

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

TEMA:

Cine *Queer* de producción nacional: análisis de los casos *Feriado* (2014), *El secreto de Magdalena* (2015) y *Versátil: Sin prejuicios* (2017).

AUTOR:

Sánchez Vite, Ericka Anahís

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
Licenciada en Comunicación Social**

TUTOR:

Soc. Aroca Jácome, Carlos Rubén, PhD.

Guayaquil, Ecuador

25 de agosto del 2018



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Sánchez Vite, Ericka Anahís**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social**.

TUTOR (A)

f. _____

Soc. Aroca Jácome, Carlos Rubén, PhD.

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Mgs. Luna Mejía, Efraín Alfonso

Guayaquil, a los 19 del mes de septiembre del año 2018



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Sánchez Vite, Ericka Anahís**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, Cine *Queer* de producción nacional: análisis de los casos *Feriado* (2014), *El secreto de Magdalena* (2015) y *Versátil: Sin prejuicios* (2016), previo a la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 19 del mes de septiembre del año 2018

EL AUTOR

f. _____

Sánchez Vite, Ericka Anahís



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

AUTORIZACIÓN

Yo, **Sánchez Vite, Ericka Anahís**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, Cine *Queer* de producción nacional: análisis de los casos *Feriado* (2014), *El secreto de Magdalena* (2015) y *Versátil: Sin prejuicios* (2016), cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 19 del mes de septiembre del año 2018

EL AUTOR:

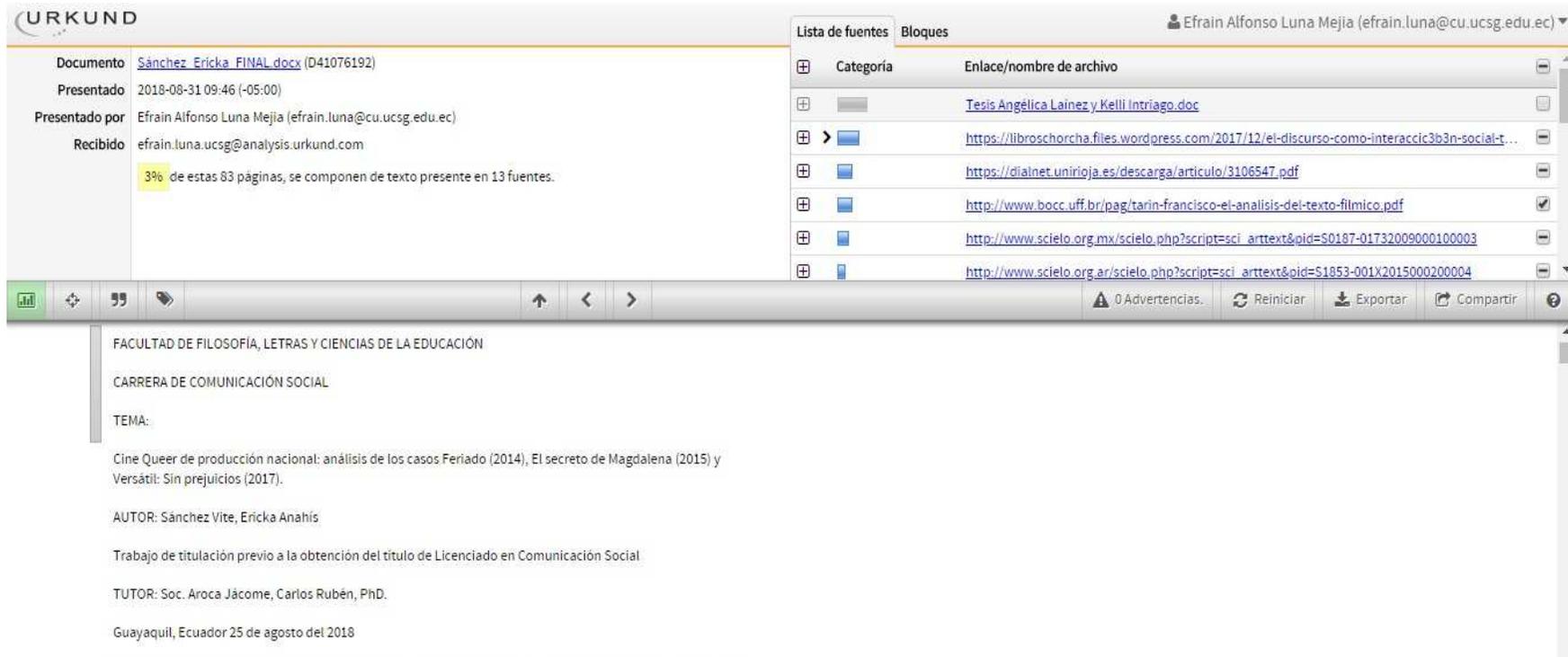
f. _____

Sánchez Vite, Ericka Anahís

REPORTE URKUND

Tema: Cine *Queer* de producción nacional: análisis de los casos *Feriado* (2014), *El secreto de Magdalena* (2015) y *Versátil: Sin prejuicios* (2017).

Autora: Sánchez Vite, Ericka Anahís



The screenshot displays the URKUND interface. On the left, a sidebar shows document metadata: 'Documento' (Sánchez Ericka_FINAL.docx), 'Presentado' (2018-08-31 09:46), 'Presentado por' (Efrain Alfonso Luna Mejía), and 'Recibido' (efrain.luna.ucsg@analysis.orkund.com). A yellow highlight indicates that 3% of the 83 pages consist of text from 13 sources. The main area is split into two panes: 'Lista de fuentes' (Sources List) and 'Bloques' (Blocks). The 'Lista de fuentes' pane contains a table with columns for 'Categoría' and 'Enlace/nombre de archivo'. The table lists several sources, including a thesis and various academic articles. The bottom of the interface features a navigation bar with icons for search, back, forward, and other functions, along with a status bar showing '0 Advertencias' and options to 'Reiniciar', 'Exportar', and 'Compartir'.

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
TEMA:
Cine *Queer* de producción nacional: análisis de los casos *Feriado* (2014), *El secreto de Magdalena* (2015) y *Versátil: Sin prejuicios* (2017).
AUTOR: Sánchez Vite, Ericka Anahís
Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Comunicación Social
TUTOR: Soc. Aroca Jácome, Carlos Rubén, PhD.
Guayaquil, Ecuador 25 de agosto del 2018

.....
Mgs. Carlos Rubén, Aroca Jácome

Tutor

AGRADECIMIENTO

Agradezco principalmente a mi madre, Celia del Carmen Vite Mejía, por estar siempre a mi lado y fortalecerme no solo en lo académico sino también en lo personal.

A mi abuelo, Juan Vite, por darme las herramientas para lograr mis objetivos y sentir que en cada lectura hay una enseñanza.

A mi hermano y su esposa por prestarme su computadora en los momentos más inesperados. A cada amigo que me extendió la mano para apoyarme y darme fuerzas.

Por último, pero no menos importante a mi tutor, Rubén Aroca, quien supo cómo guiar en esta etapa. Un inmenso gracias a su paciencia durante el desarrollo de este proyecto de titulación.

Sánchez Vite, Ericka Anahís

DEDICATORIA

Dedico este trabajo principalmente a mi madre, mi pilar y mi mejor ejemplo de superación. Por darme la fortaleza de permitirme llegar hasta este momento importante de mi formación profesional.

A mi abuelo, por ser mi figura paterna durante mi desarrollo académico escolar; siempre demostrando un gran interés para que yo aprenda y me forme como profesional.

A mi hermano mayor, que, a pesar de nuestras diferencias, supo cómo llevar mi estado de ánimo en estos largos meses de agotamiento por realizar este proyecto de titulación y trabajar al mismo tiempo.

Entrego este trabajo a la Mater tres veces admirable de Schoenstatt por brindarme esa luz en los momentos más difíciles y de la mano de Dios darme la esperanza necesaria.

Sánchez Vite, Ericka Anahís



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Soc. Aroca Jácome, Carlos Rubén, PhD.

TUTOR

f. _____

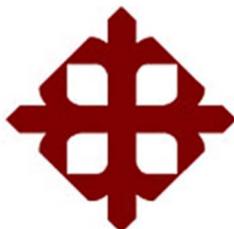
Mgs. Luna Mejía, Efraín

DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

Mgs. Sonia, Yánez Blum

COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

CALIFICACIÓN

**Soc. Aroca Jácome, Carlos Rubén, PhD.
TUTOR**

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN	XVII
ABSTRACTS	XVIII
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I: GENERALIDADES	4
1.1 Justificación	4
1.2 Objetivos de la investigación	5
1.2.1 Objetivo general	5
1.2.2 Objetivos específicos	5
CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO	6
2.1 Planteamiento del problema e hipótesis	6
2.2 Método de investigación	6
2.3 Programa de Investigación	6
2.4 Investigación naturalista-hermenéutica	9
2.5 Identificación de la muestra investigativa	10
2.5.1 Presentación narratológica de dos escenas por caso de estudio.	10
2.5.2 Segmentación sintagmática	10
2.5.3 Modelos fílmicos, aporte a una lectura comunicacional	11
2.6 Metodología hermenéutica del proceso análisis discursivo	12
2.7 Diseño para sesiones de entrevistas	15
2.7.1 Aspectos a observar	15
2.7.2 Identificación de los participantes en las entrevistas	16
2.8 Investigación sobre la construcción de identidad <i>queer</i> fílmica	16
CAPÍTULO III: MARCO TEÓRICO	17
3.1 Aproximación a la realidad suprema <i>queer</i>	18
3.2 Feminismo, el primer paso hacia el género y sexo	19
3.3 La lucha <i>queer</i> : Género y sexo e integración de los GLBTI	20
3.4 Interacción social: Realidad de la vida cotidiana	22
3.5 De la herencia al anonimato	23
3.6 Aproximación a las teorías de desigualdad y diferencias de género	24
3.7 Natural / no natural: sexualidad, género y sexo	25
3.8 Teorías <i>queer</i> , el renacimiento del corpus contemporáneo	30

3.9 Cine queer: el arte y las nuevas perspectivas	32
CAPÍTULO IV: RESULTADOS	39
4.1 Análisis de contenido <i>queer</i>	39
4.1.1 Análisis de contenido Feriado.....	40
4.1.2 Análisis de contenido El Secreto de Magdalena	51
4.1.3. Análisis de contenido de Versátiles: Sin Prejuicios.....	59
4.2. Análisis discursivo de los casos de estudio	67
4.2.1. Construcción de género	71
4.2.2. Identidad y emociones.....	74
4.2.3. Gesticulación y movimientos corporales	76
4.2.4. Jerarquía de poder	78
4.2.5. Acciones de personajes	80
4.2.6. Interacción interpersonal.....	82
4.2.7. Ambiente escenográfico.....	84
4.2.8. Creencias e ideologías	86
4.2.9. Experiencias sociales	87
4.3 Cine Queer ecuatoriano: recepción y nuevas audiencias.....	88
4.3.1. Recepción de espectadores Feriado.....	90
4.3.2. Recepción de espectadores El Secreto de Magdalena	91
4.3.3. Recepción de espectadores Versátiles: Sin Prejuicios	93
CONCLUSIONES	96
RECOMENDACIONES	98
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
VIDEOGRAFÍA	103
ANEXOS	104

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Filmografía, Directores y Año de producción de productos cinematográficos <i>queer</i> ecuatorianos.....	20
Tabla 2: Matriz de relación entre objetivos y unidades de análisis.....	21
Tabla3: Definiciones de códigos utilizados en la investigación.....	27
Tabla 4: Ficha técnica de <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	53
Tabla 5: Análisis narratológico de la escena de estudio perteneciente al filme <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	55
Tabla 6: Análisis narratológico de la escena de estudio perteneciente al filme <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	57
Tabla 7: Ficha técnica de la película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda...64	
Tabla 8: Análisis narratológico de la escena de estudio perteneciente al filme <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	65
Tabla 9: Análisis narratológico de la escena de estudio perteneciente al filme <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	66
Tabla 10: Ficha técnica de la película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	72
Tabla 11: Análisis narratológico de la escena de estudio perteneciente al filme <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	74
Tabla 12: Análisis narratológico de la escena de estudio perteneciente al filme <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	76
Tabla 13: Presentación de indicadores con número de citas.....	83

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Elaboración propia - Fases del análisis cualitativo. Fuente; Pidgeon y Henwood (1997).....	26
Gráfico 2. Red semántica: Construcción de género.....	84
Gráfico 3. Red semántica: Identidad y emociones.....	87
Gráfico 4. Red semántica: Gesticulación y movimientos corporales.....	90
Gráfico 5. Red semántica: Jerarquía de Poder.....	91
Gráfico 6. Red semántica: Acción de Personajes.....	93
Gráfico 7. Red semántica: Interacción interpersonales.....	95
Gráfico 8. Red semántica: Ambiente escenográfico.....	97
Gráfico 9. Red semántica: Creencias e ideologías.....	100
Gráfico 10. - Red semántica: Experiencias sociales.....	100
Gráfico 11. Vídeo con mayores ingresos en el canal YouTube de Grupos Creaciones.....	107
Gráfico 12. Países con mayores visualizaciones en el canal YouTube de Grupos Creaciones.....	108

ÍNDICE DE IMÀGENES

Imagen 1. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	58
Imagen 2. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	58
Imagen 3. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	58
Imagen 4. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	58
Imagen 5. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	59
Imagen 6. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	59
Imagen 7. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	59
Imagen 8. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	59
Imagen 9. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	59
Imagen 10. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	60
Imagen 11. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	60
Imagen 12. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	60
Imagen 13. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	60
Imagen 14. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	61
Imagen 15. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	61
Imagen 16. Fotograma película <i>Feriado</i> de Diego Araujo.....	61
Imagen 17. Fotograma película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	68
Imagen 18. Fotograma película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	68
Imagen 19. Fotograma película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	69
Imagen 20. Fotograma película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	69

Imagen 21. Fotograma película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	69
Imagen 22. Fotograma película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	70
Imagen 23. Fotograma película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	70
Imagen 24. Fotograma película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	70
Imagen 25. Fotograma película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	70
Imagen 26. Fotograma película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	70
Imagen 27. Fotograma película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	71
Imagen 28. Fotograma película <i>El Secreto de Magdalena</i> de Josué Miranda.....	71
Imagen 29. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	77
Imagen 30. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	77
Imagen 31. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	77
Imagen 32. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	78
Imagen 33. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	78
Imagen 34. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	78
Imagen 35. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	78
Imagen 36. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	79
Imagen 37. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	79
Imagen 38. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	79
Imagen 39. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	80
Imagen 40. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	80
Imagen 41. Fotograma película <i>Versátiles: Sin Prejuicios</i> de Elio Peláez.....	80

Imagen 42. Películas con mayores visualizaciones en Retina Latina- Fuente: Retina Latina.....108

RESUMEN

El cine ha sido un espacio de representación de diversas realidades, no obstante, se ha encontrado dominada por la vida cotidiana aceptada por la sociedad de poder. Los papeles fuera de la heteronormativa han sido proyectados como personajes pasivos que se han convertido en objeto de contemplación, deseo, burla o discriminación. Frente a esta perspectiva del audiovisual, el contracine y la identidad *queer* en el cine se presenta como contrapunto a las construcciones convencionales del género y roles de personajes. A partir del análisis de 1) *elementos discursivos*, 2) *construcciones de género* en contenidos fílmicos y 3) *procesos de recepción* del cine *queer* de producción nacional; el presente trabajo de investigación revisará los filmes ecuatorianos *Feriado* (2014) de Diego Araujo, *El secreto de Magdalena* (2015) de Josué Miranda y *Versátil: Sin prejuicios* (2017) de Elio Peláez. El objetivo del proyecto de tesis brindará un estudio analítico hermenéutico de los aspectos cinematográficos que permitan la comprensión de las producciones del contracine *queer* como una propuesta subversiva hacia narrativas fílmicas convencionales - heteronormativa.

Palabras claves: Cine *queer*, cine ecuatoriano, identidad *queer*, estudios de género, análisis del discurso, proceso de recepción, heteronormativo.

ABSTRACTS

The cinema has been a space of representation of diverse reality, nevertheless it's been found dominated by everyday life accepted by the society of power. The roles outside of heteronormative have been projected with passive characters that have become or object of contemplation - desire or derision - discrimination. Against this background, the counter-cinema and queer identity is presented as a counterpoint to the conventional construction of the genre and characters' roles. From the analysis of 1) discursive elements, 2) gender constructions in filmic contents and 3) processes of reception of queer cinema of national production; this research work will review the Ecuadorian films *Holiday* (2014) by Diego Araujo, *El secreto de Magdalena* (2015) by Josué Miranda and *Versátiles: Sin Prejuicio* (2016) by Elio Peláez. With the aim of the thesis project, a hermeneutic analytical study of the cinematographic aspects that allow the understanding of the productions of the counter-cinema queer as a subversive proposal towards conventional film narratives - heteronormative.

Keywords: queer cinema, Ecuadorian cinema, queer identity, gender studies, discourse analysis, reception process, heteronormative.

INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación pretende realizar un análisis de 1) *elementos discursivos*, 2) *construcciones de género* en contenidos fílmicos y 3) *procesos de recepción* del cine *queer* de producción nacional de tres películas ecuatorianas: *Feriado* (2014) de Diego Araujo, *El secreto de Magdalena* (2015) de Josué Miranda y *Versátil: Sin prejuicios* (2017). Su objetivo principal es analizar los elementos discursivos, de contenidos cinematográficos y recepción de audiencia relacionadas con las producciones cinematográficas seleccionadas.

Al existir una carencia en estudios que aborden desde una perspectiva de género los largometrajes realizados a la temática *queer*, surge la necesidad de brindar nueva información para los aportes futuros que revisen las características del cine *queer* realizado en Ecuador. En un contexto cinematográfico que abarca en su mayoría contenidos sociales no minoritarios, las cintas realizadas por los directores en cuestión pueden contribuir con nuevos discursos fílmicos para representar. Mediante los apartados del presente trabajo de titulación se busca otorgar observaciones que colaboren a suplir el déficit investigativo.

La investigación expone una aproximación a la comprensión de la suprema realidad *queer* para trasladarse hacia los diversos conceptos relacionados a esta identidad. Un recorrido por algunos de los representantes de las teorías feministas e introducción a las definiciones teóricas del género y su construcción social. Además, se realizará una breve explicación del panorama del cine *queer* y su teoría para una mayor comprensión del estudio de la muestra escogida.

Así, por consiguiente, se plantea observaciones del contenido de la filmografía en cuestión para el desarrollo investigativo de la construcción de género desde una perspectiva GLBTI. Por medio de un análisis de los elementos fílmicos se extraerá las características que abarca al género en el transcurso de las películas. Cada filme contará con una presentación de segmentación sintagmática para los reconocimientos de las escenas para la aplicación de la metodología. Se examina los recursos que van en contra de la construcción discursiva del cine convencional y así explorar la

estructuralización del rol protagónico y demás involucrados. También, se indaga en los roles de género insertos en los materiales fílmicos.

Además, se elabora un análisis discursivo a través de indicadores establecidos en la metodología. Durante este apartado se aplicará una herramienta hermenéutica, Atlas/it, para agilizar la relación entre los documentos, los conceptos y el discurso; para así finalizar con los resultados del abordaje realizado. Este apartado mantiene relación de seguimiento con el anterior, puesto que se expone mediante los guiones los roles de género y personajes previamente comentados.

El cuarto y último se elabora una descripción de modo inicial de la recepción de las audiencias de las filmaciones de estudio. Los resultados surgen de las cifras de espectadores y reproducciones brindados por fuentes primarias, directores e institutos estatales de cine. Las películas son analizadas individualmente por su variedad en distribución, público objetivo y producción.

Al final del documento de titulación se ofrecen conclusiones sobre los resultados de los análisis realizados a tres filmes ecuatorianos. De igual manera, se brindará recomendaciones para el lector, los guiones, reporte del software utilizado y las entrevistas efectuadas a los autores de las obras cinematográficas estudiadas.

La presente tesis de corte hermenéutico se sostiene sobre tres disciplinas: análisis fílmico, análisis del discurso y estudios de género, por ende, se trata de una investigación interdisciplinaria. Asimismo, la documentación se conforma por la recopilación de datos bibliográficos y revisión historiográfica; es así como las ciencias de las humanidades permitieron identificar y posteriormente exteriorizar los elementos de contenido, discurso y recepción de las filmografías de estudio.

CAPÍTULO I: GENERALIDADES

1.1 Justificación

La sociedad se encuentra inmersa en un proceso de reflexión social con respeto al tema de los géneros; y es la misma sociedad quienes trasladan tales discursos al cine. Estas posturas se pueden proyectar con leyes, manifestaciones, o en este caso, arte. En los últimos años la industria cultural cinematográfica nacional e internacional ha generado interés entre las producciones con temáticas *queer*. Estas razones motivan al desarrollo del presente proyecto de titulación, debido que en Ecuador hay carencia de producción e investigación de esta categoría cinematográfica.

Este análisis pretende realizar un estudio inicial de la postura de los géneros *queer* en el cine de producción ecuatoriana: mediante la indagación cualitativa de a) los discursos que atraviesan esta categoría cinematográfica, b) los argumentos narrativos que incluyen la construcción del género y c) el consumo de materiales cinematográfico de los casos seleccionados. La investigación será un aporte académico hacia el desarrollo del cine *queer* nacional.

1.2 Objetivos de la investigación

1.2.1 Objetivo general

Analizar los elementos discursivos, de contenidos cinematográficos y recepción de audiencia relacionadas con las producciones cinematográficas con los casos *Feriado* (2015), *El secreto de Magdalena* (2015) y *Versátil: Sin prejuicios* (2017).

1.2.2 Objetivos específicos

- Desarrollar un estudio del contenido cinematográfico vinculados con la categoría *queer* en los casos de estudios a partir de modelos de análisis fílmicos propuestos por diferentes autores expertos en la materia.
- Establecer las características discursivas relevantes de las producciones nacionales con relación a las temáticas *queer* en base a estudios discursivos propuestos por diferentes autores expertos en la materia y la aplicación de herramientas hermenéuticas informáticas.
- Describir de modo inicial la recepción de las audiencias acopladas con las películas de objetos de estudio por medio de cifras indicadores de espectadores / reproducciones otorgadas por fuentes primarias. _

CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO

2.1 Planteamiento del problema e hipótesis

El presente estudio surge de la siguiente problemática:

El cine ecuatoriano cuenta con una historia fílmica reciente, por ende, se observa un déficit de investigaciones relacionadas a este arte, sus categorías y géneros. A pesar de las existencias de aportes puntuales hacia la filmografía nacional, aún son escasas los estudios que analizan, desde una crítica cinematográfica *queer*, las películas de esta categoría fílmica, que aborda la construcción social del género. Entonces, ¿qué elementos discursivos, de contenido y recepción del cine *queer* se encuentran presentes en *Feriado* de Diego Araujo, *El secreto de Magdalena* de Josué Miranda y *Versátil: Sin prejuicios*?

A partir de la problemática expuesta se ha formulado la hipótesis:

Las películas *Feriado* (2014) de Diego Araujo, *El secreto de Magdalena* (2015) de Josué Miranda y *Versátil: Sin prejuicios* (2017) de Elio Peláez presentan elementos discursivos, de contenido y recepción del cine *queer* con determinadas estructuras de la narrativa cinematográfica convencional.

2.2 Método de investigación

Para abordar nuestro objeto de estudio que consiste en la construcción social del género *queer* en las películas *Feriado*, *El secreto de Magdalena* y *Versátil: Sin prejuicios* nos proponemos las siguientes estrategias de investigación:

- a. Estudios de las fuentes primarias y secundarias sobre información de consumo de producción de los casos propuestos;
- b. Análisis de contenido aplicado a los casos de estudio;
- c. Análisis de discurso de los elementos de construcción de género *queer* en las películas de objetos de estudio;
- d. Entrevista a directores de los casos de estudios identificados para la comprensión de los tres elementos declarados en los objetivos.

2.3 Programa de Investigación

Las operaciones a desarrollar para el seguimiento de enfoques y objetivos de la presente Tesis fueron las siguientes:

- a. Diseño y presentación de programa de actividades;

- b. Designación de filmografías de estudio;
- c. Diseño de cuestionarios para entrevistas;
- d. Entrevistas presenciales o digitales con informantes claves;
- e. Planteamiento de formato de análisis con componentes discursivos, de contenido y de recepción;
- f. Prueba del instrumental diseñado, ajustes y aplicación de campo;
- g. Empleo de instrumentos para el análisis de textos fílmicos;
- h. Ejecución de actividades de análisis;
- i. Análisis de datos y redacción del informe.

La muestra de estudio seleccionado son las siguientes (ver Tabla 1):

Año	Filmografía	Director	Duración	País
2014	Feriado	Diego Araujo	1'22"	Ecuador - Argentina
2015	El Secreto de Magdalena	Josué Miranda	1'6"	Ecuador
2017	Versátiles: Prejuicios	Sin Elio Peláez	2'2"	Ecuador

Tabla 1: Elaboración propia. Filmografía, Directores y Año de producción de productos cinematográficos *queer* ecuatorianos.

En el proceso investigativo se realizó la relación sistemática entre objetivos y unidades de análisis. La siguiente matriz expone el vínculo (ver Tabla 2)

Objetivos específicos	Núcleos de análisis	Aspectos a observación	Actores implicados / Fuentes información	Técnica de recogida de datos
Desarrollar un estudio del contenido cinematográfico vinculados con la categoría <i>queer</i> en los casos Feriado, El secreto de Magdalena y Versátil: Sin prejuicios.	a. Estudios de aspectos técnicos y estructuración de la trama filmográfica;	1) Composición del contenido cinematográfico.	- Modelos de análisis fílmicos aplicados en otros estudios.	Análisis de textos cinematográficos <i>queer</i> ecuatorianos
Establecer las características discursivas relevantes de las producciones nacionales con relación a las temáticas <i>queer</i> .	c. Discursos cinematográfico sobre la identidad <i>queer</i> ;	1) Elementos simbólicos relativos a la identidad <i>queer</i> y construcción de género.	- Documentos tipo textos fílmicos por directores de la muestra.	Análisis de textos cinematográficos <i>queer</i> ecuatorianos
Describir de modo inicial las características de recepción de las	d. Estudio de los espectadores audiovisuales <i>queer</i>	1) Recepción online	- Directores realizadores de la muestra	<ul style="list-style-type: none"> • Observación de muestra

audiencias acopladas con las películas de objetos de estudio.	en base a la muestra. .	2) Recepción en ventas online 3) Recepción en salas de cine	- Instituciones estatales de cine y audiovisual	<ul style="list-style-type: none"> • Documentación oficial • Entrevistas a Directores
---	-------------------------	--	---	---

Tabla 2: Elaboración propia. Matriz de relación entre objetivos y unidades de análisis.

2.4 Investigación naturalista-hermenéutica

El estudio de la presente tesis se encuadra dentro de un planteamiento cualitativo-interpretativo; con un marco de estudio discursivo y recepción, limitándose con la aplicación de modelos de análisis fílmicos, estudios discursivos y documentación correspondiente a la temática *queer*. Se detalla que el marco elegido permitirá analizar, mediante una muestra significativa, cinematografía *queer* centrada en un alcance a nivel del Ecuador. La selección del análisis de contenido de los textos -narrativos y visuales- de los audiovisuales y los procesos de significación como metodología de investigación comunicacional enfocadas en los estudios fílmicos de género y teorías *queer* pretende mostrar al cine como medio de representación y construcción socio-cultural, que al mismo tiempo muestra los discursos varios que engloban una sociedad.

2.5 Identificación de la muestra investigativa

La muestra se constituye de tres materiales cinematográficos *queer* de producción nacional, elegidas por la representación variada que proyectan, alejada de los marcos binomios heteronormativos. Estas propuestas audiovisuales dan un acercamiento hacia conceptos de poliamor o de identidades sin etiquetas. La extracción de los casos se basa en el análisis fílmico planteado por Sánchez (2006), cuyo estudio argumenta que “los *filmes* se pueden elegir por su tema, su calidad artística o por ambas razones; habrá que (...) seleccionar obras adaptadas al nivel cultural de los espectadores a quienes van destinados” (p. 66-67). Para una segmentación más precisa del estudio se seleccionó dos escenas representativas de cada caso.

El acto de selección se justifica, también, al tratarse de obras con sistemas de producción y distribución distintas: independientes - YouTube, destinadas a un nicho de mercado - plataformas online y estrenadas en salas de cine - fondos estatales y privados. Por otra parte, el año de producción de la filmografía en cuestión, del 2014 al 2017, brindará una visión actual, lo más fiel posible, al movimiento relacionado. Se han escogido obras que contienen temas de trato poco común o de trasfondos sociales como la adolescencia homosexual en un contexto de conflicto político. Estas demarcaciones permitirán llegar a conclusiones destacables sobre el imaginario *queer* ecuatoriano actual.

2.5.1 Presentación narratológica de dos escenas por caso de estudio.

En esta fase del proyecto se analizará los componentes de dos escenas por caso de estudio. La selección no penderá del acto del filme sino de la representación de identidad *queer* presente. Esta actividad tiene como objetivo determinar e identificar cada uno de los elementos partícipes y así apreciar de una forma técnica las unidades de la escena. Para esto se debe considerar tres partes: segmentación sintagmática, representación discursiva y acto comunicacional.

2.5.2 Segmentación sintagmática

Para la presentación de las escenas de estudio se dará la fragmentación de la secuencia en planos, lugar de rodaje, personajes, banda sonora y diálogos. La gran sintagmática, propuesta por Christian Metz, es una clasificación de las diversas formas en las que el espacio y el tiempo pueden ordenarse, mediante el montaje, en un relato

cinematográfico (Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine* (1964-1968), 1969).

La segmentación de Metz sugiere ocho tipos de sintagmas:

1. *Plano autónomo* que se divide en dos: secuencia o inserto.
2. *Sintagma paralelo* hace que dos momentos se entrelazan sin producir relación espacial o temporal entre ellos.
3. *Sintagma entre paréntesis* constituido por escenas de corta duración que no forma parte de la totalidad narrativa.
4. *Sintagma descriptivo* informa sobre el contexto en el cual se produce la escena, una descripción espacial.
5. *Sintagma alternante* implica una narración paralela en la que se ve participe la simultaneidad temporal.
6. La continuidad espacio – temporal es marcada básicamente por lo que Metz denomina *escena*.
7. *Secuencia episódica* se entiende a la proyección de un resumen simbólico de algunos capítulos de la historia o de parte de la trama.
8. *Secuencia ordinaria*, elimina los fragmentos con menor relevancia en la historia con saltos espaciales o temporales, uso de elipsis, enmarcados por la continuidad del montaje.

(Báez, 2006, pag. 233-236)

2.5.3 Modelos fílmicos, aporte a una lectura comunicacional

Los modelos sugeridos para el desarrollo de este análisis son de los teóricos Gómez y Sánchez. Ambos investigadores concuerdan en la flexibilidad del modelo de investigación, sin voluntad reguladora. Es necesario precisar que la posición del espectador condiciona una dirección de sentido que afectará a las conclusiones del análisis, sin embargo, el “proceso inductivo en el que el analista ha de ser fiel a los datos y a las descripciones [para] ofrecer una interpretación a lo que se exige, un grado de intersubjetividad que evite el discurso autocomplaciente al uso” (Sánchez, 2006, p.61). La presente investigación mantiene como meta dar un criterio unificador dentro del análisis fílmico, que históricamente, ha ocupado tres grandes cuestiones (Montiel, citado por Gómez):

- El análisis del relato o de las estructuras narrativas
- El análisis de la imagen y el sonido o de la representación fílmica

- El análisis del proceso comunicativo y del espectador

Sánchez (2006) argumenta que la mayoría de los modelos de análisis mantienen que el interés del texto fílmico en cuanto construcción audiovisual es superior a las temáticas expuestas (p. 60). Dentro de la variedad de lecturas que se pueden generar en un texto fílmico, se mencionan modelos de análisis narrativos que permitirían una evaluación eficaz de los resultados:

- a. Modelo gramatical;
- b. modelo comunicacional;
- c. modelo semiológico;
- d. modelo actancial.

El cine al ser un arte representativo es un hecho comunicacional constituida y comprendida desde su estructura tradicional (emisor - mensaje - código - canal - contexto - receptor) que deben de ser codificados y comprendidos.

2.6 Metodología hermenéutica del proceso análisis discursivo

Por otra parte, el proceso de elaboración de datos se realizó sobre el soporte del software Atlas/ti. Este programa es un instrumento informático que facilita el análisis cualitativo y permite al investigador: a) asociar códigos o etiquetas; b) buscar códigos de patrones; y c) clasificarlos, procedimientos que se realizaría en varios instrumentos. Con un enfoque hermenéutico, esta herramienta no pretende automatizar el proceso de análisis, más bien agilizar las actividades de estudio de grandes volúmenes de datos. Pidgeon y Henwood (1997) propone una posible de las fases de un análisis cualitativo (ver gráfico 2):



Gráfico 1: Elaboración propia - Fases del análisis cualitativo. Fuente; Pidgeon y Henwood (1997).

Para el desarrollo factible del análisis los recursos de aplicación del software seleccionado son las redes conceptuales, generados a partir de códigos principales. Determinados por sus significaciones con relación a los hechos de estudios y en base al parámetro de los modelos de análisis fílmicos y discursivos escogidos. Se precisa, que la aplicación de esta herramienta a comparación a los modelos de análisis sólo será usada en el capítulo de estudios discursivos cinematográficos para proporcionar una descripción y comprensión de los contextos y su sentido.

Listado de códigos utilizados en el análisis de datos

- Identidad y emociones
- Construcciones de género
- Jerarquía de poder
- Acciones del personaje
- Interacciones interpersonales
- Experiencias sociales
- Ambiente escenográfico
- Gesticulaciones / Movimientos corporales

- Creencias e ideologías

Continuación se expone las definiciones conceptuales y criterios operativos de los códigos implementados en el instrumento metodológico (ver Tabla 3).

Código	Definición	Criterio Operativo
• Identidad y emociones	Conjunto de rasgos y conmociones afectivas que individualizan al sujeto en acción. Este acto confirma su posición social.	Descripción que los sujetos realizan de su identidad social y sus emociones humanas.
• Construcciones de género	Ordenamiento y disposición al que se someten los sujetos sociales para formar su género.	Descripción de la formación del género.
• Jerarquía de poder	Organización por grados o niveles de poder socioeconómico que rigen la estructura de una sociedad.	Niveles de poder social
• Acciones del personaje	Secuencia del orden de movimiento de los participantes.	Descripción de los movimientos de los participantes.
• Gesticulaciones / Movimientos corporales	Movimientos expresivos del rostro o cuerpo que denotan acciones significativas a la escena.	Descripción de las gesticulaciones de los participantes.
• Interacción interpersonales	Acciones comunicaciones entre los participantes de las escenas fílmicas.	Descripción de la acción comunicacional que los sujetos realizan.

<ul style="list-style-type: none"> • Experiencias sociales 	Acontecimientos de los sujetos que produjeron su estadía en la escena.	Descripciones que los participantes realizan a hechos importantes.
<ul style="list-style-type: none"> • Ambiente escenográfico 	Elementos descriptivos que relatan el entorno donde se realiza la escena.	Descripción que el narrador realiza de su ambiente.
<ul style="list-style-type: none"> • Creencias e Ideologías 	Posturas ideológicas frente a los personajes <i>queer</i> .	Descripción que los sujetos construyen por tipificaciones

Tabla3: Elaboración propia. Definiciones de códigos utilizados en la investigación

2.7 Diseño para sesiones de entrevistas

Por otra parte, para el marco metodológico se realizó entrevistas con los directores de la filmografía seleccionada. Durante la entrevista se dialogó en relación a la identidad *queer* en las películas ecuatorianas.

2.7.1 Aspectos a observar

- a. Perfil del entrevistado: datos básicos, filmografías y nivel educativo

- b. Condiciones de producción del *film*;
- c. Situación contextual al momento de su estreno;
- d. Recepción de su estreno hasta la actualidad;
- e. Presupuesto invertido en el proyecto;
- f. Relación sistema de producción y distribución;
- g. Construcción de género;
- h. Discursos fílmicos aplicados
- i. Otros aspectos salientes.

2.7.2 Identificación de los participantes en las entrevistas

Sesión 1:

Director de *Feriado* (2014), Diego Araujo;

Sesión 2:

Director de *Secreto de Magdalena* (2015), Josué Miranda;

Sesión 3:

Director de *Versátiles: sin Prejuicios* (2017), Elio Peláez.

2.8 Investigación sobre la construcción de identidad *queer* fílmica

La investigación pretende desarrollar un proceso de desconstrucción de los elementos simbólicos relativos a la identidad *queer*, a partir de la filmografía ecuatoriana. Así brindar una perspectiva nacional de la situación de esta comunidad. Para ello, se aplicó el análisis de contenido y elementos discursivos cuyo enfoque se amplía en el en los apartados uno y dos del capítulo cuarto de la presente tesis: “Tramas *queer*: contenidos sociales de una comunidad” e “Identidad *queer* detrás de la trama homosexual”. Se espera mantener en sus resultados un estudio de elementos discursivos, contenidos cinematográficos y recepción de la audiencia del cine *queer* ecuatoriano.

CAPÍTULO III: MARCO TEÓRICO

El análisis de 1) *elementos discursivos*, 2) *construcciones de género* en contenidos filmicos y 3) *procesos de recepción* del cine *queer* de producción nacional nos sitúa en los marcos de los estudios que relacionan teorías feministas contemporáneas, de discurso, de diferencia de género y estudios *queer*. En este sentido, es preciso aclarar algunos conceptos. Entenderemos lo *queer* como una propuesta posmoderna estadounidense - sociocultural y de performance - que surge de un proceso de cuestionamiento de la sexualidad y género dominante que se ampara en categorías binarias, mutuamente excluyentes, para demostrar la inconsistencia naturalista de la matriz heterosexual (González, 2000, p 29-30). El marco social ha protagonizado, por años, las figuras dualistas entorno a los *orígenes* humanos, mujer / hombre - femenino / masculino; provocando aislamiento hacia nuevas *pautas*. Es necesario explicar la complejidad de la *doble naturaleza* del término *queer*, como *discurso de acción* y *discurso hermenéutico*. Sierra (2009) afirma que “el término sirve para designar un tipo de movimiento social, igualmente, diverso de carácter reivindicatorio” (p. 31).

En efecto, se asocia la categoría *queer* con actos de género, identidad, performatividad, régimen de sexualidad, feminismo, heteronormatividad, homosexualidad, diferencia, resignificación y episteme. El enlace de las ciencias sociales también pretende convertir este estudio en sociológico; pues antes de involucrarse a profundidad con lo *queer* -historia, naturalidad, término y vinculación cinematográfica- se comprende que este fenómeno, para el 2018, está inmerso en una realidad próxima. A pesar del acercamiento, aún existen rasgos de aislamiento de la identidad *queer*, pero ¿cómo se procede para trasladarlo de conocido a cotidiano? Se comprende que dentro de la vida se generan múltiples realidades y dentro de cada realidad junto a su individuo existe una *realidad suprema*, que sería definida como la vida cotidiana. Berger y Luckmann (1986) sostiene que cada individuo mantiene varias capas de experiencia y estructuras que intervienen en la realidad; además los objetos o sujetos diferentes inmersos en la vida aparecen ante la conciencia como constitutivos de las distintas esferas de la propia realidad (p. 152).

3.1 Aproximación a la realidad suprema *queer*

La autoconciencia ordinaria se aloja en aquella suprema realidad que se presenta en lo cotidiano; sin embargo, esta conciencia es capaz de desplazarse en las distintas esferas. Se plantea que este desplazamiento se compara con la acción de despertar de un sueño. Para una mayor comprensión situaremos al movimiento *queer* en una de las esferas de la realidad. Las personas que consideran lo *queer* como parte de su vida cotidiana, entenderán cada postura de este movimiento dentro de su realidad suprema. Por otra parte, para quienes el término *queer* se encuentra alejada de su vida cotidiana -es decir se ubica en otra esfera de la realidad- deberá adaptar su conciencia a la otra realidad y realizar el desplazamiento que sostienen Berger y Luckmann.

La realidad de la vida cotidiana se organiza tanto en el tiempo como en el espacio; es decir se sitúa en el 'aquí y ahora'; no abarca actos futuros. De esta manera, se expone a la temporalidad como una propiedad intrínseca de la conciencia de los involucrados en acto de interacción social. Por medio de esta breve explicación, se debe comprender que el aquí de mi cuerpo y el ahora de mi presente, reflejada en la vida cotidiana, es la realidad de la conciencia de cada individuo. La suprema realidad se experimenta en grados de proximidad y alejamiento, abarcando las variables del espacio y tiempo: y se capta por las acciones o actividades del presente, pasado y futuro. La esfera de la vida cotidiana cuenta con su propia hora oficial que se produce intersubjetivamente -interacción de significados de elementos de la vida cultural y social al compartir un sentido común-.

Todo individuo tiene conciencia de un fluir interior del tiempo, que a su vez se basa en los ritmos psicológicos del organismo, aunque no se identifica con ellos. (...) Esta hora oficial puede entenderse como la intersección del tiempo cósmico con su calendario establecido socialmente según las secuencias temporales de la naturaleza, y el tiempo interior. (Berger y Luckmann, 1986, p.157)

Aquella realidad suprema se aprehende como una realidad ordenada con objetivaciones que son estructuradas por el lenguaje. Siguiendo con la reflexión teórica de Berger y Luckmann (1986) este sistema de comunicación marca los patrones o pautas de la vida en la sociedad, mientras la carga de objetos significativos (p. 153). La sociedad situada en cada esfera de la realidad impone a sus individuos, y a su tiempo interior, ciertas secuencias de hechos que estructura un organismo y su

visión de la realidad; este acto genera un sentimiento de espera. En otras palabras, para la reacción de un sujeto dentro del organismo establecido se debe proceder a la espera para que la sociedad, en su conjunto, acepte tal respuesta extraordinaria.

Considerando las asignaciones de Ritzer (1993) a modo de ejemplo se posiciona la visión idealista de las feministas liberales al plantear una sociedad practicante de libertad e igualdad; es decir que acepten y respeten la elección de cada individuo (p. 223). En este sentido, la temporalidad de la vida cotidiana es compleja pero los niveles empíricamente expuestos se deben correlacionar. Además, este elemento no sólo impone secuencias preestablecidas en la agenda cotidiana de un grupo de personas, sino también se impone sobre la biografía en conjunto. Es por esto, que comunidades a favor de la libertad sin tipificaciones aspiran a una suprema realidad diversa.

3.2 Feminismo, el primer paso hacia el género y sexo

Las manifestaciones contemporáneas contra el esquema limitado del *corpus*, impuesta por la sociedad/cultura, se generaron desde el siglo XX, cuando la noción de igualdad de oportunidades se asomó a la realidad de las mujeres alrededor del mundo. Aquel sexo que por años mantuvo un perfil dominado por el hombre (*sexo*) se organizó para conseguir bienes y servicios; derechos que no se ejecutaban a favor de ellas ni las involucra a la sociedad en su conjunto (Sierra, 2003, p. 30). Casos de expresiones sociales, que comprende el inicio de lo que posteriormente sería la lucha de género, fue la marcha de las *mujeres cacerolistas* chilenas -de sectores medios y altos- que buscaban reformas de gobierno mientras sonaban sus utensilios de cocina. Esta muestra de *performance* da paso a la división histórica de la comunidad *feminista*; de las expresiones al movimiento liberador. Al igual que lo *queer*, el feminismo cuenta con una estructura y una base teórica que convierte a la comunidad constante y sólido.

Este acto de libertad provocó el levantamiento de los primeros colectivos feministas, quienes observaron la opresión de sexo que existía en relación a las posibilidades de los hombres, categorizando estos efectos en: diferencia, desigualdad y opresión. La situación de la mujer, en relación al poder directo con los hombres, se posiciona en intereses fundamentados en el control. Ritzer (1993) propone que la pauta de opresión está integrada en la organización de la sociedad situada que cuenta con una estructura convencional de dominación comúnmente denominado *patriarcado*

(p. 224). La teoría de opresión sustenta que las diferencias de género y la desigualdad entre los géneros son subproductos de aquella estructura social. Las exteriorizaciones de las primeras mujeres que enfrentaban al sistema de *patriarcado* solían culminar una vez logrado la victoria/igualdad solicitada. Sierra (2003) señala que el movimiento feminista se conforma por mujeres que pretenden incorporar la igualdad de derechos sociales, civiles, laborales e individuales entre los sexos, incluyendo en la actualidad los géneros (p. 30).

3.3 La lucha queer: Género y sexo e integración de los GLBTI

Durante el proceso colectivo social en búsqueda de la igualdad entre los sexos surgen nuevos colectivos a favor de la equidad de género; uno de los movimientos que suscitaron mayores manifestaciones fue la corriente *Gay*. Los GLBTI, denominación contemporánea, se unen a los objetivos de las teorías feminista con nuevas propuestas y participación en las protestas sociales. En su contexto, Sierra (2009) declara que la comunidad mencionada se volvió visible para el sistema patriarcal, cuando una minoría acomodada fue aceptada por la sociedad conservadora (p. 32). Para los años noventa el movimiento *gay* padeció de una doble exclusión; por una parte, se encontraban quienes sostenían las ideologías de heteronormatividad, y por otra, los homosexuales que adquirieron poder y visibilidad por cumplir con un *status quo* de estándares de vida, que se acercaban a la visión del sujeto burgués. Las personas con `conductas extrañas´ fuera de la sexualidad normativa para ser aceptadas debían de ser hombres, blancos, de clase media alta, educados y con altos niveles de gastos; además estaba el no ser VIH positivo, transexuales, entre otros.

Los homosexuales adinerados no querían ser relacionados con esta mayoría desprestigiada, por ende, su opinión radicó que al contrario de fortalecer el movimiento de libertad *gay* provocaron un aumento al rechazo hacia la `anomalía social´, en el sentido foucaultiano del término. Aquella minoría acomodada, que había logrado por sus estándares de vida la aceptación de la sociedad, argumentaba que quienes no cumplían con esos requisitos dificultaban sus procesos de integración y reconocimiento, es decir la legitimación social. Sáez sostiene que “en respuesta a una especie de `identidad *gay*´ que estaba imponiéndose, la cual, tras la búsqueda de los valores de estabilidad y respetabilidad, visualizados en la institución del matrimonio, escondía un discurso cada vez más conservador” (citado por Sierra, 2009, p. 32).

Como resultado de la exclusión social, los grupos de personas dominantes pretendían regular a la minoría designada con el término *queer*, al ajustarlos en base a las normas definidas (heteronormativa). En este sentido, la estructuralización afectaba tanto al sexo como al género.

Tras convertirse lo *queer* en un concepto de rechazo por la sociedad que defendía la normalidad social / heteronormatividad, el vocablo sufrió de evoluciones de significado. Continuando con la reflexión teórica de Sierra (2009), estas apreciaciones se relacionaron con las conductas extrañas de transexuales, bisexuales y propios heterosexuales; creando la etiqueta con connotación sexual entendida como patológica, pecaminosa o criminal (p. 31-32). Esta contextualización discriminatoria hacia la identidad *queer* y homosexual presenta la situación la vulnerabilidad de la comunidad que debido a la construcción social los *otros* regulan, observan y juzgan. Es necesario comprender que la palabra *queer* no cuenta con una traducción al español, lo que provoca una pérdida del sentido preciso de la palabra anglosajón al tratar de interpretarla al castellano; por ende, la mayoría de los teóricos prefieren referirse al término en su idioma original. Fonseca y Quinteros (2009) sostienen que históricamente el término *queer* se usa para referirse a culpas secretas o pervertidas; esta definición se relaciona con la traducción inglesa de la palabra: raro, curiosos, desviado, extraño (46).

El rechazo a esta corriente produjo el fortalecimiento de la mayoría del conjunto de la liberación *gay*; es decir el movimiento *queer* surge como respuesta de la doble exclusión de los años 90. Tras la negativa registrada, la comunidad se entiende como una expresión política de sujetos perversos de la modernidad, sin embargo, micro grupos se apropiaron del insulto y lo reconstruyeron con una definición auto afirmativa y reivindicadora. En otras palabras, Sierra (2009) lo define como “una voluntad de inclusión y no exclusión de la gran diversidad de prácticas sexuales no-heterosexuales” (p.33). La identidad *queer* es el conjunto de movimientos sociales que se han presentado a la sociedad radical como comunidades liberales, es decir que buscan cambios a favor de los grupos marginados o aislados. Este término, contemporáneo, agrupa a la comunidad GLBTI, feministas, grupos a favor de equidad de género, entre otros colectivos minoritarios que son o fueron rechazados por una sociedad estrecha.

3.4 Interacción social: Realidad de la vida cotidiana

La sociedad genera estereotipos o tipificaciones a este colectivo excluido por el desconocimiento de su suprema realidad, es decir de su vida cotidiana. Tras una breve narración de la historia inicial de esta identidad, es oportuno trasladarla a un estudio sociológico ya antes mencionado. Ya debemos comprender que dentro de una sociedad hay múltiples realidades, debido a las diferentes vidas cotidianas que en esta existe; entonces dentro del movimiento *queer* existe una sola realidad suprema desconocida por el resto de la comunidad situada. Si antes preguntamos ¿cómo se procede para trasladarlo [identidad *queer*] de conocido a cotidiano? ahora sería ¿cómo trasladarlo de cotidiano a la realidad suprema de una sociedad? La realidad de la vida cotidiana cuenta con esquemas tipificadores que son debatidas en el intercambio cercano. Para que una idea acceda a una sociedad debe de generar conectividad y empatía mediante el diálogo cercana; sin embargo, las etiquetas son la barrera social más perceptible. “Aunque resulte comparativamente difícil imponer pautas rígidas a la interacción ‘cara a cara’, ésta ya aparece pautada desde el principio si se presenta dentro de las rutinas de la vida cotidiana” (Berger y Luckmann, 1986, p.161). Estas tipificaciones afectan al diálogo continuo que busca la comunidad excluida, en este caso el movimiento *queer*.

Los esquemas tipificadores tras la falta de la interacción personal, cara a cara, produce interferencias entre los individuos, que a su vez provoca un aislamiento, sin embargo, este acto comunicacional es variable. De la mano con las etiquetas, es necesario tener en cuenta que al relacionarse individuos con vidas cotidianas distintas, estos diálogos están inmersos en la subjetividad personal de los actores. Debemos de entender que las tipificaciones en las interacciones sociales son naturalmente modificables, pero esa flexibilidad dependerá del individuo. Una interacción compartida se volverá continua, si se genera la comprensión de las experiencias propias y ajenas. Así, continuando con las asignaciones de Berger y Luckmann (1986) “el otro (...) se vuelve real para mí en todo el sentido de la palabra solamente cuando lo veo ‘cara a cara’” (p.159). Aquel conocimiento de la realidad ajena y la comparación entre vidas cotidianas -propia y del “otro”- se generan por una reflexión, la comprensión de yo.

3.5 De la herencia al anonimato

La empatía por experiencias compartidas genera reacciones entre la interacción de las diversas comunidades dentro de la sociedad. Recordemos que las etiquetas se generan por el tipo de conexión, ya sea directa o indirecta, entre las experiencias de los actores comunicacionales. La interacción es fundamental para el desarrollo natural de la vida cotidiana, mientras el sentido común es lo compartido por toda una sociedad.

En las situaciones “cara a cara” tengo evidencia directa de mis semejantes, de sus acciones, de sus atributos, etc. No ocurre lo mismo con mis contemporáneos: de ellos tengo un conocimiento más o menos fidedigno. Además, en las situaciones “cara a cara” debo tomar en cuenta a mis semejantes, mientras que en mis meros contemporáneos puedo pensar si quiero, pero no es necesario. (Berger y Luckmann, 1986, p.162)

Al visualizarlo en la comunidad *queer*, podemos crear el siguiente ejemplo: si dos individuos dialogan sobre feminismo o pro GLBTI (*queer*), las opiniones o comentarios dependerán de cada experiencia en la vida cotidiana de los actores. En este sentido, si el actor A cuenta con una experiencia *queer*, pero aun así no se define como parte de la identidad, logrará tener una conexión con el actor B; entonces el diálogo será fluido y con índices menores de etiquetas, pues da paso para conocer la suprema realidad del otro. En una situación opuesta, donde el actor B no cuenta con una conexión con el actor A, el intercambio cognitivo no se desarrollará.

Los diálogos lejanos producen tipificaciones anónimas que surgen de ideologías transmitidas por herencia o de forma popular. La estructura social, un elemento fundamental en la vida cotidiana, se configura por tipificaciones y pautas recurrentes dentro de las interacciones sociales. Las etiquetas sociales se generan por dos fuentes: círculos íntimos y de interacciones desconocidos. El grado de anonimato se define por el grado de interés e intimidad que se tenga con el otro y su experiencia. Berger y Luckmann (1986) sostienen que “la realidad social de la vida cotidiana es, pues, aprehendida en un *continuum* de tipificaciones que se vuelven progresivamente anónima a medida que se alejan del ‘aquí’ y ‘ahora’ de la situación ‘cara a cara’” (p.163). Los *círculos íntimos*, que no se limitan en asociados y contemporáneos, también abarca el conocimiento por herencia, que transfieren de generación a generación lo precedido y sucedido en la historia de la sociedad. Esta serie comunicacional produce tipificaciones, que, tras un largo tiempo, se convierte en anónimas, pero tienen validez por su grado de intimidad –herencia-. Es necesario

tener presente, que las etiquetas anónimas forman y formaron parte de la vida cotidiana de una sociedad y que no pueden ser eliminadas en un acto brusco por la diversidad.

3.6 Aproximación a las teorías de desigualdad y diferencias de género

Las comunidades con identidad *queer* tienen como objetivo dar a conocer su vida cotidiana, y la diversidad que en esta existe, para generar una interacción fluida y despojarse de tipificaciones negativas. Aunque las feministas contemporáneas, en su mayoría, defiende las teorías de opresión, estudios sociológicos han influenciado profundamente en esta corriente implementada las teorías de la diferencia y desigualdad de género. Hasta la actualidad aún es conocido la desigualdad entre hombre y mujeres -inclusive los géneros- dentro de la sociedad; un ejemplo en el campo cinematográfico son las cantidades salariales entre actores y actrices. “Los reportes señalan que el actor estadounidense Mark Wahlberg ganó 1.500 veces más que su colega mujer Michelle Williams por volver a filmar escenas de la película *Todo el dinero del mundo*, han causado un gran revuelo en Hollywood” publicó el Diario El Universo (2018, párr. 1).

Dentro de la sociedad es natural la diversidad -ya sea en razas, etnias, ideologías, sexo y género-, sin embargo, por la apatía y escasez de interés surge la discrepancia social. Ritzer (1993) simplifica en cuatro características la teoría de desigualdad entre los géneros: hombre y mujer están situados de manera diferente y desigual, esta desigualdad es producto de la propia estructura social -no de ninguna diferencia biológica o de personalidad-, aunque el ser humano modifique su perfil de capacidades y rasgos ninguna variación superficial distingue a los sexos, y, por último, todo ser humano responderá positivamente a una organización social igualitaria (p. 221). Asimismo, se comprende que el tema central en la teoría de diferencia de género es la distinción de la vida interior psíquica de la mujer a comparación al hombre. Ruddick (1980), Kasper (1986) y Miller (1976) exponen que las mujeres cuentan con una visión opuesta al otro sexo, debido a sus intereses básicos dentro de la estructura social y a sus procesos generales de conciencia e individualidad (citado por Ritzer, 1993, p. 217 - 218). Entonces, el sistema socio-psicológico que conforma el marco de desigualdad de género y sexo son de tres tipos: biológicas, institucionales y construcciones.

La influencia de postura ante las modificaciones de la *realidad suprema* surge de las enseñanzas transmitidas por las generaciones anteriores. Por medio de esta noción, pretenderemos asociar los estudios sociológicos previos con explicaciones institucionales y socio-psicológicas de las diferencias de género. Retomamos el concepto de tipificaciones por herencia, un individuo acentúa pautas hacia el “otro” bajo la estructura de crianza y cuidado que haya recibido. “Las explicaciones socio-psicológicas (...) se centran en la continua configuración de nuestra cultura, lenguaje y realidad cotidiana mediante conceptos derivados de experiencias masculinas y mediante las categorías dicotómicos simples de las “tipificaciones” de la masculinidad y la femineidad” (Ritzer, 1993, p. 220). En un caso modelo, la desigualdad de género se refleja al asignar tareas dentro del hogar: la mujer es enmarcada en un perfil de ama de casa, esposa, madre y otras variedades de eventos / experiencias que difieren a las actividades del hombre.

Una educación diversa e inclusiva producirá sociedades reflexivas ante la realidad suprema próximas. Como se mencionó en los apartados pasados, los seres humanos son actores comunicacionales innatos, por ende, durante el proceso del crecimiento de un niño la relación entre lenguaje, verbal o no verbal, con el género dará paso al descubrimiento de su identidad. Este encuentro íntimo será atravesado por el aprendizaje de los patronímicos de su sociedad. Ritzer (1993) plantea que la teoría de la socialización complementa los análisis institucionales por centrarse en las experiencias de aprendizaje social de las personas en general y los niños, en la etapa de adaptación de roles y coexistencia en las diversas esferas institucionales de las masculinidades y la femineidad (p. 220). Fomentar el respeto hacia la diversidad de identidad permitirá el fortalecimiento en las bases de personalidad individual entre los habitantes de una determinada sociedad.

3.7 Natural / no natural: sexualidad, género y sexo

La identidad *queer* se acerca con exclamaciones de resistencia a la ‘suprema realidad’ de los conservadores, que por medio de las tipificaciones crean un marco discriminatorio. Tras el cuestionamiento de la representación del *corpus*, exponentes dentro del área en cuestión toman los conceptos de sexualidad, sexo y género de las teorías feministas, del movimiento de liberación *gay* y la noción de sociológica para

desarrollar la des-ontología de las normativas sexuales establecidas por la *cultura situada*, es decir la realidad natural de la dualidad sexual. La diversidad fortalece las relaciones empáticas dentro de una sociedad; es importante resaltar la preponderancia del área socio-psicológico durante las conexiones personales. Recordemos que el término *queer* mantiene en su definición una complejidad conceptual; a partir de su cuestionamiento a la matriz heterosexual, y también se entiende como una incesante reflexión hacia lo vinculado con lo natural o lo inalterable.

Las estructuras heteronormativas, por medio de un discurso de poder, pasaron de decidir y ritualizar la muerte de la sociedad a limitar la diversidad y organizar la vida de la sociedad. Michael Foucault, teórico francés que brindó una introducción a los conceptos de la sexualidad, menciona en su libro *Los Anormales*, que este conjunto de condiciones humanas se constituye por tres ejes: “la formación de los saberes, un sistema de poder que regularizan su práctica y un sistema de poder que normaliza las formas que el individuo puede o debe reconocerse como sujetos de esa sexualidad” (citado por Sierra, 2009, p.35). El género es una manifestación variable, entiéndase como seleccionadora e intercambiable. Dentro de estos límites conceptuales Butler sugiere que “la libertad, la posibilidad y la capacidad de acción se establecen dentro de un espacio fundado en las relaciones del poder” (Fonseca y Quinteros, 2017, 53).

La identidad individual se construye por medio de marcos políticos, históricos, psíquicos o lingüísticos que determinan las acciones de una sociedad. Es necesario explicar que las terminologías aplicadas durante el texto tienden a ser subjetivas, es decir son variables y se adaptan según la cultura situado, la temporalidad y lo considerado como suprema realidad. Fuss (1989) frente a este panorama de limitantes socioculturales se cuestiona si existe o no una identidad natural (citado por Fonseca y Quintero, 2009, p. 54); sin embargo, los marcos que regularizan una sociedad son construcciones subjetivas de comunidades dominantes que aplican por medio de un discurso de poder ideologías que, según ellos, benefician al progreso de la sociedad. Dentro de esta situación social también entran las tipificaciones por herencia -antes explicada a detalle-, es decir que el pilar mayor del proceso identificación de género es la familia, para luego finalizar con la apropiación del niño/joven con la construcción social. En síntesis, se requiere de una participación personal para dar paso a la identidad de género (De Lauretis, 2015, p. 112)

La estructuralización social que rige mucho antes que los estudios de género y de identidad *gay* es la sexualidad, claro está, la aceptada por las clases dominantes. Según Martínez Expósito “la cultura occidental ha simbolizado a la sexualidad en representaciones de la pareja heterosexual que legitima su naturaleza animal por medio del concepto de amor” (citado por Fonseca y Quintero, 2009, p.55). Esta metáfora nivela el grado de identificación con la actividad sexual y el sentimiento amoroso. En este sentido, se podría definir a la sexualidad como “una noción de naturaleza no descriptiva sino prescriptiva” (Sierra, 2009, p.35). A partir de esta ordenanza de lo *natural*, valiéndose en el discurso cultural, se determina lo *no natural*, lo *anormal*. Este valor negativo a la sexualidad, situado fuera margen, visualiza el deseo de mantener la binariedad humana otorgándole adjetivos lingüísticas como: “vicios y perversiones”. En manera de ejemplo *queer*, la homosexualidad no existe sustancialmente, sino es unos significados de actos entre personas del mismo sexo.

En un acto de emancipación de las cargas negativas, las comunidades *queer* han adquirido en su vocabulario la sexualidad periférica. Este neo término abarca la sexualidad que traspasa la frontera “natural”, con el objetivo de brindar una resistencia a los valores tradicional y “asumir la transgresión” y el precio del “rechazo, la discriminación y el estigma” (Fonseca y Quintero, 2009, p. 44). Sin embargo, la sexualidad se mantiene en una sola frontera, pues al igual que el género se construye a través de los discursos sociales. La explicación biológica de esta construcción se sintetiza en los pensamientos de Freud que vincula “las diferentes estructuras de personalidades de los hombres y de las mujeres a sus diferentes genitales y a proceso cognitivo y emocionales, que comienza cuando los niños descubren sus diferencias fisiológicas” (Ritzer, 1993, p. 218). De Lauretis cita al psicoanalista, quien aclara que la sexualidad es la dimensión social más compleja de la vida humana, pues es “compulsiva, no contingente e incurable” (2015, p. 111).

Tanto la categoría del sexo como el género cae la bajo la estructura binaria del falo, creando un efecto dominó de correlación entre los tres términos que abarcaría posteriormente la teoría *queer*. Butler sostiene que los seres humanos somos una imitación, “una sombra de la realidad” (citado por Fonseca y Quintero, 2009, p.50); si retomamos la reflexión teórica de Berger y Luckmann (1986) las acciones de los individuos dentro de una sociedad se reducen al seguimiento de una suprema realidad

que ya existe y que se trata de mantener por medios de estructuras sociales que la convertirla en nuestra vida cotidiana. Pero... ¿qué vínculo tiene la imitación con el sexo? En términos generales, el sexo se categoriza al binarismo rígido y al sesgo genital externos, que en síntesis manifiestan por ´naturaleza´ la mujer y el hombre (De Lauretis, 2015, p.112). Sin embargo, tras estudios feministas y de identidad gay al sexo no solo se lo reduce a los genitales, sino también al placer, deseo y satisfacciones individuales o colectivas. La diversidad sexual, como lo menciona Freud, se refleja en el miedo de desencadenar pasiones profundas que producen un descontrol (Fonseca y Quinteros, 2009, p.50); que dentro de una sociedad estigmatizado y controlado provoca rechazo, castigo y censura.

Las comunidades conservadoras han fundamentado su discurso social de restricción en el enfoque biológico del sexo, en el cual también abarcan sexualidad, dimensiones sexuales y género. Fonseca y Quinteros reflexionan por medio de las nociones freudianas que la prohibición de estos sentimientos apasionado no destruye el deseo, sino más bien alimentan a la reproducción de aquel placer censurado (2009, p.50-51). Desde un enfoque del feminismo contemporáneo, De Lauretis expone que “no se puede ignorar los aspectos compulsivos, perversos e ingobernables de la sexualidad que nos confrontan en la esfera pública, en la familia y también en nosotros mismo” (2015, p.111). Aunque los términos de sexualidad y sexo mantengan relaciones teóricas, es necesario mantener al momento de estudios sociales una división para poder captar con detalles las acciones y efectos de cada individuo dentro de una sociedad.

El género al igual que la sexualidad ha generado un debate teórico frente a las posturas de la comunidad *queer*, todo movimiento social situado fuera del margen aceptado. Para la feminista y bio-socióloga Alice Rossi ejemplifica el punto de quiebre entre el movimiento y la ciencia, de acuerdo a sus estudios el género aborda las medidas socioculturales que se generan por aprendizaje social, pero existe un contraplano académico al abogar también por los conocimientos racionales de las investigaciones biológicas, naturaleza heteronormativa. Ritzer (1993) a través de una definición más sociológica del término, basado en las teorías del feminismo contemporáneo, expone que para las feministas es el estudio de roles y las identidades del hombre y la mujer, junto a sus relaciones (p. 216). Si mantenemos la

postura feminista, el género por esencia se genera de tipificaciones, es decir identificaciones reflejadas en el *performance*, que es “la repetición que imita constantemente la fantasía que constituyen las significaciones de manera encarnada” (Fonseca y Quintero, 2009, p. 48).

A mediados de los ochentas los estudios sociológicos brindaron investigaciones específicas con relación al género, que posteriormente se aplicarían en la teoría *queer*. Durante esta etapa de análisis exponentes en el tema tomaron los tres conceptos -género, sexo y sexualidad- para desarrollar la des-ontologización de la heteronormativa. De Lauretis (2015) comparte con los teóricos Fonseca y Quinteros que el género es un efecto compuesto por representaciones discursivas y sociales (p.108). Estos estudios ponen en debate las “transformaciones corporales físicas, sexuales, sociales y políticas que ocurren no en el escenario, sino en el espacio público; y por ende se expresan en el campo de acción y conciencia política” (Sierra, 2009, p.37). A su vez, con bases foucaultianos, añade que tales márgenes surgen de varias instituciones -la familia, la religión, el sistema educativo, los medios, los derechos, entre otros- y de fuentes cotidianas -lenguaje, arte, literatura, cine, entre otros-. Es decir, la identidad de un individuo se apropia por medio de las tipificaciones que el entorno le asigne, manteniendo la noción expresada con anterioridad.

Los términos claves dentro de los estudios *queer* surgen de la relación con las prácticas de discrepancias sociales, construcciones o re significaciones del *corpus*, mientras ponen al género como la medida de identidad del individuo. “El género es una atribución como una apropiación: otros me atribuyen un género y yo lo asumo como propio -o no-” (De Lauretis, 2015, p.108). En otras palabras, esta noción se origina de la ‘real-lización’ del efecto de representación; tras convertirse en real el individuo asume y se auto representa con la identidad social y subjetiva otorgada. Laplanche, psicoanalista francés, con sus estudios refuerza la noción que el género es múltiple, pero que las categorías /tipificaciones sociales son binarias porque se fundamentan en el sexo anatómico. Las “diferentes identificaciones de género pueden coexistir en una misma persona, pero la categoría social es binaria (...) por la percepción que los adultos tienen de ello que se basa en la visibilidad del órgano genital externo” (De Lauretis, 2015). La identificación y el deseo permite la relación entre la sexualidad y el género, idea contraria a lo heteronormativo. El discurso del

género se ha llevado el protagonismo en los estudios relacionados a la psicología, sociología y de discurso sociocultural, que abarcan también las problemáticas de la sexualidad y la dimensión sexual de la identidad, sin embargo, se retoman en la teoría *queer*.

3.8 Teorías *queer*, el renacimiento del corpus contemporáneo

Con una visualización de un mundo sin fronteras ni tipificaciones, la teoría *queer* intenta desestabilizar las normativas que se encontraban aparentemente fijas. A mediados de los ochentas e inicios de los noventa, a modo de esperanza y reivindicación las comunidades minoritarias se apropiaron del término *queer*, como se explicó en los párrafos iniciales, provocando intereses en varias ramas de las ciencias sociales. Hasta ahora comprendemos por separado los conceptos de *queer*, sexualidad (anatómico-fisiológico), sexo y género; pero por otra parte se encuentra la teoría *queer* que pretende dar una lectura más general del comportamiento social de los individuos. Las teorías *queer* aparecen como expresión política de los sujetos discriminados y observados como perversos de la modernidad. Fonseca y Quinteros (2009) reflexiona a la teoría como un estudio de la disidencia sexual y la deconstrucción de las identidades estigmatizadas que buscan un resignificado del término y conseguir reafirmar que la opción sexual distinta es una decisión personal, un derecho humano (p.43). Además, los estudios realizados bajo este marco conceptual plantean herramientas de participación políticas, no solo contemplativas, para otorgar voz a las identidades oprimidas por las ideologías conservadoras.

Estos estudios se encuentran normalmente interesados por las cuestiones relacionadas a la administración y el control del género, definiendo nuevos sujetos. Los términos *queer* y teoría llamaron la atención de la crítica social provocando trabajos conceptuales y especulativos que implican a una producción discursiva (De Lauretis, 2015, p.109). Sería contradictorio plantearnos que los nuevos sujetos, al igual que las estructuras sociales antes de los estudios *queer*, sean rígidas; por ende, esta teoría soporta la existencia de variaciones culturales y una construcción constante de nuestra identidad como individuo. En otras palabras, esta teoría cuenta con una postura emancipadora que destruye las identidades opresoras para dar un acercamiento al mundo raro, subversivo y transgresor, mientras mantiene el objetivo de promover un cambio social y colectivo. “Ser *queer* no significa combatir por un

derecho a la intimidad, sino por la libertad pública de ser quienes eres en contra de la opresión” (Mérida, citado por Fonseca y Quintero, 2009, p.56).

Los estudios de géneros con las teorías *queer* han sido investigaciones comparadas por su target de análisis, sin embargo en los enfoques de observación se encuentra su diferencia. Los *queer* es una propuesta teórica que busca dar sentido a la inestabilidad de las identidades, por medio de la aceptación del derecho a la diferencia y con el enfoque de un trato igualitario a pesar de las distinciones biológicas, culturales o sexuales. Es así, que a pesar de pretender neutralidad es intuitiva y subjetiva al igual que la mayoría de sus conceptos principales de estudio. No obstante, se dirige a la revalorización de “las cuestiones de género, las identidades y las sexualidades en un marco de agudeza crítica con la finalidad de desestabilizar no sólo el sistema, sino también la académica (Fonseca y Quinteros, 2009, p.56). Al tener un tiempo de aparición luego de las teorías feministas contemporáneas es casi imposible ignorar sus antecedentes investigativos, por ende, la teoría *queer* toma prestado la solución ideológica del *cyborg*, o la liberación del yo como ente indomable, para reformar su postura de autonomía y eliminar las dicotomías masculino-femeninas.

Los estudios *queer* aparecieron en el marco académico en un complejo contexto social, entre las nuevas visiones de la sexualidad y el ser humano, en Estado Unidos. Fonseca y Quintero (2009) brindan una cronología del proceso de estudio de la teoría al sostener que los primeros usos del término surgen con los descubrimiento sobre la tolerancia a la homosexualidad desde la Antigüedad y hasta la Alta Edad de Boswell, 1980; las evidencias arqueológicas de comportamientos homosexuales en la Grecia antigua de Dover, 1980; las teorías sobre la sexualidad de Foucault, 1996, y Weeks, 1980; y artículos científicos sobre la heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana de Rick, 1996 (p. 46).

En la medida en que entiende que, en el nivel discursivo y teórico, la modernidad marca en el mundo occidental la crisis y decadencia del sistema clásico de representaciones del sujeto, en el sentido político, epistemológico y ético de la expresión. En otras palabras, en los orígenes del pensamiento *queer* las convenciones establecidas sobre qué es la subjetividad y qué implica son rechazadas radicalmente por unas minorías

que reclaman representación en el sentido político y discursivo. (Sierra, 2009, 30)

El interés teórico de la sexualidad en las aulas universitarias fue un estímulo para incorporar los estudios *queer* en las instituciones. Columbia fue la primera universidad que brindó información acerca de esta teoría, en 1989; posteriormente las investigaciones se extendieron alrededor de todo los Estados Unidos, como en España, Amsterdam, Colombia, Sevilla, México, Brasil, y demás países.

La teoría *queer* en términos generales no busca crear tipificaciones a quienes discriminan las nuevas sexualidades, sino brindar estudios científicos y sociales que permitan demostrar que la realidad como el ser humano, en su todo, está en constante cambios. Negri y Hardt presentan al estudio como un “proyecto *performativo* colectivo de rebelión (...) de disidencia y resistencia” (citado por Sierra, 2009, p.38). Una sociedad debe reconocer a la vida cotidiana o al entorno como una percepción radicada en la imitación, representación y actuación. Tales observaciones otorgan como soluciones la aceptación como identificable variable y múltiple, re-significación de términos humanos, tolerancia hacia la diversidad y comprender que la felicidad igual que la vida es subjetiva mientras se plantea al *cyborg* (Fonseca y Quinteros, 2009, 57-58). Sierra, a manera de conclusión, expone que “en la teoría *queer* se cuestiona absolutamente todo, no se da por sentado nada, ni siquiera a sí mismas como interpretación legítima”, mientras finaliza afirmando que la identidad es flexible.

3.9 Cine queer: el arte y las nuevas perspectivas

Los seres humanos han buscado su representación por medio de varias artes: teatro, literatura, pintura, en otros; pero fue en 1895 que encontraron en el cine unos mecanismos de representación innovadora. Este arte inició como un retrato de una realidad socio-histórica (documentales) en la que nos identificamos y reconocemos como individuos de un colectivo; sin embargo, al paso de los años su popularidad aumentó y se destinó a la rentabilidad económica y al propagandismo de valores delimitados por la sociedad. Mira (2011) reflexiona sobre el cine *queer* y estudios del género, mientras sintetiza que esta muestra de la realidad por medio de lo audiovisual se centra en tres áreas: la representación, punto de vista del autor y la mirada del espectador, quien percibe una interpretación personal de la realidad (p. 18).

Los creadores de historias como actores productivos tratan de asemejar la representación cinematográfica con una de las realidades visibles que mantiene una sociedad determinada. Tras este contexto, se observa al cine como elemento socializador, pues los guionistas -considerése como uno de los autores cinematográficos- diariamente se informan sobre los sucesos coyunturales para luego seleccionar de la realidad aquellos aspectos que les interesan, y así finalizar con la dramatización para obtener el interés del espectador. A pesar que el autor investiga y recopila datos sobre la situación específica, al igual que en la mayoría de las actividades social, es subjetivo, por lo que se debe tener conciencia que esta clasificación trae consigo tipificaciones que pueden poner en riesgos el panorama audiovisual. En este marco Quin y McMahon (1997) sostienen el peligro que representa las interiorizaciones del autor, pues crean “estereotipos que categoricen un determinado grupo y que [posteriormente] la sociedad tome como válidos y generalizables” (Sánchez, 2016, p. 173).

El cine como arte de representación se encuentra en un punto de recreación del imaginario social, que en ocasiones se confunde con la suprema *realidad*. Una de las primeras grabaciones presentadas al público fue el documental *L'arrivée d'un train à La Ciotat* de Louis y Auguste Lumière, proyección que provocó que los espectadores no distingan la imagen del tren con un objeto real; este material audiovisual ejemplifica la necesidad de distinguir entre el modo de representación del cine de la vida cotidiana (Colaizzi, 2001, p.7). Debemos de prestar atención que el cine actual se podría considerar masivo, pues ya no es necesario ir a las salas de cine para consumir materiales audiovisuales y mucho menos *queer*. De esta manera, el cine es un instrumento de construcción de identidades, discursos e imaginarios sociales; que al interpretar a la identidad *queer* se observa una influencia notoria de la figura social sobre este colectivo.

La identidad *queer* se visualiza por medio del movimiento en la sociedad y se fortalece con las teorías, pero en el cine se representan por medio de imaginarios sociales. Manteniendo las reflexiones de Mira (2011), estas direcciones, activismo y teórico, han producido contrapuntos no sólo en las representaciones de los *queer*, sino sobre “los procesos psíquicos del espectador, el valor de las ideologías de representación, lo que significa crear desde posiciones de género no ortodoxos y las

porosas fronteras entre lo que se percibe como categoría separadas” (p.15). Antes de una presentación precisa de cómo reacciona esta ilusión de la realidad en el cine, es imprescindible presentar una definición con una visión comunicacional / cultural; de acuerdo a Dênis de Moraes el imaginario social está constituido por un conjunto de relaciones imagéticas que actúan como memoria afectivo-social de una cultura (citado por Sánchez, 2016, p. 173). Es decir esta realidad figurativa es una producción colectiva guardada en la retentiva de la familia -herencia, véase en el apartado Berger y Luckmann- y de grupos que las acopian de la realidad *suprema* predominante. Imbert (2010), por su parte, asevera que este figurativo dentro del campo cinematográfico como representaciones flotantes condiciona la aprehensión de la realidad, o mejor dicho vida cotidiana *queer*, mientras incide en la construcción de la identidad social (citado por Sánchez, 2016, p.174).

Los medios de comunicación al igual que el cine, y las artes en general, forman parte de los sistemas comunicacionales de construcciones de sujetos sociales. Colaizzi (2001) propone que “visión y creencia, representación y verdad son términos clases” para el estudio del cine como representación, puesto que “interpela, moviliza y articula el imaginario individual y social” (p.6). Este arte es una fuente cognitiva de ideologías reflejadas en las imágenes, los significados -discursivos o narrativos- y lo contextual. Hasta el momento, hemos brindado una visión del cine *queer* como una representación borrosa de la realidad colectiva, pero esta es una percepción precisa de la conciencia de la sociedad; es decir al inicio del desarrollo de esta categoría en el arte aún la construcción de la identidad *gay* y estudios de género dentro de la sociedad completa se encontraban en proceso de normalización -actualmente se continua en Ecuador-, no solo en la comunidad. La representación de estas comunidades *queer* mantiene en sus espaldas relaciones históricas, sociales y económicas que siempre se deben de tener en cuenta. Con lo *queer* el cine deslizó a su derecha la estética para dar paso a la representación de una realidad que pocos querían ver, pues no conformaba parte de su *realidad suprema*.

Los espectadores reciben una figuración cultural a través de la misma sociedad y sistemas de representación, mientras influyen en su percepción. La realidad cinematográfica está compuesta por la temporalidad y lo tangible de una comunidad que se desarrollan por los aspectos socio-históricos y culturales. Estos factores, que

también se observan en los estudios generales de la vida cotidiana de Berger y Luckmann, construyen un contexto de la realidad de los espectadores al receptor la representación.

La foto no es sólo una imagen, (...) [es] a la vez por tanto y consubstancialmente una imagen-acto, pero sabiendo que este acto no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la toma) sino que incluye también el acto de su *recepción* y de sus *contemplaciones*. La fotografía es, en resumen, inseparable de toda su enunciación, *experiencia* de la imagen, objetivo totalmente práctico. (Colaizzi, 2001, p.7)

Se comprende a este proceso como *acto cinematográfico* que debe ser aplicado durante los análisis de producciones audiovisuales, pues abarca una lectura no solo del texto, también de la imagen fílmica.

Este sistema de percepción del cine de Colaizzi con las tres áreas mencionadas de Mira provoca una apertura diluida del campo de estudios *queer* en las proyecciones audiovisuales. El hecho fílmico, determinado como acto cinematográfico, brinda un modelo de análisis que relaciona los textos discursivos y mecanismo culturales, con lecturas, interpretaciones, contextos específicos y experiencias múltiples-distintas. Al igual que en el campo teórico, en el campo cinematográfico los *gays studios* aprovecharon la línea feminista para determinar las perspectivas de género. El proceso de análisis es complejo, por eso que se cuestiona aspectos: ¿cómo actúan las ideologías de género en la elaboración del mundo de la ficción cinematográfica? ¿Cómo se manifiestan las posiciones de género en la enunciación fílmica? ¿Qué influencia tiene el posicionamiento del género en el consumo del discurso audiovisual? Hasta el momento ya comprendemos los conceptos relacionados a las ideologías de género, las teorías feministas contemporáneas, los estudios *gays* y teorías de la vida cotidiana, pero es hora de plasmarlo dentro de marco del cine; más del cine *queer*.

Las investigaciones antes mencionadas fueron la base de las construcciones de las nuevas cartográficas en el cine *queer*. La crítica feminista contemporánea inició la producción *queer*, a su vez dio apertura a las temáticas GLBTI en el mundo fílmico. Además, sus conclusiones teóricas provocaron la alteración del panorama cinematográfico dando nuevas perspectivas. Mira (2011) comparte que uno de los aportes de los estudios fílmicos a al campo académico es el revisionismo: “no consiste en una visión de hechos, sino una nueva manera de aproximarse a la historia según

una nueva teorización del hecho histórico” (p.17). Es decir, este estudio mira más allá de las narrativas, mientras busca nuevas visiones. En el caso de la homosexualidad, su tipificación no cuenta con un concepto tan estable como suele explicarlo los círculos académicos, pues se reduce a la fisiología, convirtiéndose en marcos rígidos como inestables, contradictoria pero real. En el transcurso de los años, la idea de las historias como discurso de representación transparente, como el audiovisual de los Lumière, es empleada por el discurso de representación cruzada por ideologías.

En el estudio del cine *queer* cuento con dos elementos importantes para explicar la estructura fílmica: lenguaje y los aspectos discursos. Todo lenguaje es codificado y decodificado, pero en el cine la configuración propia -imagen, narración y tecnología- hacen al lenguaje cinematográfico un medio de representación de la realidad. “El énfasis en la diferencia que implicaba el marco *queer* reactivaba el poder transgresor de la heterodoxia sexual” (Mira, 2011, p. 26). Todas estas aportaciones modifican las aproximaciones de la representación sexual en el discurso del cine. Mira durante su texto, plantea tres ejes de la evolución fílmica: el discurso cultural, creación y consumo; además manifiesta que debo de distinguir dos etapas. La primera fase del cine *queer* fue limitada por las tipificaciones que cruzaban el imaginario homosexual / *queer* hasta los años setenta del siglo pasado. La segunda fase, que inicia en los ochenta, la identidad *queer* buscaba su visualización de las consecuencias de forma parte de esta minoría aún oprimida en ciertos sectores de la realidad suprema.

La representación de una comunidad fuera de tipificaciones produce que esta categoría como arte se considere contracine. El revisionismo de Mira (2011) surge precisamente del silencio de las comunidades que distorsionaba la suprema realidad *queer*, por ende, se limitaban las compresiones prácticas del cine como industria y discurso, esta perspectiva se generó en los años sesenta (p.19). El propósito de este contracine es generar historias con elementos propios de las películas heterosexuales, pero desde las perspectivas *queer*. “Intervenir en la cultura alterando la heteronormativa y la configuración de poder que considera lo heterosexual como una práctica dada, natural y transparente” (Rodríguez, citado por Sánchez, 2016, p.175). Este mecanismo produciría un acercamiento a las comunidades distante de la vida cotidiana *queer* y así brindarles tramas que los ubique en nuevos márgenes fílmicos

que explorara círculos desconocidos del deseo, el cuerpo, sexualidad y de la propia cultura.

Las nuevas visiones del cine al insertar las categorías *queer* propone filmografías más atrevidas y que refleja otras realidades del colectivo, pero aún es tema de estudio la recepción de las audiencias. Colaizzi (2001) argumenta que los procesos de identificación del espectador (facilitados por los elementos técnicos del cine) dan la posibilidad de integrarse en un espacio extradiegético, fuera de la cuarta pared, a estas comunidades (p. 9). La proyección de la verdad se sugirió como el primer paso hacia los estudios homosexuales sin censuras; es así como en 1981, Vito Russo, mediante su obra *The Celluloid Closet*, abre el debate por dos décadas e introduce la crítica *queer*. Plática sobre el “vicio de centrarse excesivamente en el carácter positivo o negativo de las presentaciones” y añade que los espectadores hacen lecturas de las tramas sin codificaciones, casi literales: “los homosexuales tristes o depravados de las películas refuerzan un sentimiento de auto-odio, de vergüenza, como receptores pasivos” (Mira, 2011, p.20-21). Es así, la aceptación propia de los homosexuales y la identidad *queer* de sus personajes, permitirá que el resto de los receptores también puedan sentir la empatía de las tramas.

El cine *queer* se convirtió en un contracine que se cuestionan las representaciones fílmicas, en base a las teorías que llevan su mismo nombre, y plantean nuevas cartografías a los discursos trillados del cine de masa y de grandes distribuidoras. En sus inicios la prohibición o censura no consiguió eliminarlos del panorama fílmico, aunque sí determinaba su representación; en los ochentas aceptaron el valor del carácter del cine popular; mientras que los noventa se produce un movimiento fílmico que proyecta hacia públicos reales y sus placeres. Considerando las asignaciones de Mira (2001), “la perspectiva *queer* en realidad constituye un marco para hablar de género y sexualidad en cine que permite un alcance amplio, no restringido a la homosexualidad” (p.29). Debemos de comprender que el cine *queer* contemporáneo no se centra en la estética sino en la lectura de una historia real.

La mayoría de los expertos expuesto en este apartado dan una observación compleja de las perspectivas de género y *queer* del cine, brindando visiones que van más allá de las narrativas. Es por esta razón que también se presentan una serie de

teorías que generan un contexto y ambientar a comprender del campo cinematográfico a analizar y lo *queer*. Como se ha indicado en los apartados iniciales, las representaciones del cuerpo (ser humano) y el género son los temas de estudio de nuestro proyecto. Por ende, se intentará practicar un cierto tipo de abordaje dirigido a la dimensión de lo sociocultural, con énfasis en un enfoque comunicacional. De tal modo que resulte necesario, en lo posterior, diseñar una continuidad en el plano metodológico, integrando algunos procesos o técnicas de investigación que mantengan el este eje teórico.

CAPÍTULO IV: RESULTADOS

4.1 Análisis de contenido *queer*

El contenido es el factor esencial para cualquier producción comunicacional, por ende, el cine no se relega de esta norma. El análisis de contenido de la muestra de estudio no se analizará en su conjunto sino en escenas relevantes, presentadas en el segmentación sintagmática propuesto por Metz (1969). Además, las segmentaciones fílmicas serán observadas en base de indicadores propios para este tipo de trabajos: trama, color, personajes, cronología, planos, acciones, diálogos, música o sonidos ambientales, entre otros; y demás un estudio acentuado en la construcción de género. Con respecto al hecho fílmico, referencia al contenido cinematográfico, se constituye de personajes, diálogo, lugar, una banda imagen y una banda de sonido que al interrelacionar conforman un discurso. Para brindar un conocimiento general se determinará una ficha técnica y una sinopsis argumental de cada película de estudio. El orden de análisis de contenido es el siguiente: *Feriado* (2014), *El Secreto de Magdalena* (2015) y *Versátiles: Sin Prejuicios* (2017).

El cine es un arte construido de varios elementos significativos que brindan una experiencia de la realidad, no precisamente de la vida cotidiana, a un grupo de espectadores. Esta lectura puede ser explícita o reflexiva, es así como el contenido cinematográfico está compuesto por dos niveles de análisis: a) Datos técnicos, los cuales nos proporcionan información general, características del soporte audiovisual y significados del mensaje fílmico; elementos identificadores (construcción de género en los casos de estudios). b) Datos semánticos, contenido centrado en la atención de los recursos denotativos de la trama (Sánchez, 2006, p. 60). Interrelacionado con el marco teórico previamente presentado, los siguientes estudios se enfocarán en general hacia las teorías de la vida cotidiana, la identidad *queer* y diferencias de género. En primera instancia se debe desarrollar al análisis de contenido técnico para limitar la estructura narrativa de un material fílmico. Se destaca que el análisis descodificador del contenido se desarrollará en el transcurso del siguiente apartado de la presente tesis.

La recopilación de datos de las producciones cinematográficas de estudios estará presente en la ficha técnica de cada película, así mismo la presentación de la trama

fílmica. Manteniendo las expresiones teóricas de Sánchez (2006), la ficha técnica de una producción audiovisual proporciona una serie de datos explicativos de los elementos que permiten el desarrollo: actores, director, productor; al igual que elementos técnicos como el tiempo de duración, festivales de participación, entre otros. Por su parte, la sinopsis da una descripción breve del relato y brinda un conocimiento del tipo de historia en que se basa la filmación (p.62). Dentro de los modelos de análisis de estudio se destacan también las observaciones de códigos visuales, sonoros y sintácticos. A continuación, el desarrollo analítico de los casos de estudios.

4.1.1 Análisis de contenido Feriado

4.1.1.a Ficha Técnica

Título original:	Feriado
Título en inglés:	Holiday
Año:	2014
Duración:	01h22m
País:	Ecuador
Director:	Diego Araujo
Productor:	Hanne-Lovise Skartveit
Compañía productora:	Luna Films Audiovisuales en Co-Producción con Cepa Audiovisuales y Abaca Films
Guion:	Diego Araujo
Reparto principal:	<ul style="list-style-type: none"> ○ Juan Manuel Arregui (Juan Pablo) ○ Diego Andrés Paredes (Juano)
Género:	Drama - Homosexual

Festivales:	<ul style="list-style-type: none"> ○ Festival Internacional de Cine de Berlín 2014 ○ Festival de Cine Iberoamericano de Huelva 2014 ○ Frameline: Festival LGBTI de San Francisco 2014 ○ Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana 2014 ○ 3 Fronteras Puerto Iguazú Argentina 2014 ○ La Casa Fest - Casa de la cultura del Ecuador 2014 ○ Ventana Andina 2014
-------------	--

Tabla 4: Elaboración propia. Ficha técnica de *Feriado* de Diego Araujo

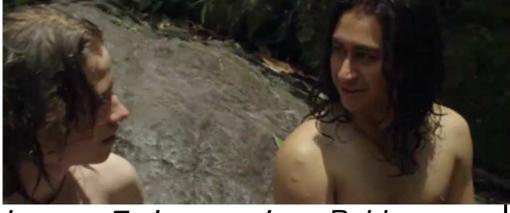
4.1.1.b. Sinopsis

Ambientado entre febrero (feriado de carnaval) y marzo (crisis bancaria) de 1999 en Ecuador, la trama relata el romance adolescente que surge entre Juan Pablo -un joven adinerado, blanco rubio y ciudadano- y Juano -joven rural, metalero e indígena-. Estas características enmarcan las diferencias socioculturales del protagonista y co-protagonista. El encuentro fortuito entre los personajes surge cuando Juan Pablo, de 16 años, viaja hacia una hacienda familiar en los Andes, lugar donde se refugiaba su tío involucrado en los escándalos de corrupción bancarias junto a su esposa e hijos de edad contemporánea al protagonista.

Durante una fiesta en la hacienda, un par de jóvenes interrumpe la celebración al robar piezas de los automóviles de los invitados; uno de ellos era Juano. En una escena de enfrentamiento e incomodidad Juano y Juan Pablo escapan juntos hacia un pueblo cercano, sitio donde habitaba el joven metalero. A través de aquel acercamiento Juan Pablo descubrirá un mundo lejano al suyo y con eso un sentimiento de liberación antes no percibido. Con una familia y un país en el abismo de la decadencia, su amistad se convertirá en un frágil romance. Una trama que se envuelve en imágenes de paisajes y luz natural; mientras la misma naturalidad es elemento para contar la experiencia rebelde juvenil de la liberación y el descubrimiento.

4.1.1.c. Segmentación sintagmática de una escena del primer acto

Sintagma (Plano autónomo, secuencia, escena)	Lugar	Personaje	Música / Sonido	Acción y/o diálogos
1. Secuencia ordinaria: proyección de partes de la trama con elipsis que suprimir fragmentos del encuentro que no tienen mayor transcendencia. Eliminación del tiempo no del espacio.	Mindo - Ecuador	Juan Pablo y Juano	Ambiental de la cascada y del entorno natural Voz en directo de los personaje s en el momento del diálogo - Juano y Juan Pablo-.	Tras pensar que sus primos se encontraban en la cascada. Juan Pablo es transportado por Juano a las cascadas de Mindo
				Como actividad popular, Juano invita a lanzarse al río a JuanPi.
				Antes de lanzarse explica a su compañero que realizar esta actividad es como volver a nacer.
				Juano se lanza y se sumerge bajo el agua.
				

 <p><i>Imagen 5: JuanPi mientras decide lanzarse / 51'06"</i></p>				<p>Con un montaje en cortes se muestra a Juan Pi desvestiéndose, tras la recurrente invitación.</p>
 <p><i>Imagen 6: JuanPi bajo el agua / 51'28"</i></p>				<p>Juan Pi decide lanzarse al río. Con una simbología de volver nacer, se muestra al joven bajo el agua aparentando un embrión.</p>
 <p><i>Imagen 7: Juano y Juan Pablo se sientan en la orilla/ 51'53"</i></p>				<p>Juan Pi observa a Juano y desliza su mirada hacia la entre pierna.</p>
 <p><i>Imagen 8: JuanPi observar a Juano / 52'06"</i></p>				<p>En esta escena se aprecia la aceptación del protagonista hacia su orientación sexual</p>
 <p><i>Imagen 9: La mirada de JuanPi recorre el torso y entrepierna de Juano/ 52'08"</i></p>				

				Finaliza con toma de transición hacia el cielo.
<i>Imagen 10: Se proyecta el cielo / 52'30"</i>				

Tabla 5: Elaboración propia. Análisis narratológico de la escena de estudio perteneciente al filme *Feriado* de Diego Araujo.

4.1.1.d. Segmentación sintagmática de una escena del tercer acto

Sintagma (Plano autónomo, secuencia, escena)	Lugar	Personaje	Música / Sonido	Acción y/o diálogos
1. Secuencia ordinaria: proyección de partes de la trama con elipsis que suprimir fragmentos del encuentro que no tienen mayor transcendencia. Eliminación del tiempo no del espacio.	Quito- Ecuador	Juano, Juan Pablo y conserje	Ambiental de los pasos de los personajes mientras bajan las escaleras, la respiración de ambos en el acto del beso demás.	Ambos caen de las escaleras. Al levantarse las luces de las escaleras se apagan. La iluminación de las señales de salida se queda encendida s, visten a la escena de rojo. Mientras el silencio los invade, JuanPi besa a Juano. Él responde, pero a los segundos reacciona empujando a su compañero .
	Edificio donde vive Juan Pablo			
<i>Imagen 11: Juan Pablo y Juano bajan corriendo las escaleras / 01h08'44"</i>				
			Voz en directo de los personajes en el momento del diálogo -Juano y Juan Pablo-.	
<i>Imagen 12: Juano se ríe mientras está en el suelo. / 01h09'02"</i>				
				
<i>Imagen 13: Juano ayuda levantarse a JuanPi / 01h09'05"</i>				

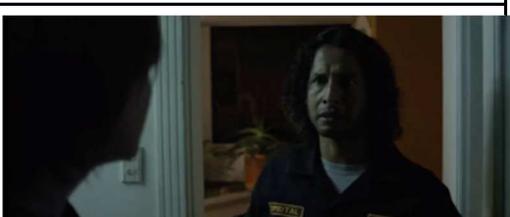
				<p>Juano y JuanPi se mira confundido s.</p>
<p>Imagen 14: Juan Pablo besa a Juano / 01h09'19"</p>				
				<p>Finaliza con la entrada del conserje y la huida de Juano.</p>
<p>Imagen 15: Juano empuja a Juan Pablo / 01h09'39"</p>				
				
<p>Imagen 16: El conserje entra en escena / 01h09'50"</p>				

Tabla 6: Elaboración propia. Análisis narratológico de la escena de estudio perteneciente al filme *Feriado* de Diego Araujo.

4.1.1.e. El Renacimiento *queer* del feriado

Feriado (2014) de Diego Araujo proyecta la pureza del primer amor adolescente en la etapa del descubrimiento personal. Brotes de confusión, alegrías y soledad, aquellos sentimientos humanos que llevan a la reflexión del ser y que a su vez forman parte del crecimiento son representados con tanta franqueza en el discurso fílmico *queer* del director, mientras provoca un acercamiento casi automático del espectador con la trama. Una historia que se apoya en los paisajes para otorgar una sensación de naturalidad, así lo planteó Araujo (2018). Documentalista, director y guionista quiteño de 42 de años que experimentó uno de los cotizados debuts en festivales internacionales. *Feriado*, con su título internacional de *Holiday*, es su ópera prima, puesto que se estrenó en la 64ª Berlinale en 2014, que a partir de esta proyección los focos de los medios de comunicación nacionales, como internacionales, daban a conocer productos audiovisuales ecuatorianos con la temática homosexual

adolescente. Un *film* que se observaba prometedor desde inicios de la narrativa, es por eso que en el 2012 recibe el Voces Award del Tribeca Film Institute¹ y en el 2010 fue beneficiado por el Fondo de Fomento del ICCA² con un monto de \$50.000 en la categoría Producción de Largometraje de Ficción. Hasta la actualidad, esta obra audiovisual cuenta con más de 70 proyecciones en festivales de cine y distribuciones en 22 países. Araujo se encuentra en procesos de postproducción de su segundo largometraje titulado *Agujero Negro* (2018), con título internacional de *Black Hole*.

El tema que abarca esta filmación no es simplemente el *romance de verano* de un joven homosexual que visita a su familia en las montañas, mientras lo consume un entorno de conflictos internos como externo. Esto es un telón que se relaciona a la situación primera del protagonista, de querer mantenerse al margen. Esta representación se aleja de la comunidad para brindar una visión natural del ser humano, de las vivencias o experiencia de desamor, renacimiento y descubrimiento que sufre cualquier sujeto, de la identidad *queer* o no. Un discurso unificador que atrae al espectador por su sutileza de elementos cinematográficos utilizados durante el rodaje. Araujo manejó adecuadamente los elementos que tenía a la mano, sin embargo, hay que destacar que este proyecto fílmico lo tuvo bajo el brazo por varios años, lo que le permitió perfeccionar los detalles que hacen de esta trama destacar desde su presentación como película narrativa en el 2012.

La historia surgió en un comienzo como un cuento. Fue a partir de ese cuento que en un principio tenía que ver más de clases sociales, con un tema racional que se empezó a desarrollar entre los personajes. La premisa en el cuento partía de los sectores socioeconómicos opuestos que mantenían los intérpretes creando el cuestionamiento de qué pasa cuando estos sujetos se conecten, se conozcan. Esta historia tomó otro rumbo que tenía que ver con el despertar con la reafirmación sexual de uno de los chicos. Del uno, no del otro. Él [otro] más bien es del chico que se está experimentado distintas cosas (Araujo, 2018).

¹ Tribeca Film Institute es una organización de artes sin fines de lucro afiliada al Festival de Cine de Tribeca.

² Instituto de Cine y Creaciones Audiovisuales (I.C.C.A.) es una entidad pública encargada del desarrollo del cine y la creación audiovisual, adscrita al Ministerio de Cultura y Patrimonio.

El reparto se encargó de dar vida a la trama y favorablemente en el *cast* realizado para este film fue acertado, seleccionando a Juan Manuel Arregui como protagonista. A pesar de no tener experiencia actoral en relación con los demás del reparto, el trabajo en conjunto con el director permitió el desarrollo del personaje. Araujo afirma que siempre intenta buscar un equilibrio entre actor y personaje; de la misma manera conocer los hábitos de actor para trasladarlo al personaje. Un recurso actoral del protagonista es la mirada, puesto que durante esta filmación hay escasez de diálogos debido a la caracterización del personaje. Es así como la mirada se prepondera en el acto de ver, de observar nuevas perspectivas. En el aspecto de construcción de género, el director prefiere manejar una visión natural de la persona, sin etiquetas ni estereotipos; de esta manera se puede analizar al sujeto en el adjetivo sugerido por su prima a JuanPi: “misterioso”, no por sus gustos sino por su personalidad. Aquella naturalidad del ser humano se plasma en la dramatización y construcción del personaje, simplemente: un hombre homosexual.

Con una preponderancia de la luz, *Feriado* destaca la participación del personaje de Juan Pablo o JuanPi en ambas escenas seleccionadas. Desde un principio se destaca el uso de luz natural, que de la misma manera se observa en la escena de la cascada, escena de estudio, mientras se destaca el entorno de los personajes en una naturaleza vercosa. Este recurso de luminosidad brinda un aura mística-angelical creando el escenario idóneo para representar el sentimiento puro del descubrimiento. Por otra parte, en la escena de las escaleras del edificio de JuanPi al ser cronológicamente de noche no hay el recurso de luz natural, pero igual la iluminación durante la escena juega un rol decisivo para la trama. Con una luz roja en los carteles de salida, el director muestra una puesta en escena de un acercamiento íntimo entre los personajes principales, que son Juan Pablo y Juano, sugiriendo una atmósfera referente a la sexualidad y la fuerza de voluntad.

La dirección de arte en las escenas seleccionadas muestra por medio del vestuario debido a la escasez de utilerías en tales actuaciones. Se aclara que el recurso de utilería escenografía no es utilizada debido a que son grabaciones ya sea en exterior como en zonas interiores de acceso rápido. La vestimenta, por su parte,

se empleó adecuadamente respetando las características de los personajes. Juan Pablo, un joven ciudadano pero relajado, tímido, tranquilo, lleva accesorios como collares y pulseras que producen una identificación del sujeto; además, el uso de ropa cómoda y holgada rectifica su personalidad serena. Un conjunto de zapatos deportivos, pantalones no ajustado a los muslos, camiseta y por encima una camisa. Juano, un joven rockero de áreas rurales, siempre con su chaqueta de cuero, cabello recogido, *jeans* y camisas; muestra una figura de rudeza, sus gustos musicales y la perspectiva de vida de un hombre fuerte.

En la dirección fotográfica Araujo guarda un conjunto de elementos discursivos, no obstante, se explica que el nivel del color, la iluminación, vestuario y la composición de la visual abarca el viaje emocional que pasa el protagonista durante la trama. En primera instancia, se observa que respeta las reglas de tres cuartos mientras usa una variedad de planos como americano, generales, primer plano, contraplano; así también, un manejo adecuado de ángulos como picado, frontal, laterales, entre otros. Araujo sabe cuándo usar un plano sostenido o utilizar el recurso de plano subjetivo para seguir manteniendo la visión de JuanPi en la trama. Una colorización que se enfoca mucho en la iluminación pero que al mismo tiempo busca la representación emocional que está experimentando el personaje principal para brindarle sentido a cada elemento expuesto en el *film*. Una combinación de colores cálidos o fríos dependiendo de la circunstancia. Recursos fílmicos que aportan al desarrollo y permiten reafirmar que la historia gira en torno al descubrimiento de Juan Pablo.

Con una fluidez en planos se muestra un montaje secuencial sin cortes que obligue al espectador preguntar qué pasó, sino que provoque una introducción imperceptible a la historia. Al igual que en los recursos fotográficos, el director mantuvo una edición que destaca la participación de JuanPi y que al mismo tiempo permitía un acercamiento tanto con el protagonista y con Juano. Un montaje que envuelve al espectador sin darse cuenta: durante la primera escena se juega entre planos de perspectiva ajena y la subjetiva sin confundir a su audiencia sino más bien para crear un vínculo y así crear empatía. ¡La magia de la edición! En la segunda escena, al desarrollar el encuentro íntimo representado en un beso, todo el acto de

contacto se realiza en un plano secuencia, pero al momento que Juano los rechaza hay un corte brusco y se convierte en un plano lateral y contraplano, recurso usado para enfrentamientos. Una ubicación idónea de sonidos, banda sonora y el propio silencio en el proceso de edición y post producción; un ejemplo de esta labor es en la escena de la cascada al jugar con los mismos sonidos que brinda la naturaleza para seguir fortaleciendo aquella imagen celestial de un recién nacido, puro y renovador. Al igual, en la siguiente escena de estudio al darle prioridad al sonido de la respiración y los ambientales en la escena del beso producen una mayor empatía y cercanía a la vivencia de JuanPi.

Apenas en 1997 se despenalizó la homosexualidad en Ecuador. En cuanto al contexto, el también guionista de la película explica que el filme toma el nombre de feriado por situarse entre los meses de febrero y marzo -fiestas de carnaval y la crisis bancaria, ambas conocidas popularmente como feriado- en 1999. “Digamos que el contexto de este amor juvenil se desarrolla más bien en un contexto adulto” (Araujo, 2018). Con esta premisa el autor tenía como visión crear un mundo, el mundo de JuanPi, adolescente, inocente y con el primer amor. Sin embargo, la situación contextual formaba un escenario distinto: “así como el país se está caotizado, la vida de Juan Pablo está sumida en un caos. Una relación entre el feriado bancaria y la propia vida de Juan Pablo” (Araujo, 2018). Esta vinculación se desvanece al integrar a la trama a Juano, personaje que da un giro en el viaje emocional y personal del Juan Pablo, y que se representa en la mayoría de los elementos fílmicos presentes y mencionados.

A modo de desglose contextual, la narrativa empieza en las montañas un lugar de colores fríos, específicamente en la hacienda de la familia que se muestra con tonalidades y sonorización oscura; un lugar donde Juan Pablo está atrapado en el caos contextual e individual. A medida que Juano se involucra en la vida del protagonista y dan paso a la interacción; el mundo de Juan Pablo se expande, “no solo psicológica, sino también literalmente, geográficamente el mundo se le empieza abrir” (Araujo, 2018). A partir de la bajada a la cascada, como escenario cálido por su naturaleza tropical, se representa un ambiente más agradable con hojas frondosas y tonalidades más coloridas. Por otra parte, el sonido es más sutil cuando el

acercamiento de Juano es mayor: inicia con una sonorización disonante -cubiertos, conversaciones, teléfonos, un espacio más claustrofóbico- que va convirtiendo en sonidos más íntimos por el acercamiento con el co-protagonista (Radio Coca, 13 de mayo 2014). “La cercanía a Juano hace que el mundo de Juan Pablo se abra y en un ambiente de la naturaleza, el agua” (Araujo, 2018). La escena de la cascada escogida brinda uno de los contextos discursivos más destacados tanto en su narrativa como en una imagen, la figura metafórica destacable es la propia cascada que se roba por segundo el protagonismo para dar hincapié a su significado: el renacimiento. “El agua como figura que está experimentando un cambio” (Araujo, 2018).

Una filmación que brinda una serie de elementos cinematográficos que permiten la comprensión de la historia sin mucho diálogo, por la misma construcción de su personaje principal, Juan Pablo. Una filmografía *queer* que no se centra en el círculo homosexual sino en la misma vivencia natural del descubrimiento del ser, seres humanos sin tipificaciones. Representar más bien una suprema realidad *queer* ligada a la vida cotidiana de la sociedad general. Araujo brinda una visión del cine GLBTI ecuatoriano y muestra a nivel internacional cine con estas temáticas que aún son rechazadas en Ecuador (véase en el tercer capítulo). La relación directa e indirecta inicial entre el feriado bancario, época donde se desarrolla la película, y la situación de Juan Pablo; y un desenlace a modo de solución: descubrimientos de nuevos mundos y el renacimiento del nuevo sujeto.

Observamos que los recursos cinematográficos empleados en el filme son constantemente relacionados al protagonista por lo que se destaca su organizada estructura narrativa y al mismo tiempo la permanente construcción de género durante la trama. Araujo no presenta la construcción del género del personaje desde un inicio de la trama, sino más bien construye el género mientras transcurre la historia por medio del hilo conductor del descubrimiento. Por ende, cada elemento cinematográfico enaltece o afirma ese descubrimiento que se convierte al final en la construcción del género de JuanPi, el protagonista. La construcción del género se encuentra interrelacionado con la vida cotidiana y las teorías de diferencia de género de las posturas feministas contemporáneas, debido al salto por el conocimiento de nuevas realidades, relación con Juano de clase social diferente y su atracción sexual

hacia él, y las tipificaciones que generan las diferencias de género como el abuso de poder por fuerza que realiza el primo de JuanPi hacia él por ser “misterioso”. Con un enfoque del director de planificar personajes redondos y sin estereotipos, *Feriado* (2014) simplifica una de las realidades de la construcción de género por medio de su filmografía.

4.1.2 Análisis de contenido *El Secreto de Magdalena*

4.1.2.a. Ficha Técnica

Título original:	El Secreto de Magdalena
Año:	2015
Duración:	01h06m
País:	Ecuador
Director:	Josué Miranda
Producción ejecutiva:	Josué Miranda, Karen Morán y Michelle Prendes
Compañía productora:	Underdog Films
Guion:	Josué Miranda
Director de fotografía:	Nathalia Villacres Josué Miranda
Reparto principal:	<ul style="list-style-type: none"> ○ Celeste Santillán (Magdalena) ○ Patricia Guillén (Miranda)
Género:	Drama - Homosexual
Festivales:	Festival de Cine de Guayaquil

Tabla 7: Elaboración propia. Ficha técnica de la película *El Secreto de Magdalena* de Josué Miranda.

4.1.2.b. Sinopsis

Miranda es una fotógrafa guayaquileña que vive desde hace años en Buenos Aires, Argentina, pero que regresó a su ciudad natal por motivos de una exposición de sus obras. Magdalena es una mujer tímida que dentro de la trama mantiene un conflicto con su novio, con quien lleva una relación de años. Miranda se encontraba hospedada en casa de su mejor amiga Mónica por el tiempo de su estadía en Guayaquil, mientras Magdalena buscó posada tras discutir con su novio. Ambas mujeres, se encuentran por una noche en la casa su amiga Mónica, sin darse cuenta que a partir de aquella experiencia su perspectiva de la vida iba a tomar rumbos diferentes. Con una actitud seductora y avasallante, característico de su personalidad, Miranda guiará su encuentro nocturno con Magdalena desde un primer acercamiento confesional, para luego inclinarse a un contacto erótico - sexual para finalizar en un descubrimiento de yo y sus deseos.

4.1.2.c. Segmentación sintagmática de una escena del primer acto

Sintagma (Plano autónomo, secuencia, escena)	Lugar	Personaje	Música / Sonido	Acción y/o diálogos
1. Secuencia ordinaria: proyección de partes de la trama con elipsis que suprimir fragmentos del encuentro que no tienen mayor transcendencia. Eliminación del tiempo no del espacio.	- Departamento e Mónica - Guayaquil - Ecuador	Miranda y Magdalena	- Ambiental de las acciones de los personajes. - Doblaje de los diálogos de los personajes - Miranda y Magdalena-	-Tras mancharse con helado Miranda decide bañarse. - Al entrar a la ducha Magdalena entra a escena e inicia la conversación al cuestionar amablemente los gustos de
 <i>Imagen 17: Miranda se quita sus accesorios / 26'48"</i>				
 <i>Imagen 18: Miranda se baña / 27'38"</i>				

				<p>su compañera.</p>
<p><i>Imagen 19*: Magdalena conversa con Miranda / 28'22"</i></p>				<p>- Miranda con una actitud coqueta que la caracteriza responde a la pregunta.</p>
				<p>- La escena termina con un beso entre los personajes.</p>
<p><i>Imagen 20: Miranda coquetea con Magdalena/ 28'33"</i></p>				
				
<p><i>Imagen 21: Magdalena deja de ver a Miranda, pero ella la vuelve a besar / 29'15"</i></p>				

Tabla 8: Elaboración propia. Análisis narratológico de la escena de estudio perteneciente al filme *El Secreto de Magdalena* de Josué Miranda.

4.1.2.d. Segmentación sintagmática de una escena del tercer acto

Sintagma (Plano autónomo, secuencia, escena)	Lugar	Personaje	Música / Sonido	Acción y/o diálogos
<p>1. Secuencia ordinaria: proyección de partes de la trama con elipsis que suprimir fragmentos del encuentro que no tienen mayor transcendencia. Eliminación del tiempo no del espacio.</p>	<p>- Departamento e Mónica - Guayaquil -</p>	<p>Miranda y Magdalena</p>	<p>- Ambiental de las acciones de los personajes</p>	<p>- Magdalena se esconde bajo las sábanas. Magdalena</p>

	Ecuador		s.	la sigue y le pregunta sobre su estado emocional.
<p><i>Imagen 22: Magdalena cuestiona su cercanía hacia Miranda/ 45'30"</i></p>			- Voz en directo de los personajes en el momento del diálogo -	- Al preguntar por su cercanía hacia su compañera,
			Miranda y Magdalena-	ella le explica que, a pesar de sus gustos sexuales o su personalidad, ella sigue siendo un ser humano.
<p><i>Imagen 23: Magdalena quiere ver el tatuaje de Miranda / 46'53"</i></p>				- El descubrimiento hacia la realidad <i>queer</i> de Magdalena también abre una puerta hacia la vida intimando Miranda.
				- La escena finaliza con
<p><i>Imagen 24: Miranda cuenta sobre el significado de su tatuaje / 47'02"</i></p>				
				
<p><i>Imagen 25: Magdalena besa a Miranda / 48'30"</i></p>				
				
<p><i>Imagen 26: Acto sexual erótico / 48'37"</i></p>				

				
<p><i>Imagen 27: Miranda besa a Magdalena / 48'39"</i></p>				
				
<p><i>Imagen 28: Acto sexual - orgasmo / 49'43"</i></p>				<p>un juego de planos que representan al acto sexual erótico entre los personajes. Ambas terminan la escena con un orgasmo.</p>

Tabla 9: Elaboración propia. Análisis narratológico de la escena de estudio perteneciente al filme *El Secreto de Magdalena* de Josué Miranda.

4.1.2.e. No llores Magdalena: bajo las sábanas todos somos iguales

El Secreto de Magdalena (2015) de Josué Miranda destacó en torno a filmaciones nacionales independientes con bajo presupuesto, desarrollada en una locación, pocos días de grabación, mínimo de actores y con limitados recursos técnicos. A pesar de las limitaciones, esto no fue barrera para el generar una trama con una estructura de tres actos y personajes acordes a la trama. Con 30 años, el director, guionista, productor y editor establece a este filme como su ópera prima que dio paso a una serie de proyectos; sin embargo, Miranda cuenta con producciones anteriores, cortometrajes específicamente, tales como: *Los Tunantes* (2011) y *Do not* (2012). Los productos cinematográficos que se proyectaron posteriormente fueron: *Thanks for the Aids* (2016) -cortometraje- y *La Dama Tapada: El origen de la leyenda* (2018) largometraje que se estrenará próximamente en Ecuador. La lista de los demás trabajos audiovisuales realizados por este autor son varias, debido que ha ejercido cargos no solo de dirección general. Un detalle significativo de este creador de contenidos fílmicos es que a pesar de ser graduado en Administración de empresas turísticas y hoteleras se ha desempeñado en el campo laboral audiovisual con su productora Underdog Films.

La vida está llena de experiencias por coincidencia o circunstanciales, Miranda proyecta una trama que expresa más allá del acto erótico o emocional de las protagonistas, sino aquellas vivencias que llegan sin avisar y que logran cambiar el rumbo del destino. Identificáremos al también guionista como J. Miranda en el transcurso de su análisis para evitar confusiones con el protagonista de Miranda, personaje de la trama. A pesar que la narración surge por limitaciones de presupuesto, la historia *queer* expuesta se da por decisión del autor en su deseo de mostrar contenido diferente al espectador. “El cine erótico y la temática lésbica en el país se desarrollan muy someramente. No sé si por algún aspecto cultural o económico, pero nunca se ha tomado como un tema central”, dice J. Miranda (El Telégrafo, 8 de julio de 2015). Una experiencia así describe el autor a la trama que por medio del diálogo y la intercomunicación de los personajes principales dan a conocer la realidad, o mejor dicho la vida cotidiana de las lesbianas, siendo el hilo conductor Miranda, protagonista. A comparación con *Feriado* (2014), este *film* prefiere el uso del habla para expresar una realidad que experimenta a un inicio Miranda y que luego al ocurrir el salto, mencionado en las teorías de Berger y Luckmann, Magdalena logra comprender esa parte de la vida que no observaba. Es decir, se proyecta la interacción social como construcción a priori del género.

J. Miranda, director, comparte el enfoque de presentación de la historia con Araujo, puesto que ambos desarrollaron el filme en base a la premisa de no crear personajes estereotipados. *El Secreto de Magdalena* se basó en dos premisas: no estereotipos - físico o de personalidad- y proyectar mujeres comunes, “no iba a ver modelos de 180cm, no iba a ver nada especial o un atributo diferente a una chica que tú ves en el diario vivir y mucho más en Magdalena” (Miranda, 2018). En la construcción de personajes, el director buscó la representación de una joven ordinaria que mantiene una relación estable con su novio en el sujeto Magdalena -tímida, reservada, amable-; por otra parte, en la estructuralización de Miranda la diferencia fue diferente debido a su peso dramático y protagónico dentro de la historia -con un aspecto extranjero, artista e ideologías contemporáneas- pero se mantenía la premisa de la presentación de “chicas comunes” (Miranda, 2018).

El segundo filme de análisis conserva el recurso del diálogo como elemento de la construcción de género de ambos personajes. La postura de género en Miranda se

presenta desde el primer acto durante dos escenas: la descripción directa del personaje Mónica hacia Miranda como lesbiana y al ocurrir la primera interacción de Magdalena con Magdalena en el cual se plantea un marco conceptual y de ideología que se desarrolla durante la película. Este primer acercamiento de las protagonistas fortalece las teorías de realidad antes mencionadas. Magdalena al no conocer la realidad de Miranda su perspectiva de género se encuentra envuelta en tipificaciones anónimas o por herencia -no se especifica en el filme- que son representadas en los cuestionamientos en los diálogos de las escenas del primer acto (conocimiento de una nueva realidad suprema) y que serán analizados en la segmentación seleccionada. Retomo una explicación expuesta en el marco teórico de la presente tesis: es necesario tener presente, que las etiquetas anónimas o de círculos íntimos forman y formaron parte de la vida cotidiana de una sociedad y que no pueden ser eliminadas en un acto brusco por la diversidad. Esta observación se ve aplicada durante la construcción de género de Magdalena porque en los primeros quince minutos de la filmación -primer acto- los personajes se ambientalizan en ese proceso comunicacional, y coqueteo por parte de Miranda, para brindar un espacio cognitivo-emocional de una suprema realidad *queer*.

Los personajes de *El Secreto de Magdalena* son representados por un reparto en su mayoría mujeres que fueron informadas previamente de la realización de actos eróticos. J. Miranda confesó que como realizador audiovisual mantiene una atracción a los personajes encarnados por mujeres, es así como se en su mayoría de proyectos la presencia de esta figura es constante. “Me gusta escribir más con personajes de mujeres por la libertad que me dan para interpretar al personaje” (Miranda, 2018). La película cuenta con escenas eróticas que dan paso a otra de las realidades de la identidad *queer*, mientras en *Feriado* (2014) se enfoca a un descubrimiento y cuestionamiento del ser; en *El Secreto de Magdalena* se presenta directamente al encuentro cercano íntimo de los individuos, sin dejar de lado también el descubrimiento de Magdalena. Al ser erótico la categoría escogida por Miranda para su ópera prima la elección del *casting* se mantuvo firme en buscar actrices de presencia del diario vivir, “hay una delgada línea que no se puede pasar; que consideré yo que si hubiera cogido chicas muy voluptuosas o con otro tipo de fisionomía si se hubiera prestado a lo sexual” (Miranda, 2018). Dentro de aspecto actoral para el desarrollo de la construcción de género también utilizó el mecanismo

de adaptación personaje-actor; agregó que durante la lectura de guión se debe tener en cuenta tanto el texto como las indicaciones del director.

J. Miranda trabaja en base a lo que ya existe dentro de la escena, incluye a los actores, justificándose a la falta de presupuesto. En primera instancia, los recursos de utilería son empleados de forma limitada por carácter de fondos monetarios; sin embargo, se destaca el pincho rojo utilizado por Miranda debido al realce que produce su color al personaje y el contexto significativo que le brinda: fresco - natural. También, las sábanas en su definición previa a su tonalidad hacen referencia a un dicho popular: "bajo las sábanas todos somos iguales". En cuanto al vestuario, los personajes disponen proyectan su carácter por medio de este elemento. Magdalena con una vestimenta inicial de colores negro y rojo se presenta con una falda larga hasta los tobillos y una blusa con encajes en la espalda para dar protagonismos a su tatuaje, tacos, uñas pintadas de color rojo, cabello recogido y accesorios llamativos exponiendo la figura de una mujer de personalidad fuerte y con fuerza de voluntad hacia sus decisiones. Por su parte, Magdalena quien representa una mujer cotidiana se introduce con un vestido floral corto, uñas pintada al estilo francés y cabello lacio con un peinado sencillo. De acuerdo a la premisa de trabajar en base a lo existente, J. Miranda construyó una experiencia social en torno al personaje de Miranda y el tatuaje con mariposas actias luna de Patricia Guillén, actriz, para integrar un contexto familiar y dar paso a la apertura de emociones reforzada por el sonido que se analizará posteriormente durante la escena bajo las sábanas -segmentación de estudio-. En los fragmentos fílmicos seleccionados se observa los tres elementos destacables, el pincho rojo, el tatuaje y las sábanas que dan una lectura significativa de la construcción género.

Ambos filmes analizados aplican el recurso audiovisual del color para representar el viaje emocional y personal del protagonista. Es necesario explicar que el protagonismo no recae en Magdalena, a pesar de estar su nombre en el título, sino en Miranda quien se convierte en el hilo conductor y mantienen el control en la mayoría de los diálogos, con excepción de la escena bajo las sábanas. Este personaje genera una jerarquía de poder sobre el otro participante, sin producir incomodidad o tensión sobre el proceso de intercomunicación. Este control y guía se refleja en la aplicación de los colores, dentro de las escenas la primera segmentación escogida que se

desarrolla dentro del baño mantiene totalidades calidez con significantes de autonomía y autoridad de Miranda pues que es ella quien mantiene el color rojo. Mientras en la segunda escena de estudio se presenta un cambio a tonalidades pasteles que brinda un aura de sensibilidad, afecto mágico y deseo. Este análisis de color se evidencia en los temas tratados en las escenas planteadas: en la primera la conversación sobre la atracción hacia las mujeres con un ambiente de coqueteo/conquista y en la segunda se platica sobre los sentimientos dando una apertura a las emociones de cada personaje mientras finaliza con un acto sexual erótico. A diferencia de la filmación anterior que representaba un cambio de lo caótico o cuestionamiento a la serenidad o respuesta, *El Secreto de Magdalena* brinda un viaje hacia el conocimiento de las diversas sexualidades, de la confusión a la empatía.

En la información general del análisis de contenido de la presente filmografía abordaremos aspectos de fotografía, planos, ángulos. música y sonido. La imagen cumple la regla de tercios, sin embargo, muestra una composición sencilla. La diversidad de planos es regular por el uso de la cámara al hombro, esta forma de grabación tiene el objetivo de seguir los movimientos de los personajes sin cortes. Por otra parte, la iluminación a un rodaje de noche-madrugada y en interiores se observa un predominio de las lámparas y luz artificial, por ende, este elemento no cuenta con un valor relevante en la construcción de género. Durante el montaje un componente obvio fue el doblaje del audio en la escena del primer acto elegido, puesto que el ambiente era bajo. La musicalización fue un recurso correctamente empleado en la trama de J. Miranda, cada tema daba apertura a las emociones; así es en los dos casos de estudios de esta filmografía: apertura a las emociones y al descubrimiento.

4.1.3. Análisis de contenido de Versátiles: Sin Prejuicios

4.1.3.a. Ficha Técnica

Título original:	Versátiles: Sin Prejuicios
Año:	2017
Año de publicación:	2017
Duración:	02h11m

País:	Ecuador
Director:	Elio Peláez
Producción ejecutiva:	Elio Peláez, Federico Koelle y Mario Vera
Compañía productora:	Etiud New Media y Grupo Creaciones
Guion:	Elio Peláez
Director de fotografía:	Miguel Zamora
Reparto principal:	<ul style="list-style-type: none"> ○ Paúl Lemos (José Ardían Álvarez) ○ Gabriel Carrión (Darío Molina) ○ Oscar Merino (Johan Gutiérrez)
Género:	Drama - Homosexual - Erótico

Tabla 10: Elaboración propia. Ficha técnica de la película *Versátiles: Sin Prejuicios* de Elio Peláez.

4.1.3.b- Sinopsis

José Darío Álvarez cuenta las experiencias GLBTI de sus compañeros en una sociedad con prejuicios hacia esta comunidad; mientras muestra como su círculo de amistades valoran el significado del amor sin mirar etiquetas. Por medio de un mosaico de historias interrelacionadas de los personajes que mantiene conflictos personales, emocionales, familiares, que arrastran un pasado de arrepentimientos, entre otros aspectos, se representa la vida cotidiana de la identidad *queer* bajo la visión del autor. Al mismo tiempo se proyecta al bisexual, la lesbiana, al homosexual con sida, a la familia ortodoxa con un hijo homosexual, entre otras identidades que luchan por tener algo de felicidad, perdón y sentido.

4.1.3.c. Segmentación sintagmática de una escena del segundo acto

Sintagma (Plano autónomo, secuencia, escena)	Lugar	Personaje	Música / Sonido	Acción y/o diálogos
---	-------	-----------	--------------------	------------------------

<p>1. Secuencia ordinaria: proyección de partes de la trama con elipsis que suprimir fragmentos del encuentro que no tienen mayor transcendencia. Eliminación del tiempo no del espacio.</p>	<p>Casa de Roxana, madre de Darío. Guayaquil Ecuador</p>	<p>Darío Molina, Joanna Molina, Roxana de Molina.</p>	<p>Ambient al de las acciones de los personajes.</p>	<p>Darío entra a su casa luego de caminar por el vecindario. Roxana, madre de Darío, espera a su hijo con un diario en la mano.</p>
				
<p><i>Imagen 29: Darío entra a su casa / 01h01'36"</i></p>				
				<p>Darío al enterarse que era su diario se enoja y le reclama a su madre. Sin embargo, Roxana lee un fragmento de los poemas que se encontraban escritos y manifiesta directamente los gustos sexuales de su hijo.</p>
<p><i>Imagen 30: Roxana, madre de Darío, lee los poemas de su hijo / 01h01'43"</i></p>				
				<p>Por medio de un conflicto familiar la identidad <i>queer</i> se convierte en tema principal del enojo de su madre. Joanna, hermana del</p>
<p><i>Imagen 31: Darío es cacheteado por su madre al aceptar su homosexualidad / 01h02'53"</i></p>				



Imagen 32: Roxana baja con una maleta en mano / 01h03'12"



Imagen 33: Darío y su hermana se asustan con la actitud de su madre / 01h03'19"



Imagen 34: Roxana hecha de la casa a Darío / 01h03'24"



Imagen 35: La hermana de Darío se preocupa por él. Roxana la amenaza de botarla a ella de la casa / 01h03'49"

protagonista, se encuentra en la escena para consolar a su hermano.

Darío al aceptar su homosexualidad es botado de la casa por su madre.

Roxana sube al segundo piso para buscar las pertenencias de Darío.

Sin despedirse deja ir a su hijo mientras Joanna se encuentra preocupada.

Tabla 11: Elaboración propia. Análisis narratológico de la escena de estudio perteneciente al filme *Versátiles: Sin Prejuicios* de Elio Peláez.

4.1.3.d. Segmentación sintagmática de una escena del segundo acto

Sintagma (Plano autónomo, secuencia, escena)	Lugar	Personaje	Música / Sonido	Acción y/o diálogos
1. Secuencia ordinaria: proyección de partes de la trama con elipsis que suprimir fragmentos del encuentro que no tienen mayor trascendencia. Eliminación del tiempo no del espacio.	Departamento de José Adrián Guayaquil - Ecuador.	Darío Molina, José Adrián y Johan.	Ambiental de las acciones de los personajes	Darío luego de irse de su casa pide refugio en el departamento de José Adrián. Johan, la ex pareja estable de José Adrián, entra al departamento con sus llaves y encuentra a Darío recostado en la cama. En un acto de celos, Johan reclama la estadía de Darío e integra al diálogo la razón de su ruptura: la bisexualidad de José Adrián. Johan al definir a Darío como un joven homosexual que solo
				
<i>Imagen 36: Darío y Jose Adrián acostado viendo televisión / 01h09'07"</i>				
				
<i>Imagen 37: Escena de celos por parte de Johan / 01h09'42"</i>				
				
<i>Imagen 38: Johan y José Adrián discuten sobre las diferencias en su relación como pareja / 01h09'57"</i>				

				<p>busca actos sexuales inicia un conflicto entre los tres personajes.</p>
<p>Imagen 39: Johan lanza las llaves del departamento y se retira / 01h10'3"</p>				<p>José Adrián al observar las reacciones agresivas de su ex pareja hacia Darío decide intervenir.</p>
				<p>Johan mantiene las tipificaciones hacia Darío y cuestiona sus sentimientos hacia José Adrián.</p>
<p>Imagen 40: Darío se siente mal luego de la discusión y piensa en irse / 01h1'49"</p>				
				<p>La escena termina con la salida de Johan de la escena y un brazo entre Darío y José Adrián.</p>
<p>Imagen 41: José Adrián abraza a Darío / 01h11'23"</p>				

Tabla 12: Elaboración propia. Análisis narratológico de la escena de estudio perteneciente al filme *Versátiles: Sin Prejuicios* de Elio Peláez.

4.1.3.e. Sociedad sin prejuicios o versátil

Versátiles: Sin Prejuicios (2017) de Elio Peláez relata las diversas realidades de la identidad *queer* ambientada en una sociedad tipificadora que limita el concepto diverso del amor. Por medio de una narrativa dramática con estilo novelesco se proyecta un mosaico de historias de la vida cotidiana *queer* - homosexual ecuatoriana con diálogos directos. Esta presentación realista, como lo define su director, convierte

al filme de consumo ligero para el espectador; debido a su puesta en escena elemental. Con nueve meses de grabación, mediados del 2015 e inicios del 2016, la producción audiovisual de Peláez se pre estreno en el MAAC Cine de Guayaquil el 13 de junio de 2016. De acuerdo a declaraciones del autor, se tenía previsto su circulación en cines nacional sin embargo debido a la salida de patrocinadores se trasladó su distribución a plataformas online gratuitas - YouTube. Se publicó en enero de 2017.

Elio Peláez durante su carrera como comunicador y creador de contenido audiovisual independiente ha realizado una serie de proyectos relacionados al cine. El director, guionista, productor y comunicador social inició su filmografía con cortometrajes universitarios, definidos por él como experimentales, entre ellos: *El aborto*, *Masacre vía a la costa* y *Demasiado tarde*. Su ópera prima fue *El amor duele* (2004), sin embargo, es con *Versátiles* (2009) con el cuál Peláez se integra al cine *queer*. Un filme que llamó la atención de los medios por reflejar realidades nuevas, la aceptación fue reciproca por ende este producto fue invitado a festivales fílmicos en New York y España. Uno de la característica de este autor en su mayoría de materiales audiovisuales es la presencia constante de temas sociales que provocan rechazo por la sociedad dominante como el VIH, aborto o la comunidad GLBTI. Por el positivo recibimiento a la temática homosexual que observo Peláez decidió realizar siete años después *Versátiles: Sin Prejuicios* (2017) a modo de secuela. Hasta el momento, la mayoría de sus producciones es de libre acceso por medio de YouTube como medio principal.

Un mosaico de realidades envuelve diversas construcciones de género. Los seres humanos no se pueden entender como un conjunto mecánico, más bien como sujetos variables; este es el caso de *Versátiles: Sin prejuicios*. Aquella presentación la versatilidad humana encerrando sexo, sexualidad y género. Peláez utilizó la presentación natural y sencilla de la trama para permitir que el salto cognitivo reflejado en los filmes anteriores sea fluido y sin cuestionamiento. A través del entretenimiento abre un abanico de vidas cotidianas, quizás, desconocidas por la sociedad; mientras predomina el uso del diálogo frente la imagen. La construcción de género en este caso de estudio se trasmite entre personajes, pero la introducción hacia la identidad no es para ellos, puesto forman parte de la misma, es más bien para el espectador. Es decir,

aquella comprensión debe de realizar la audiencia. No es una filmación para admirar sino para observar y evidenciar la existencia de la comunidad *queer*, incluyendo sus problemáticas naturales; sin embargo, es necesario destacar que no es un documental. La interacción entre personajes permite el entendimiento de esa *suprema realidad*.

La estructuralización del personaje en el caso de la película de Peláez se encuentra relacionada con la construcción de género puesto que cada uno representa una identidad en la comunidad *queer*. Peláez (2018) comparte que en la formación de las figuras interpretativas busca representaciones con matices, variedades en los sujetos; añade que por esta razón antes del desarrollo de la narrativa se realizó una documentación junto a individuos que habían experimentado los temas a tratar. Este filme se vincula con el resto de casos de estudios al mantener como premisa reflejar personajes sin estereotipos, representarlos en su realidad -en su *suprema realidad*-. El director descartaba las figuras de homosexuales afeminados, imposibles de enamorar, cómicos, sin un contexto ni una presentación formal; insiste en un sujeto real.

Las temáticas al igual que las historias son varias por ende se presentan dos segmentaciones; mientras la primera muestra una reacción materna por la decisión de su joven hijo, la segunda refleja los conflictos comunes de una pareja estable. Con el deseo de mostrar una trama realista, el autor también proyecta las tipificaciones que arroja una sociedad hacia la comunidad *queer*, ejemplo de ello son las ideologías representadas en la postura de la madre de Farid, luego llamado Darío durante el rodaje. En esta fragmentación se presenta la madre religiosa que no comprende la decisión homosexual que ha tomado su hijo universitario, en el caso del actor y protagonista de la escena la construcción de género es la presentación de un joven confundido y desamparado pero que busca ser él mismo tras años bajo la dirección de su familia religiosa. Dentro de esta escena se observa la interacción social entre los participantes y como el indicador de ideologías se convierte en un obstáculo comunicacional a pesar de mantener una conversación cara a cara. Las creencias como elementos arraigadas a una sujeto o sociedad que posibilitan el intercambio de realidades se explica tanto por Van Dijk (2000) como por Berger y Luckmann (1986). Por otra parte, la exteriorización de la realidad de los conflictos como pareja estable

de años entre Johan y José Adrián da un nivel mayor de comprensión debido a su profundidad hacia la vida cotidiana *queer*. Se puede destacar que la actuación natural de Oscar Merino mientras expresa su indignación de encontrar otro hombre junto a su ex novio produjo una escena creíble y permite la empatía del espectador. A pesar que el filme no cuenta con elementos complejos de lecturas sobresale algunas las actuaciones, quizás porque el mismo director es quien opera Grupo Creaciones de donde fueron escogidos los actores y actrices.

Este caso de estudio durante el análisis de contenido se observó predominó el elemento del diálogo por encima de las herramientas técnicas cinematográficas. En cuanto a la estructura narrativa al ser un largometraje mayor a 130 minutos de proyección se podría segmentar en tres capítulos, cada uno de 45 minutos: presentación de los problemas sociales de la comunidad GLBTI, desarrollo de los problemas sociales de la identidad y desenlace dramáticos al abanico u oleada de historias *queer*. El guion se presenta con generalizaciones, lo que produce la incompreensión de la estructura de personajes, no se observa un protagonista; además el reconocimiento de los tres actos en los distintos capítulos o en la trama completa. El director Peláez sostiene que guion inicial era previsto para una serie de televisión, no obstante, la adaptación al cine sufrió de recortes que debilitan la trama. A pesar de tener un atractivo novelesco, cinematográficamente carece de carácter y dirección. Por parte, el uso de colores o musicalización como significantes son escasos; afirmados por el mismo autor: “no, ahorita me pongo a pensar si a mi película le puse un elemento específico; pero no se me viene algo a la mente” (Peláez, 2018). Dentro de la musicalización se rescata la banda sonora original que ambientaliza para el espectador de acuerdo a la situación; no obstante, no es un recurso que resalte la escena. El director deja aclarado por medio de la carencia de estos elementos que el enfoque de la filmación es específicamente “hablar de este pequeño segmento del cual la gente casi no hablaba aquí en Ecuador” (Peláez, 2018).

4.2. Análisis discursivo de los casos de estudio

El cine, en su concepto general, se construye por medio de dos estructuras: forma y fondo; y en los casos de producciones con temáticas sociales el fondo mantiene una posición paralela al otro elemento. Dentro del desarrollo de la narrativa fílmica se mantiene el proceso de documentación -entrevistas, experiencias personales, entre

otros- para la elaboración integral la trama; de igual manera al realizar un análisis cinematográfico este proceso debe de ser evaluado a través del contexto. Van Dijk (2000) sostiene que el discurso puede evaluarse en términos de procesos cognitivos, de poder y contexto (p. 23). En este capítulo se analizará el discurso de las narrativas fílmicas en base a indicadores hermenéuticos generados en base a las teorías expuestas en capítulos anteriores, no obstante, en primera instancia se explicará los elementos conceptuales previos al estudio.

Los discursos cinematográficos mantienen una relación entre la estructura, el contexto y la trama propiamente dicha, que a su vez lleva a diversas interpretaciones. La representación de una realidad específica dentro del cine se manifiesta subjetiva por la presencia de la visión narrativa del autor, no obstante, la percepción del espectador puede variar de acuerdo a su lectura hacia el producto audiovisual. La filmación en su discurso integra códigos que deberán ser codificados por medio del proceso de interpretación: connotativo y denotativo; por su parte, el discurso se constituye del significante y significado de los elementos audiovisuales. El proceso discursivo parte de la selección del nivel de interpretación ya sea por medio de la denotación, analogía entre el significante y el significado sin realizar una modificación severa al enfoque fílmico sino una simple *deformación* parcial y puramente perceptiva; y la connotación, una relación simbólica generado por las motivaciones del autor (Gómez, 2006, p. 19). La imagen por naturaleza es polisémica y abarca ambos niveles de interpretación mencionadas; ambos parámetros refuerzan la percepción del contenido. Dentro de los elementos connotativos, algunos cuenta con orígenes del propio significante mientras otros del proceso de interpretación que realiza el espectador -contexto social-.

La identidad *queer* ecuatoriana ha presentado limitaciones por parte de la sociedad, no obstante, los procesos de manifestaciones sociales han provocado un desarrollo dentro de las representaciones públicas -arte y marchas-. La identidad *queer* forma parte de las comunidades minoritarias en Ecuador que han sufrido de discriminaciones en varios sectores de la sociedad (INEC, 2013); no obstante, cuenta con un marco legal que respalda sus derechos como colectivo e individuo. A finales de 1997 la homosexual deja de considerarse un delito en Ecuador al derogar el art. 516 del Código Penal al definirlo como institucional, este acto es efecto de la detención

masiva de cien homosexuales en Cuenca ese mismo año. A partir de la mencionada apertura constitucional se delegan normas generales que defienden a la comunidad, tales como el Principio de Igualdad y Discriminación expuesta en el artículo 11 numeral 2 de la Constitución de la República de Ecuador: no podrá ser discriminado por identidad de género u orientación sexual (2008, p. 17).

Los contextos pueden condicionar al discurso y viceversa; el discurso es capaz de influenciar y construir contextos sociales. El cine *queer* ecuatoriano al representar realidades minoritarias también ha sufrido de limitantes, ese fue el caso de *Feriado* (2014) de Diego Araujo al estrenar en cines comerciales su filmografía. La historia de Juan Pablo en su viaje emocional y de descubrimiento se clasificó en primera instancia por la Oficina de Espectáculos Públicos del Distrito Metropolitano de Quito como una película para mayores de 18 años. Tras esta declaración la producción del caso de estudio planteó que su público objetivo se ubica entre los 13 y 25 años; puesto que dentro de la trama no se representan escenas de sexo explícitas, ni se observa la presencia del consumo de estupefacientes. La decisión de los funcionarios del Municipio desarrolló un debate sobre los lineamientos que existen para la censura de filmaciones, no obstante, luego de las explicaciones la clasificación se modificó y se establece como mínimo de 15 años. Este panorama brinda el desconocimiento de la suprema realidad *queer* y el desinterés hacia su representación, como efecto de tales acciones se producen mayores tipificaciones hacia la identidad. A modo de contexto social, *Feriado* expresa un ejemplo el entorno del cine *queer* en Ecuador. En síntesis, los contextos son construcciones mentales que genera una sociedad por las creencias a las tipificaciones anónimas.

El relato al igual que el texto fílmico cuenta con elementos que fortalecen al discurso de una película por medio de la enunciación, la perspectiva, la audiencia y la existencia de personajes-escenarios. Las tramas de los casos seleccionados han tratado de presentar realidades de la identidad *queer* sin estereotipos por medio de individuos y situaciones de la vida cotidiana de la comunidad GLBTI. Debido a las denotaciones en dos de las filmaciones de estudios (*Feriado* y *El Secreto de Magdalena*) la presencia del espectador es implícito, sin embargo, en *Versátiles: Sin Prejuicios* la audiencia mantiene una lectura sin simbolismo; esta descripción de la recepción permite conocer el marco representativo figurativo que tuvo el relato.

Además, la proyección de personajes y escenarios presentados como reales produjeron conformar una historia envolvente y discursiva. *Feriado*, *El Secreto de Magdalena* y *Versátiles: Sin Prejuicios* son materiales de estudios con objetivos de público, distribución y producción distintos; no obstante, en la parte discursiva de la investigación los referentes sociales son posibles de clasificar en indicadores. Por medio del programa Atlas/ti se generaron nueve indicadores para el análisis de los tres casos de estudios, exclusivamente los textos fílmicos. Cada indicador cuenta con un número de citas extraídas de los textos cinematográficos de la muestra, de igual manera la asignación se realizará en base a las teorías conceptuales de la presente tesis. La descripción de las inscripciones aplicadas al estudio son las siguientes:

Indicador	N° citas	Definición
Acción de Personajes	17	Secuencia del orden de movimiento de los participantes.
Ambiente Escenográfico	9	Elementos descriptivos que relatan el entorno donde se realiza la escena.
Construcción de Género	13	Ordenamiento y disposición al que se someten los sujetos sociales para formar su género.
Creencias e Ideología	2	Posturas ideológicas frente a los personajes <i>queer</i>
Experiencias sociales	1	Acontecimientos de los sujetos que produjeron su estadía en la escena.
Gesticulación y Movimientos corporales	7	Movimientos expresivos del rostro o cuerpo que denotan acciones significativas a la escena.
Identidad y emociones	16	Conjunto de rasgos y conmociones afectivas que individualizan al sujeto en acción. Este acto confirma su posición social.
Interacción interpersonal	12	Acciones comunicaciones entre los participantes de las escenas fílmicas.
Jerarquía de Poder	8	Organización por grados o niveles de poder socioeconómico que rigen la estructura de una sociedad.

Tabla 13: Elaboración propia - Presentación de indicadores con número de citas.
 Información extraída de Atlas/ti.

4.2.1. Construcción de género

La proyección del personaje *queer* en las filmaciones se muestra en la imagen tanto en el recurso verbal y en los casos de estudios los directores apostaron por un uso sobresaliente de los diálogos. La construcción del género se presenta en los tres textos filmicos analizados, sin embargo, cuenta mayor prevalencia en *El Secreto de Magdalena* y *Versátiles: Sin Prejuicios*. Los seres humanos son actores comunicacionales innatos, por ende, durante el proceso del crecimiento de un niño la relación entre lenguaje, verbal o no verbal, con el género dará paso al descubrimiento de su identidad. Este encuentro íntimo será atravesado por el aprendizaje de los patronímicos de su sociedad que al pasar los años se convierten en tipificaciones anónimas que se transforman en ruidos dentro del proceso comunicación intrapersonal. El mensaje se entenderá como el reconocimiento del individuo de su identidad que a partir de aquel acto de descubrimiento la construcción de su género será observado desde su representación natural.

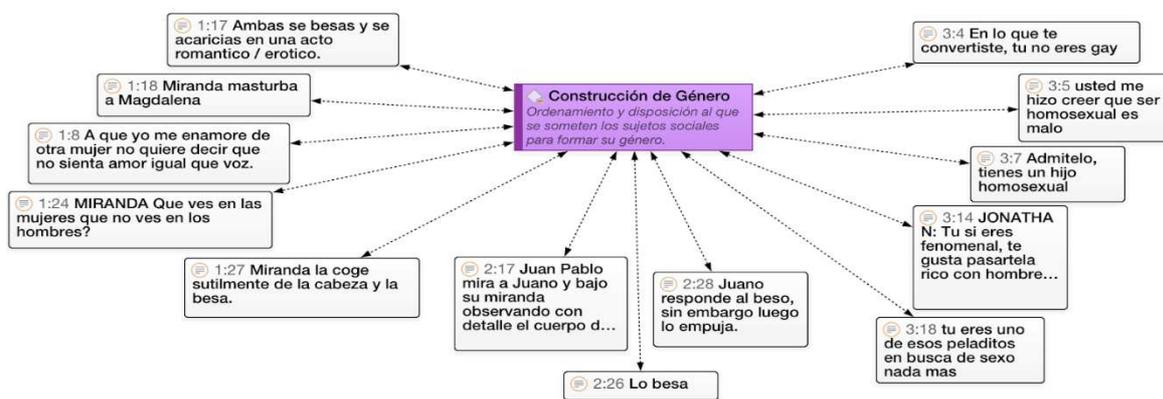


Gráfico 2. Elaboración propia - Información extraída de Atlas/ti. Red semántica:
 Construcción de género.

La representación natural de los personajes ficticios de las películas seleccionadas muestra la comprensión del género por medio del diálogo y la aceptación de la identidad (Imagen 91). *Feriado* mediante la historia de Juan Pablo y su característica acción de la mirada da paso a la demostración de su personalidad. Una toma de ejemplo es al

observar la entrepierna de Juano. Esta escena brinda juegos visuales no descriptibles en el texto, sin embargo, se muestra en el análisis narratológico del capítulo anterior. Un fragmento del texto fílmico de *Feriado* (2014):

(Fragmento *Feriado*)

Descripción

Juano al sentirse cómodo con la compañía se acuesta en la roca con los ojos cerrados. Juan Pablo continúa copiando los movimientos de su compañero, acostándose también en la roca. Ambos aún en interiores, Juan Pablo mira a Juano y bajo su mirada observando con detalle el cuerpo de su compañero.

Juan Pablo mantiene su actitud serena y tímida. Deja de mirar al Juano y contempla el cielo.

Este acto de exteriorización de la identidad fortalece a la construcción de Juan Pablo dentro de su identidad, pero aquella comunicación que se ejerce es intrapersonal. El salto de realidad no se realizará entre personajes, sino dentro del mismo personaje. La conversación cara a cara, del propio yo, provoca el viaje de descubrimiento que menciona su director y guionista en el enfoque de la trama.

A comparación con el segundo caso, *El Secreto de Magdalena*, la identidad de Miranda se entrega desde un inicio del filme, pero es la aceptación de Magdalena y la comprensión de una nueva realidad la que se forma en el transcurso del largometraje a través del diálogo y las acciones de la co-protagonista. Un viaje emocional de la mano de una desconocida que se plasma en la interacción verbal entre los personajes:

(Fragmento *El Secreto de Magdalena*)

MIRANDA

Te equivocas. Yo no soy diferente a vos o a cualquier otra nena, también he sentido decepción y dolor. A que yo me enamore de otra mujer no quiere decir que no sienta amor igual que voz.

(Fragmento *El Secreto de Magdalena*)

Descripción

Se miran a los ojos, se acelera la respiración y Magdalena se acerca a Miranda para besarla. Acto seguido, Miranda toma la mano de su compañera y la baja por su pecho hasta su entrepierna.

Ambas se besan y se acarician en un acto romántico / erótico. Miranda masturba a Magdalena, mientras ambas finalizan con un orgasmo. Se miran nuevamente a los ojos.

En el primer fragmento se proyecta la postura de género de Miranda, por ende, un personaje que ya ha realizado el salto de la vida cotidiana y se ha despojado de las tipificaciones para sentirse parte de la identidad. Como segundo ejemplo, se observa el traslado de identidad de Magdalena al ser el individuo que pasa al acto erótico / sexual luego de tener la conversación cara a cara mencionada en el marco teórico. Este tipo de diálogos cercanos producen empatía y entendimiento de la realidad, no obstante, para generar el saldo de realidades suprema se es necesario la comprensión de las tipificaciones. En la trama de J. Miranda se observa este desglose progresivo de los estereotipos de Magdalena.

Versátiles: Sin Prejuicios brinda un progreso de personajes directo, por su estilo novelesco, a diferencias de los demás casos su espectador es explícito. Esta comunicación sin elementos figurativos ofrece una comunicación lineal y se asemeja al enfoque del guionista: mostrar una realidad que otros no han contado (Peláez, 2018). Dentro de esta trama sin tapujos se analizan la estructura familiar heteronormativa y tipificaciones dentro de la misma identidad *queer*. Entre el mosaico de personajes, el sujeto de estudio es Darío, miembro de un hogar con regímenes estrictos de sexualidad e inicial dentro de la comunidad GLBTI. Durante la muestra de su historia se observa el rechazo de su familia y algunos miembros *gays*:

(Fragmento *Versátiles: Sin Perjuicio*)

FARID:

¿Cómo fuiste capaz de hurgar en mis cosas personales? ¿Hasta dónde vas a llegar con todo eso? ¿Por qué no admites lo que soy?

ROXANA:

En lo que te convertiste, tú no eres gay

(Fragmento *Versátiles: Sin Perjuicio*)

Jonathan no permite que termine de hablar y lo cachetea fuertemente mientras le grita:

JONATHAN:

¡Clase de que! Tú eres uno de esos peladitos en busca de sexo, nada más.

Un diálogo lineal que ubica las tipificaciones como protagonista para dejar de ser elemento. La cantidad de citas usadas para el análisis son varias y pueden ser visualizadas luego de cada indicador en las redes semánticas generadas en Atlas/it. Construcción de género cuenta con 13 citas en base a los tres documentos estudiados (véase Tabla. 9).

4.2.2. Identidad y emociones

Los personajes se vuelven reales al representar emociones, puesto que permite la identificación del espectador con los individuos. En los tres casos de análisis la presencia sentimental fue predominante al mostrar sujetos confundidos, inseguros y con problemas de identidad sin tipificaciones. Todo ser humano durante el crecimiento 1) se construye como género, pero también 2) como identidad, entienda como personalidad (véase imagen 92). “Al producir el discurso en situaciones sociales, los usuarios del lenguaje al mismo tiempo construyen y exhiben activamente esos roles e identidades” (Van Dijk, 2000, p.22). Los personajes como miembros de las categorías expresan roles e identidades sociales o culturales a través del diálogo. Esta individualidad se encuentra relacionado con las emociones del sujeto, puesto engloba su personificación o características.

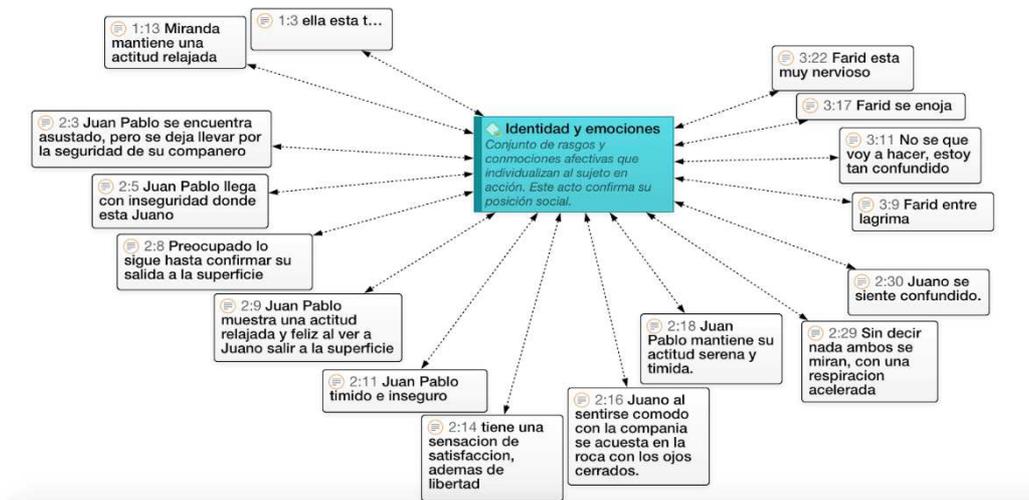


Gráfico 3. Elaboración propia - Información extraída de Atlas/Ti. Red semántica:
Identidad y emociones.

Las manifestaciones de Juan Pablo, como protagonista de *Feriado*, se resaltan en las escenas junto a Juano debido a su conexión emocional. La segmentación de la cascada brinda varias observaciones respecto a este indicador, uno de ellas es la toma cuando Juan Pablo se lanza al río para percibir la libertad y el renacimiento que mencionó Juano. Como se expresó anteriormente Araujo muestra elementos figurativos, entre ellos: el agua. Además, el proceso de descubrimiento personal del protagonista como objetivo narrativo refuerza la estructura de identidad y emocional del personaje. El fragmento a continuación se muestra a modo de ejemplo:

(Fragmento *Feriado*)

JUANO

¡Tienes que saltar! Es demente.

Juan Pablo se encuentra asustado, pero se deja llevar por la seguridad de su compañero. Sigue su camino hacia Juano mientras da una ligera sonrisa.

Juan Pablo llega con inseguridad donde esta Juano y ambos miran la profundidad de la caída del risco. Juano se prepara para saltar, Juan Pablo lo mira

(Fragmento *Feriado*)

Descripción

Juan Pablo se lanza al río. Al llegar al agua aún se mantiene nervioso, pero tiene una sensación de satisfacción, además de libertad. Juan Pablo no deja de mirar a Juano.

El personaje muestra un individuo natural con temores, expectativas, un ser de sentimientos al igual que todos. Un texto fílmico que expresa impresiones de los personajes que tal naturalidad que el espectador se siente identificado y de la misma manera que permite al protagonista encontrar su identidad sin marcos sociales.

Los tres casos de estudios presentan emociones naturales de la vida cotidiana de una sociedad: miedos, celos, confusión, deseo, entre otros. Las dos últimas

filmaciones expresan con mayor participación estos elementos en sus diálogos, pero también la muestra en la narrativa. La situación en *El Secreto de Magdalena* si expresa de forma concreta los sentimientos de los personajes por su peso en la trama. El director busca que a través de diálogo se conozcan pero que por medio de la percepción se unan en un acto erótico. Por otra parte, Peláez trató de concentrar su historia en su subjetividad de la suprema realidad *queer*, en la cual expone en su mayoría hechos negativos. Dolor, celos, confusión, desinterés, abandono son algunas de las emociones que presentó el director durante el largometraje.

(Fragmento *El Secreto de Magdalena*)

MIRANDA

Mírate, quieres llorar. ¿Es por tu novio?

Miranda la toca el rostro a Magdalena, mientras ella está triste.

(Fragmento *Versátiles: Sin Perjuicio*)

Jonathan se retira mientras que Farid está muy nervioso, José Adrián se acerca y le dice:

JOSE ADRIAN:

¡Lo siento! jamás pensé que vendría y confundiera las cosa

Una exhibición de la ser íntimo de los personajes por medio de las emociones e identidades ya sea de género o sexual. Araujo a diferencia de lo Miranda y Peláez muestra la personalidad de sus sujetos fílmicos por medio de la mirada y sus prendas, pero no lo menciona en los diálogos. Los directores restantes apuestan por una exposición con el uso de los dos elementos: verbal y de acción. Los tres documentos representan individuos sensibles y se reflejan en las 16 citas analizadas del presente indicador (véase Tabla 9).

4.2.3. Gesticulación y movimientos corporales

Dentro de los casos de estudios la presencia del indicador gesticulación y movimientos corporales se reduce a dos documentos fílmicos, debido a la escasez de descripción en el guion de *Versátiles: Sin Prejuicios*. Los actos no verbales descritos en la narración permiten conocer al personaje por medio de sus hábitos gesticulares o movimientos corporales (véase imagen 93). Estos

elementos están involucrados directamente al proceso comunicacional. Los participantes del diálogo se encuentran acompañados del lenguaje físico; de acuerdo a Van Dijk (2000) la estructura de acciones se encuentra inmersa dentro de las expresiones puesto que permite la descripción y comprensión del contexto (p.35).

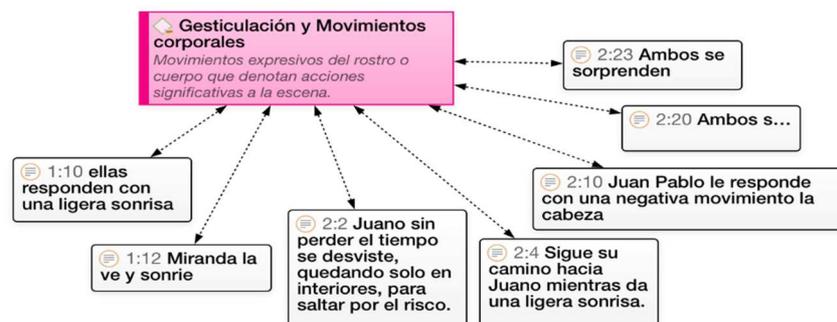


Gráfico 4. Elaboración propia - Información extraída de Atlas/ti.Red semántica:
Gesticulación y movimientos corporales

Para *Feriado* la escena de la cascada marca el primer acercamiento íntimo entre Juano y Juan Pablo que conlleva a desarrollar nuevas apreciaciones hacia el otro. Un tipo ritual de confianza se observa al inicio de la segmentación fílmico que finaliza con la entrega de un nuevo ser para el protagonista. Esta situación emocional de descubrimiento engloba invitaciones, negativas y aceptaciones. Por otra parte, el caso de J. Miranda en el par de fragmentos escogidos se aprecia una expresión no verbal amena por parte de Miranda, personaje, mientras que por Magdalena se analiza una traición culminando con el control del hecho fílmico.

(Fragmento *Feriado*)

Descripciones

Juano al observar que su compañero aún sigue arriba, realiza alza la mano como seña o gesto de invitación para bajar. Juan Pablo le responde con un movimiento negativo de la cabeza, pero nuevamente la seguridad de su compañero hace confiar en él.

(Fragmento *El Secreto de Magdalena*)

MAGDALENA

¿Puedo ver tu tatuaje?

Miranda la ve y sonríe.

Ambas acciones como gestuales y corporales brindan un contexto de la situación de la trama ya se para señalar un ambiente ameno como conflictivo. Estos elementos que se aprecian en su totalidad de acuerdo a la actuación de los personajes forma parte de la ambientalización de la escena. Dar apertura a los recursos no verbales posibilita el conocimiento del individuo y así entender la realidad de donde se desarrolla; y el uso debe de ser mayor si la lectura debe de ser connotativa por la variedad de significados. En este caso, la película de Peláez no tuvo la necesidad de detallar tales elementos por su diálogo directo, sin embargo, en el conjunto fílmico no se apreció en su totalidad las características de cada participante.

4.2.4. Jerarquía de poder

Dentro del diálogo discursivo se comprenden estructuras de poder que dan cierto control a un participante determinado durante al acto comunicacional. Esta acción convierte, en su mayoría, al sujeto en el hilo conductor de la trama por escenas o conversación. “El discurso puede estar constituido por una compleja jerarquía de diferentes actos en distintos niveles de abstracción y generalidad” (Van Dijk, 2000, p.24). Las escenas seleccionadas para el análisis tienen la presencia del poder mental que limita las intenciones o propósitos de los demás sujetos involucrados. Los participantes que se ubican en la cúpula de la jerarquía de la comunicación utilizan medios esenciales para influir entre las demás personas y provocar una actuación de acuerdo a sus motivaciones.

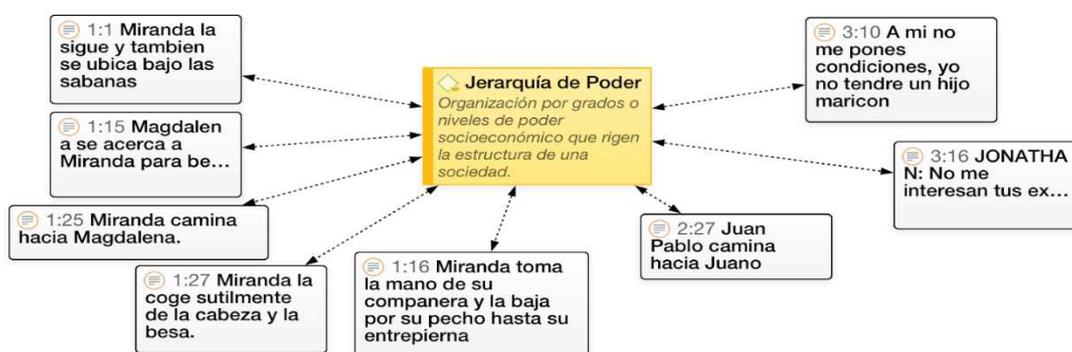


Gráfico 5. Elaboración propia - Información extraída de Atlas/ti.Red semántica:
Jerarquía de Poder

La jerarquización del poder (véase imagen 94) es una relación entre el discurso y el control del participante, no necesariamente el protagonista. En ambas escenas escogidas de *Versátiles: Sin Prejuicios* el personaje con el dominio no es Darío, a modo de ejemplo en el fragmento expuesto posteriormente se estudió a Roxana, la madre del personaje, como sujeto superior que maneja la situación a su beneficio. Por otra parte, en *Feriado* si mantiene el control de Juan Pablo, es decir lo continúa el protagonista. Aún se observa el estilo diferente de presentación discursiva entre filmaciones: Araujo sostiene en el manejo de las acciones como elementos principales mientras Peláez prefiere el diálogo.

(Fragmento *Feriado*)

Descripción

Silencio. Juan Pablo camina hacia Juano. Lo besa. Juano responde al beso, sin embargo, luego lo empuja. Juan Pablo se aleja. Sin decir nada ambos se miran, con una respiración acelerada. Juano se siente confundido.

(Fragmento *El Secreto de Magdalena*)

ROXANA:

A mí no me pones condiciones, yo no tendré un hijo maricón, si es así
largo de esta casa, vete de mi casa

El Secreto de Magdalena de Josué Miranda, a diferencia de los demás casos de estudio, representa a través de las acciones y el diálogo un cambio de poder en la escena bajo las sábanas. Como se explicó en análisis de construcción de género en el capítulo anterior, Miranda -personaje- se mantiene como hilo conductor y era el sujeto que mantenía el control dentro de la relación comunicacional, hasta la escena bajo las sábanas donde el director decide otorgarle a Magdalena. Este intercambio se debe al reconocimiento de la identidad de Magdalena en la trama, una mujer sin vergüenza que experimentan nuevas emociones, y que provoca influencia en las acciones de su compañera de escena. Desde el inicio Miranda sigue a Magdalena bajo la sábana y esta vez Miranda quien habla sobre su vida abriéndose personalmente hacia el otro participante. De igual manera, en esta segmentación Magdalena toma la iniciativa en el beso y en acto sexual.

(Fragmento *Versátiles: Sin Perjuicio*)

Descripción

Se miran a los ojos, se acelera la respiración y Magdalena se acerca a Miranda para besarla. Acto seguido, Miranda toma la mano de su compañera y la baja por su pecho hasta su entrepierna.

Ambas se besan y se acarician en un acto romántico / erótico. Miranda masturba a Magdalena, mientras ambas finalizan con un orgasmo. Se miran nuevamente a los ojos.

4.2.5. Acciones de personajes

Las acciones de los personajes también constituyen a los discursos y al lenguaje no verbal. Los materiales de análisis cuentan la presencia obligatoria de este indicador que apoyan a las motivaciones que desea ejercer el poder o la sumisión en el proceso comunicacional. “Las acciones tiene metas y esto hace que sean significativas o tengan un sentido lo que a su vez hace que sus actores parecen tener algún propósito” (Van Dijk, 2000, p.28). Se aclara que las acciones de personajes son actividades intencionales con el objetivo de producir o realizar un efecto en el otro o de la propia situación. Los discursos se sumergen en los actos, puesto que son reacciones naturales de los seres humanos, reales o ficticios en los casos cinematográficos.

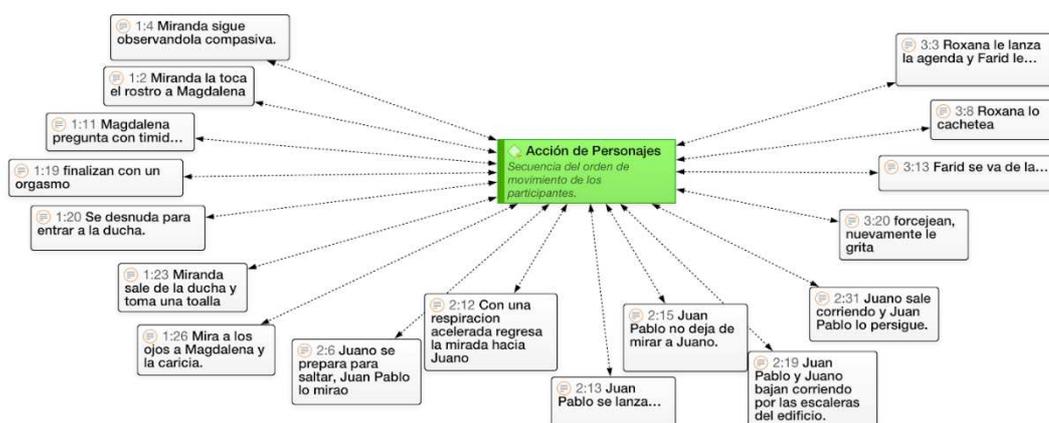


Gráfico 6. Elaboración propia - Información extraída de Atlas/ti.Red semántica:
Acción de Personajes

Las acciones brindan un contexto preciso de la situación que se va a producir además de entregar una previa de hechos futuros. En los tres estudios se observa la descripción de las actividades de los personajes para generar una ambientalización, esta unión de actor permitirá el desarrollo del objetivo de la escena. El caso de Juan Pablo sus acciones reflejan un deseo de ir hacia Juano y mientras se despoja de su ropa para lanzarse al río como ritmo de innovación; es así como Miranda también usa este recurso para obtener su finalidad: conquistar a Miranda; y para finalizar la madre de Darío quien por el sentimiento de rechazo abandona a su hijo expulsando de la casa.

(Fragmento *Feriado*)

Descripción

Juan Pablo tímido e inseguro se quita los zapatos y se desnuda quedando solo en interiores. Con una respiración acelerada regresó la mirada hacia Juano, quien ya se encuentra en la orilla recostado. Juan Pablo, mientras ve a Juano, respira hondo; luego baja la mirada en dirección al río, cierra los ojos mientras queda en primer plano el sonido de la cascada, y se lanza.

(Fragmento *El Secreto de Magdalena*)

Mira a los ojos a Magdalena y la caricia.

MAGDALENA

Hay unas tímidas, generalmente de ojos grandes y cabello oscuro. Muslos gruesos y caderas anchas. Esas mujeres tímidas que tan solo por una vez, solo por una noche, pueden dejar esa timidez de lado.

(Fragmento *Versátiles: Sin Perjuicio*)

Roxana empuja a Farid hacia afuera, mientras que Juan se mete, pero es inevitable, Farid se va de la casa.

Como resultado de análisis se obtiene 17 citas relacionadas a este indicador (véase Tabla 9). Todos actos mencionados brindan una visión futura, pero no segura de las escenas posteriores, es por esto que este elemento está relacionado con la secuencia cinematográfica. Cada escena de las películas cuenta con acciones de personajes que forman un acto escénico y esté representación secuencial provocando una escena completa.

4.2.6. Interacción interpersonal

Una interacción cara a cara permitirá una fluidez de las ideas a comunicar, y de la misma manera conocer de primera fuente la realidad suprema del otro. No obstante, las tipificaciones serán una barrera que los actores comunicacionales deben de cruzar, es decir dependerá de su interés. “El énfasis en la naturaleza interactiva y práctica del discurso está naturalmente asociado con un enfoque del uso del lenguaje como interacción oral” (Van Dijk, 2000, p.23). A través del diálogo es el medio más eficaz de desarrollar esta actividad entre los personajes de la trama, debido que las referencias visuales al ser polisémicas pueden generar un mensaje ambiguo. Los textos dentro de este indicador (véase imagen 96) son directos por su nivel explicativo tanto para el otro sujeto vinculado a la conversación como para el espectador.

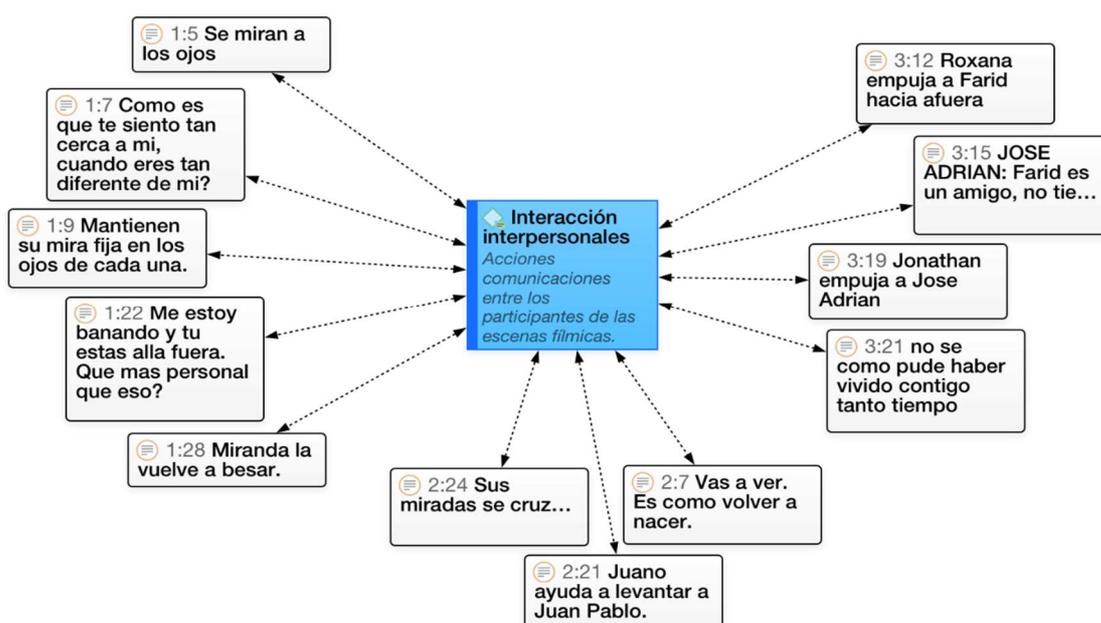


Gráfico 7. Elaboración propia - Información extraída de Atlas/ti.Red semántica:
Interacción interpersonales

Una plática directa entre los personajes es lo que proyecta todos los casos de estudio, no obstante, se aclara que cada indicador está interrelacionado y fortalece al entendimiento del discurso general. Retomamos la historia de Juan Pablo y su simbolismo con el agua, en este parte que se necesita una lectura lineal Araujo otorga una premisa de la acción figurativa con la conversación entre los participantes. La

frase expuesta por Juano da un significado obvio a la acción de lanzarse al río que es estructura por medio de las imágenes y emociones de Juan Pablo. El texto verbal sirve en estos casos para evitar que el espectador tomé interpretaciones incorrectas ante el simbolismo planteado inicialmente.

De la misma manera, J. Miranda presenta dos actos en las cuales refleja la cercanía interactiva entre los personajes, ambas con lenguaje directo. El diálogo cara a cara entre Miranda y Magdalena produjo una confianza entre los participantes para intercambiar información personal y pensamiento relacionadas al cuestionamiento de la identidad. Peláez por su parte proyecta la relación de una pareja homosexual que habían mantenido una vida junta por algunos años y que debido a las emociones el proceso de comunicación es interrumpido. Esta interacción por naturaleza brinda un panorama futuro que es la ruptura completa de la relación entre los involucrados y el crecimiento del conflicto.

(Fragmento *Feriado*)

JUAN PABLO

Estás loco.

JUANO

Vas a ver. Es como volver a nacer.

(Fragmento *El Secreto de Magdalena*)

MAGDALENA

¿Cómo es que te siento tan cerca de mí, cuando eres tan diferente de mí?

MIRANDA

No soy tan diferente a voz. Voz pensar que yo no he sufrido por amor.

(Fragmento *El Secreto de Magdalena*)

MIRANDA

Es que es algo personal.

MAGDALENA

Me estoy bañando y tú estás allá afuera. ¿Qué más personal que eso?

(Fragmento *Versátiles: Sin Perjuicio*)

Jonathan empuja a José Adrián, forcejean, nuevamente le grita:

JONATHAN:

Eres de lo peor...no sé cómo pude

Haber vivido contigo tanto

¡Tiempo...infeliz!

La interacción entre los personajes es necesaria para el conocimiento de las realidades suprema de cada involucrado en el acto comunicacional y así fortalecer el contexto de la trama. Los resultados de cintas vinculados fueron de 12 fundamentaciones entre los tres textos estudiados.

4.2.7. Ambiente escenográfico

La interrelación de cada indicador mencionado produce un escenario para los personajes y sus acciones. “Los escenarios en cuanto espacios dramáticos han de ser coherentes con la historia, la época y los personajes, con quienes mantienen una relación fecunda (...) hay que hacer el esfuerzo de caracterizar los decorados y señalar su función en el relato” (Sánchez, 2006, p.64). Identificar el horario (día o noche), la ubicación (exterior o interior), si la utilería será natural o prefabricada, entre otros elementos ayuda a la creación de un ambiente cinematográfico (imagen 97). La creación de un entorno adecuado permitirá la interpretación desea por el espectador. La dirección de arte es la encargada de observar cada detalle del escenario y que a su vez tenga relación con el mensaje que se desea proyectar.

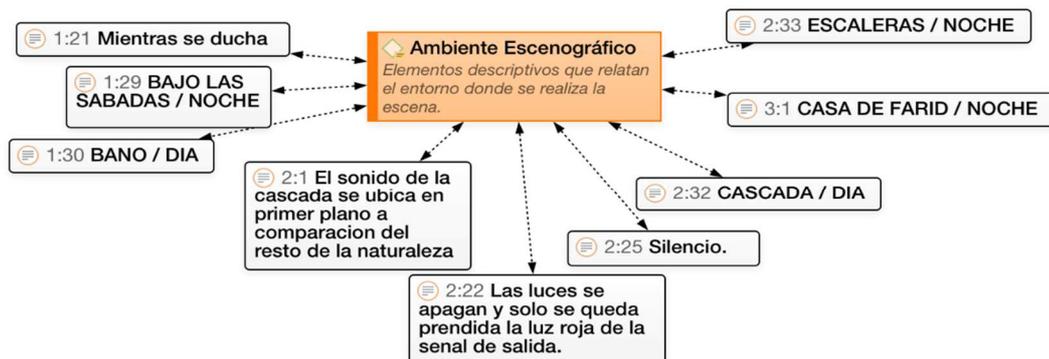


Gráfico 8. Elaboración propia - Información extraída de Atlas/ti.Red semántica:

Ambiente escenográfico

Dentro de los casos de estudios, el desarrollo del entorno varía por el factor costo; es por esa razón que *El Secreto de Magdalena* con *Versátiles: Sin Prejuicios* representan ambientes básicos o sin peso figurativo. Miranda y Peláez utiliza con otros elementos escenográficos de bajo presupuesto. Miranda creó el ambiente de su trama lésbico erótico por medio de la práctica los recursos de colorización e iluminación para el ahorro de utilería, no obstante, sus escenas cuentan con contenido connotativo. Por su parte, Peláez manejó mayor locaciones y utilería sin embargo su escenografía carece de simbolismo apostando en su totalidad a la actuación y el diálogo. Ambas prácticas son aceptables dentro de la producción cinematográfica al estar insertos dentro de los demás recursos de la trama que de igual manera crean un contexto narrativo.

Diego Araujo con *Feriado* ejecutó con elementos connotativos la narrativa de su trama incrementados a la escenografía; esos son los casos de simbolismo del agua y la luz roja en las escenas escogidas para el análisis. Como se ha plantean en el transcurso de la presente tesis la segmentación fílmica de la cascada es una de las fragmentaciones relevantes de esta obra audiovisual, es así como en el discurso escenográfico de la naturaleza se presenta como sobresaliente. La finalidad de mostrar a un joven común sin estereotipos descubrimiento su sexualidad es la reflexión simbólica que se refleja junto a la naturaleza; es decir esa búsqueda interna es tan natural como su entorno. Además, como se mencionó en el indicador de interacciones interpersonales, el lanzarse al río también forma parte de este ambiente tropical y cálido para el personaje. Entre los recursos metafóricos se observa también el uso de la iluminación como en *El Secreto de Magdalena*, en esta ocasión dentro de la escena de las escaleras.

(Fragmento *Feriado*)

Descripción

Juano ayuda a levantar a Juan Pablo. Las luces se apagan y solo se queda prendida la luz roja de la señal de salida. Ambos se sorprenden.

Sus miradas se cruzan.

Silencio. Juan Pablo camina hacia Juano. Lo besa. Juano responde al beso, sin embargo, luego lo empuja. Juan Pablo se aleja. Sin decir nada

ambos se miran, con una respiración acelerada. Juano se siente confundido.

La presencia del rojo en una escena que conlleva a un acercamiento más íntimo entre los personajes ambientaliza a una situación de pasión y sentimientos de atracción. Estos detalles simbólicos son captados por el espectador sin generar una lectura compleja, sino más bien perceptible. A pesar de tener narrativa connotativa esta presencia es recibida por el espectador sin mucho esfuerzo por lo que no provoca un mensaje ambiguo. Con nueve citas realizadas en los tres textos, el indicador de ambiente escenográfico se sintetiza al uso de recursos de colorización, diálogo y elementos metafóricos, ya sea percibibles o explícitos. La realización del entorno fílmico dependerá del enfoque y subjetividad del autor, puesto según su visión de la historia integrará referentes que brinde significantes y significados connotativos o denotativos.

4.2.8. Creencias e ideologías

Las ideologías son unas de las nociones destacables de estudios dentro del vínculo entre el discurso y la sociedad. Es necesario determinar que las creencias son inherentemente sociales y no forman parte de una perspectiva meramente personal o del sujeto de acción. “Las ideologías sirven para definir grupos y su posición dentro de la estructura social compleja y en relación con otros grupos” (Van Dijk, 2000, p.52). Este indicador (véase imagen 98) se observó únicamente en el filme de Peláez al representar a una familia con doctrinas ortodoxas que rechazaban la identidad homosexual de uno de los hijos. Esta proyección de una de las realidades *queer*, que, según el propio director, sufre la comunidad es interpretada por una madre seguidora de las creencias cristianas. De acuerdo a las expresiones del texto fílmico argumenta su negativa a lo manifestado al libro canónico de sus creencias; adjudicando calificativos hacia la orientación sexual del personaje. El proceso de comunicación del discurso *queer* es interrumpido por las tipificaciones creas por las ideologías que mantienen uno de los actores, a pesar del desarrollo de una interacción cara a cara la obstrucción del mensaje provoca que el intercambio de pensamientos no sea cognitivo sino emocional.



Gráfico 9. Elaboración propia - Información extraída de Atlas/ti.Red semántica:
Creencias e ideologías

4.2.9. Experiencias sociales

Por último, durante el discurso se involucra actos comunicacionales de narración realizadas por los sujetos de las tramas que producen una ambientalización no escenográfica, sino más de personaje. “El discurso manifiesta o expresa, y al mismo tiempo modela, las múltiples propiedades relevantes de la situación sociocultural que denominamos su contexto” (Van Dijk, 2000, p.23). Estos textos permiten conocer una realidad natural de la identidad *queer* de los individuos involucrados. El indicador experiencias sociales (véase imagen 99) se plantea debido a la apertura de Miranda hacia Magdalena durante la escena bajo la sábana. La relevancia hacia esa situación radica en la espontaneidad de la exteriorización del personaje Miranda, demostrando una postura de ser humano con debilidades y dolores, un mensaje de igualdad. Este indicador se encuentra fuertemente vinculado con la interacción interpersonal de los sujetos fílmicos antes analizados.



Gráfico 10. Elaboración propia - Información extraída de Atlas/ti.Red semántica:
Experiencias sociales

4.3 Cine Queer ecuatoriano: recepción y nuevas audiencias

El cine es un acto comunicacional de representación que mantiene en su desarrollo aspectos técnicos y de contenido que pueden manejar distintos tipos de lenguaje, como se ha explicado en capítulos anteriores, y a su vez su lectura narrativa o visual dependerá de la descodificación de la audiencia. En el transcurso de este capítulo se brindará una descripción a modo inicial de recepción de las audiencias acopladas con las películas de objetos de estudio por medio de cifras que indican el número de espectadores o reproducciones. Se conoce que la muestra maneja variables en su distribución y producción; Sánchez explica que el cine ya no se consume solo en salas de cine, menciona que se trasladó a la televisión; sin embargo, en actualidad podríamos decir que ha dado un nuevo salto a las plataformas digitales gratuitas o pagadas, dependerá del autor. Por otra parte, este teórico otorgó un listado de algunos modos de consumos cinematográfico, tales como: a) cine comercial de exhibición masiva, b) películas de exhibición ordinaria, c) circuito en versión original y d) exhibición no comercial (Sánchez, 2006, p.77). En base a esta segmentación se desarrollará el análisis de recepción de la muestra de estudio.

Van Dijk (2000) sostiene que el análisis de la acción [entendamos análisis como recepción] varía de acuerdo a la percepción que se adopte; “lo que prevalece suele ser la perspectiva y la interpretación del otro: la actividad discursiva se vuelve socialmente *real* si tiene consecuencias sociales reales” (p.30). Se debe comprender que entre más natural se manifiesta el discurso, la recepción del contenido tendrá mayor aceptación entre la audiencia. En pocas palabras, entre más naturalidad mayor recepción. Tras ya conocer los elementos discursivos de los casos, es preciso detallar que las intenciones y propósitos que se atribuyen al discurso pueden tener un alcance variable; volvemos a citar a Van Dijk cuando afirma que “algunas consecuencias de lo textos escritos y el habla son concreta e inherentemente intencionales, con un propósito y bajo control del hablante, mientras que otras lo son menos” (p. 30). Los casos de estudios muestran en su desarrollo aquella realidad que busca el espectador de las representaciones y de acuerdo al análisis previo han tratado de mantener la intersubjetividad de la temática *queer*.

La realidad como elemento de atracción hacia el espectador nos lleva a otros aspectos relevantes de los consumidores cinematográficos que es la cercanía a la

temática y el *feedback* La experiencia del espectador con el contenido de la obra fílmica tomará un rol destacable al momento que elija que ver, por ende, la vida cotidiana, o suprema realidad topada en el marco metodológico de la presente Tesis, será un factor que influya en su percepción. No obstante, la experiencia no necesariamente debe de estar relacionada con la temática de la trama, pues dentro de la misma juegan otros factores. Por otra parte, si la trama expuesta se aprecia real, el espectador en reacción emparejará sus vivencias con lo realizado en la película.

El espectador mantiene una posición dual, al tiempo introspectiva y participativa, que inviste de sentido a la representación, pero, en el trayecto, en el flujo de ida y vuelta del discurso, tiene lugar una elección de carácter no-consciente (involuntaria) que inclina su relación con el artefacto cinematográfico hacia el polo de la identificación o hacia el de la participación. Sabiéndose en la sala, seguro en su asiento, se re-veste de un manto de omnisciencia que le permite trasladarse al interior de la ficción y vivirla como propia. Para ello, debe darse una condición: la *identificación primaria* con el mecanismo cinematográfico, la cámara, que establece el punto de vista; se trata de una condición necesaria sin la que todo otro tipo de identificaciones fracasa. (Gómez, 2006, p.26)

Por otra parte, al ser un acto comunicacional, también genera en su audiencia una reciprocidad de contenido. Proyectaremos un ejemplo de un consumidor que no habitúa ver película *queer*: a) un sujeto que no está interesado ni relacionado con la temática [que se ubica fuera de su realidad] consume una película *queer* u homosexual, b) la consume porque otro sujeto cercano se lo pide [experiencia], c) si el *film* se muestra real no generará rechazo por parte del nuevo espectador pues muestra la naturalidad de la vida misma, d) como acto final la reciprocidad se obtiene al conocer nuevas realidades dentro de la sociedad fuera de las tipificaciones. Estas acciones cualitativas producen que las características mencionadas sean flexibles al momento de aplicarlo a una temática específica.

La lectura de un texto fílmico en su conjunto es compleja, pero dependerá de sus dos principales participantes: autor y espectador. Gómez brinda cuatro niveles de significación: referencial, explícito, implícito y sintomático que dan pasó a la interpretación de los consumidores. Durante su texto previo al modelo de análisis, manifiesta que el orden de reflexión sería el siguiente:

1. El observador puede construir un mundo concreto, ya sea abiertamente ficticio o supuestamente real;

2. El observador puede subir a un nivel superior de abstracción y asignar un significado conceptual u objeto a la *fábula* y *diégesis* que ha construido;
3. El observador también puede construir significados disimulados, simbólicos o *implícitos*. (. . .)
4. El espectador da por supuesto que la película sabe más o menos lo que está haciendo. Pero el observador también puede construir los significados *reprimidos asintomáticos* que la obra divulga "involuntariamente".

(Bordwell, citado por Gómez, 2006, p. 35)

El estudio presente busca dar un indicio de panorama de espectadores del cine *queer* ecuatoriano. Tras comprender la parte conceptual del espectador, los resultados de recepción de la muestra de estudio se presentarán por película más no por indicador. Se recuerda que los casos mantienen producciones y sistemas de distribución distintas que serán explicadas posteriormente. El modelo descripción para identificar a la recepción fílmica de la muestra será por medio de cifras o número de espectadores otorgados por los respectivos directores de las películas y el Instituto de Cine y Creaciones Audiovisuales I.C.C.A. Se recuerda que la elección de las películas se dio a partir de los estudios de recepción audiovisuales del teórico Sánchez.

4.3.1. Recepción de espectadores Feriado

Diego Araujo, durante una entrevista a Radio Coca de Quito, brindó una opinión sobre las recepciones en el cine: “Hay audiencias y audiencias (...) Hay producciones que por su estructura y ritmo pueden llegar a casi todo el mundo (...) Las películas son juzgadas por la taquilla y eso no quiere que sea buena o no” (13 de mayo de 2014, Radio Coca). Feriado es un producto audiovisual que mantuvo un nivel de producción alto y con expectativas de éxito, tanto nacional como internacionalmente. Antes presentar los resultados de recepción, entorno a la audiencia de este *film*, en su contexto de producción se refleja una controversia por su contenido.

A pesar de ser una trama que expresa de manera natural un enamoramiento adolescente homosexual y no contiene escenas de sexo explícito ni violencia para el estreno en salas comerciales en Ecuador el Municipio de Quito manifestó en primera instancia que la producción ha sido considerada como no apta para menores de 18

años. El comunicado del Municipio de Quito expresa: "por lo que es de interés de esta administración municipal asegurar que la calificación que esta película responda estrictamente a elementos técnicos y legales. La determinación definitiva de la censura no responderá a ninguna forma de subjetividad ni prejuicios" (15 de abril de 2014, El Telégrafo). Por su parte, el Ministerio de Cultura y el actual Instituto de Cine y Creaciones audiovisuales mostraron su apoyo a la película y su director Araujo por medio del siguiente comunicado: "El Ministerio de Cultura y Patrimonio y el Consejo Nacional de Cinematografía se solidarizan con el cineasta ecuatoriano Diego Araujo y demandan cambios estructurales en el sistema de calificación del Municipio Metropolitano de Quito" (El Ciudadano, 13 de abril de 2014).

Una trama que llegó a la proyección a proyectarse en el Festival de Cine de Berlín, no en competencia, sino en la categoría Generativo, justamente dirigida para el público joven. A parte del conflicto de categorías para la distribución en salas de cine, este largometraje de ficción fue beneficiado por el Fondo de Fomento del ICCA en el año 2010 en la categoría Producción de Largometraje de Ficción, por un monto de \$50.000. Este impulso monetario estatal permitió que contará con un alto presupuesto a comparación a los demás casos y así producir un material audiovisual con mayores recursos. Esta producción ecuatoriana con co-producción argentina se estrenó en salas de cines comerciales de las ciudades principales, Guayaquil y Quito, del Ecuador. *Feriado* tuvo un número de 13.774 espectadores, según el reporte remitido por el productor correspondiente al año del estreno (ICCA, 2018). Por otra parte, el director Araujo en la entrevista compartió que esta película también obtuvo 60 mil espectadores en streaming, se presentó en más 70 festivales aproximadamente y cuenta con distribución 22 países. Se aclara que el número de espectadores dentro de los festivales no pueden ser contagiados.

4.3.2. Recepción de espectadores El Secreto de Magdalena

Una película con un modo de consumo de *circuito en versión original*, desarrolló su producción en base a un fondo privado generado por medio de una asociación entre la co-productora y el director. Este largometraje de ficción, según declaraciones del director, desde un principio estuvo destinada para ser de mercado de dicho, es decir dirigida a la comunidad GLBTI ecuatoriana. Por ende, los quienes produjeron esta obra fílmica conocía que los ingresos no iban a ser grandes por el nicho de mercado

seleccionado. Josué Miranda, en nuestra entrevista, aseveró que el marketing que realizó en redes sociales, fuente principal para su difusión, daba a *target* ya expuesto; “por eso había mucho marketing a la comunidad y bueno a las páginas web a las que se relacionaban” (Miranda, 2018).

A pesar de no haber sido beneficiada con el fondo de fomento de la ICCA, de acuerdo al análisis mantuvo un desarrollo técnico estable, tanto en trama como en técnica. El director señala que su filmación es de bajo presupuesto, factor que provocó que tuviera limitaciones a la hora de las grabaciones pero que al mismo tiempo permitió dar una historia con trasfondos, pero consumible hacia los nuevos espectadores. El largometraje mantiene ingresos por medio de su página de compras en línea y por otra parte con la venta de licencia en plataformas digitales u otros medios. Miranda informó que la licencia ha sido otorgada para una televisión latina en Estados Unidos, para una plataforma online para la comunidad latina y para Retina Latina. Esta última es una plataforma digital de difusión, promoción y distribución del cine latinoamericano, de carácter público y acceso gratuito e individual para los ciudadanos de la región desarrollada por seis entidades cinematográficas de América Latina que compró por dos años (2016-2018) la licencia y extendieron la compra seis meses más por la aceptación de este *film* en la plataforma de proyecciones.



Imagen 42. Películas con mayores visualizaciones en Retina Latina- Fuente: Retina Latina

Josué Miranda declaró que el largometraje luego de pasar por circuitos comerciales, por salas y festivales, inició sus ventas de licencia. *El secreto de Magdalena* se estrenó en Quito y Guayaquil con un costo de producción inferior a 20 mil dólares. El ICCA actualmente cuenta con la licencia de Retina Latina, como representante de la plataforma en Ecuador. La ampliación del plazo de la licencia se generó al ubicarse entre las 6 películas más vistas del grupo de filmaciones de

América Latina (Ver imagen 51.). De acuerdo a información brindada por el I.C.C.A *El Secreto de Magdalena* tuvo 1.088 reproducciones para finales del año 2017. Por este resultado, Miranda afirma que la película tuvo “buena acogida”, dando créditos al conocer específicamente cuál era su nicho de mercado. Además, señaló que otra manera de él medir la reciprocidad de su película son las referencias de participación como casos en trabajos universitarios o de tesis, que lo buscan ya sea por la temática como por el sistema de producción de bajo presupuesto.

Las redes sociales y el marketing online fueron los instrumentos de distribución utilizados con este *film*. El director de este largometraje manifestó que los ingresos de la película dependerán del movimiento de marketing que realices, “puede pasar 10 o 20 años después y la película puede seguir generando ingresos” (Miranda, 2018). Ese el caso del manejo de ventas en plataformas online, en un inicio se presentaban ingresos de 40 compras mensuales, pero en la actualidad rodean entre 18 a 20 mensuales, una baja de la mitad de pedidos. El director sustenta que, si el *marketing* digital decae, las ventas en dichos sitios también; pero confiesa que el objetivo oferta en línea fue el dejar el material audiovisual accesible. El precio para adquirir la filmación está en un dólar con noventa y nueve centavos, costo asequible para país donde se maneja este tipo de herramientas comercial.

4.3.3. Recepción de espectadores Versátiles: Sin Prejuicios

Elio Peláez por su parte realizó una obra cinematográfica pensada inicialmente para distribuciones en salas comerciales, sin embargo, debido a factores de auspicios el proyecto se trasladó a la distribución digital gratuita, específicamente YouTube. El director afirmó que, si inicialmente se lograba proyectar en circuitos comerciales, igual iba hacer subida a la plataforma digital.

La idea original era la distribución nacional; no se logró y se optó por YouTube que es la herramienta de todo artista. Se llega a más gente, es increíble. Al ver una película en el cine, es verdad, lo puede ver todo un país; pero yo no he necesitado hacer estrenos nacionales en salas de cine para que mis filmaciones se vean. (Peláez, 2018)

Teniendo como referencia la aceptación digital de la precuela *Versátiles* (2009) el director confió en esta plataforma para la proyección del caso de análisis.



Gráfico 11. Elaboración propia. Vídeo con mayores ingresos en el canal YouTube de Grupos Creaciones. Fuente: Youtube Analytics de Grupo Creaciones (2018).

Versátiles: Sin Prejuicios es una producción de bajo presupuesto realizada en colaboración con la productora Etiud, que de acuerdo al modo de consumo de Sánchez (2006) la categoría de sus espectadores estaría en exhibición no comercial. Un presupuesto y derecho de la obra en asociación con la misma productora desarrolla un sistema 50% a cada de valores monetario como legales. Peláez resaltó en su entrevista que los fondos para la producción de este material audiovisual surgieron de bajo propia gestión por medios de eventos comunitarios, como rifas o bingos. Esta actividad fue en colaboración con los mismos actores. Además, afirma que él también de su propio dinero para poder finalizar el proyecto cinematográfico. El director aseveró que todavía la película genera ingresos; según las estadísticas propias de Youtube el *film* actualmente da ingresos de 10 dólares mensajes y es la más visualizada en el canal (*Youtube Analytics*). Para el inicio de agosto de 2018, ya contaba con más de 200 mil visitas y con más de mil quinientas reacciones positivas (véase gráfico 2). Por último, manteniendo la misma fuente se da a conocer que los principales países que visualizan esta película a través de esta plataforma son: México, Colombia, Estados Unidos, Perú y Ecuador (véase gráfico 3)

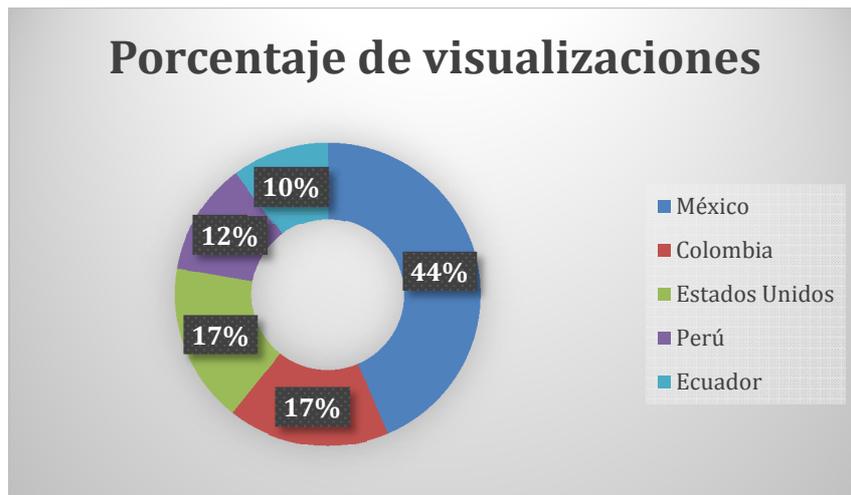


Gráfico 12. Elaboración propia. Países con mayores visualizaciones en el canal YouTube de Grupos Creaciones. Fuente: *Youtube Analytics* de Grupo Creaciones (2018).

CONCLUSIONES

La bibliografía del cine ecuatoriano aún carece de textos que analicen, desde una perspectiva de género y conceptos *queer*, producciones fílmicas con esta temática. Aunque exista la presencia de documentos que han tratado de brindar una cronología de la historia cinematográfica nacional, las representaciones de la identidad *queer* no ha sido ampliamente documentada. Está claro que la aparición de esta categoría en la escena fílmica del Ecuador es reciente, y como efecto de la escasez de estudios, y mucho menos con perspectivas de investigación desde una crítica cinematográfica *queer*. Es por esta razón que la motivación de la realización de este proyecto de investigación pretende dar un énfasis a las nuevas narrativas y así brindar información al marco del estudio cinematográfico ecuatoriano. El presente trabajo se dedicó a analizar de forma hermenéutica y cabal las producciones de los materiales fílmicos *queer* seleccionados para la presentación de su contenido en base a la construcción de género, sus elementos discursivos y un panorama inicial de la recepción de filmes con esta temática.

Así, en primer lugar, se determinó la representación de realidades *queers* variables, desde un descubrimiento juvenil al acto erótico-sexual y finalizando en un mosaico de historias interrelacionadas. Los tres casos mostraron interés en presentar una trama innovadora hacia sus espectadores y de igual manera proyectar realidades supremas de la identidad GLBTI. Por medio de la construcción de género en un ambiente natural y sin tipificaciones se plantean personajes reales que mantienen experiencias comunes y aceptan su identidad. El desarrollo de sujetos fílmicos cotidianos brinda un contracine hacia las narrativas convencionales de presentación heteronormativo. Por otro lado, el análisis cualitativo realizado a través de Atlas/it arroja la relación entre los indicadores para la formación de una trama discursiva. Es necesario expresar que dentro de la producción la diferencia de presupuesto produjo considerables distinciones en torno a la elección del estilo narrativo. Mientras *Feriado* de Diego Araujo apuesta por la interpretación de las acciones, Peláez con *Versátiles: Sin Prejuicios* domina el discurso verbal con diálogos directos. Los elementos denotativos por esencia se encuentran presentes durante la trama, pero son Araujo y Josué Miranda de *El Secreto de Magdalena* quienes incrementan en su discurso el

lenguaje connotativo a través de simbologías escenográficas o por el recurso de iluminación o colorización. Estas presentaciones también identifican a su espectador, puesto que para Peláez su audiencia es de lectura explícita, lineal, mientras para el resto de los casos es implícita.

Estos dos puntos de análisis permiten aceptar parcialmente la hipótesis de estudios: Las películas *Feriado* (2014) de Diego Araujo, *El secreto de Magdalena* (2015) de Josué Miranda y *Versátil: Sin prejuicios* (2017) de Elio Peláez presentan elementos discursivos, de contenido con determinadas estructuras de la narrativa cinematográfica convencional. Pues bien plantean historias encuentro cotidianos y de relaciones espontáneas entre sujetos fílmicos pertenecientes o no a la identidad *queer*; no obstante, a su vez cae al contracine al proponer dichas narrativas en un marco de personajes minoritarios socialmente. Como parte del estudio también se observa la recepción de dichas filmaciones ecuatorianas. Las producciones de cine *queer* ha iniciado la creación de audiencias de estas temáticas, no obstante, por la libertad digital las plataformas online han recibido mayor aceptación. *Feriado* a pesar de ser recibido en festivales europeas el contexto de presentación en Ecuador fue obstaculizado por la clasificación inadecuado según la producción del largometraje. Con un público objetivo entre 13 a 23 años los funcionarios categorizaron a la trama para mayores de 15 años. La recepción de la ópera prima de Miranda fue contraria al ubicarse entre las más visualizadas en la plataforma de Retina Latina e incrementando la licencia de compra en dicho sitio web. Peláez y Miranda se deciden por los medios *online* puesto que de acuerdo a su experiencia no dejan de tener ingresos a pesar del tiempo. Concuerdan que estas propuestas pueden generar ganancia dependiendo del movimiento del marketing.

Para concluir, los estudios de género junto al análisis fílmico se pueden aplicar en tramas diversas no necesariamente cumplimiento con cada indicador expuesto en la presente tesis. La ejecución de investigaciones con estos enfoques contextuales permite dar relevancia a nuevas formas de construcción discursivos puesto que la esencia del cine es la representación de diversas vidas cotidianas dentro de una realidad social; además de crear distancia entre las narrativas con estructuras rígidas marcadas por la heteronormativa del cine convencional.

RECOMENDACIONES

En base a los hallazgos obtenidos en el estudio se exponen las siguientes recomendaciones:

- Se busca que este proyecto de tesis sea un aporte hacia la bibliografía del cine *queer* ecuatoriano y así convertirse en textos de incentivo para la crítica o producción de materiales audiovisuales con estas temáticas.
- Se recomienda una mayor disponibilidad de textos de temáticas *queer* tanto físicos como digitales en las facultades universitarias relacionadas a las artes audiovisuales para actividades de documentación.
- Se sugiere la accesibilidad del presente proyecto de titulación para los estudiantes de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil; y de igual manera para carreras afines.
- Se propone la distribución de este texto en demás centro de documentación como bibliotecas o repositorios de otra ciudades o institutos educativos.
- Se desea que este material de estudio aporte como marco teórico para futuras investigaciones, artículos y otros escritos que aborden temáticas *queer* o GLBTI en producciones ecuatorianas.
- Se estima necesario el incremento de análisis, desde una perspectiva de género, en películas de cineastas ecuatorianos; así como un adecuado reconocimiento al rol de la mujer, homosexual o de identidad *queer* en el campo cinematográfico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alomía, J. (13 de mayo de 2014). *Diego Araujo: "hago historias que yo quisiera ver"*. Radio Coca. Recuperado de <http://radiococoa.com/RC/diego-araujo-hago-historias-que-yo-quisiera-ver/>
- Araujo, D. (02 de julio de 2018). Cine Queer de producción nacional: análisis de los casos *Feriado* (2014), *El secreto de Magdalena* (2015) y *Versátil: Sin prejuicios* (2017) (E. Sánchez, Entrevistadora).
- Báez, M. (2006). El gabinete del doctor Cineman. Quito: LIBRESA.
- Berger, P. y Luckmann T. (1986). Los fundamentos del conocimiento en la vida cotidiana. *La construcción social de la realidad*. (pp. 36-52). Buenos Aires: Amorrortu. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/10SLRct4MHiNRRtfWitjIUJv7oM8tWDI8/view>
- Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: género y texto fílmico. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (7), (pp. v-xiii). Recuperar de <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205418/281342>
- De Lauretis, T. (2015). Género y teoría queer. *Mora (Buenos Aires)*, 21(2), (pp. 107-118). Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2015000200004#not
- Filmaffinity (2014). *Feriado*. Disponible en <https://www.filmaffinity.com/ec/film786824.html>
- Fonseca, C., & Quintero Soto, M. L. (2009). La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica (México)*, 24(69), (pp. 43-60). Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n69/v24n69a3.pdf>

González, Á. S. (2009). Una Aproximación a la Teoría Queer: el debate sobre la libertad y la ciudadanía. *Cuadernos del Ateneo*, (26), (pp. 29-42). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3106547.pdf>

González, W. A. (2003). Historia del feminismo. *Revista de la universidad autónoma de Yucatán*, 225, (pp. 30-45). Recuperado de <http://www.cirsociales.uady.mx/revUADY/pdf/225/ru2254.pdf>

IMDB (2014). *Feriado*. Disponible en <https://www.imdb.com/title/tt3509662/>

IMDB (2015). *El Secreto de Magdalena*. Disponible en <https://www.imdb.com/title/tt4174850/>

IMDB (2014). *Josué Miranda*. Disponible en <https://www.imdb.com/name/nm6892019/>

Instituto de Cine y Creaciones Audiovisuales (2014). *Feriado*. *Sistema Nacional de Difusión*. Disponible en <http://www.cineyaudiovisual.gob.ec/bancodecontenidos/movies/feriado/>

Miranda, J. (28 de junio de 2018). Cine Queer de producción nacional: análisis de los casos *Feriado* (2014), *El secreto de Magdalena* (2015) y *Versátil: Sin prejuicios* (2017) (E. Sánchez, Entrevistadora).

Muñoz, J. (2003). *Análisis cualitativos de datos textuales con Atlas/it*. Recuperado de <http://www.index-f.com/lascasas/documentos/lc0101.pdf>

Peláez, E. (27 de junio de 2018). Cine Queer de producción nacional: análisis de los casos *Feriado* (2014), *El secreto de Magdalena* (2015) y *Versátil: Sin prejuicios* (2017) (E. Sánchez, Entrevistadora).

Plaza, M. (16 de marzo de 2014). *El Ecuador mostrado cabeza abajo*. La Revista. Recuperado de <http://www.larevista.ec/actualidad/gente-de-cine/feriado-el-ecuador-mostrado-cabeza-abajo>

Redacción (2018, 12 de enero). Brecha salarial persiste en Hollywood. *El Universo*. Recuperado de <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2018/01/12/nota/6561945/brecha-salarial-persiste-hollywood>

Redacción (08 de julio de 2015). *'El secreto de Magdalena' experimenta con el cine erótico*. El Telégrafo. Recuperado de <https://www.letelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/el-secreto-de-magdalena-experimenta-con-el-cine-erotico>

Redacción (10 de abril de 2014). *La estricta censura a 'Feriado' abre el debate de la calificación de películas*. El Comercio. Recuperado de <https://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/estricta-censura-a-feriado-abre.html>

Ritzer, G. (1993). Variedades de la teoría feminista contemporánea. *Teoría sociológica contemporánea*. (pp. 353-391). Madrid: MacGraw-Hill.

Salgado, J. (2004). *Análisis de la interpretación de inconstitucionalidad de la penalización de la homosexualidad en el Ecuador*. Revista Aportes Andinos No 11. Universidad Andina Simón Bolívar. Recuperado de <http://www.uasb.edu.ec/documents/62017/1868625/Análisis+de+la+interpretación+de+inconstitucionalidad+de+la+penalización+de+la+homosexualidad+en+el+Ecuador++Judith+Salgado/27f59b83-cf5e-4857-aedb-2dc83862bdd0>

Sánchez Noriega, J. L. (2006). Historia del cine. *Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, (pp. 13-23). Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/312598533/OCR-Busquedas-Historia-Del-Cine-Teoria-y-generos-cinematograficos-fotografia-y-television-Jose-Luis-Sanchez-Noriega-2002>

Soriano, J. J. S. (2016). Iluminando el cuarto oscuro: Tendencias discursivas e imaginario queer en la cinematografía española contemporánea. *Arte y Políticas*

de *Identidad*, 15(15), (pp. 171-186). Recuperado de <http://revistas.um.es/api/article/view/284481/206581>

Tarín, F. J. G. (2006). El análisis del texto fílmico. *Covilhã: UBI*. Recuperado de <http://www.bocc.uff.br/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>

Vaca, M. (21 de febrero de 2014). "*Me avergüenzo de vivir en una sociedad donde no todos gozan de los mismos derechos*". Plan V. Recuperado de <http://www.planv.com.ec/culturas/cine/me-averguenzo-vivir-una-sociedad-donde-no-todos-gozan-mismos-derechos>

Van Dijk, T. A. (2000). El discurso como interacción social. *El discurso como interacción social* (Vol. 2). (pp. 19-66). Barcelona: Gedisa. Recuperado de <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2017/12/el-discurso-como-interaccic3b3n-social-teun-van-dijk.pdf>

Van Dijk, T. A. (2000). Análisis aplicado del discurso. *El discurso como interacción social* (Vol. 2). (pp. 405-440). Barcelona: Gedisa. Recuperado de <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2017/12/el-discurso-como-interaccic3b3n-social-teun-van-dijk.pdf>

Vega Reyes, J. A. (2018). *Cine ecuatoriano de temática LGBTI. Tratamiento del tema LGBTI en las películas Feriado de Diego Araujo y El Secreto de Magdalena de Josué*

VIDEOGRAFÍA

Araujo, D. (Director). (2014). *Feriado* [largometraje]. Ecuador: Lunafilms Audiovisuales.

Miranda, J. (Director). (2015). *El Secreto de Magdalena*. Disponible en <https://www.retinalatina.org/video/el-secreto-de-magdalena/>

Peláez, E. (Director). (2017). *Versátiles: Sin Prejuicios*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OdUa7N-VFFE>

ANEXOS

Anexo A

Entrevista con Diego Araujo, director de *Feriado* (2015):

Ericka Sánchez: ¿Cómo realizó la construcción y el desarrollo del género en los personajes?

Diego Araujo: Como todo proceso de creación de un personaje lo haces junto al actor, que en este caso lo haces... La particularidad de esto es que Manuel Arriague, que hace de Juan Pablo no es actor, y no tenía experiencia previa actuando. Para mí trabajar con los actores es un gran trabajo, pero también doy paso a las propuestas de actor mismo, en este caso fue intentar buscar un punto de equilibrio entre Manuel el actor y el personaje Juan Pablo que yo tenía que mi cabeza. Entonces los primeros rasgos son de tratar de encontrar ese punto medio.

Para como director fue, conocer a Manuel, conocer sus hábitos. En el caso de Juan Pablo es un personaje que se maneja muchísimo por la mirada, porque no habla mucho. Entonces jugamos muchísimo con eso con su mirada, el acto de ver. Y parte de este ver, de la mirada, implicaba la mirada de este mundo que es la haciendo de su familia que no se siente cómodo, hay esa mirada de este nuevo mundo con Juano, esa mirada súper específica con Juano.

Ericka Sánchez: ¿Surge la historia de Juan Pablo desde la perspectiva de identidad homosexual?

Diego Araujo: La historia surgió en un comienzo como un cuento y que fue a partir de ese cuento que en un principio tenía que ver más de clases sociales con un tema racional que se empezó a desarrollar con estos dos chicos. La premisa en el cuento tenía que ver con estos dos chicos que viene de dos sectores socioeconómicos opuestos y qué pasa cuando estos dos chicos se conectan, se conocen. No es que no cree dos personajes *gays*, no; surgió con esta historia y mientras desarrollaba esta historia empecé a encontrar que había esta tensión sexual adolescentes entre estos dos chicos. Esta historia tomó otro rumbo que tenía que ver con el despertar con la reafirmación sexual de uno de los chicos. Del uno, no del otro. Él más bien es del chico que se está experimentado distintas cosas. A Juan Pablo si es como despertar a un nuevo mundo, hay este distanciamiento de su propio mundo, de su familia y de todo lo que eso implica; luego del acercamiento a este otro mundo y con eso también este despertar sexual, o esta confirmación de que le gusta los chicos.

Ericka Sánchez: Como guionista ¿busca información externa para el desarrollo de la trama?

Diego Araujo: Si las dos cosas. Uno es el bagaje de todo: de gente, de personas, de historias, de amigos; pero otro si es la documentación que haces para escribir un guión. Siempre el proceso que más disfruto es eso, es documentarse, es hacer entrevistas, hablar con gente, es visitar locaciones. Mucho antes ya había hecho un documental, que se llama país de cinco, que cuenta que cinco adolescentes igual de lugares, de sectores económicos muy distintos en sus últimos meses de colegios; como parte de documentación fue esto. También fue una película de época.

Ericka Sánchez: ¿Por qué eligió como contexto una relación adolescente?

Diego Araujo: A penas en el 1997 aquí [en Ecuador] se despenalizó la homosexualidad. Crear este mundo un poco que tenía que ver con la inocencia, con el primer amor, con la adolescencia. Pero si finalmente el primer amor de Juan Pablo en un lugar más bien súper amenazante. Digamos que el contexto de este amor juvenil se desarrolla más bien en un contexto adulto. Hay esta tensión porque ves que el mundo del adulto es todo lo contrario y un poco la idea era hacer este paralelo entre esta cosa súper tensionada que está pasando dentro de Juan Pablo, se está produciendo grandes cambios. Y estos días, estas semanas súper tumultuosas que estás pasando, alrededor de febrero y marzo del 99, que es la crisis bancaria que nos lleva al comienzo del feriado bancario que es donde comienza la película. Así como el país se está caotizado, la vida de Juan Pablo está sumida en un caos. Una relación entre el feriado bancaria y la propia vida de Juan Pablo.

Ericka Sánchez: Dentro del desarrollo técnico de su obra ¿prefiere que sus espectadores hagan una lectura lineal o de descodificación?

Diego Araujo: A nivel de color, de iluminación, de arte y de fotografía en la película. Tenía que ver con este viaje emocional del personaje. Empezamos en las montañas, en un lugar más bien frío; en esta hacienda que, en la mitad de estas montañas muy altas, estas barreras. Dentro de la hacienda es oscura, donde se encuentra Juan Pablo sumido en este caso, con su familia que no se lleva bien; no la está pasando bien.

Poco a poco, a medida que entra Juano en su vida es que como que su mundo se está abriendo a Juan Pablo. No solo psicológica, sino también literalmente, geográficamente el mundo se le empieza abrir. Las hojas se convierten más frondosas, todo es más colorido. El sonido es mucho más sutil, mientras se acerca el Juano. En esa trayectoria donde los chicos van... en la película la idea es que van a un lugar más bajo con una vegetación más profunda,

etcétera; que tiene que ver con este viaje emocional que hace el personaje protagónico. La cercanía a Juano hace que el mundo de Juan Pablo se abra, y un esta esta este ambiente, la naturaleza, el agua. El agua y la cascada, que es la metáfora media obvia que representa el renacimiento, él dice que es como volver a nacer. El agua como figura que esta experimenta un cambio.

Ericka Sánchez: Al trabajar con jóvenes ¿tuvo que aplicar al método teatral o como director brindar actividades de confianzas extras para crear un ambiente natural entre los coprotagonistas?

Diego Araujo: Hicimos un proceso, hicimos ensayos; pero básicamente como preparas cualquier acción, se acerca, tienen esa cercanía. Hay ejercicios de contactos físicos, ejercicios de conectarse a través de la mirada. Muchas ejercidos de sincronización, de crear un backstory con la trama de lo que paso antes de. A la vez de crear una amistad entre estos chicos, que este siempre ayuda, básicamente se la trabajó como a todas las otras escenas. En las películas yo ensayos todas las escenas dialogadas.

Ericka Sánchez: ¿Conoce el número de espectadores que ha generado *Feriado*?

Diego Araujo: Sí, fueron 20 mil espectadores en Ecuador, 60 mil espectadores en streaming y 70 festivales.

Anexo B

Entrevista con Josué Miranda, guionista y director de *El Secreto de Magdalena* (2015):

Guayaquileño con 30 años. Graduado en Administración de empresas turísticas y hoteleras, pero se desempeña en el campo laboral audiovisual. Se especializa en comerciales; sin embargo, aclara que mantiene al año un proyecto grande trabajando. Ha realizado tres largometrajes: el primero es *El Secreto de Magdalena*, la segunda es *Minuto final* com director de fotografía y el tercero que es *La Dama Tapada* que se estrena este año.

Ericka Sánchez: ¿Cómo surge la historia para el desarrollo de *El Secreto de Magdalena*?

Josué Miranda: El secreto de Magdalena surge porque limitaciones de presupuesto, que por la temática en sí. La limitante de presupuesto me hizo escribir una película que sea muy contenida. Locaciones mínimas, actores mínimos. La trama para poder ser desmenuzada bien debe de ser muy muy íntima, de manera que los personajes puedan desarrollar en la historia.

El presupuesto te obliga muchas cosas: a elegir una locación como es la película, a reducir el tiempo cronológico de la película y por eso se rueda como si fuera una sola noche. No tienes cambio vestuario, no tienes cambio de locación, no te tienes que mover a ningún lado. Todo eso lo ahorras en presupuesto y eso. Básicamente, las limitaciones de presupuesto me forza a escribir una historia de dos personas una noche y ya la elección de la temática lésbica va más por presentarle algo diferente a la persona que va a ver la película.

Es un relato que normalmente no se tiene acceso, qué es el relato de una lesbiana. Sí, me parece interesante aportar algo diferentes a la persona que venga a ver la película.

Ericka Sánchez: ¿Cuál fue el proceso de documentación que realizaste para crear la trama?

Josué Miranda: Yo no tenía una referencia explícita o físicamente o tangible de entrevistar a alguien. Conversé con dos amigas que son lesbianas, ese fue el acercamiento. No por el tratamiento de la historia, más que todo por la relacionen entre ellas. Igual por más pequeño que tu consideres el grupo que estás analizando, igual tiene sus variaciones dentro de su grupo. Sí, para era importante conocer la realidad porque yo no pertenezco a esa comunidad. Si conocer la realidad de ellas y a partir de eso formar lo que yo quería.

Para mi esto es ficción, igual, no es un documental. Entonces no necesito retratar la realidad, sino mezclar un poco las dos.

Ericka Sánchez: Dentro del desarrollo de los personajes ¿cómo realizo la construcción de género en su trama lésbica?

Josué Miranda: Como característica mía, me gusta escribir más con personajes de mujeres por la libertad que me dan para interpretar al personaje. Yo tengo prejuicios como hombre y tengo preconcepciones como hombre en mi cabeza; como mujer no sabría cómo responder o actuar a ciertos estímulos. Entonces esa libertad me gusta, para empezar por ahí; por ejemplo, en mi primera película los personajes principales son tres mujeres, y ahí te das cuenta que es algo recurrente lo que hago, por esa misma libertad que te digo.

Básicamente, el personaje yo lo hice bajo dos premisas: uno no tocar estereotipos, es decir no iba a tocar ningún estereotipo ya sea físico o de personalidad; por ejemplo: pelo corto, de vestimenta masculina, ese tipo de cosas que se ven frecuentemente como estereotipos. La segunda era... que las chicas debían de parecer gente del diario, gente común. No iba a ver modelos de 180, no iba a ver nada especial o un atributo diferente a una chica que tú ves en el diario vivir y mucho más en Magdalena. Ella representa el común de las chicas. Miranda sí es un poco diferente, pero a pesar que tiene sus cosas interesantes en la apariencia, durante su construcción del personaje igual sigue siendo una chica muy de diario.

Esas dos premisas, si trate de respetar; pues al ser de un género erótico se puede prestar a lo sexual. Hay una delgada línea que no se puede pasar; que consideré yo que si hubiera cogido chicas muy voluptuosas o con otro tipo de fisionomía si se hubiera prestado... Para mí si eran importante respetar esas dos premisas.

Ericka Sánchez: ¿La escena erótica en tu película produjo algún tipo de dificultades al momento de realizarlas con las actrices?

Josué Miranda: Primero, ninguna de las dos pertenece a la comunidad. Patricia quien personifica a Miranda es casada tiene dos hijos, Celeste tiene su novio. Ninguna de las dos pertenece, pero para mí era importante conseguir una chica que represente las características de Miranda. En el caso, cuando le hice el casting a Patricia me di

cuenta que definitivamente era ella, porque ella tiene un background de Argentina, entonces si tú ves a Patricia te da unos aires que viene de allá, pero ella obviamente no nació en Argentina. Celeste te da un aire de la típica chica que tu ves colegiala o de universidad.

Primero, que se adapten al personaje física y de ahí ver como se le puede forzar o ver que rango tienen como actor. Obviamente en el proceso de casting, se les dijo todas las escenas más complicadas que son básicamente las escenas sexuales. Ellas tuvieron previamente de acuerdo con eso, si se trató por palabras, se les explica que se iba hacer y ellas estuvieron de acuerdo previo al rodaje. Claro está, ellas también leer el guion... pero una cosa es leer el guion y otra la dirección que le da el director en ese momento, es diferente. Es bueno tener las dos, el texto y la interpretación del director de la escena. Eso quedó claro desde el principio.

Ericka Sánchez: Su película, a pesar del limitado presupuesto, si contó con una dirección de arte y simbologías de color ¿siempre lo tuvo pensado realizar así o manejó alguna influencia de otras obras *queer*?

Josué Miranda: Mis referencias son de China y Corea del Sur, en el cine en general. Todos mis trabajos son súper saturados, porque mis referencias son de allá. Hay mucho rojo, mucho amarillo. Yo personalmente como director de arte, parto por lo que no puede cambia. ¿y qué no puedo cambiar? Las paredes, no lo puedes cambiar en un presupuesto limitado.

Parto del color de la pared, que teníamos un cian, un azul celeste. De ahí, parto con el personaje que quiero que se mezcle con el ambiente le doy un color análogo, entonces si la pared es roja le doy un amarillo, un rosado para que se mezcle con el ambiente para simular que pertenece al entorno de grabación. Y al personaje que no pertenece al ambiente, más bien que lo obstruyendo, que está poniendo el punto de cambio ahí, le doy un complementario. Uso muchas lámparas porque me deja motivar la luz que voy a usar. Tengo una lámpara y puedo modificar a luz amarilla, etc.

Por otra parte, en la vestimenta obviamente Miranda tenía que ser negro con rojo es un color fuerte que pega mucho visualmente y el personaje de Magdalena era más

suave, más pastel, más mezclado con el ambiente no, colores que no chocaban tanto con su entorno.

Ericka Sánchez: En escena bajo la sábana en el acto sexual entre las protagonistas ¿por qué realizó el cambio de temperatura del color?

Josué Miranda: La escena bajo las sábanas podría considerarse, si no es la más importantes, una de las más importantes por el simple hecho que hay un cambio de poder ahí. Tú te das cuenta que la persona se siente atraída, se abre y comienza explorar es Magdalenas. Entonces lo que hice fue girar del color rojo o amarillo que era el color de Miranda al color de Magdalena, que era un azul-celeste, es súper frío el color de ella.

Lo que básicamente representa es ese giro en los poderes de los personajes. Por eso te da cuenta que el personaje pide que se volteé es del Magdalena a Miranda. El personaje que comienza a explorar al otro, ahora es todo lo contrario, es Magdalena. El personaje que se va encima del otro, en el momento íntimo, es Magdalena. El color representa ese giro de los personajes.

Ericka Sánchez: ¿Cuál era el enfoque *queer* que quería representar en su largometraje?

Josué Miranda: Para mí no es una película romántica, para mi es básicamente una experiencia. La película como todo punto de vista se plantea como una experiencia. Por eso al final tú no ves que pasa más de una experiencia, ambas sí en su mundo, pero continúan en su mundo. A diferencia de algo más que lleva un romance o que implique una relación que lleve más allá de una experiencia; que eso si modifica su mundo. Aquí, no. Ambas siguen su mundo como ingresaron, tuvieron su experiencia y paso. Magdalena es básicamente eso, es una experiencia dentro de la historia.

Ericka Sánchez: ¿A qué se deriva el secreto de Magdalena a su situación con su novio o la experiencia que tuvo con Miranda?

Josué Miranda: El verdadero secreto de Magdalena era su embarazo. Mucha gente bromeaba que ya se sabía el secreto, pero no era lo obvio. Este embarazo fue lo que provocó el conflicto con el novio y dio paso al desarrollo de la historia. Ese bloque de no de contarle el secreto, fue el detonante que encontrarse con Miranda esa noche. Si nunca se hubiera peleado con el novio, ella nunca hubiera estado ahí.

Ericka Sánchez: ¿Por qué eligió la difusión en plataformas de ventas y en Retina Latina?

Josué Miranda: La película se financió con fondos privados. Una co productora y yo pusimos los fondos para la película, que fue de bajo presupuesto. Desde un principio estuvo destinada para ser de mercado de nicho. Sabíamos que no se podía meter mucho dinero porque el nicho no genera mucho dinero. Puedes generar un retorno siempre y cuando la inversión vaya acorde con el nicho al que seleccionaste. En todo momento, la película fue pensada de tal manera. El marketing que se hizo en redes, básicamente, daba a ese nicho; por eso había mucho marketing a la comunidad y bueno a las páginas web a las que se relacionaban.

Las películas luego tuvieron sus pasos por circuitos comerciales, por las salas. Una vez que salió de salas comienza la venta de licencia. Una de esta licencia lo mantiene el instituto de cine. En ese tiempo nos pidió la película para comprar la licencia dentro de un grupo de filmaciones de toda América latina, son seis países que confirmar en este pacto de películas que es Retina Latina. Lo que hace el estado es comprar una licencia de la película y por tiempo limitado se puede tener la película online en esa página.

Lo interesante de nuestra película, siendo de tan bajo presupuesto, fue de una de las cinco películas más vista de más de 100 películas de toda Latinoamérica. Eso es súper bueno, y nos pidieron ampliación de la licencia de seis meses más.

Si fue interesante que esa película súper chiquita haya sido de las cinco películas más vistas de toda Latinoamérica, de más de 6 país. La película tuvo muy buena acogida y en todo momento sabíamos que no íbamos a un mercado masivo. Eso es importante tenerlo siempre en mente porque así las expectativas que teníamos eran reales y no

se hacía una inversión en base a unas expectativas que no eran alcanzables. La película si dio buenos resultados.

Ericka Sánchez: ¿Tiene datos del número de espectadores de la película en las plataformas online? ¿Cuándo compraron la licencia?

Josué Miranda: No tengo los datos exactos, pero nos habían comunicado que han visto la película en la plataforma de Retina Latina un aproximado de mil cien personas. Un número elevadísimo a comparación con el resto de películas que había. *El Secreto de Magdalena* si entrar en la página oficial de Retina Latina está entre las más vistas de toda Latino América. Esa es la estadística que manejamos nosotros.

La primera licencia [que compraron] fue hace dos años cuando salió la película de circuitos comerciales se firmó la primera 2016-2018, y a inicios de este año nos pidieron una ampliación. Pero es seguro que luego de unos meses más ya no la podrás ver.

En cuanto a la página web que manejamos para la venta de nuestra película, al inicio teníamos un promedio de venta de 40 unidades al mes más o menos, y creo que ahora estamos alrededor de 18 o 20 mensuales. Sabemos que la venta online es un poco complicada si no hay una campaña fuerte de marketing. El objetivo de esa plataforma es dejar accesible la película, más allá de tener un ingreso. Para otras partes del mundo, pedir un dólar noventa y nueve es bastantes accesible: además de estar acostumbrados a la transferencia online. A diferencia de Ecuador, la compra online es baja y mucho menos de películas es nada común por no decir escasa. Es decir, para otras partes del mundo la película tiene más acceso.

El número de ventas a bajado porque que ya no existe una campaña de marketing de la película y existe una limitante que son los subtítulos al inglés. Por ende, se bloqueó la compra online de la película en país de habla inglesa para evitar confusiones; aunque en la descripción se especifica que no está subtítulo preferimos no vender en esas zonas.

Ericka Sánchez: ¿Cuáles fueron los festivales en las cuales ha participado su obra?

Josué Miranda: Aplique a 41 festivales, solo uno me acepto que fue el Festival de Cine de Guayaquil en el 2016. A parte de Retina Latina, también he ofrecido una licencia para una televisión latina en Estados Unidos y otra para una plataforma online para la comunidad latina. En este momento las licencias fijas son esas tres. La película genera dependiendo cuando la mueves. Lo viene del cine y los audiovisuales es que tú puedes mover tu película en todos los países del mundo en un tiempo ilimitado y puede pasar 10 o 20 años después y la película puede seguir generando ingresos.

Ericka Sánchez: ¿Cómo podría medir la aceptación hacia su película?

Josué Miranda: Una reacción de esto. Los estudios me han llamado de Quito, de Ibarra, de Loja, de Cuenca, de Guayaquil... personas que han analizado el guion, gente de audiovisuales por el formato de producción más allá de la temática. Si ha habido mucho análisis y ahí puedes ver que sí caló y mucho más de la gente que estudia esto.

Ericka Sánchez: ¿Usó elementos discursos que marcaron a los personajes durante la trama?

Josué Miranda: Hay un elemento interesante que yo siempre lo uso, que es pincho rojo que usó Miranda, que también lo use en mi última película *La Dama Tapada*. Eso es un instrumentado de que la trama se va a desarrollar alrededor de esa persona, es como un guiño que yo doy oculto en la película. Si tú te pones a pensar bien la película no es acerca de Magdalena, aunque lleve su nombre en el título. La película en realidad es de Miranda porque es el personaje interesante que ha vivido cosas. Es muy común usar un elemento que caracteriza el personaje visualmente. Muchas veces con ese elemento puedes representar visualmente las características del personaje.

Yo siempre trato que las historias de un personaje, la cuente otro. Para que el espectador piensa que no soy yo quien te cuente la película, sino que sientas que alguien te la está narrando. Eso es un recurso que yo uso mucho. Algo curiosos es que el relato del tatuaje, se basó en al tatuaje real de Patricia. Así construimos un texto

a partir del tatuaje de ella y de hecho la mariposa del cual hablan ahí... la información es verídica. Que viven pocos días, unas semanas y que de ahí mueres... y que solo viene a reproducirse.

Ericka Sánchez: ¿Cuál es perspectiva de la película *El Secreto de Magdalena*?

Josué Miranda: Si tu la desmenuzas, es una película de conflicto y desenlace. La película es súper nobel, es mi ópera prima. Yo creo que se cumple con lo que se pretendía hacer. Yo construyo a partir de lo que veo, no construyó a partir de algún tipo de educación formal que tuve, porque no la tuve. Ahora sí, la segunda película que estoy haciendo es mucho más trabajado, pero en su momento es súper básica. Tienes a los personajes, un conflicto, un desarrollo y un fin. Entonces creo que cumple con esa premisa de contar una historia en su manera más básica.

Anexo C

Entrevista con Elio Peláez, director de *Versátiles: Sin Prejuicios* (2017):

Ericka Sánchez: ¿Por qué realizó una película de cine *queer* a pesar de no ser un mercado de gran consumo en Ecuador?

Elio Peláez: En el 2004, cuando estaba estudiando mi carrera de licenciatura de Comunicación Social en la Universidad de Guayaquil, como parte de nuestra carrera teníamos materias que tenían que ver con producción audiovisual, con guiones. Entonces nos mandaron hacer un cortometraje, en ese momento elegimos con mis compañeros hacer un tema social bastante conocido: el aborto. Y posteriormente a eso me quedé con las ganas de seguir produciendo, y desde ahí nace esa parte de productor en mí; pero no sabía qué contar ni qué hacer.

Luego fuimos a un festival de cine interuniversitario, representado a la Universidad de la FACSQ, con un cortometraje que preparé en 5 días; basado en un chico que se relacionaba con un periodista muy conocido acá en el Ecuador, en Guayaquil. Es basado en la vida real. Siempre opte por contar cosas que sean reales o que... por lo

menos yo conozca que vivieron ese tema. Sentirme cerca de la noticia, de lo que voy a comunicar.

Entonces a raíz de este cortometraje, los mismos miembros del jurado del festival nos otorgaron ocho de diez premios. Y de ahí fue cuando Gino Molinari, se acercó y me dijo que le encanto la historia, pero porque no tocas el tema *gay*. O sea más amplio; como una serie, película... hazlo...mira que está en boga; y que en Ecuador aún no se habla de nuevo. Te habló en un 2009 que aún era un tabú. Entonces... me propuse en recoger historias de amigos y conocidos para crear una historia de cuatro chicos *gays* y una pareja lesbiana. Como una manera u otra me he visto cerca de estas realidades, porque ¿quién no ha tenido un amigo *gay* o una amiga lesbiana?

Al recoger las historias me di cuenta que de una u otra manera son tramas que marcaron mi vida, ejemplo: una de mis mejores amigas sufrió mucho por su pareja que es lesbiana a los 14 -15 años y mientras lloraba me decía: por qué no cuentan lo duro que es para la comunidad o colectivo *gay* que en ese momento era intolerante; y al ser comunicador dije: ¡vamos hacerlo! En el 2009, grabé esta historia... ya con lo que había aprendido de producción y guion, no sabíamos quiénes exactamente iban hacer los actores. Elegí gente que en ese momento consideré que tenía los dotes. A mí siempre me ha gustado actuar, pero en ese momento descubrí que me gusta más producir. Hice esta historia que nació de una serie, pero cuando unes los tres capítulos quedan del largo de un largometraje.

Uno de las personas que trabajó conmigo conocía a un periodista de Ecuavisa, un canal de televisión, que nos hizo una entrevista. Al ser la primera película ecuatoriana de temática abiertamente GBLTI completamente, con solo esa entrevista llamamos la atención de los demás. Además, que fue la primera película con esta temática en proyectarse en el MAAC Cine, sala total. Aproximadamente 300 personas en su estreno.

Luego de la primera presentación, viaje a varias partes del país por la película; y también al extranjero: Madrid y New York. Cabe aclarar que esta era *Versátiles* 2009.

Ericka Sánchez: Perfecto, pero ¿fue desde esta historia premisa que salió la secuela *Versátiles: Sin Prejuicios 2017*?

Elio Peláez: Así... es más bien por la aceptación que tuvo la primera trama. Todavía me encuentro en la calle o en reuniones que sacan mi nombre por la película de *Versátiles*, y de personas que ni siquiera son *gay*.

Me contactó una empresa para hacer un producto con mejor calidad. La grabamos en el 2016, y así fue como nació esto. Aún personas me siguen escribiendo de casi toda Latinoamérica, pero más escriben de México, España y de Alemania.

Ericka Sánchez: Usted como periodista, entonces ¿observó en la comunidad *queer* problemáticas que debía de ser representados?

Elio Peláez: Exacto. Yo dije no quiero hablar del VIH, no quiero hablar del aborto, no quiero hablar de las prostitutas, no quiero hablar del narcotráfico. Quiero hablar de este pequeño segmento del cual la gente casi no hablaba, aquí en Ecuador. Durante los últimos años abundan los temas *gays*, en las televisiones, en el cine. Pero cuando planteé por primera vez el tema no, en pleno 2009 no.

Si había pequeñas aperturas, pero para hablarlo desde el punto de vista artístico, cine; ni siquiera en teatro. Si se tocaba el tema debía de ser un *gay* súper afeminado. Imposible que se enamore y que haya un esquema de personaje detrás de él, no existía como tal. Yo antes de realizar mis películas *queer* investigué hacer de esto, y todo surge desde el *boom* de Estados Unidos; y en base a eso les presenté a mis amigos un esquema que funciona a diario.

Ericka Sánchez: ¿Usted buscaba que sus espectadores realicen una lectura literal o descodificaran la trama?

Elio Peláez: Cuando la productora Etiud me contactó, ellos me propusieron ayudarme con la parte técnica y yo trabajar la parte artística, el guion y los actores. En el guion traté de consolidar más la historia, pero sin complicarla. La trama fue un poco crítica, porque ya no quise contar la historia optimista y feliz. No. Ahora quise contar la

historia, realmente reales, pero donde los personajes no terminan también que digamos. El típico chico que tiene padres que piensa que es un castigo ser *gay*, actos que aún se ven en Ecuador. Casos que pueden llegar hasta el suicidio; sin embargo, no existen estadísticas claras de esta situación porque se dan de la mesa. Las familias no lo aceptan, y yo lo sé porque yo conozco los casos.

Estos actos los conté en el caso de Farid, el personaje que es discriminado por tener VIH, el que no sabe si estar con el chico o la chica, anda confundido y confundiendo al resto mientras hace daño. Quise contar esto, y la comunidad lo crítico argumentado que todas las historias han sido trágicas; pero en mi opinión no es así. Al final tú te das cuenta que el chico que tenía VIH termina siendo aceptado y además la puerta abierta para una tercera entrega.

Yo como comunicar siendo la necesidad de contar la verdad, y la vida real no siempre es feliz. Desde mi punto de vista siento que la vida real, no es cien por ciento feliz. La felicidad es solo ciertos momentos y las cosas malas también. Entonces, por eso no podía dejar la vida de las personas ahí, lineal.

Ericka Sánchez: ¿Entonces usted no utilizó elementos discursivos para generar una lectura más allá de la trama?

Elio Peláez: Si, me ha pasado porque esta calle la voy a usar porque aquí pasó tal caso. Pero no, ahorita me pongo a pensar si a mi película le puse un elemento específico; pero no se me viene a la mente algo. En música tampoco, me gustos son muy diferentes a lo que la productora me estaba imponiendo.

Ericka Sánchez: De acuerdo a su enfoque en la trama ¿cómo dio paso a la construcción de personajes?

Elio Peláez: Como son personajes redondos, yo les doy muchos matices, me entrevisto con la gente que ha vivido esto. Por ejemplo, el chico que ha tenido VIH es de la vida real, él sabe que es su historia. El chico que está confundido, hay muchísimos de esos, los conozco a diario; que tienen relaciones con chicos, pero mantienen su chica, es decir mantienen una doble vida, aunque sufren. También,

conozco el chico que sufre porque la familia no lo acepta porque son de una doctrina religiosa bastante rígida. Además de la historia de Betsy, que fue conocida a nivel mundial; la chica ecuatoriana que fue reclutada en una clínica de deshomosexualización por sus padres. Eso lo expuse, y para ello me entreviste con la chica para contar su historia. Acorté su testimonio, pero la puse en la película.

De allí con cada personaje, yo me entrevistaba. Procuraba que me cuente su historia para así comenzar a trabajar con los actores y ellos a su vez darles forma a sus personajes.

Ericka Sánchez: ¿La película contó con banda sonora original? ¿Al momento de la grabación hubo complicaciones con el aérea de sonido?

Elio Peláez: Con la productora Etiud concordamos que sería mejor hacer nuestra propia sonorización, es así como publicamos una convocatoria de temas musicales para la película. Mandaron los demos, seleccionamos los mejores. En la edición del 2017 quisimos darles unas tonadas medios urbanas, alargarnos un poco de la nostalgia; de las canciones que me gustan *risas*. Trabajamos más en la parte instrumental, ya no pista musicales completas como en la edición del 2009. Una banda sonora original, de chicos que nos cedieron sus composiciones.

Ericka Sánchez: En el guion que usted nos facilitó, observé que hiciste más de 200 hojas. ¿Grabaron todo y redujo en la edición?

Elio Peláez: El guion estaba previsto para una serie, pero lo que se encuentra subido en la plataforma de YouTube es la edición en largometraje. Pero hay mucho material que no se vio, porque estaba pensando para una serie. Nos tomó casi un año grabarlo. Comenzamos a mediados del 2015 y terminamos en el 2016.

Ericka Sánchez: Debido al método de análisis no se aplicará el estudio en toda la película sino en escenas específicas. Usted ya conoce las escenas seleccionadas, ¿hubo dificultades actorales o de percepción en estas?

Elio Peláez: Como en la mayoría de las escenas se ensayó antes, sin embargo, en la escena de que Farid, como el actor era nuevo comenzamos los ensayos una semana antes. Lo que se destaca de esta escena fue el abordar la perspectiva ideológica de la religión sobre la homosexualidad. El común denominador de una clase media o media alta... lo que hicimos fue preguntarles a cinco madres qué harían si encontraran el diario de su hijo declarando su homosexualidad; y las cinco sin conocerse coincidieron que estallarían. Una decía: lo mató, otra que lo entendería, pero lloraría, otra que le pegaba. O sea, nos sirvió, pero también nos dio escalofríos. No hemos avanzado en el tema de hacer entender de que esto no es una enfermedad. Aunque entendemos que las mamás que entrevistamos son de un rango de 50 a 65 años, quizás las generaciones más jóvenes lo entenderán.

Entonces, de acuerdo a los casos determinamos que la mamá en esta escena tenía que explotar, que rechace. Quizás lo acepte después, pero que lo rechace al inicio. Yo siempre digo, a pesar que ser *gay* no es algo malo, ningún papá va decir: quiero que mi hijo sea o fuera *gay*. Y eso que tú o yo no lo pensaríamos porque fuese malo, sino por lo difícil que sería vivirlo. Si para un hetero es difícil, no se diga para una persona *gay*; una comunidad pequeña en una ciudad que todavía sigue trabajando en el campo. Yo no quisiera tener un hijo homosexual, porque he visto lo difícil que es llegar hacer esto. Para cualquier padre será un shock inicial.

En el caso de la escena, tiene un valor agregado. El personaje también era curuchupa, y la doctrina religiosa y el fanatismo de este personaje, que, si existe, la llevan a comer esas actitudes terribles de botar al hijo cuando hay lluvia, sin importarles. Decidimos que la escena fuese así fuerte y de ello le dimos a la actriz la potestad, sin que el actor supiera, de que ella reaccione y lo golpee. Tratamos que fuese lo más natural.

En el caso de la escena de la violación a uno de los protagonistas, no se tuvo tiempo de ensayar. Hasta el actor se me acercó y me dijo que no sabía cómo hacerlo porque bueno... él nunca había estado ni ha vivido un acto similar. En este momento le comencé a replantear la historia, ambos en un ejercicio de personificación y le puse una estrategia: poner un actor que jamás haya visto en su vida, lo hice porque ya presentía que iba a pasar eso.

Arme el casting de una forma, donde los actores tenga algo de los personajes. En el caso del actor que tuvo que realizar la violación también tenemos algo de homofobia. Puesto, la homofobia surge de una experiencia negativa homosexual o por el medio de expresar que también podemos ser homosexuales. Yo siempre le digo a mis actores, o lo haces de verdad o no lo haces. Si es un beso, lo besas; si no lo haces. Si debes de pegar una cachetada, hazlo; si te toca golpear o en este caso violar a alguien, ahí no lo hagas, pero has que parezca real.

Ericka Sánchez: ¿Cuál fue el presupuesto que manejaron en esta producción? ¿Utilizaron recursos propios o institucionales?

Elio Peláez: Nosotros hicimos autogestión. La productora puso toda la parte técnica, ellos corrieron con los gastos del alquiler de luces, del alquiler de cámaras; y nosotros como la parte artística pusimos el dinero para vestuarios, maquillaje, peinado, comida, locaciones, etc. De nuestro lado, lo hicimos bajo gestión. Lo hicimos con todos los actores involucrados, realizamos bingos, rifas y yo mismo puse presupuesto de mi dinero, de mi bolsillo. No tuvimos ningún apoyo del estado ni nada por el estilo. Los del Etiud, de la productora, también sacaron de su bolsillo para alquiler del equipo técnico.

Ericka Sánchez: ¿Pero ustedes le pagaron o le siguen pagando a la productora?

Elio Peláez: No. Hoy por hoy, *Versátiles: Sin Prejuicios* en una asociación; ellos tienen el 50% de los derechos y el grupo creaciones, o sea yo, el otro 50%.

Ericka Sánchez: ¿Por qué apostar por la proyección en la plataforma de YouTube?

Elio Peláez: Sabes que hoy por hoy YouTube gobierna el mundo, definitivamente. Las películas han sido desplazadas por estas plataformas. Entonces, antes de publicación se nos puso un poco complicado, porque en el 2016 fue el terremoto, tuvimos que aplazar el estreno de la película porque iba hacer el mismo mes del holocausto. Tuvimos que mover la fecha unos cuantos meses después, y encima empresas que se habían comprometido apóyenos con la distribución dijeron que no podían porque se encuentran auspiciando un evento para ayuda de los damnificados.

Se nos complicó muchísimo, y en verdad yo me encontraba escéptico frente al tema porque la situación del país era muy difícil. Entonces, le dije a las personas que trabajaban conmigo que debíamos hacer algo. Y dije YouTube; pero sí, la idea original era la distribución nacional; no se logró y se optó por YouTube que es la herramienta de todo artista. Se llega a más gente, es increíble. A ver una película en el cine, es verdad, lo puede ver todo un país; pero yo no he necesitado hacer estrenos nacionales en salas de cine para que mis filmaciones se vean. Porque, mal que lo diga, pero cuando hice la primera película de *Versátiles* (2009) lo reconocen por esa filmación. Ahí te das cuenta que esto sí sirve, y esta plataforma me paga por *Versátiles*. Hoy por hoy, sigo viendo dinero por las reproducciones de mi canal. Entonces para es una de las mejores plataformas, y eso que siempre fue pensando que iba a terminar allí. Se estrene o no se estrene en distribuciones nacionales, iba a ir a YouTube.

Anexo D

Informe de ATLAS.ti

● Acción de Personajes

Utilizado en documentos:

1 GUION EL SECRETO DE MAGDALENA.txt 2 GUION FERIADO.txt 3
GUION VERSÁTILES.txt

Citas:

- 1:2 Miranda la toca el rostro a Magdalena
- 1:4 Miranda sigue observándola compasiva.
- 1:11 Magdalena pregunta con timidez.
- 1:19 finalizan con un orgasmo
- 1:20 Se desnuda para entrar a la ducha.
- 1:23 Miranda sale de la ducha y toma una toalla
- 1:26 Mira a los ojos a Magdalena y la caricia.
- 2:6 Juano se prepara para saltar, Juan Pablo lo mira

- ⌚ 2:12 Con una respiración acelerada regresa la mirada hacia Juano
- ⌚ 2:13 Juan Pablo se lanza al río.
- ⌚ 2:15 Juan Pablo no deja de mirar a Juano.
- ⌚ 2:19 Juan Pablo y Juano bajan corriendo por las escaleras del edificio.
- ⌚ 2:31 Juano sale corriendo y Juan Pablo lo persigue.
- ⌚ 3:3 Roxana le lanza la agenda y Farid le grita
- ⌚ 3:8 Roxana lo cachetea
- ⌚ 3:13 Farid se va de la casa
- ⌚ 3:20 forcejean, nuevamente le grita

Comentario:

Secuencia del orden de movimiento de los participantes.

1 Memos vinculados:

📄 Memo Acciones de personajes

Contenido:

“Las acciones tiene metas y esto hace que sean significativas o tengan un sentido lo que a su vez hace que sus actores parezcan tener algún propósito” (Van Dijk, 2000, p.28). Se aclara que las acciones de personajes son actividades intencionales con el objetivo de producir o realizar un efecto en el otro o de la propia situación. Los discursos se sumergen en los actos, puesto que son reacciones naturales de los seres humanos, reales o ficticios en los casos cinematográficos.

● Ambiente Escenográfico

Utilizado en documentos:

📄 1 GUION EL SECRETO DE MAGDALENA.txt 📄 2 GUION FERIADO.txt 📄 3 GUION VERSÁTILES.txt

Citas:

- ⌚ 1:21 Mientras se ducha
- ⌚ 1:29 BAJO LAS SABADAS / NOCHE
- ⌚ 1:30 BANO / DIA
- ⌚ 2:1 El sonido de la cascada se ubica en primer plano a comparación del resto de

la naturaleza

☹ 2:22 Las luces se apagan y solo se queda prendida la luz roja de la señal de salida.

☹ 2:25 Silencio.

☹ 2:32 CASCADA / DIA

☹ 2:33 ESCALERAS / NOCHE

☹ 3:1 CASA DE FARID / NOCHE

Comentario:

Elementos descriptivos que relatan el entorno donde se realiza la escena.

1 Memos vinculados:

📄 Memo Ambiente escenográfico

Contenido:

“Los escenarios en cuanto espacios dramáticos han de ser coherentes con la historia, la época y los personajes, con quienes mantienen una relación fecunda (...) hay que hacer el esfuerzo de caracterizar los decorados y señalar su función en el relato” (Sánchez, 2006, p.64)

● Construcción de Género

Utilizado en documentos:

📄 1 GUION EL SECRETO DE MAGDALENA.txt 📄 2 GUION FERIADO.txt 📄 3 GUION VERSÁTILES.txt

Citas:

☹ 1:8 A que yo me enamore de otra mujer no quiere decir que no sienta amor igual que voz.

☹ 1:17 Ambas se besas y se acaricias en una acto romántico / erótico.

☹ 1:18 Miranda masturba a Magdalena

☹ 1:24 MIRANDA Que ves en las mujeres que no ves en los hombres?

☹ 1:27 Miranda la coge sutilmente de la cabeza y la besa.

☹ 2:17 Juan Pablo mira a Juano y bajo su mirada observando con detalle el cuerpo de su compañero.

- ☞ 2:26 Lo besa
- ☞ 2:28 Juano responde al beso, sin embargo luego lo empuja.
- ☞ 3:4 En lo que te convertiste, tú no eres gay
- ☞ 3:5 usted me hizo creer que ser homosexual es malo
- ☞ 3:7 Admítelo, tienes un hijo homosexual
- ☞ 3:14 JONATHAN: Tu si eres fenomenal, te gusta pasártela rico con hombres y mujeres..
- ☞ 3:18 tu eres uno de esos peladitos en busca de sexo nada mas

Comentario:

Ordenamiento y disposición al que se someten los sujetos sociales para formar su género.

1 Memos vinculados:

📄 Memo Construcción de género

Contenido:

Los seres humanos son actores comunicacionales innatos, por ende, durante el proceso del crecimiento de un niño la relación entre lenguaje, verbal o no verbal, con el género dará paso al descubrimiento de su identidad. Este encuentro íntimo será atravesado por el aprendizaje de los patronímicos de su sociedad. No obstante, al reconocer su identidad la construcción de su género será observado desde su representación natural.

● Creencias e Ideología

Utilizado en documentos:

📄 3 GUION VERSÁTILES.txt

Citas:

- ☞ 3:2 leí tu pecaminosa atracción hacia Xavier
- ☞ 3:6 ROXANA: No lo digo yo, lo dice la biblia

Comentario:

Posturas ideológicas frente a los personajes queer

1 Memos vinculados:

📄 Memo Creencias e ideologías

Contenido:

Las ideologías es unas de las nociones destacables de estudios dentro del vínculo entre el discurso y la sociedad. Es necesario determinar que las creencias son inherentemente sociales y no forman parte de una perspectiva meramente personal o del sujeto de acción. “Las ideologías sirven para definir grupos y su posición dentro de las estructuras sociales complejas y en relación con otros grupos” (Van Dijk, 2000, p.52)

- **Experiencias sociales**

Utilizado en documentos:

📄 1 GUIÓN EL SECRETO DE MAGDALENA.txt

Citas:

🗣️ 1:14 mi madre falleció al séptimo día de mi nacimiento.

Comentario:

Acontecimientos de los sujetos que produjeron su estadía en la escena.

1 Memos vinculados:

📄 Memo Experiencias sociales

Contenido:

Durante el discurso involucra actos comunicacionales de narración desarrolladas por los sujetos de las tramas que producen una ambientalización no escenográfica, sino más de personaje. “El discurso manifiesta o expresa, y al mismo tiempo modela, las múltiples propiedades relevantes de la situación sociocultural que denominamos su contexto” (Van Dijk, 2000, p.23). Estos textos permiten conocer una realidad natural de la identidad queer de los individuos involucrados.

- **Gesticulación y Movimientos corporales**

Utilizado en documentos:

1 GUION EL SECRETO DE MAGDALENA.txt 2 GUION FERIADO.txt

Citas:

- 1:10 ellas responden con una ligera sonrisa
- 1:12 Miranda la ve y sonrío
- 2:2 Juano sin perder el tiempo se desviste, quedando solo en interiores, para saltar por el risco.
- 2:4 Sigue su camino hacia Juano mientras da una ligera sonrisa.
- 2:10 Juan Pablo le responde con una negativa movimiento la cabeza
- 2:20 Ambos se ríen.
- 2:23 Ambos se sorprenden

Comentario:

Movimientos expresivos del rostro o cuerpo que denotan acciones significativas a la escena.

1 Memos vinculados:

Memo Gesticulaciones y Movimientos corporales

Contenido:

Los actos no verbal descritos en la narración permiten conocer al personaje por medio de sus hábitos gesticulares o movimientos corporales. Estos elementos están involucradas directamente al proceso comunicacional.

• Identidad y emociones

Utilizado en documentos:

1 GUION EL SECRETO DE MAGDALENA.txt 2 GUION FERIADO.txt 3 GUION VERSÁTILES.txt

Citas:

- 1:3 ella está triste.
- 1:13 Miranda mantiene una actitud relajada
- 2:3 Juan Pablo se encuentra asustado, pero se deja llevar por la seguridad de su compañero
- 2:5 Juan Pablo llega con inseguridad donde esta Juano

- ☞ 2:8 Preocupado lo sigue hasta confirmar su salida a la superficie
- ☞ 2:9 Juan Pablo muestra una actitud relajada y feliz al ver a Juano salir a la superficie
- ☞ 2:11 Juan Pablo tímido e inseguro
- ☞ 2:14 tiene una sensación de satisfacción, además de libertad
- ☞ 2:16 Juano al sentirse cómodo con la compañía se acuesta en la roca con los ojos cerrados.
- ☞ 2:18 Juan Pablo mantiene su actitud serena y tímida.
- ☞ 2:29 Sin decir nada ambos se miran, con una respiración acelerada
- ☞ 2:30 Juano se siente confundido.
- ☞ 3:9 Farid entre lagrima
- ☞ 3:11 No sé qué voy a hacer, estoy tan confundido
- ☞ 3:17 Farid se enoja
- ☞ 3:22 Farid está muy nervioso

Comentario:

Conjunto de rasgos y conmociones afectivas que individualizan al sujeto en acción. Este acto confirma su posición social.

1 Memos vinculados:

📄 Memo Identidad y emociones

Contenido:

Los personajes como miembros de las categorías expresan roles e identidades sociales o culturales a través del diálogo. Esta individualidad se encuentra relacionado con las emociones del sujeto, puesto engloba su personificación o características. “Al producir el discurso en situaciones sociales, los usuarios del lenguaje al mismo tiempo construyen y exhiben activamente esos roles e identidades” (Van Dijk, 2000, p.22)

● Interacción interpersonales

Utilizado en documentos:

📄 1 GUION EL SECRETO DE MAGDALENA.txt 📄 2 GUION FERIADO.txt 📄 3 GUION VERSÁTILES.txt

Citas:

- ☹ 1:5 Se miran a los ojos
- ☹ 1:7 Como es que te siento tan cerca de mí, cuando eres tan diferente de mí?
- ☹ 1:9 Mantienen su mira fija en los ojos de cada una.
- ☹ 1:22 Me estoy bañando y tu estas allá fuera. ¿Qué más personal que eso?
- ☹ 1:28 Miranda la vuelve a besar.
- ☹ 2:7 Vas a ver. Es como volver a nacer.
- ☹ 2:21 Juano ayuda a levantar a Juan Pablo.
- ☹ 2:24 Sus miradas se cruzan.
- ☹ 3:12 Roxana empuja a Farid hacia afuera
- ☹ 3:15 JOSE ADRIAN: Farid es un amigo, no tiene donde ir
- ☹ 3:19 Jonathan empuja a José Adrián
- ☹ 3:21 no sé como pude haber vivido contigo tanto tiempo

Comentario:

Acciones comunicaciones entre los participantes de las escenas filmicas.

1 Memos vinculados:

📄 Memo Interacción interpersonales

Contenido:

Una interacción cara a cara permitirá una fluidez de las ideas a comunicar, y de la misma manera conocer de primera fuente la realidad suprema del otro. No obstante, las tipificaciones serán una barrera que los actores comunicacionales deben de cruzar, es decir dependerá de su interés. “El énfasis en la naturaleza interactiva y práctica del discurso está naturalmente asociado con un enfoque del uso del lenguaje como interacción oral” (Van Dijk, 2000, p.23).

● Jerarquía de Poder

Utilizado en documentos:

📄 1 GUION EL SECRETO DE MAGDALENA.txt 📄 2 GUION FERIADO.txt 📄 3 GUION VERSÁTILES.txt

Citas:

- ☞ 1:1 Miranda la sigue y también se ubica bajo las sabanas
- ☞ 1:15 Magdalena se acerca a Miranda para besarla.
- ☞ 1:16 Miranda toma la mano de su compañera y la baja por su pecho hasta su entrepierna
- ☞ 1:25 Miranda camina hacia Magdalena.
- ☞ 1:27 Miranda la coge sutilmente de la cabeza y la besa.
- ☞ 2:27 Juan Pablo camina hacia Juano
- ☞ 3:10 A mí no me pones condiciones, yo no tendré un hijo maricón
- ☞ 3:16 JONATHAN: No me interesan tus explicaciones

Comentario:

Organización por grados o niveles de poder socioeconómico que rigen la estructura de una sociedad.

1 Memos vinculados:

📄 Memo Jerarquía de poder

Contenido:

Dentro del diálogo discursivo se comprenden estructuras de poder que dan cierto control a un participante determinado durante al acto comunicacionales. Esta acción convierte, en su mayoría, al sujeto en el hilo conductor de la trama por escenas o conversación. “El discurso puede estar constituido por una compleja jerarquía de diferentes actos en distintos niveles de abstracción y generalidad” (Van Dijk, 2000, p.24)



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Sánchez Vite, Ericka Anahís**, con C.C: # **092340340-6** autora del trabajo de titulación: Cine *Queer* de producción nacional: análisis de los casos *Feriado* (2014), *El secreto de Magdalena* (2015) y *Versátil: Sin prejuicios* (2017), previo a la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, **19 de septiembre de 2018**

f. _____

Nombre: **Sánchez Vite, Ericka Anahís**

C.C: **0923403406**



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Cine <i>Queer</i> de producción nacional: análisis de los casos <i>Feriado</i> (2014), <i>El secreto de Magdalena</i> (2015) y <i>Versátil: Sin prejuicios</i> (2017)		
AUTOR(ES)	Sánchez Vite, Ericka Anahís		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Soc. Aroca Jácome, Carlos Rubén, PhD.		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad De Filosofía, Letras Y Ciencias De La Educación		
CARRERA:	Carrera De Comunicación Social		
TITULO OBTENIDO:	Licenciado en Comunicación Social		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	19 de septiembre de 2018	No. DE PÁGINAS:	146
ÁREAS TEMÁTICAS:	Cine, estudios de género, análisis del discurso.		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Cine <i>queer</i> , cine ecuatoriano, identidad <i>queer</i> , estudios de género, análisis del discurso, proceso de recepción, heteronormativo.		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):	<p>Frente a esta perspectiva del audiovisual heteronormativo, el contracine y la identidad <i>queer</i> se presenta como contrapunto a las construcciones convencionales del género y roles de personajes. A partir del análisis de 1) <i>elementos discursivos</i>, 2) <i>construcciones de género</i> en contenidos fílmicos y 3) <i>procesos de recepción</i> del cine <i>queer</i> de producción nacional; el presente trabajo de investigación revisará los filmes ecuatorianos <i>Feriado</i> (2014) de Diego Araujo, <i>El secreto de Magdalena</i> (2015) de Josué Miranda y <i>Versátil: Sin prejuicios</i> (2016) de Elio Peláez. Con el objetivo de brindar un estudio analítico hermenéutico del aspecto cinematográfico que permitan la comprensión de las producciones del contracine <i>queer</i> como una propuesta subversiva hacia narrativas fílmicas convencionales.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-4-982479765	E-mail: sanchez.vite96@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Yanez Blum, Sonia Margarita		
	Teléfono: +593-4-+593-9-91923729		
	E-mail: sonia.yanez01@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			

