ámbito audiovisual.

Un ejemplo de herramienta de evaluación a considerar es el test de Bechdel, ampliamente utilizada para medir la representación de las mujeres en el audiovisual. Este instrumento propone tres parámetros clave para identificar la desigualdad de género: En primer lugar, debe haber al menos dos personajes femeninos en la trama. Segundo, los dos personajes femeninos deben interactuar entre sí; en este aspecto, *Un secreto en la caja* (2016), *Crímenes del futuro* (2019) y *Panamá* (2020) no superan la evaluación debido a que no cumplen alguno de los dos primeros puntos. Finalmente, el tercer parámetro es que la conversación entre estos personajes femeninos no debe girar en torno a un hombre (Azpiazu Carballo 2017, 38). Este test se ha popularizado como una herramienta crítica para denunciar desigualdades y fomentar representaciones más igualitarias. Además, ha inspirado la creación de muchos otros instrumentos similares; sin embargo, hasta el momento no existe una herramienta específica para medir la representación de las masculinidades. En este sentido, tanto el test de Bechdel como los hallazgos de esta investigación podrían servir como base para el diseño de una propuesta metodológica en esa dirección.

Finalmente, este trabajo ha contribuido de manera significativa al conocimiento sobre la representación de la masculinidad en la obra de un director ecuatoriano y el impacto social que tiene observar y entender modelos de género en las pantallas. En el cine de Javier Izquierdo convergen múltiples elementos que hacen referencia a la masculinidad hegemónica. No obstante, algunos de sus personajes presentan características que cuestionan y debilitan este modelo dominante. Estos quiebres constituyen un aporte importante a la diversidad discursiva al incorporar avances en la representación de masculinidades en Ecuador. Asimismo, este estudio se suma al cuerpo de investigaciones existentes, proporcionando herramientas para analizar cada uno de los

elementos abordados, ya que abren oportunidades para explorar otras formas de masculinidad en la narrativa audiovisual.

El cambio de paradigma en la representación de género no puede considerarse completo sin reimaginar cómo los varones y la masculinidad son proyectados en el relato audiovisual.

Obras citadas

- Andrade, Xavier, y Gioconda Herrera, eds. 2001. *Masculinidades en Ecuador*. Quito: FLACSO, Ecuador. <https://repositorio.dpe.gob.ec/handle/39000/1171>.
- Articulación Masculinidades Ecuador. 2015. *Memorias del I Encuentro Nacional - Experiencias de Trabajo con Hombres y Masculinidades*, editado por Leonardo García, Edison Porras, Sergio Fuente y Joaquín Aguirre. Quito: Articulación Masculinidades Ecuador. <https://ecuador.unwomen.org/es/digiteca/publicaciones/2015/12/memoria-encuentro-masculinidades>.
- Ayelén, Lambert. 2023. “T3 E9 - Ayelén Lambert”. Podcast de Spotify, a partir de una entrevista para el programa Masculinidades igualitarias. <https://open.spotify.com/episode/3Wjc2Ty2BwkAADhNKEfpiL>.
- Azpiazu Carballo, Jokin. 2017. *Masculinidades y feminismos*. Barcelona: Virus. <https://unidaddegenerosgg.edomex.gob.mx/sites/unidaddegenerosgg.edomex.gob.mx/files/files/Biblioteca%202022/Masculinidades/M-22%20Masculinidades-y-feminismo.pdf>.
- Badinter, Elisabeth. 1993. *XY La identidad masculina*. Versión española de Monserrat Casals. Madrid: Alianza Editorial. <https://es.scribd.com/document/372169335/Badinter-Elizabeth-XY-La-Identidad-Masculina>.
- Beltrán, Rosa. 2013. “Los raros. ¿Existe la masculinidad?”. *Revista de la Universidad de México* 118: 93-4. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/46faf873-9f93-47ca-a29c-856f08f71cf3/los-raros-existe-la-masculinidad>
- Bordwell, David, y Kristin Thompson. 2003. *El arte cinematográfico*. 6.^a ed. México: McGraw Hill. <https://es.scribd.com/doc/129566116/El-arte-cinematografico-Bordwell-y-Thompson>.
- Campbell, Joseph. 1959. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Traducido por Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica. <http://evolucionartecoach.com/wp-content/uploads/2020/05/el-heroe-de-las-mil-caras.pdf>.

- Coba, Lisbet. 2021. "Haga negocio conmigo: un ritual de masculinidad". En *Masculinidades en Ecuador*, editado por Xavier Andrade y Gioconda Herrera, 101–14. Quito: FLACSO, Ecuador. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/44952.pdf>.
- Connell, R. W. 2003. "Adolescencia en la construcción de masculinidades contemporáneas". En *Varones adolescentes: género, identidades y sexualidades en América Latina*, editado por José Olavarría, 53–67. Santiago: FLACSO, Chile. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/50811.pdf>.
- . 2015. *Masculinidades*. Segunda edición en español. Traducido por Irene Ma. Artigas e Isabel Vericat. México: Universidad Autónoma de México. <https://www.eme.cl/wp-content/uploads/2015-connell-masculinidades.pdf>.
- Cortez Guamba, Edgar. 2017. "Documental, masculinidad y teatralidad del poder. La construcción de lo masculino en tres documentales: Instantes de campaña, Operación Correa y Muchedumbre 30S". Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/5990>.
- De Lauretis, Teresa. 1989. "La tecnología del género". *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, 1–30. <https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/hdelconocimiento/wp-content/uploads/sites/197/2021/05/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>
- Del Teso, Pablo. 2011. *Desarrollo de proyectos audiovisuales*. Buenos Aires: Nobuko.
- Despentes, Virginie. 2018. *Teoría King Kong*. México: Literatura Random House. Edición para Kindle. <https://www.casadellibro.com/ebook-teoria-king-kong-ebook/9788439733997/6234825?srsId=AfmBOoqQVknSvMUg4zhEQ73WcEKrLgRR-LfHLMGUhnI3R01T5KI6dy3>.
- Donoso, José. 1981. *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral, S. A. <https://pdfcoffee.com/qdownload/donoso-jose-el-jardin-de-al-lado-pdf-free.html>
- EC. 2024. *Decreto Ejecutivo 110*. Registro Oficial 473, Primer Suplemento, 9 de enero de 2023. <https://static.poder360.com.br/2024/01/ecuador-decreto-estado-excecao-8-jan-2024.pdf>.
- EC Defensoría del Pueblo de Ecuador. 2023. "Informe Intermedio Investigación Defensorial". Caso-DPE-1701-170122-300-2023-000005. Quito: Defensoría del pueblo Ecuador. <https://repositorio.dpe.gob.ec/handle/39000/3549>.

- EC INEC Ecuador. 2019. “II Encuesta Nacional de Relaciones Familiares y Violencia de Género contra las Mujeres”. *Instituto Nacional de Estadística y Censos*, 20 de octubre. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/violencia-de-genero/>.
- Endara, Lourdes. 2017. “‘Llevar la mentira a la historia’: Javier Izquierdo de cara a la dirección de *Un secreto en la caja*”. *INMÓVIL* 3 (1): 19. <https://inmovil.org/index.php/inmovil/article/view/24>.
- Estrella, Santiago. 2016. “Representaciones de masculinidad en el cine ecuatoriano de ficción (1981-2015)”. Informe de investigación, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/5970>.
- Fuentes, Carlos. 1994. *Diana o la cazadora solitaria*. México D.F.: Editorial Planeta DeAgostini.
- Galindo, Rose Marie. 1997. “Feminismo e intertextualidad en ‘La mujer habitada’ de Gioconda Belli”. *Confluencia* 13 (1): 88–98. <https://www.jstor.org/stable/27922577>
- García, Leonardo Fabián. 2013. “Nuevas masculinidades: discursos y prácticas de resistencia al patriarcado”. Tesis de maestría, Quito: FLACSO, Ecuador. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6284>.
- Gómez Bracho, Carlos Esteban. 2018. “Producto audiovisual sobre la evolución del sonido en el cine ecuatoriano”. Tesis de pregrado, Universidad Politécnica Salesiana, Sede Ecuador, Quito. <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/16108>.
- González de Dios, Javier, y Eugenio de la Cruz Amorós. 2021. “Cine y tabaco, el comienzo de una polémica amistad para el adolescente”. *Pediatría Atención Primaria* 23 (89): e23–41. https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1139-76322021000100019&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Guzmán, Adriana. 2014. “¿Qué es el patriarcado?” Video de Youtube, a partir de una entrevista realizada a Adriana Guzmán durante su visita a Chiapas. <https://www.youtube.com/watch?v=dBFxMWTNlwI>.
- hooks, bell. 2020. *El Deseo de Cambiar. Hombres, Masculinidad y Amor*. Traducido por Javier Sáez del Álamo. Països Catalans: Bella Terra Editions. <https://es.scribd.com/document/653051416/El-Deseo-de-Cambiar-Bell-Hooks>
- Izquierdo, Javier. 2016. *Un secreto en la caja*. Ecuador: Ostinato Cine.

- . 2017. “A secret in the Box - Un Secreto en la caja | Javier Izquierdo | TEDxQuito”. Video de YouTube, a partir de una entrevista para TEDxQuito. <https://www.youtube.com/watch?v=nxiVsBG1THQ>.
- . 2019. *Crímenes del futuro*. Noruega: osloBIENNALEN.
- . 2020. *Panamá*. Ecuador: Ostinato Cine.
- León, Christian. 2014. “El peligroso objeto del deseo. Representaciones de la colombiana en el cine ecuatoriano reciente”. Paper universitario, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3687>.
- . 2022. *La pulsión documental: audiovisual, subjetividad y memoria*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. https://uasbeduec-my.sharepoint.com/personal/christian_leon_uasb_edu_ec/_layouts/15/onedrive.aspx?id=%2Fpersonal%2Fchristian%5Fleon%5Fuasb%5Fedu%5Fec%2FDocuments%2FLibros%2F93Tanda%202024%2FLA%20PULSI%C3%93N%20DOCUMENTAL%2Epdf&parent=%2Fpersonal%2Fchristian%5Fleon%5Fuasb%5Fedu%5Fec%2FDocuments%2FLibros%2F93Tanda%202024&ga=1
- Lurie, Alison. 1994. *El lenguaje de la moda: Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós. <https://es.scribd.com/document/405488062/El-lenguaje-de-la-moda-Alison-Lurie-pdf>
- Madriñán, Rocío. 2021. “¿Hasta Cuándo El Tal Chiriboga!”. En *¿Hasta cuándo con el tal Chiriboga? Textos alrededor de un secreto en la caja (2016)*, editado por Javier Izquierdo, 10-2. Quito: Fundación Marcelo Chiriboga. https://issuu.com/fundacionmarcelochiriboga/docs/hasta_cuando_con_el_tal_chiriboga.
- Marzal, Javier. 2005. “Una propuesta de análisis de la imagen fotográfica mediante la utilización de tecnologías digitales e informacionales”. En *El análisis de la imagen fotográfica*, editado por Rafael López, Javier Marzal y Fco. Javier Gómez, 49–80. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. https://www.academia.edu/70524321/El_an%C3%A1lisis_de_la_imagen_fotogr%C3%A1fica.
- Mizrahi, Esteban, y Rafael Mc Namara. 2017. “Tiempo pasado y tiempo presente en el cine de Lucrecia Martel”. En *Cine y cambio social*, editado por Esteban Mizrahi, Adriana Callegaro y Andrés Di Leo Razuk, 27–64. Buenos Aires: CLACSO. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv253f63b.6>.

- Mosquera, Amalia. 2018. "Hannah Arendt, analizando y destripando la banalidad del mal". *Filosofía&CO*, España. 30 de mayo. <https://filco.es/hannah-arendt-destripar-mal/>.
- Mulvey, Laura. 2001. "Placer visual y cine narrativo". En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis, 365–77. Madrid: Akal. https://span2910.commons.gc.cuny.edu/wp-content/blogs.dir/8374/files/2019/08/Laura_Mulvey._Placer_visual_y_cine_narrativo.pdf
- Oliva, Ayelén. 2024. "Margarita García Robayo: 'Es desgarrador ver a una madre insistir en hacerle la comida a su hijo cuando éste ya no la necesita'". *BBC News Mundo*. 12 de junio. <https://www.bbc.com/mundo/articles/clwwg58z505o>.
- ONU Mujeres Ecuador. 2024. "Alerta de género ante la declaración de conflicto armado interno Ecuador". *ONU Mujeres*, Ecuador. 12 de octubre. https://ecuador.unwomen.org/sites/default/files/2024-04/alerta_de_genero_ecuador_abril_2024.pdf.
- osloBIENNALEN. 2019. "Crimes of the Future: A Film about a Film about a Book about a City, 2019". *Oslobiennalen*, Noruega. 10 de diciembre. <https://www.oslobiennalen.no/project/crimes-of-the-future/>.
- Plan V. 2024. "Ecuador superó a Venezuela en homicidios y dos cantones están cerca a los niveles de violencia de Medellín, en la época de Pablo Escobar". *Plan V Portal web de periodismo*, Ecuador. 18 de enero. <https://planv.com.ec/historias/ecuador-supero-venezuela-homicidios-y-dos-cantones-estan-cerca-niveles/>.
- Preciado, Paul B. 2008. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe S.A. <https://antropologiadeoutraforma.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/preciado-testo-yonqui.pdf>.
- Pruneda Paz, Dolores. 2022. "Margarita García Robayo: 'En Latinoamérica el verdadero patriarcado es el abandono'". *Clarín digital*, Argentina. 25 de noviembre. https://www.clarin.com/cultura/margarita-garcia-robayo-latinoamerica-verdadero-patriarcado-abandono-_0_QCYt5C2vlG.html?srsId=AfmBOorq-LBtal2rV0guWSlv13KxhE5kZlX2l8MiDs0SdTzOr1rlMhqi.
- Rancière, Jaques. 2014. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros. https://eva.isef.udelar.edu.uy/pluginfile.php/66459/mod_resource/content/1/Ran

ciere%2C%20J.%20El%20reparto%20de%20lo%20sensible-
%20est%C3%83%C2%A9tica%20y%20pol%C3%83%C2%ADtica.pdf

Romero, Karolina. 2021. “Falsificación de documento: Apropiación, remontaje y mentira en la película *Un secreto en la caja*”. En *¿Hasta cuándo con el tal Chiriboga? Textos alrededor de Un secreto en la caja (2016)*, editado por Javier Izquierdo, 163–79. Quito: Fundación Marcelo Chiriboga. https://issuu.com/fundacionmarcelochiriboga/docs/hasta_cuando_con_el_tal_chiriboga.

Segato, Rita Laura. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. <https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2020/04/Segato-Rita.-Las-Estructuras-elementales-de-la-violencia-comprimido.pdf>

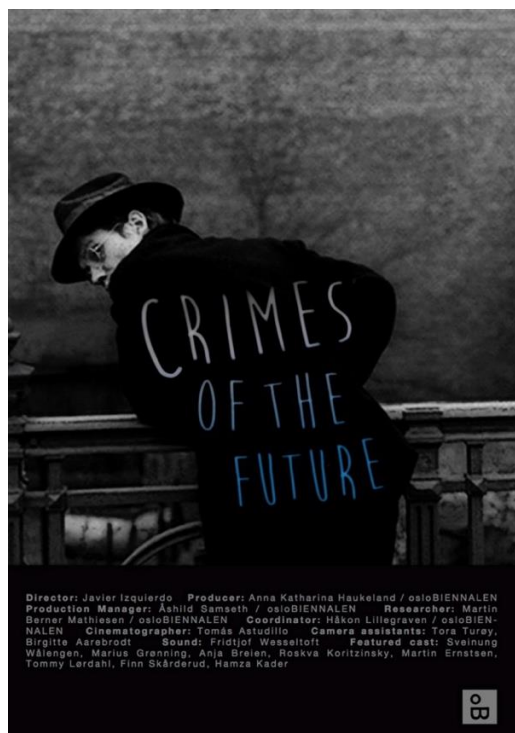
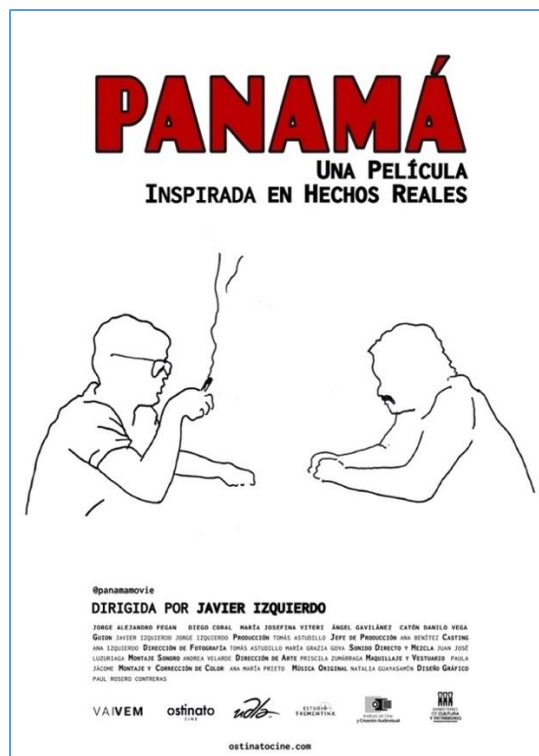
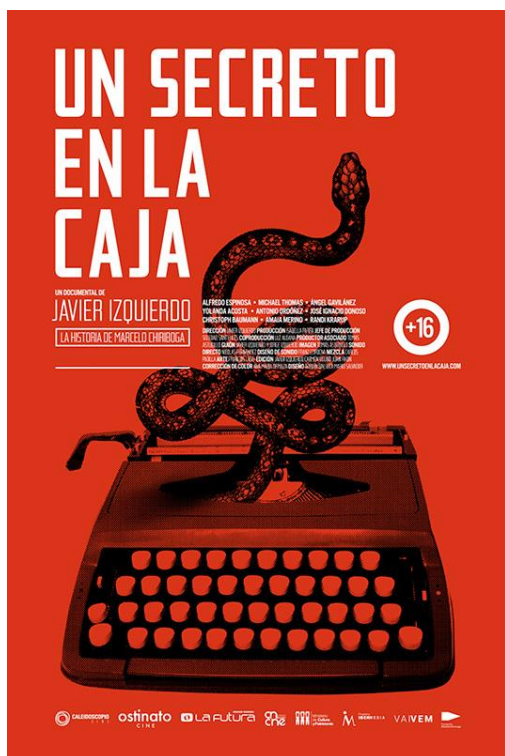
———. 2015. “El Edipo Negro: colonialidad y forclusión de género y raza”. En *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: Y una antropología por demanda*, 179–210. Buenos Aires: Prometeo Libros. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7296900/mod_resource/content/1/Rita%20Segato_La%20critica%20de%20la%20colonialidad%20en%20ocho%20ensayos%20by%20Rita%20Segato.pdf

Temple, Matthew. 2023. “Male Characters and Masculine Representation in the Era of Diversity, Equity, and Inclusion in Hollywood”. Tesis de maestría, University of Chicago. <https://doi.org/10.6082/uchicago.7184>.

Vogler, Christopher. 2002. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelista*. Barcelona: Ma Non Troppo. https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoeev69vYk96OWZLck9tRGM/edit?usp=embed_facebook

Anexos

Anexo 1: Afiche publicitario de las películas estudiadas



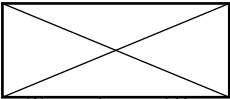
Anexo 2: Fichas**Ficha de análisis fílmico con enfoque en la narrativa**

Secuencia	Sinopsis	Recursos cinematográficos	Masculinidad hegemónica	Masculinidad antipatriarcal
1				
2				
3				
4				
5				

Ficha de análisis fílmico con enfoque en los personajes

Nombre del personaje:	
Género del personaje:	
Masculino	Femenino
Objetivo dramático:	
Persigue el objetivo dramático de otro	Persigue su propio objetivo dramático
Acciones que realiza para alcanzar su objetivo dramático:	
Relacionadas con los sentimientos y emociones	Relacionadas con el trabajo, el deporte o la amistad
Alcanza el objetivo en la narración:	
Lo alcanza por sus propios méritos	Necesita ayuda para lograrlo
Arquetipo narrativo y su función:	
Aspectos iconográficos:	
Rasgos indiciales (apariencia física)	Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanes, forma de hablar, etc.)
Aspectos sociológicos:	
Clase social y nivel cultural	Vínculos familiares o de amigos

Ficha de análisis de fotograma

 Texto fotografico	
1. Nivel contextual	
Datos generales	
Título	
Autor	
Nacionalidad	
Año	
Procedencia	
Género	
Movimiento	
Parámetros técnicos	
B/N / Color	
Formato	
Cámara	
Soporte	
Objetivo	
Otras informaciones	
Datos biográficos y críticos	
Comentarios críticos sobre el autor	
2. Nivel morfológico	
3. Nivel compositivo	
Perspectiva: Ritmo: Tensión: Proporción: Campo/fuera de campo: Abierto/cerrado: Interior/exterior: Espacio concreto/abstracto: Espacio profundo/plano: Habitabilidad: Puesta en escena: Otros:	
4. Nivel interpretativo	
Punto de vista: Actitud de los personajes: Calificadores: Transparencia, sutura, verosimilitud: Marcas textuales: Miradas de los personajes:	