



UNIVERSIDAD
NACIONAL
AUTÓNOMA DE
NICARAGUA,
MANAGUA
UNAN - MANAGUA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS JURÍDICAS

“Año de la Educación con Calidad y Pertinencia”

**TESIS DE GRADUACIÓN PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN PARA EL DESARROLLO**

TEMA:

**ANÁLISIS DE LA NARRATIVA DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y SU
INFLUENCIA EN LA REIVINDICACIÓN DEL ROL DE LA MUJER
REFLEJADOS EN LA PELICULA MEAN GIRLS (CHICAS PESADAS), DEL AÑO
2004”**

AUTORA:

Elizandra Emelina Álvarez Montes

Tutor y asesor metodológico: MSc. Aníbal Alemán López

Managua, 09 de diciembre 2020

¡A la libertad por la Universidad!

INDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	8
II.	ANTECEDENTES.....	10
III.	JUSTIFICACIÓN.....	12
IV.	PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	14
4.1.	PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	15
V.	OBJETIVOS.....	16
5.1.	OBJETIVO GENERAL.....	16
5.2.	OBJETIVOS ESPECIFICOS.....	16
VI.	MARCO TEÓRICO.....	17
6.1.	LENGUAJE.....	18
6.1.1.	Lenguaje y pensamiento cognitivo.....	18
6.1.2.	Lenguaje cinematográfico.....	19
6.2.	COMUNICACIÓN NARRATIVA.....	22
6.2.1.	Autoría.....	22
6.2.2.	Narrador y Narratario.....	23
6.2.3.	Puntos de vista de la narración.....	25
6.3.	NARRATIVA CINEMATOGRAFICA.....	27
6.3.1.	Posición ideológica del texto.....	27
6.3.2.	Estructura dramática.....	28
6.4.	EL CINE COMO CONSTRUCTOR DE SENTIDO.....	29
6.4.1.	Las teorías fílmicas feministas.....	29
6.4.2.	Woman´s film (films de mujeres).....	31
6.4.3.	Cine de mujeres.....	32
VII.	DISEÑO METODOLOGICO.....	35
7.1.	TIPO DE ESTUDIO.....	35
7.2.	TIPO DE DISEÑO.....	35
7.3.	TIPO DE ENFOQUE.....	36
7.4.	POBLACIÓN.....	36
7.5.	MUESTRA.....	37
7.6.	TIPO DE MUESTRA.....	37
7.7.	TÉCNICA DE RECOLECCIÓN.....	38

7.8.	MÉTODOS Y TÉCNICAS	38
VIII.	ANÁLISIS DE RESULTADOS.....	39
8.1.	FICHA TECNICA DE LA PELICULA.....	39
8.2.	RESULTADO DE INSTRUMENTOS APLICADOS	42
8.3.	ANÁLISIS DE ESTRUCTURA DRAMATICA NARRATIVA.....	46
8.4.	ANÁLISIS DE ELEMENTOS NARRATIVOS	51
8.5.	ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES	63
IX.	CONCLUSIONES	66
X.	RECOMENDACIONES	69
XI.	BIBLIOGRAFIA	71
XII.	ANEXOS	78
12.1.	MODELOS DE ENTREVISTA	78
12.1.1.	Tipo 1.....	78
12.1.2.	Tipo 2.....	79
12.2.	TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA TIPO 1.....	80
12.3.	TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA TIPO 2.....	95
12.4.	SEGMENTACION DE PELICULA MEAN GIRLS (CHICAS PESADAS)	111
XIII.	GLOSARIO DE TERMINOS	123

DEDICATORIA

Dedico esta tesis a mi madre Sandra Montes y a mi padre Alfonso Álvarez, quienes han soñado con mi formación académica y verme alcanzar la licenciatura.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco enormemente a mi familia y amistades cercanas por ser un respaldo incondicional a lo largo del proceso de esta investigación.

Agradezco a los profesores que estuvieron presentes en la gestación de esta tesis. Al MSc. Milán Prado, por ayudarme a concretar el tema y los objetivos de los que parte mi investigación y MSc. Aníbal Alemán por su acompañamiento y contribución como tutor. En este punto también quiero agradecer a mi compañera de carrera y amiga Indira Narváez, quien me dio valiosas y constructivas aportaciones para la orientación de este texto académico.

A las personas entrevistadas Lic. Finja Wilner y el Dr. Alfredo Peñuelas Rivas, por su disposición, amabilidad e interés hacia mi tema de investigación. A ellos gracias por compartir su conocimiento y experiencia.

“Hay una vena sensible que irriga el conocimiento ya que, si un problema no nos conmueve o un hecho no nos asombra, carecemos de interés por conocerlo”.

Katya Mandoki.

RESUMEN

La presente investigación titulada análisis de la narrativa del lenguaje cinematográfico y su influencia en la reivindicación del rol de la mujer reflejados en la película Mean Girls (Chicas Pasadas), del año 2004, estudia la construcción de la narrativa cinematográfica y los elementos que la constituyen, el lenguaje cinematográfico, su gramática e interpretación. De igual forma, Ahonda en las principales teorías y críticas feministas hacia los modos de producir cine.

Este documento tiene como finalidad destacar la narrativa de la película a través del lenguaje cinematográfico, cuya potencia permite construir discursos capaces de influenciar y formar multitudes, apelando a la emocionalidad de su condición humana, sus referentes culturales y sociales. De tal modo, se centra en la influencia que tienen estos discursos sobre el rol de la mujer en la sociedad.

Palabras clave: Narrativa cinematográfica, lenguaje cinematográfico, crítica feminista, discurso, rol de la mujer.

I. INTRODUCCIÓN

La narrativa es el componente sobre el que se fundamenta el lenguaje cinematográfico y forma parte de toda producción audiovisual con carácter fílmico. Por lo que, en el cine, la narrativa sobresale en los elementos del lenguaje que se emplea para narrar. Dentro de este orden, la narrativa del lenguaje cinematográfico se aborda en esta investigación en virtud de la comunicación para el desarrollo, la cual se preocupa por la integración ente los distintos actores de lo social. En este caso el cine es percibido como un medio masivo de comunicación, el cual tiene la capacidad de transmitir mensajes a manera de discurso audiovisual.

Siendo así, la presente investigación se propone analizar la influencia de la narrativa del lenguaje cinematográfico en la reivindicación del rol de la mujer, puesto que dichos roles tienen lugar en todas las manifestaciones de una sociedad, lo que inmiscuye a la cinematografía. Además, se acoge la película Mean Girls (Chicas Pesadas) del año 2004, para dar reflejo de la mencionada influencia.

De este modo, la investigación abordo su propósito principal, el cual ha sido planteado con anterioridad, y por consiguiente dar respuesta a las interrogantes surgidas del planteamiento. Estas interrogantes, procuran develar cómo operan los procesos de comunicación, el lenguaje cinematográfico y la narrativa, al momento de representar una historia.

De igual manera, se ahonda en la teorización fílmica sobre el rol de la mujer dentro de la estructura narrativa cinematográfica, para una indagación certera de su influencia como aspectos ilustrativos, además de una valoración sobre el argumento y su coadyuva a la construcción de estereotipos a través de la caracterización y representación de los personajes.

La investigación tiene un enfoque cualitativo, basado en el análisis de los significados y su interpretación. Conjunto a un diseño guiado por el modelo hermenéutico, el cual permite comprender los procesos del conocimiento y la educación del ser humano.

La muestra está conformada por expertos en las áreas que toca esta investigación, quienes no son representativos para una población concreta, debido a que esta investigación se centra en sus aportes y no en generalizar el conocimiento resultante. Los métodos de recolección son principalmente la entrevista, tanto estructurada como semi estructurada, a la par de la recolección de registros complementarios al universo del tema. La investigación tiene un corte transversal, ya que la recolección de datos se efectuó en el segundo semestre del año lectivo 2020.

II. ANTECEDENTES

Para la ejecución de la presente investigación se acudió a los siguientes antecedentes, entre los que se encuentra González (2000) Volumen II Análisis de las imágenes audiovisuales, en Memoria de Cátedra, de la Universidad Complutense de Madrid. El texto se forma entretejiendo las observaciones de destacados teóricos en cuanto al discurso audiovisual y los registros de la imagen, en concreto el análisis del discurso audiovisual y la configuración de las imágenes audiovisuales. Con certeza, responde a las dudas sobre la formación del discurso a través del lenguaje cinematográfico y su estructura al hablar de narrativa, puesta en escena y montaje. Además, propone distintos modelos de análisis abordando el desarrollo de cada uno.

Fue de gran aporte la publicación realizada por Vázquez (2010) Análisis Fílmico e Interpretación: Epistemología de los modos de significación, en Cuadernos de Documentación Multimedia, de la Universidad Complutense de Madrid. El trabajo destaca la labor del interprete en un sentido crítico, al dejar claro que no existe una teoría cinematográfica universal; sino que hay muchos fundamentos teóricos, como lo es la narrativa del lenguaje cinematográfico. De igual forma, el análisis plantea cuestionamientos según el enfoque metodológico y ontológico bajo el que se estudie el fenómeno y sus paradigmas, para así encontrar modos de significación en el cine.

Se consultó la tesis de pregrado a licenciatura en comunicación de Lojo (2015) Aproximación al Análisis semiótico del lenguaje cinematográfico utilizado para la representación de la violencia en el film: LAS MARIMBAS DEL INFIERNO, en la Universidad Rafael Landívar de Guatemala. Su análisis señala que con elementos del lenguaje cinematográfico se logran crear discursos significativos, utilizando la semiótica como herramienta para crear un sistema simbólico. Se adentra en la crítica social inserta en la película LAS MARIMBAS DEL INFIERNO, en la que se trastocan temas como la homogeneización de la originalidad, la represión individual, la discriminación como mecanismo de control y la pérdida de la libertad individual.

Se tomó como referente el artículo escrito por Soto (2013) La Crítica fílmica feminista y el cine de mujeres, en la revista de las artes ESCENA, de la Universidad de Costa Rica. En

este escrito se analiza la teoría fílmica feminista anglosajona desde las teóricas: Laura Mulvey, Teresa de Lauretis y Alison Butler. Se destacan sus principales señalamientos sobre el cine y feminismo, además de grandes aportes, como el marco teórico que ofrece Teresa de Lauretis sobre lo que se concibe como cine de mujeres o las ideas de Alison Butler sobre el cine de mujeres como un “cine menor”. Soto (2013) argumenta la necesidad de integrar las teorías del cine de mujeres al análisis de las producciones cinematográficas.

Se tomaron los aportes condensados en la monografía de Aviles y García (2016) Análisis del contenido del programa televisivo Con aroma de mujer (canal 13) desde la mirada del androcentrismo durante marzo y abril de (2016), para optar al título de Licenciadas en Comunicación Social de la Universidad Centro Americana de Nicaragua. Según sus resultados el programa televisivo nicaragüense, Con aroma de mujer, utiliza un lenguaje sexista el cual invisibiliza a la mujer. Se evidencia el androcentrismo en el tratamiento de notas informativas y entrevistas, además de los contenidos que produce el programa donde proliferan los clásicos estereotipos hacia la mujer. Se hace referencia a roles machistas tanto de hombres como de mujeres. Al mismo tiempo el análisis deja la clara necesidad de abordar la verdadera imagen actual de la mujer nicaragüense, recordando que los medios de comunicación son el canal idóneo para impulsar cambios culturales.

III. JUSTIFICACIÓN

Esta investigación, considera el papel fundamental del cine como agente de socialización, el cual trasciende las salas de la gran pantalla. El ritmo al que los estudios lanzan sus nuevas producciones, además de las extensas bibliotecas filmográficas a las que se tiene acceso, ya sea por retransmisión en TV, plataformas de streaming o la web abierta, posibilitan exponencialmente la difusión masiva de una película, hasta dotarla de un arraigado estatus de marcador cultural.

A la vez, se mantiene una retroalimentación entre el discurso narrativo de una película y las inferencias en la comprensión e interpretación por parte de sus espectadores, por lo que a medida que el lenguaje cinematográfico ha desarrollado sus técnicas narrativas, el público, aun sin reparar en los métodos que la película emplea para ser narrada, ha desarrollado a la par su capacidad para comprender, en distintos niveles, los códigos contenidos en un film.

Siendo así, se estimó importante analizar la narrativa del lenguaje cinematográfico para entender su capacidad de estructurar discursos y la influencia que estos puedan llegar a tener en la sociedad, particularmente en la reivindicación del rol de la mujer, al exponer como está siendo representada su figura.

La investigación fue viable, gracias al acceso de recursos didácticos en torno a la materia cinematográfica y su análisis estructural; libros, tesis y ensayos. Cuyos autores son tanto realizadores de cine, como estudiosos y teóricos. Esto permitió ampliar la comprensión sobre la narrativa del lenguaje cinematográfico. A su vez, se siguió un proceso similar para explorar la reivindicación del rol de la mujer y su representación en el cine.

Posteriormente, fueron realizadas entrevistas a docentes de comunicación y cinematografía, realizadores independientes, artistas visuales y activistas por los derechos de la mujer. Con la intención de profundizar en el problema planteado, a través, de la experiencia de dichos profesionales en las áreas vinculadas a la investigación. Se amplió el campo de investigación a ruedas de prensa y entrevistas, en torno a la película escogida como caso de estudio, Mean Girls (Chicas Pesadas), del año 2004, con la cual se ilustrarán los resultados revelados en análisis final.

Se mantuvo una postura objetiva, que permito dar salida a las posibilidades que suscitaron de la investigación. Misma postura fue menester en la recolección de datos por medio de entrevistas, de las que se nutrió grandemente la realización del análisis.

Se pretende proporcionar información que permita un pensamiento crítico de la comunicación, la cual es diversa en sus canales y medios. El cine, al ser un medio de comunicación masivo, tiene un impacto social que compete a las líneas de investigación de la Comunicación para el Desarrollo, la cual, según UNICEF Nicaragua, en el Programa de Cooperación de UNICEF y el Gobierno de Nicaragua (2019-2023) contempla un mix de estrategias, enfoques y herramientas, canales de comunicación y abordajes intersectoriales. Asimismo, se identificaron y se priorizaron los indicadores y los comportamientos que dan cabida al problema planteado. Este esfuerzo investigativo también se preocupa por la relación de la Comunicación para el Desarrollo con nuevas tecnologías, ya que la creciente demanda por contenido audiovisual empuja a los comunicadores a hacerse de nuevas técnicas y herramientas para abordar temas y transmitir mensajes. De este modo, se aspira lograr un precedente para las futuras generación de Comunicación para el Desarrollo en UNAN-Managua.

IV. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La trayectoria del cine empieza en Francia, un 28 de diciembre de 1895, como lo menciona Sadoul (1972). Cuando los hermanos Louis y Auguste Lumière realizaron la primera proyección pública de imágenes en movimiento, gracias a su invención a la que llamaron “cinematógrafo”. Las cintas eran escenas cortas de la vida cotidiana a blanco y negro. Sin embargo, fueron suficiente para sorprender al público y popularizar al cinematógrafo en todo el mundo. El cine se propagaba como un medio de entretenimiento que carecía de valor artístico y perdía rápidamente el interés que había ganado, sino, hasta comienzos del S.XX cuando Georges Méliès proyecta en Francia una de sus adaptaciones de las grandes obras de la literatura (*Le Voyage dans la Lune*). Las cintas de Méliès llegaron a Estados Unidos, donde Edwin S. Porter ya había introducido al montaje como recurso en (*The Great Train Robbery*).

Para la década de 1910, se abren los primeros grandes estudios dedicados a la producción cinematográfica. Es entonces cuando empieza a desarrollarse el periodo del cine clásico (cine mudo), y la formación del lenguaje cinematográfico sobre la narrativa tradicional. Pronto surgieron las bases técnicas para el cine moderno, conocido como la tradición de ruptura, donde se asoman algunos elementos auditivos. Así mismo, el periodo del cine posmoderno, en el que destaca el color, surge de la integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunos componentes específicos provenientes del proyecto moderno, según Zavala (2005). Hasta llegar al cine contemporáneo, el cual se da a la par del cine independiente, con diversidad de estilos, recursos y contextos.

Al reconocer al cine como un medio de comunicación masivo, se entiende que tiene un papel en la formación de los individuos, aun cuando la obra no tenga finalidades didácticas. En una producción cinematográfica se pueden encontrar ideologías, arquetipos y categorizaciones de una sociedad. Por ende, a través de la narrativa del lenguaje cinematográfico en conjunto con todas las especificidades que una película requiere, el cine es capaz de transmitir discursos que repercuten en los espectadores, generando una percepción o apreciación ante las representaciones audiovisuales. La motivación del presente trabajo investigativo es analizar la narrativa del lenguaje cinematográfico e indagar su influencia con relación a un

fenómeno social, como lo es, la reivindicación del rol de la mujer, reflejado en la película Mean Girls (Chicas Pesadas), del año 2004.

4.1. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Cuál es la influencia de la estructura narrativa en la película Mean Girls (Chicas Pesadas), del año 2004, como aspectos ilustrativos de reivindicación del rol de la mujer plasmado en los elementos narrativos cinematográficos?

¿Cuáles son las técnicas de la narrativa del lenguaje cinematográfico usadas en la película Mean Girls (Chicas Pesadas) del año 2004, como parte de la construcción de la estructura narrativa del discurso audiovisual?

¿Cómo el argumento de la película Mean Girls (Chicas Pesadas), del año 2004 coadyuva a la construcción de los estereotipos por medio de la caracterización y representación de los personajes?

V. OBJETIVOS

5.1. OBJETIVO GENERAL

- Analizar la narrativa del lenguaje cinematográfico y su influencia en la reivindicación del rol de la mujer reflejados en la película Mean Girls (Chicas Pesadas), del año 2004.

5.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Indagar sobre la influencia de la estructura narrativa en la película Mean Girls (Chicas Pesadas), del año 2004, como aspectos ilustrativos de reivindicación del rol de la mujer plasmado en los elementos narrativos cinematográficos.
- Identificar las técnicas de la narrativa del lenguaje cinematográfico usadas en la película Mean Girls (Chicas Pesadas), del año 2004, como parte de la construcción de la estructura narrativa del discurso audiovisual.
- Valorar como el argumento de la película Mean Girls (Chicas Pesadas), del año 2004 coadyuva a la construcción de los estereotipos por medio de la caracterización y representación de los personajes.

VI. MARCO TEÓRICO

NARRATIVA DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y SU INFLUENCIA EN LA REIVINDICACIÓN DEL ROL DE LA MUJER

6.1. LENGUAJE

6.1.1. Lenguaje y pensamiento cognitivo

Desde la perspectiva de la comunicación, se puede apreciar al lenguaje como un sistema de códigos específicos, los cuales son articulados en unidades comunes para un grupo de individuos, quienes se encargan atribuir significado. En los estudios de Nöth (2013) se concluye que Pierce se centra en lenguaje como un proceso de signos (semiosis) dentro del contexto de la cognición y la comunicación, por lo que, si bien el lenguaje y el pensamiento tiene cada uno procesos que los definen, no deja de existir una relación intrínseca y sistemática entre ellos a través de la cognición humana.

Es decir, que los procesos cognitivos permiten procesar información, ya sea desde el campo sensorial externo, o desde el pensamiento. De igual forma el resultado adquirido como aprendizaje a través de dicho proceso, condiciona la percepción que se tenga ante nueva información. Como lo explica Aguirre y Moreira (2015) “la cognición humana posee la aptitud para procesar información a partir de la percepción de fenómenos en el entorno, de la experiencia previa adquirida y de rasgos subjetivos” (p. 147). El lenguaje y el pensamiento son capaces de crear imágenes mentales las cuales se usan como representaciones y se categorizan en forma de conceptos para lograr una interpretación. Holyoak en Aguirre y Moreira (2015) define al pensamiento como la transformación sistemática de representaciones mentales de conocimiento para caracterizar estados del mundo, reales o posibles, frecuentemente al servicio de alcanzar metas o soluciones.

Dentro de la psicología cognitiva se encuentra el razonamiento inductivo y la aplicación de los heurísticos, de esta última categoría resaltan los heurísticos de representatividad y disponibilidad. En el primer caso se estudia que los individuos evalúan en base a similitudes con estereotipos dados, por otro lado, en la disponibilidad se revela que hay ciertos casos en los que la estimación de probabilidades de un evento depende de la facilidad con que acudan a la mente ejemplos de resultados de ese acontecimiento, Aguirre y Moreira (2015).

Es así, que la teoría cognitiva tiene igual peso en el lenguaje audiovisual, ya que los procesos cognitivos operan directamente sobre los estímulos y afectan la percepción de imágenes,

sonidos y el contacto con el mundo, al mismo tiempo que la identidad individual y colectiva, afecta la manera en que se ve dicho mundo. Blumer, citada en Sarmiento (2015) Identifica las actividades mentales que son los principios de la percepción visual: memoria, proyección, expectación, selectividad, acostumbramiento, saliencia, disonancia, cultura y palabras. Estas actividades mentales son las que permiten unir cadenas de asociación y entender una pintura, una canción o una película.

6.1.2. Lenguaje cinematográfico

Como es bien sabido los antecedentes del cine se encuentran en la fotografía, sin embargo, desde la ejecución de las primeras producciones cinematográficas, y con el desarrollo de sus posibilidades, se da la gestación de un nuevo lenguaje. La Real Academia Española (2019) define a estas producciones como “pertenecientes o relativas al cinematógrafo o a la cinematografía”. Es decir, la captación de imágenes puestas en movimiento y su proyección sobre una pantalla.

Es a través de este lenguaje que el cine comunica información al espectador, su sistema se basa en una estructuración articulada por diversos códigos, Metz en Castellanos (2007) argumenta que los códigos del cine se caracterizan por ser poco normativos, se trata de códigos de significación que reúnen entidades ausentes (o significados) y entidades presentes (significantes imaginarios). Se puede entender como un flujo de imágenes cargadas de información cuidadosamente tratada, las cuales siguen una intención narrativa que las unifica.

El cine comparte códigos con otras artes como la fotografía, el comic, la pintura etc. Sin embargo, también posee códigos propios como lo son el Angulo, los movimientos de cámara o las transiciones. El papel del director (en conjunto con el equipo de producción), funciona en este caso como emisor, es el encodificador de estos códigos, siendo su canal de transmisión la película misma y los receptores los decodificadores.

Un encodificador y un decodificador, entendiendo el primero como la realización a nivel morfosintáctico del film y el segundo como la traducción semántica de ese universo de imágenes por parte del receptor Jiménez J. (1993). Siendo así, en orden para el emisor

primero están los significados y después los significantes. En el caso del receptor la tarea se da en forma contraria al anteponer los significantes al significado.

Para estudiar al cine como lenguaje se puede examinar su estructura de forma gramatical, lo que se conoce como gramática fílmica. En este caso, la gramática fílmica presenta niveles de análisis para descomponer una película y lograr estudiarla. Para Jiménez J. (1993) Una película se compone de un conjunto de planos, que se reagrupan formando secuencias, estos elementos forman parte del lenguaje cinematográfico.

a. Plano

La gramática fílmica denota los niveles del análisis lingüístico. En el primer nivel está el plano, este elemento es definido como “cada una de las unidades en las que se divide la secuencia para, con un punto de vista o encuadre concreto y específico, contar lo que sucede en la misma” Franco (2018: p.8). Este nivel dentro de la gramática fílmica, es conocido como el nivel de los morfemas (fotogramas, encuadres etc.) son la unidad mínima del discurso fílmico. En el plano se puede destacar la horizontalidad de la pantalla y su relación con la figura humana “la horizontalidad del encuadre como parte del código clásico del cine, cuyo origen está en la percepción misma de la realidad” Castellanos (2007: p.7) esta condición contribuye a los procesos de representación e identificación.

b. Escena

En el segundo nivel esta la escena, la cual está compuesta por la agrupación de morfemas cinematográficos, que por sí solos ya disponen de un sentido mínimo (motivos). A pesar de ello, la escena está subordinada a la secuencia para lograr una significación completa. Según, García (SF:) Cada secuencia se subdivide en escenas. Es decir, momentos concretos de una unidad temática más extensa. Estos momentos son distintos entre sí, pero mantiene una cohesión.

c. Secuencia

En el tercer nivel se estudia las secuencias, “es lo que se conoce como unidad de acción espacio-temporal. Esto es, el fragmento de guion en el que ocurre algo en un espacio o un tiempo concreto” Franco (2018: p.7). En la secuencia ocurre una conjugación que da lugar a unidades sintácticas que constituyen bloques de significado, los cuales están divididos por el corte.

Al adentrarse en el discurso cinematográfico Castellanos (2007) resalta que “el argumento es la organización secuencial (no forzosamente causal), temporal y espacial de la película” (p. 252). Por otra parte, se debe entender la distinción entre argumento y lo que entendemos como historia, la que Castellanos define como “la construcción causal y cronológica de los acontecimientos” (p. 252). Los procesos cognitivos del espectador se activan entre los materiales que le ofrecen la historia y el argumento, completando así la narración.

d. El montaje

El montaje en su forma más superficial es una técnica que permite la yuxtaposición de imágenes y su reproducción secuencial, lo cual asevera Requena (2000) “La imagen audiovisual estática por si sola se encuentra altamente limitada para su configuración narrativa” (p. 42). Dentro de esta aseveración se encuentra el hecho de que la imagen, en este caso cinematográfica, contiene el registro del movimiento visual y también sonoro.

El montaje es para la narrativa, por un lado, la organización de acontecimientos y funciones de los personajes, y en su nivel más profundo es el mecanismo para dotar de expresividad estética a los planos escenas y secuencias.

En este punto es importante tener claridad sobre el relato, el cual comprende (cómo) se cuenta la historia Barthes en Sulbarán (2000) define al relato como un sistema implícito de reglas y el modelo común de todas las formas de narración, esto es así debido a que el relato está regido por una estructura narrativa, es decir que tiene un principio, una mitad y un final. Para

Mier (2012, tercer subtítulo parr.1) “el relato cinematográfico parece destinado intrínsecamente a registrar los acontecimientos, para luego desplegarlos, ya conjugados según sus propias capacidades narrativas”. Comprende imágenes, palabras, ruidos y música, sobre las que actúa la narrativa como instancia que ordena la presentación de los hechos.

6.2. COMUNICACIÓN NARRATIVA

6.2.1. Autoría

El cine se pone en manifiesto como un medio artístico de comunicación desde donde se comparten ideas, emociones y distintas formas de percibir la realidad. Dentro de la comunicación narrativa se encuentra que el texto mismo infiere una situación de comunicación, sin embargo, a nivel externo esta situación media entre autor y lector, al que Bordwell (1985) también llama receptor.

En la enunciación fílmica todo texto surge del sujeto de una enunciación que deja su marca en el significante, este sujeto es el aparato organizador de la producción de sentido. Gómez (2006) describe que las marcas de enunciación, las improntas del autor implícito, son una parte esencial del mecanismo discursivo, estas se sitúan en (movimientos de cámara, angulaciones y, sobre todo, en las relaciones entre imagen-sonido, saber-visión, presencia-ausencia. Bettetini referenciado Gómez (200: p.78) enumera cuatro niveles en los que opera la enunciación:

- selecciona los sistemas de significación y los códigos;
- genera y constituye un determinado “lenguaje”;
- orienta la perspectiva “intertextual” de su propio discurso, y
- produce una estrategia comunicativa a partir de la inferencia sobre la respuesta espectral que se plasma en la inserción de índices en el significante (índices de su intervención proyectiva).

En este sentido el autor/a de una película es su director o directora, sin dejar de lado la autoría colectiva del equipo, ya que ve a través de la cámara, se decide encuadrar los detalles más

significativos de la acción, obligando al espectador a fijar su enfoque en esos y no otros. De esta forma también se le conoce como mega narrador, y a la cámara como (el ojo de Dios).

6.2.2. Narrador y Narratario

Si bien el lenguaje cinematográfico se basa en una serie de elementos esenciales, la narrativa es lo que modela al conjunto, imponiendo un orden que da lugar al relato en el texto fílmico. Borwell (1985) resume que “se puede estudiar la narración como un proceso, la actividad de seleccionar, organizar y presentar el material de la historia de tal forma que se ejerzan sobre el receptor unos efectos específicos relacionados con el tiempo” (p. 8). Lo que, en el estudio de la teoría narrativa, es decir la narratología, Prince en Renart (2004) introduce como, el proceso de emitir el discurso, procurando condicionar lo que se dice, cuanto se dice y como se dice por aquel o aquellos para quienes se habla.

Desde la perspectiva de la comunicación narrativa, la narratología propone que el discurso es emitido por un narrador que se dirige a un narratorio. Al adentrarse en el análisis de la narratología cinematográfica la comunicación se bifurca entre narratología intrínseca y narratología extrínseca, la primera se centra en el enunciado y la segunda en el contenido, sin embargo, los teóricos más contemporáneos nutren el alcance del análisis al preocuparse simultáneamente por ambas, ya que como lo explican los autores Aumont y Marie en Cuesta (2016) Abordar la complejidad de una película supone un tratamiento interdisciplinario

Una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución. (primer subtítulo, tercer inciso).

Partiendo de la narrativa, se encuentra que el enunciador o narrador de igual forma está sujeto a modalidades de expresión o focalizaciones según su tipo, por lo que a continuación se mencionara la tipología según la proporciona Pérez (2018):

- El mega narrador o narrador total
- El narrador invisible (ausencia de voz en off)

- El narrador omnisciente (dentro o fuera de la historia)
- El narrador testigo
- El narrador en primera persona
- El narrador en segunda persona
- El narrador múltiple.

Es sumamente importante hacer una clara distinción entre los términos autor y narrador, para así poder estudiar la estructura narrativa de un film, por lo que se acude a la definición de Tejado (2013) “el narrador es la instancia enunciativa, la voz que emplea el autor implícito para dirigirse al receptor” (p. 174). Es decir, aquellos para quienes se habla (narratario).

En los aportes de Price a la narratología, se devela el objetivo último de establecer la gramática de los textos narrativos, que es hacer para la narrativa lo que la gramática hace para la lengua, en conclusión, una explicación de las estructuras y el funcionamiento de todos los relatos. Sobresalen de su obra términos como lo narrante y lo narrado; que siguen la línea trazada por Saussure con los conceptos de significante y significado.

Lo narrante engloba sin forzamientos tanto el discurso mismo de la narración, como el origen y el destino de la misma. Lo narrado es la historia relatada, con sus personajes, sucesos, tiempos, lugares, relaciones temporales, espaciales y causales, los aspectos de ambos conceptos son la base para dar respuesta a cuestionamientos posteriores. Como los expuesto por Genette en Gómez (2006), quien hace una distinción básica entre modo (distancia y perspectiva) y voz (tiempo, persona y nivel). El modo corresponde a los diversos aspectos de la visión, es quien ve, y la voz es quién habla. Es decir, se distingue el narrador, si es personaje o no y se distingue como se ven las cosas y por quien. A su vez, distingue los tres componentes determinantes del análisis narrativo, estos son la historia el relato y la narración.

Ajustándose a los términos cinematográficos el narratario puede tener lugar, o no, como personaje de ficción dentro de la película, aunque de igual manera el carácter de formular un discurso por el ente enunciadador se liga a lo que Eco (1979) denomino como “lector modelo”. Partiendo de la premisa de que un texto se emite para que alguien lo actualice, Eco se sustenta en los códigos como un complejo sistema de reglas, y advierte las carencias del código

lingüístico para la comprensión de un mensaje, por lo que requiere de códigos extra lingüísticos. Siendo así, señala como una comunicación cara a cara, o en el caso de esta investigación una comunicación a través de un texto audiovisual, si presenta distintos códigos de apoyo, como pueden ser gestos, tono de voz, o la misma composición de la puesta en escena de un film.

6.2.3. Puntos de vista de la narración

Para adentrarse en el análisis narrativo de un texto audiovisual y su discurso, es preciso aclarar lo que se comprende como un texto narrativo, tarea de la que se encargó Bal (1985):

Sera aquel en que un agente relate una narración. Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento. (p.13)

Propone examinar el texto independientemente de la historia, pues el texto no es la historia, ya que la historia puede ser narrada de diferentes formas en distintos textos y mantener los inmutables que la distinguen. Bal, hace hincapié en que un texto narrativo es una historia que se cuenta con lenguaje y que todo acontecimiento ocupa un tiempo en la realidad.

En este caso los elementos del lenguaje cinematográfico son parte del ¿Cómo? se narra la historia. Aristóteles, en su tratado poética, reflexiona que la finalidad fundamental del arte es la imitación de la vida. Definiendo a la imitación como la medida de verosimilitud del drama, dejando claro el interés dramático, a lo que también se le podría llamar (dramatización) puesto que, lo que se imita son acciones a través de personajes en amor, aventuras, tragedias, éxitos y fracasos, se imita el acontecer humano.

Por otro lado, imitar no quiere decir ajustarse a las reglas de la realidad conocida, sino, recrear una realidad fruto de la interpretación. El director Tarkovski (1986) al referirse a la importancia de la observación para crear una imagen, cita a Dostoievski quien comento: la vida es mucho más fantástica de lo que uno puede imaginarse. Tarkovski argumenta que la

base principal de la imagen fílmica es la observación, que originalmente procede de la fijación fotográfica “en el cine la imagen se basa en la capacidad de expresar como observación la propia sensación de un objeto” (p. 130). Desde una aproximación narrativa se logra hacer la distinción entre narrativa natural y narrativa artificial Dijk (1983) explica que ambas son ejemplos de descripciones, pero la primera se refiere a unos eventos presentados como realmente acontecidos, mientras la segunda se refiere a unos individuos y unos hechos atribuidos a mundos (realidades) posibles, distintos de nuestra experiencia.

Las teorías miméticas de Aristóteles, donde los personajes son mostrados como si vivieran y se movieran delante de un público, toman como modelo el ojo de un espectador (observador invisible) y son fundamentales para las artes escénicas clásicas, de las que el cine en su periodo formativo tomo bastas referencia. Zuluaga (2013) concluye:

el espectador busca mimesis, vale decir, algún contacto con la realidad que le permita afirmarse en la existencia, para reír o llorar y no le interesa la técnica, ni el concepto utilizado por el artista para producir la obra. Para él cuenta la capacidad de atraparlo, de seducirlo y conectarlo con el acontecimiento que se pone frente a sus ojos. Si el espectador cree lo que ve, oye y siente, se convalida y posibilita el encuentro, si no, huye y le es indiferente cualquier esfuerzo de producción o concepto que haya detrás (pág.96).

Sin embargo, el cine prescinde del ojo del espectador para moldear la escena en términos narrativos, aclamando a la expresión popular con que denota a la cámara (Ojo de Dios) que hace referencia a la dirección como creador o creadora, valiéndose de las cargas de significación presentes en su lenguaje. De igual forma se puede manipular los acontecimientos de hechos reales y darle matices narrativos sin alterar su contenido, como sucede en el cine documental.

Si bien a Aristóteles se le atribuyen las fundamentaciones miméticas de la representación narrativa, para Bordwel (1985) Platón es el principal partidario de la concepción de que la narración es fundamentalmente una actividad lingüística. Así se ve manifestado en el tercer apartado de La Republica, en el que Platón distingue las formas principales de contar una historia. Una es la simple o pura narrativa (huple diegesis), en la primera, el propio poeta es el narrador y ni siquiera intentan sugerirnos que ningún otro excepto él sea quien habla. En

contraste, en la segunda tenemos la narrativa imitativa (mimesis) de la que el drama es el principal ejemplo. Aquí el poeta habla a través de sus personajes, como si él fuera otro.

El término diégesis toma nueva relevancia por Souriau Gómez (2006) quien usa el término para referirse al mundo ficticio de la historia. Remontando a una tradición de la teoría narrativa, lo diegético aporta la concepción lingüística que subraya la formulación de Platón. Como conclusión se puede llegar al acuerdo de que en términos generales las teorías de Platón y Aristóteles delimitan la diferencia entre diégesis y mimesis. Jiménez (2017) marca esta limitación en el sentido que, en la diégesis el poeta relata en su nombre, mientras que en la mimesis el relato tiene lugar poniendo en escena a personajes que imitan.

Por lo que la diégesis sería la narración y la mimesis la representación, sin negar que en toda representación tienen cabida elementos diegéticos. Genette en Jiménez (2017) en una reconfiguración conceptual narratológica identifica a la diégesis como el universo espacio-temporal designado. Lo que se argumenta como la historia narrada frente al acto de narrar.

6.3. NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

6.3.1. Posición ideológica del texto

En la gramática cinematográfica se estudia la forma y el contenido de la película como un texto narrativo, esto incluye al guion y las técnicas narrativas que usa el guionista para desarrollar la historia. Una de las más importantes es la premisa, la cual engloba al tema y la estructuración de la narración misma, como lo explica Egri en Sulbarán (2000) “la premisa no solo involucra el tema escogido por el escritor o cineasta, sino los elementos básicos para la construcción del drama: personaje y conflicto” (p. 8). Esta técnica permite el arranque de la película, concretar la intención del discurso y a su vez representar el drama planteado. Sulbarán (2000) la define como: “el sentimiento del film, surge de la historia y da coherencia a la narración” (p.8). Es por esta razón que se le atribuyen funciones ideológicas.

Por su parte, el tema hace alusión al asunto específico que comunica realmente la historia, este afecta de igual manera a todos los elementos narrativos: personajes, acciones, tiempo y espacio. Campos (2016) hace hincapié en aspectos visuales como pueden ser la iluminación, el diseño de producción, las localizaciones, la colorimetría e incluso la banda sonora, lo cual apela a unidad del texto. Greimas en Sulbaran (2000) señala tres temáticas principales: Deseos, necesidades y temores. Estas a su vez, son 3 grandes fuerzas de la condición humana, las cuales figuran los motivos que empujan a los personajes.

Al hablar de los personajes se debe destacar al protagonista, ya que es quien lidera la acción, es decir a través de quien (o quienes) se plantea la historia, el conflicto y la resolución. Siendo así, no es solo un vehículo, sino el modelador de la visión, y el tratamiento del tema dentro de la diégesis del film. El personaje principal juega en mayor medida, un rol de identificación con el espectador. Campos (2016) Explica que la identificación debe llevarse a cabo lo antes posible en la historia, por lo que nombra tres principales vías: la expresión de los deseos u objetivos, las injusticias o calamidades, o bien, la demostración de habilidades. Estas vías llegan al espectador cuando este encuentra semejanza o admiración con el protagonista.

6.3.2. Estructura dramática

La estructura del drama demarca una segmentación de la obra que responde al modelo clásico aristotélico, y divide al film en tres grandes actos: introducción, nudo y desenlace. Esta línea se dibuja como un arco, el cual parte de la introducción, alcanza su punto más alto en el nudo y termina en el desenlace. Visto así, este arco es el drama que atraviesan los personajes, Baiz en Sulbarán (2000) argumenta que:

el drama es la representación de la voluntad del hombre en conflicto con los poderes misteriosos o las fuerzas naturales que nos limitan y empequeñecen; es uno de nosotros arrojado vivo sobre la escena para luchar contra la fatalidad, contra las leyes sociales, contra los otros hombres, contra sí mismo (p. 11).

Esta ley de estructurar el drama se toma como norma de la narrativa al ser el modelo instituido más perdurable y que ha demostrado ser más efectivo para los fines de representación. Vale

en Sulbarán (2000) explica que la construcción dramática, esta a su vez condicionada por la forma, los hechos del relato y la mente del espectador.

Siendo así, se lleva al personaje de un estado inalterado a una perturbación, generando la tensión en que se desarrolla el conflicto, Sergei en Sulbarán (2000: p.12) especifica 5 tipos de conflictos encontrados en un film:

- Conflicto interno
- Conflicto de relación
- Conflicto social
- Conflicto de situación
- Conflicto cósmico.

Así el conflicto juega con la identificación y la ficción generando elementos como la intriga o el temor, los cuales denotan unidades discursivas que facilitan los procesos entre la mente del espectador y la representación cinematográfica. A estos también se les denomina plot point (puntos de giro o efecto teatral) Chion en Sulbarán (2000) se remonta a Aristóteles para definir el punto de giro, como un giro brusco que modifican la situación y la relanzan de manera imprevista. Por otra parte, la resolución da salida al conflicto. Aristóteles, expone que esta salida requiere nacer de la propia historia, de sus elementos y no de la intervención injustificada del creador.

6.4. EL CINE COMO CONSTRUCTOR DE SENTIDO

6.4.1. Las teorías fílmicas feministas

El surgimiento del cine sigue siendo considerado relativamente nuevo, a pesar de ello, ha logrado desarrollar con gran facilidad la enunciación de mensajes utilizando su propio lenguaje. Por un lado, este fenómeno se puede atribuir a la presencia de otras artes de las que se nutre el cine, por el otro, se debe reconocer la capacidad del cine para representar la realidad con verosimilitud. Mulvey (1975) fue de las primeras teóricas en señalar en el cine

su poder formativo, desde una posición psicoanalítica que expone la condición de las mujeres en el cine narrativo.

Mulvey hace un uso político del psicoanálisis cuestionando los mecanismos de fascinación del cine en el individuo, y la sociedad patriarcal como formador fílmico. plateo que estos mecanismos se establecen sobre el falocentrismo, es decir el pene en el centro de las relaciones sociales. “La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones consiste en su dependencia de la imagen de la mujer castrada para dar orden y sentido al mundo” Mulvey (1975: p.1). La autora se basa en la teoría sexual de Freud para identificar a la mujer en el inconsciente patriarcal.

Entre sus más destacadas aseveraciones sobre el cine y los espectadores, resalta la escotofilia, como el placer de la mirada y los modos de ver, ya que problematiza la representación de la mujer como imagen y fantasías, codificadas para ser miradas, y al hombre como portador de esta mirada. Acerca el ensayo de Mulvey, Soto (2013: p.57) argumenta:

El espectador se ve obligado a identificarse con el héroe masculino porque este está en control de las acciones y la mirada. Así el personaje principal masculino se identifica con el poder y la acción, en contraste con el papel pasivo de las mujeres.

El cine ha sido de los medios más influyentes en la estructuración de los modos de ver y en alimentar el placer la mirada. estos planteamientos llevaron a Mulvey a proponer la destrucción del placer que supone la mirada, esto significaría un rechazo a la influencia del modelo canónico del cine dominante, mas no un rechazo hacia hacer cine. Otra teórica fílmica destaca, De Lauretis cuestiona a Mauvley, adjudicando que esta negaba la mirada de la mujer como espectadora, y habla además de una desestetica en las proposiciones de Muvley. Afirmando que:

Los espectadores se identifican con una película, sus protagonistas, su trama, etc... por motivos socio-históricos; es decir, se identifican como sujetos socialmente construidos. La identificación del espectador está sobre todo relacionada con el reconocimiento de un sujeto construido históricamente. De Lauretis citada en Soto (2013: p.57).

De Lauretis, por su parte fue influenciada en gran medida por Foucault en cuanto a la sexualidad. Sin embargo, reconoce el aporte del psicoanálisis al haber considerado que la subjetividad se construye a partir y dentro del lenguaje.

La autora señala los problemas de conceptualización que devienen de la noción de la no distinción entre género y sexo “esa noción de género como diferencia sexual y sus nociones derivadas... se han tornado, ahora, una limitación, algo así como una desventaja para el pensamiento feminista” De Lauretis (1989: p.7). La autora identifica que se reconoce a las mujeres como un conjunto homogeneizado “la Mujer”, lo que imposibilita las distinciones entre las mujeres “la mujer”, refiriéndose a la identidad de estas como individuos históricos. Para De Lauretis, el género como representación y auto-representación es el productor de varias tecnologías sociales, por ejemplo: el cine.

6.4.2. Woman´s film (films de mujeres)

Los films de mujeres, también conocidos como melodramas, son producciones que cuentan la historia desde un supuesto punto de vista de femenino, y surgieron entre los años 1930-1950. Laplace en Soto (2013) aporta que los films de mujeres se distinguen por su protagonista femenina y su tendencia a desplegar una narrativa que gira alrededor del realismo tradicional de las experiencias de las mujeres: la familia, lo doméstico y lo romántico. Llenando los campos de acción de la protagonista con prioridades que atienden al amor, las emociones y las relaciones.

Estas representaciones son la base de protesta para el surgimiento del Women´s cinema (cine de mujeres) que propone Mauvley en los 70´s. Pronunciamiento al que posteriormente se sumaron más autoras con diversos postulados. Por su parte, Zecchi (2016) nombra a la presencia femenina en los melodramas como significantes sin significado, recalcando la importancia de estudiar la transformación del signo vis a vis la transformación de la mujer en la sociedad.

Zecchi, destaca medidas de análisis como el Bechdel test (1985), el cual, si bien no define a una película como feminista, si logra exponer el punto de vista que comparten los personajes

femeninos en la narrativa del film. El test ayuda a reconocer la forma en la que los espectadores, las espectadoras y los creadores perciben la figura femenina en la cultura popular. Bechdel en Mejía (2020, tercer párrafo) menciona las bases de medición del test aplicado a una película:

- Tiene mínimo a dos personajes femeninos con nombre.
- Estas mujeres comparten escena y tienen una conversación.
- No hablan solamente de uno o varios hombres (no se limita únicamente a conversaciones de amor, es decir, si hablan del padre o un amigo, tampoco pasa el test).

Se podría conjeturar la crítica fílmica feminista como el estudio y evaluación de las películas en el marco de un contexto socio cultural crítico. Castoriadis citado en Ramos (2015) Concluye que “los sujetos, por un lado, reproducen los discursos, las imágenes, los mitos y las prácticas de la institución llamada sociedad y, por el otro lado, tienen la capacidad creativa de leer o interpretar a la sociedad para transformarla” (p. 46). Cada individuo tiene una concepción subjetiva de su lugar y su papel dentro del colectivo.

6.4.3. Cine de mujeres

Al hablar de cine de mujeres se debe entender el contexto en el que surge dentro de la corriente feminista, de esta manera, sus bases se identifican con la segunda ola del feminismo, la cual estaba marcada por las ideas de Simone de Beauvoir con su obra “el segundo sexo”, donde se desmitifica la construcción de la identidad de las mujeres, a la par de su reivindicación cultural y social. Soto (2013) argumenta que esta segunda ola inspira la crítica feminista del cine como una mirada crítica y profunda a las propuestas culturales de la industria.

Esta mirada crítica se centra en el cine comercial, al considerarlo uno de los principales formatos normalizadores de la mitificación femenina, Mulvey en Soto (2013) explica como el cine comercial de Hollywood ofrece y manipula el placer visual para los espectadores. Este

planteamiento conduciría el estudio del punto de vista de las mujeres, Forrester en Zecchi (2016) al estudiar la mirada del cine comercial encuentra que:

La mirada de nosotras las mujeres no la conocemos, que es lo que ve dicha mirada, como secciona, inventa, descifra el mundo, no lo sé. Conozco mi mirada, la mirada de una mujer, pero el mundo visto por lo demás conozco solo lo que ven los hombres, la mirada de la mujer es ausencia, una ausencia que no solo crea un vacío, sino que pervierte, altera, cancela cualquier propuesta (minuto 47:10- 47:37).

Partiendo de estas aproximaciones, la teórica Alison Butler explora el cine de mujeres y lo define como un [cine menor]. Butler en Soto (2013) explica que el cine de mujeres es un concepto híbrido, derivador de una serie de discursos y prácticas solapadas, y sujeto a una amplitud de definiciones, por lo que toma el concepto de la literatura menor de Deleuz y lo usa para liberar al cine de mujeres de su categoría de cine de oposición.

Entre las cualidades comunes que encontró entre el cine de mujeres y la literatura menor, están el despojo, la politización del espacio y una tendencia a tomar las cosas por su valor colectivo. Butler en Soto (2013) presenta al cine de mujeres como “un cine hecho por mujeres, en el marco de la cultura dominante, que pretende reivindicar a una minoría” (p. 62). En este sentido, Butler libera al cine de mujeres de binarismos y clasifica al cine de mujeres como un cine menor al reconocer que este hace uso de un lenguaje mayor (lenguaje cinematográfico) para enfrentar justamente a las instituidas tradiciones cinematográficas.

Dentro de la propuesta de Butler para el cine de mujeres, la autora aboga por la política de lo local, es decir, la universalidad del alcance para la pluralidad de culturas y diversidad de identidades femeninas reflejadas en los espacios sociales. Por lo tanto, se deja en claro que el cine de mujeres no es una trasmutación de los valores y la estética occidental, sino el reconocimiento de identidades colectivas y sobre todo de la identidad individual de las mujeres.

Las teóricas contemporáneas del cine de mujeres siguen ampliando los paradigmas, como es el caso de Zecchi, quien propone el término “gynocine” para evitar la confusión por la preposición “de” la cual puede confundirse con el público. A su vez, la autora presenta un modelo de estudio para el gynocine, ya que considera que este no debe ser precisamente feminista, pero su lectura sí.

De esta forma Zecchi busca el reconocimiento de todas las mujeres que han hecho y que hacen cine. De igual manera estudiar a las espectadoras de forma etnográfica, debido a que “ni la mujer más misógina es inmune a un sistema de prácticas que discriminan a las mujeres desde el patriarcado” Zecchi (minuto37:59- 38:4). A esto, Zecchi le llama crear una genealogía, la cual consta de las precursoras, las pioneras, las progenitoras y las herederas. Para concluir su enfoque, Zecchi (2016) argumenta que su intención con la propuesta crítica del gynocine no es censurar, sino permitir el espacio a denunciar la discriminación y sus efectos.

VII. DISEÑO METODOLÓGICO

El diseño metodológico se basa en preceptos aceptados por la comunidad científica respecto a métodos de investigación, los cuales sirven como herramientas a investigaciones que se desarrollan en un específico campo disciplinario. De acuerdo con Artigas y Robles (2010) el diseño metodológico “consiste en describir el método científico a través del cual se desarrolló el trabajo de investigación, el cual le aporta validez al trabajo científico, tomando en cuenta que el mismo debe estar correctamente planteado y sustentado” (p. 10).

7.1. TIPO DE ESTUDIO

Tiene un alcance descriptivo, ya que en el panorama de esta investigación se describen de forma independiente aspectos propios de la narrativa cinematográfica y el rol de la mujer en las representaciones de Mean Girls (Chicas Pesadas), para lograr de este modo analizar la relación entre estas variables y su influencia en aspectos reivindicativos para el rol de la mujer. Lo cual está orientado a la definición de Sampieri, Fernández y Baptista (2017) en cuanto al estudio descriptivo “busca especificar propiedades y características importantes de cualquier fenómeno que se analice. Describe tendencias de un grupo o población” (p.92). En este caso se busca describir un fenómeno dentro de la cinematografía, usando como caso de estudio la película Mean Girls (Chicas Pesadas) del año 2004. A su vez la investigación tiene un corte transversal-no experimental, puesto que el proceso de recolectar datos se realizó durante el segundo semestre del año lectivo (2020).

7.2. TIPO DE DISEÑO

El diseño del proceso de esta investigación está sustentado por el modelo hermenéutico, Weber en Idrogo (2018) explica: “el modelo hermenéutico busca conducir, comunicar, traducir, interpretar y comprender los mensajes y significados no evidentes de los textos y contextos: historia, cultura, política, religión, filosofía, sociedad y educación del ser

humano”. En este caso, la investigación derivó de datos recopilados de manera sistemática, y analizados por medio de un proceso de metodología estructurado por la investigadora de la presente tesis de pregrado.

7.3. TIPO DE ENFOQUE

La investigación se realizó con un enfoque cualitativo, ya que se busca la profundidad de significados en el análisis y la riqueza interpretativa extraída de los datos. Sampieri et al. (2017) fundamentan la investigación cualitativa como “una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de seres vivos, sobre todo los humanos y sus instituciones (busca interpretar lo que va captando activamente)” (p.42). A lo que Iadevito (2010) añade, que desde una concepción filosófica que postula la interpretación como método para la producción del conocimiento científico-social la investigación con enfoque cualitativo se ocupa de las formas en que el mundo es comprendido, experimentado y producido.

7.4. POBLACIÓN

El universo de esta investigación está conformado por personas expertas en el campo de la narrativa, la cinematografía, estudiosos del comportamiento social desde la perspectiva de ciencias humanas como la antropología visual, la comunicación, así como feminismo reivindicatorio.

Por otro lado, el carácter de este análisis incluye en su población a la Película Mean Girls (Chicas Pesadas) del año 2004, ya que es la muestra cinematográfica que se eligió como caso de estudio para esta investigación.

7.5. MUESTRA

La muestra es no probabilista, ya que fue escogida con base a los objetivos a los que apunta la investigación, Sampieri et al. (2017) esclarece “la muestra es, en esencia un subgrupo de la población. Digamos que es un subconjunto de elementos que pertenecen a ese conjunto definido en sus características al que llamamos población” (p.175). En este caso tampoco pretende ser representativa para la población, por lo que serán tomadas 2 unidades de análisis como muestra.

Lista de fuentes para entrevistas:

1. Alfredo Peñuelas Rivas, nicaragüense nacionalizado en Mexico. Es un realizador especializado en género documental y escritor literario. Es doctor en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana y maestro en Creación Literaria por la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona, España.
2. Finja Wilner, Antropóloga visual y cineasta, reside en Berlín donde trabaja en la producción de documentales, además de impartir talleres de cinematografía justicia social y educación somática.

Dentro de la muestra es preciso incluir las especificidades de la película, las cuales la distinguen y la identifican, como lo son su ficha técnica y demás documentación formal, la cual está debidamente esclarecida en bases avaladas por el equipo que participo en la producción de la obra cinematográfica.

7.6. TIPO DE MUESTRA

En la muestra se acudió a expertos, debido a que el tema de estudio presenta aspectos complejos y específicos de su saber. Para su selección se tomaron en cuenta estrategias de muestreo, de acuerdo a dos de los criterios éticos y pragmáticos que sugiere Sampieri et al. (2017), la capacidad operativa de la recolección y análisis, y el entendimiento del fenómeno.

Se siguen dichos criterios respetando la capacidad de manejo de recursos de la que dispone esta investigación, por lo que se consideró una magnitud de muestra óptimo, que logre satisfacer las interrogantes planteadas en el problema de investigación.

7.7. TÉCNICA DE RECOLECCIÓN

Acotándose al enfoque cualitativo de la investigación, la recolección de datos se hizo por medio de entrevistas, tanto estructuradas como semi-estructuradas, según fue conveniente para el intercambio de información entre las fuentes y la investigadora. Cabe destacar, que las entrevistas fueron realizadas a través de videoconferencias grabadas desde la plataforma zoom.

También se hizo recolección de datos como documentos y registros en formatos escrito y en video, los cuales se discriminaron por su utilidad correspondida al universo del tema planteado para la investigación, que englobo a la narrativa cinematográfica, las representaciones femeninas en el cine y puntualmente la película Mean Girls (Chicas Pesadas), del año 2004.

7.8. MÉTODOS Y TÉCNICAS

La visualización de la película fue el primer acercamiento, se recurrió a la metodología del libro como Analizar un film, propuesta por Casetti and Di Chio (1991) en la que se toma como primera acción la segmentación del film. En este análisis la película fue segmentada en 45 unidades temporales.

Posteriormente para señalar la estructura dramática, se siguió al paradigma de Syd Fiel, esclarecido en el canal de Llausas (2014), dicho paradigma adecua la estructura aristotélica y la pone en función de la construcción narrativa de un film, lo que permite identificar 8 grandes secuencias y 5 plot points (puntos de giro), que a su vez sustentan proporcionalmente a los 3 actos aristotélicos.

Para profundizar en los aspectos narrativos del relato, se acudió a la propuesta metodológica de Sulbaran (2000). A su vez, la información brindada por las fuentes entrevistadas sirvió como fundamento y respaldo a este nivel de análisis en la investigación.

El segundo nivel de análisis conducía a los elementos narrativos del lenguaje cinematográfico, para lo que se utilizó el método de estratificación de Casetti and Di Chio (1991), el cual consiste en reagrupar los elementos diegeticos que contiene el espesor de la imagen cinematográfica: objetos, personas, paisajes etc. para así, ordenarlos, categorizarlos y conocer su funcionamiento a nivel narrativo.

En el tercer nivel, el análisis se centraba en el estudio de los personajes, para lo cual también se retomó la metodología de Casetti and Di Chio (1991), ya que facilita una clasificación completa y precisa de las dimensiones que posee cada personaje dentro del film.

VIII. ANÁLISIS DE RESULTADOS

8.1. FICHA TECNICA DE LA PELICULA

Datos extraídos de la página web filmaffinity (2020)

Título original

Mean Girls

Año

2004

Duración

97 min.

País

Estados Unidos

Dirección

Mark Waters

Guion

Tina Fey (Libro: Rosalind Wiseman)

Música

Rolfe Kent

Fotografía

Daryn Okada

Reparto

Lindsay Lohan, Rachel McAdams, Tina Fey, Tim Meadows, Amy Poehler, Amanda Seyfried, Ana Gasteyer, Lacey Chabert, Lizzy Caplan, Daniel Franzese, Neil Flynn, Jonathan Bennett

Productora

Paramount Pictures

Género

Comedia | Adolescencia. Colegios & Universidad. Comedia juvenil. Acoso escolar

Sinopsis

Una joven adolescente, Cady (Lindsay Lohan), acostumbrada a vivir en África con sus padres zoólogos, se encuentra una nueva jungla cuando se muda a Illinois. Allí acude a la escuela pública, donde se enamorará del ex-novio de la chica más popular del colegio (Rachel McAdams). Las chicas comenzarán a hacer la vida imposible a Cady, y ésta no tendrá otro remedio que usar sus mismas tácticas para mantenerse a flote. (FILMAFFINITY)

Premios

2004: Nominada a Critics' Choice Awards: Mejor actriz joven (Lohan)

2004: Sindicato de Guionistas (WGA): Nominada a Mejor guion adaptado

8.2. RESULTADO DE INSTRUMENTOS APLICADOS

Formato de entrevista número uno realizada en (2020). Correspondiente al entrevistado Alfredo Peñuelas Rivas	
¿Desde su experiencia como definiría la narrativa?	R: La narrativa es la parte central en la cinematografía. Mucha gente se va siempre por lo visual, por lo técnico, o de más. Finalmente, lo importante es contar una historia. Las historias finalmente son las que atrapan, son las que atrapan al espectador, sino sería una mera ilustración de cosas.
¿Cómo explica la intersección entre cine y narrativa tradicional?	R: En el ámbito de esta narrativa, si la trasladamos, estas historias funcionan de dos maneras. Esas historias que se van contando, la tradición oral que va pasando de unos a otros, y son historias pequeñas que van construyendo la gran historia. Tenemos un punto, una historia, un nudo que desata la historia que desata el conflicto, de este conflicto surge, un personaje protagónico, unos personajes o situaciones antagonistas, se da el viaje del héroe, se van encontrando estos conflictos, se llega al punto máximo que es el clímax de la historia, que es donde se da el gran enfrentamiento de las fuerzas y descendemos hacia algo que se llama catarsis, que es el balance de fuerzas, las fuerzas toman alto balance, están en otro lado, bueno, esta estructura aristotélica del drama se aplica a la literatura y se aplica a las formas de contar la historia, también se aplica al cine. En el cine necesariamente cualquier película que tu recuerdes, cualquiera, tiene esta estructura narrativa.
¿De qué forma la imagen cinematográfica actúa sobre los procesos dinámicos que se dan entre lenguaje y pensamiento al crear o atribuir un significado?	R: El concepto imagen, la toma (una toma), tiene un sentido en una escena, esta escena tiene sentido en una secuencia, esta secuencia puede tener sentido en una sucesión de secuencias que pueden formar ya sea un capítulo de la historia y demás, y este capítulo tiene sentido dentro de un texto cinematográfico, hasta ahí. El texto narrativo meramente escrito y un texto cinematográfico, tienen sentido también si hay un contexto donde quepan y el contexto es social, es histórico, son los referentes culturales, entonces de ahí es la importancia de la imagen. Si nosotros a pelamos a cualquier película que nosotros conozcamos, que nos guste, es porque precisamente esta película tiene

	eco en estos referentes históricos culturales, sociales etc.
¿Considera que puede haber una separación entre expresiones verbales, elementos visuales y sonoros en la construcción de un mensaje decodificado por el espectador? Justifique su respuesta.	R: No. no solo no se puede separar, sino que hay que recordar que la gramática y la narrativa, tanto la literaria como la cinematográfica, para que tenga importancia tiene que ser un organismo vivo. La acción va más allá, porque los referentes que nos importan son otros, no hay manera de disociarlo, al contrario, la gran parte de donde encuentran eco y sentido, la narrativa tradicional y la narrativa cinematográfica es en los referentes culturales. Este arte narrativo que tiene poco más de 100 años, ha creado sus propios referentes. Y tenemos una serie de películas históricas que además se siguen construyendo.
¿A qué atribuye que un espectador pueda identificarse con el argumento de una obra cinematográfica y su discurso?	R: hay referentes que son universales, por ejemplo, Josh Falti un psicólogo, hizo toda una categoría de los referentes temáticos de la narrativa. Entonces bueno, pone: amor, traición, odio, hombre contra Dios, son como cuarenta referentes. Obviamente todos estos apelan a la conducta humana, casi toda la narrativa que conocemos cinematográfica o literaria, apela a estos sentimientos de la condición humana. probablemente la gente que vea tiburón, la gran película “Tiburón” de Spielberg <i>Sharks</i> de (1975), nunca en su vida vaya a ver un tiburón blanco y mucho menos se vaya a enfrentar a él, pero por supuesto que el sentimiento de supervivencia y el sentimiento de terror, lo comparten y entonces ahí puede haber una conexión.
¿Cree que las y los cineastas deben desarrollar las posibilidades artísticas de una película junto a las responsabilidades intrínsecas que recaen en la difusión masiva de la misma?	R: Bueno, recordemos que en un primer momento se convierte en una herramienta política muy poderosa, cuando surge volvemos al cinematógrafo de los Lumiere, a quien van y se lo venden es a los poderosos, a los políticos etc. Lo que tienen que hacer los jóvenes cineastas y las jóvenes cineastas, pues evidentemente es darse cuenta del potencial de lo que están contando y la responsabilidad que esto implica, pero esta responsabilidad la implica toda el arte. No solo el cine, sino el arte entero tendría que estar si al servicio de algo, no al servicio (inteligible) contestatario. los cineastas jóvenes tiene que entender eso, justamente deben de entender la gran responsabilidad que implica agarrar una cámara y

	antes de agarrar esa cámara, agarrar una pluma para saber que van a hacer con esa cámara.
--	---

Formato de entrevista número dos realizada en (2020). Correspondiente a la entrevistada Finja Wilner	
¿Cómo definiría la narrativa cinematográfica?	R: Es un lenguaje que cuenta con imágenes y esas imágenes también tienen un montón de influencia en como por ejemplo nos relacionamos con protagonistas, o historias de personajes en las películas. Por ejemplo, también si hay historias de heroínas, o también historias de personajes, y creo que también ahí se construyen de identidades al final. Creo que por eso también, por esas imágenes.
¿Considera que a través del lenguaje cinematográfico y sus códigos de representación se logra perpetuar arquetipos de la feminidad en el cine comercial? Ejemplifique su respuesta.	R: Claro, sí. Sobre todo, en el cine comercial creo que ahí se repiten diferentes arquetipos de mujeres, no sé si escuchaste también del “test de Bechdel”, que por ejemplo este test también refleja un montón que roles las mujeres están tomando. Y eso es un test bastante simple, como se nos muestra cómo se repiten ciertos roles de las mujeres. A mí no me gusta tanto generalizar en total, no hay tanto como una formular, pero igual se crean estereotipos. Se repiten ciertos roles que está tomando la mujer y también que están linkeados con lo que es considerado femenino, por ejemplo.
¿Cuál es la importancia de la lectura que hace la crítica fílmica feminista a los discursos insertos en el cine narrativo tradicional?	R: Es bastante importante poner una vista crítica, que no sería de ver solamente al cine al que llamamos tradicional o comercial sino de contraponerle otra mirada, una mirada desde autodefinirse, de no un cómo definir desde afuera, que hace también muchas veces el cine comercial que como pones es arquetipos. Sería como narrar desde la propia experiencia y como visibilizarla, también porque al final el mundo del cine todavía está dominado por hombres, no hay tantas cineastas. Entonces, para mí es importante hacerlas visible estas miradas feministas, que sería realmente contar desde sus propias experiencias y de contar propias historias, si ese punto de autodefinirse como dije. Porque al final la ficción también es muy poderosa, contar las historias nos están influyendo, o también inspirando en la vida. También puede ser un como escribimos nuestra historia. Creo que el cine

	también es para soñar utopías, o como queremos crear la realidad y creo que tiene ese potencial, también por el otro lado de criticar de levantar la voz y criticar como ciertos estados que no queremos tolerar, pero al mismo tiempo también de poner nuestra visión, de cómo queremos crear la realidad.
¿Desde su experiencia como definiría al termino cine de mujeres? El cual también es llamado por algunas autoras como Gynocine.	R: Escuchar de otras mujeres que venían de otras partes, donde el rol de la mujer es mucho más difícil donde las mujeres tienen todavía menos derechos. Para mí es súper importante escuchar esas voces y esas experiencias de vivir empoderamiento, levantarse y mostrar las condiciones, salir de ser silenciadas el cine puede ser un total empoderamiento. Para mí también es crear otro tipo de arquetipos, u otros arquetipos, otros referentes, de contraponer a referentes con los que no nos podemos relacionar, otros referentes que necesitamos para inspirar a otras mujeres.
¿Cree que el cine puede influir en la reivindicación del rol de las mujeres en la sociedad?	R: Claro, sobre todo ahora que todo el mundo tiene un móvil y puede grabar, entonces eso al final también es una buena cosa porque hay más gente que tiene acceso. Tiene sus pros y contras, porque ahora estamos rodeados de tantas imágenes, pero al mismo tiempo también no es solo para cierta gente que tiene acceso a las cámaras para contar, sino también es más posible para todo el mundo.
¿Cuál es el valor social de una obra cinematográfica?	R: Por un lado, la identificación, pero por el otro lado también está eso que me mueve. Puede ser una historia con la cual no me identifico desde mi punto de vista, pero es algo que igual me puede tocar. Porque si hablamos de mujeres hay un montón de temas como el sexismo que es un tema compartido para las mujeres, pero también hay historias como la historia de una mujer negra que está también afectada por el racismo que cuenta sus experiencias que yo como mujer blanca heterosexual no he vivido, pero me puede tocar y mover. Es como una narrativa que estamos creando juntas.
¿De qué forma se integra el valor artístico de una obra cinematográfica con las imposiciones sociales impuestas al cine de difusión masiva?	R: Si es una película de ficción, o si es una película documental, siempre es narrado desde un punto de vista y está creado por una persona o normalmente un equipo de gente, pero la directora sería el valor artístico en la manera en cómo narra y cómo crea ciertas narrativas. Elementos pueden ser la manera de edición, de usar sonidos, usar música o de usar

	<p>colores, pero también el encuadre ¿Qué cosas estoy mostrando y que cosas dejo afuera? jugar un poco con la percepción. También como ángulo esas perspectivas narran un montón sin usar palabras, porque al final las imágenes en sí, ya están narrando. Entonces en cuanto nos familiarizamos con el lenguaje visual, cómo funciona el lenguaje visual, ahí podemos por un lado analizar mejor o también en cuanto a narrar, en cuanto a crear usando esas herramientas como soporte a la historia. Creo que en eso tiene un montón de potencial el dialogo, entre la parte visual, la parte artística y la narración en sí, porque al final siempre se apoyan y ahí es como se potencializa. Creo que eso puede influenciar a abrir nuestra mente a cosas diferentes, es un poco difícil decirlo porque es muy general. Si tomamos una película un poco experimental.</p>
--	---

8.3. ANÁLISIS DE ESTRUCTURA DRAMÁTICA NARRATIVA

Estructura dramática repartida de acorde al orden planteado en el paradigma según Syd Field en Llausás (2014). Basado en los 3 actos de la construcción dramática clásica en la Poética de Aristóteles. También se utilizaron los aportes de Sulbaran (2000) en cuanto al análisis del relato.

I ACTO	
I secuencia	Introducción biográfica de Cady Heron hasta ese momento, su primer día de clases a los 16 años. Se siente inadaptada en la preparatoria, conoce a sus maestros y se hace amiga de Janis Ian y Demian. Mira por primera vez a las plásticas y escucha comentarios sobre ellas Regina Georges (la líder), Gretchen Wiener y Karen Smith. Janis le explica a Cady la distribución de los grupos sociales según su ubicación en el comedor. Regina invita a Cady a almorzar en su mesa, la mesa de las plásticas. Cady acepta.
I PLOT POINT	
Cady Conoce a Aaron Samuels en su clase de cálculo avanzado y se enamora de él	
II secuencia	Almuerza con las plásticas y entra al “mundo de las chicas”. Se entera en secreto de que Aaron es el ex de Regina y por lo tanto está prohibido. Va con las plásticas al centro comercial, Regina mete en problemas a una chica que esta con un pretendiente de Gretchen. Después, van a la

	<p>casa de Regina, Cady conoce a su mamá y descubre el Burn Book. Cady se dirige a la tienda donde trabaja Janis y le cuenta sobre el Burn Book. Por la noche en su casa, Cady recibe una llamada de Regina para decirle que aprueba que le guste Aaron. Aaron invita a Cady a la fiesta de Halloween.</p>
II PLOT POINT	
Regina besa a Aaron en la fiesta de Halloween. Cady, Janis y Demian traman un plan para arruinar a Regina	
II ACTO	
III secuencia	<p>Cady finge ser amiga de Regina. Aaron almuerza en la mesa de las plásticas. Cady, Janis y Demian aprovechan cualquier oportunidad para sabotear a Regina, todas fracasan e incluso fortalecen la posición de Regina. Cady se presenta en el festival de invierno con las plásticas, bailan <i>jingle bells rock</i>. Gretchen Wiener se quiebra y le confiesa a Cady que Regina engaña a Aaron con Shane Oman.</p>
IV secuencia	<p>El plan se concentra en que Aaron descubra a Regina por su cuenta. Cady le da a Regina las barras Kalteen “para bajar de peso”. Cady y Aaron estudian matemáticas, se besan, pero Aaron lo frena, ella le cuenta sobre Shane. Se anuncian las nominaciones a reina del baile, entre ellas figuran Regina, Janis, Cady y Gretchen. Cady reprueba cálculo y lo justifica con que se negó a unirse a los mates atletas, por lo que escribe sobre la maestra Norbury en el Burn Book. Pone a las plásticas en contra de Regina con una llamada telefónica que planea sola, y se convierte en su nueva líder. Cady da una fiesta en su casa, Aaron vuelve a rechazarla, Janis y Demian se pelean con Cady, Regina descubre que las barras Kalteen la han hecho engordar.</p>
III PLOT POINT	
Regina lleva el Burn Book a la escuela, esparce fotocopias de sus páginas por todo el pasillo principal, Cady elige no confesar que también escribió en el Burn Book	
V secuencia	<p>El director Duvall frena el conflicto desatado por el Burn Book y manda a todas las chicas de segundo año a gimnasio. La maestra Norbury practica ejercicio de confianza y las chicas terminan disculpándose una por una. Cady elige evitar su turno, Janis toma su lugar y revela a todas, el plan que tramo junto a Cady y Demian. Regina sale enfurecida y es atropellada por un auto bus.</p>
VI secuencia	<p>Cady se siente arrepentida y entra en una fase de catarsis que la narradora denomina “chupar el veneno” lo que la lleva a cambiar de actitud con quienes la rodean y enfrentar las consecuencias de sus actos.</p>
IV PLOT POINT	
Cady confiesa frente a Aaron, la maestra Norbury, el director Duvall y la policía, que escribió en el Burn Book la calumnia que dice que la maestra Norbury vende drogas	
III ACTO	
VII secuencia	<p>En la siguiente clase de cálculo Cady entrega su examen y se disculpa con la maestra, pero no confiesa quienes además de ella están involucradas en el Burn Book. Aaron le da la bienvenida a Cady. La</p>

	maestra pone como crédito extra a Cady ir al campeonato de matemáticas que es la misma noche del baile. Mientras todos los alumnos se engalanan para el baile, Cady se prepara para ser una mate atleta.
V PLOT POINT	
Cady tiene un momento de anagnórisis al resolver un ejercicio de matemáticas que implicaba límites, en el que reconoce que atacar a alguien no la hace ser mejor	
VIII secuencia	Durante el campeonato, Cady es elegida para un desempate entre los equipos, su competidora del equipo contrario es, al igual que ella, la única chica del equipo. Cady logra dar la respuesta correcta y ganan el campeonato. Los mate atletas se estacionan en la preparatoria, la maestra le recuerda a Cady que no debe castigarse por siempre. Entra al baile y dentro la esperan sus padres, quienes la buscan porque está castigada. Se anuncia que Cady es la reina del baile. Sube a dar su discurso y parte la corona en pequeños pedazos haciendo alegoría de que todos parecen de la realeza esa noche y todos mercan la corona. Hace las paces con Janis y Demian y se empareja con Aaron. Como resolución, la narración muestra que las plásticas se desintegraron y tomaron caminos distintos, en el campo de la escuela todas las chicas interactúan en fraternidad.

Estructura dramática:

En el anterior cuadro se muestran por separado los 3 actos que construyen al film, correspondientes a la estructura aristotélica. Según Peñuelas (2020) esta estructura aristotélica del drama se aplica a la literatura y se aplica a las formas de contar la historia, también se aplica al cine. De igual manera, se recurrió al paradigma de Syd Field en Llausas (2014) el cual estudia los 3 actos meramente en el terreno de la cinematografía y propone un modelo de 8 grandes secuencias repartidas proporcionalmente entre el planteamiento, desarrollo y el desenlace. A su vez, hace la distinción de cinco plot points (puntos de giro) los cuales Sulbaran (2000) define como aquellos que marcan la estructura del film.

I Acto: Consta de dos secuencias. Se presenta a la protagonista y tiene lugar el proceso de identificación entre el espectador y el personaje. Se está apelando al espectador no con una vista, sino con una historia, como lo señala Peñuelas (2020) se está apelando a sus referentes. Al mismo tiempo, se presenta el universo de la narración, su (diégesis). Al referirse a la identificación, Wilner (2020) plantea, por un lado, la identificación, pero por el otro lado

también esta eso que me mueve. Puede ser una historia con la cual no me identifico desde mi punto de vista, pero es algo que igual me puede tocar. Esto incluye a los personajes principales y su relación con la protagonista en su entorno. También, se teje el escenario que desata el conflicto y por ende de lo que va a tratar la película.

II Acto: Consta de cuatro secuencias. Es donde se desarrolla el conflicto, la parte más extensa a nivel estructural. La protagonista se enfrenta a la antagonista para lograr su objetivo, a esto se le conoce como el choque de fuerza, lo que se traduce en acción como una serie de pruebas. En este camino la protagonista contará con adyuvantes y a su vez oponentes. Durante este acto se alcanza el clímax, es decir el punto máximo del drama representado, donde los acontecimientos han sido llevados al extremo. Los acontecimientos vividos por la protagonista forman lo que Aristóteles llamo el viaje del héroe. Peñuelas (2020) hace referencia de este viaje del héroe que tiene el terrible enfrentamiento con el antagonista hasta lograr su objetivo.

III Acto: Consta de dos secuencias. En este, se busca la resolución final del conflicto, Como lo explica Peñuelas (2020) se desciende hacia algo que se llama catarsis, que es el balance de fuerzas. Es decir, El protagonista sufre una serie de cambios que lo llevan a una transformación en su psique y por ende en sus acciones. De su transformación dependerá su sanción y por ende su relación con el objeto en disputa. El tercer acto se entiende como el declive del clímax y el final del viaje del héroe, se develará el resultado de dicho viaje.

Análisis del relato:

Se reconoce una estructura de tipo **cronológica**, ya que el relato comienza desde el principio de los acontecimientos, es decir desde que Cady comienza su primer día de escuela. los sucesos desencadenados se presentan de forma consecucional. De igual forma, se usan técnicas narrativas anacrónicas a través del montaje para introducir a los personajes, esto se ve representado en las sub secuencias donde simultaneo a la acción de los personajes se conocen otros puntos de vista pasivos. También se dice que es cronológica porque el final de la historia se ubica en un espacio temporal con circunstancias totalmente distintas a las de su inicio, cerrando así los acontecimientos que se habían plateado.

Premisa: Cady ha vivido en África toda su vida en compañía de sus padres zoólogos y ha sido educada en casa. Estando en África su madre recibe una oferta para ser profesora en la universidad de Illinois, así que la familia regresa a Estados Unidos y Cady es inscrita en una escuela preparatoria pública donde se enamora del ex de la chica más popular de la escuela.

Tema: El deseo de orden

Ambientación: Dentro de esta investigación se aborda el ambiente en un marco de referencia espacio temporal general que proporciona contexto. La historia se desarrolla en Estados Unidos, en una mediana urbe de Illinois durante el año 2004. El escenario principal, es una escuela pública estándar estadounidense y las casas de los personajes principales, quienes rondan la clase media-alta.

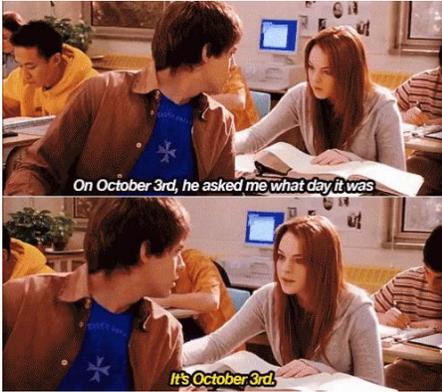
Argumento: Cady Heron, una adolescente estadounidense que ha crecido en África y ha sido escolarizada en casa, se muda a Estados Unidos y comienza el año escolar en una escuela preparatoria pública. Cady intenta adaptarse y hacer amigos, es adoptada por el grupo de las chicas populares y sin saberlo se enamora de (Aaron) el ex de la más popular de la escuela (Regina). Al enterarse Regina, renueva su relación y Cady intenta separarlos a la par de que finge ser amiga de Regina, jugando con sus mismas reglas, hasta el punto de convertirse en su clon. Cady gana el rechazo de todos los que la rodean y se redime de sus errores, logra ser auténtica y conquista a Aaron.

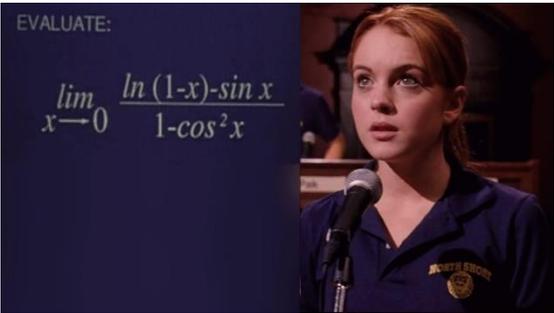
8.4. ANÁLISIS DE ELEMENTOS NARRATIVOS

Análisis narrativo del contenido en la puesta en escena en torno a las categorías propuestas por Casetti and Di Chio (1991) para ordenar el espacio del mundo representado y conocer su funcionamiento.

<p>INFORMANTES</p>	<p>Narración en primera persona del personaje protagonista (Cady Heron).</p> <p>Este rasgo deja ver la dialéctica interna del personaje y sus emociones. Sobre todo, limita la narración a lo que sabe el personaje, lo cual supone una narración subjetiva.</p>		<p>Primer plano</p>
	<p>Los rumores como recurso narrativo.</p> <p>Esto permite ampliar la visión de la diégesis que se presenta, y en este caso particular, proporcionan una herramienta para conocer datos reales o ficticios de los personajes desde distintos puntos de vista.</p>		<p>Primer plano</p>
<p>INDICIOS</p>	<p>Crecer en otro continente (África)</p> <p>La protagonista creció en un entorno cultural más cercano al de una tribu y sus prácticas sociales de organización.</p>		<p>Plano general</p>

	<p>Hija de zoólogos</p> <p>Toma de sus padres el medio para estudiar el comportamiento de los animales, por lo que reconoce patrones y los asocia a sus experiencias relacionándose con personas.</p>		<p>Plano general</p>
	<p>Afinidad por las matemáticas</p> <p>Las matemáticas son parte de la forma en que Cady logra entender el mundo, por lo que tiende a enfrentarse a las situaciones de la misma manera en que resolvería una ecuación.</p>		<p>Primer plano</p>
	<p>Escolarizada en casa</p> <p>Esto comunica que nunca había estado bajo los lineamientos de ninguna estructura, salvo la familiar. Lo que justifica buena parte de sus problemas para adaptarse al funcionamiento del sistema educativo estadounidense.</p>		<p>Plano medio corto</p>

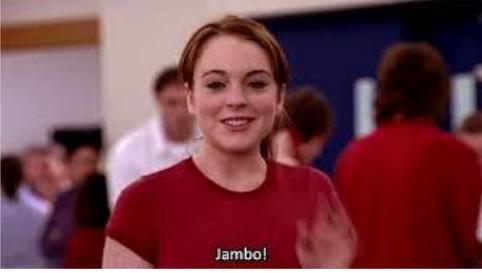
	<p>Poca experiencia en el amor</p> <p>Dadas las condiciones de las que proviene la protagonista, su interacción con otros adolescentes había sido limitada y nunca había tenido novio, ni había experimentado real enamoramiento.</p>		<p>Plano medio largo</p>
	<p>La construcción de lo femenino</p> <p>Lo femenino es un concepto que varía en cada cultura, sin embargo, dentro de la cultura occidental se puede hablar casi de un hegemónico modelo femenino que engloba todos los aspectos posibles en que se desarrolla una mujer, otra vez, la protagonista era ajena a este constructo.</p>		<p>Plano entero</p>
<p>TEMAS Phil Parker en Llausas (2016) define 8 tipos de temas. Dos de ellos sobresalen en Mean Girls</p>	<p>El deseo de orden</p> <p>Enmarca la recurrencia de la protagonista por contemplar su realidad y cuestionarla constantemente para entenderla. Retomando el</p>		<p>Plano general</p>

	<p>abordé de las propuestas por Casetti and Di Chio (1991) se destaca en este punto el aprendizaje como típico del romance y las máscaras y el escarnio del mundo como típico de la sátira.</p>		
	<p>La búsqueda del amor</p> <p>La búsqueda por completar su fantasía amorosa con Aaron Samuels, es el motor que desencadena la acción. Casetti and Di Chio (1991) mencionan a los enfrentamientos y las peleas amorosas como típicos de la comedia.</p>		<p>Primerismo primer plano</p>
<p>MOTIVOS</p>	<p>Las ecuaciones matemáticas</p> <p>Las ecuaciones matemáticas son usadas como isotopías narrativas que dan unificación al discurso de la</p>		<p>Primer plano</p>

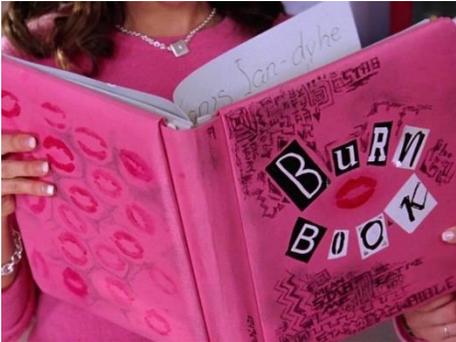
	<p>imagen en movimiento. Destaca el autobús marcando un límite tajante. También los polos negativos que dan como resultado uno positivo, y otra vez los límites en un momento de anagnórisis que experimenta la protagonista en el tercer acto, donde haciendo alusión a las falsas restricciones de las etiquetas y los juicios, se encuentra con que el límite es infinito.</p>		<p>Plano americano</p>
	<p>Arquetipos femeninos</p> <p>Los arquetipos femeninos son otra isotopía narrativa que por su repetición deja acentuado sus márgenes de representación, se destacan piezas de vestuario y</p>		<p>Plano medio largo</p>
	<p>Los arquetipos femeninos son otra isotopía narrativa que por su repetición deja acentuado sus márgenes de representación, se destacan piezas de vestuario y</p>		<p>Plano entero</p>

	<p>combinación de tonalidades que el inconsciente colectivo asocia a las mujeres como propias de su género. A su vez la película se encarga de ejemplificar lo que está separado de este. Esta representación genera tensión sexual al destacar el modelo de cuerpo femenino que cumple con el estándar de belleza. Laura Mauvley en los 70's ya se pronunciaba sobre estos modelos de representación institucionalizados, el placer visual del cine, codificado para un espectador masculino. De igual forma el maquillaje está presente como parte de esta isotopía, el cual además hace alusión al plástico, es decir un</p>		<p>Plano entero</p>
			<p>Primerísimo primer plano</p>
			<p>Plano medio largo</p>

	<p>producto fabricado e inorgánico. Siguiendo con los planteamientos de Mauvley también se destaca la relación con la comida, como un elemento sugerido y normado dentro del margen de representación femenina.</p>		<p>Primer plano</p>
	<p>Lo salvaje A través de la técnica del flashforward se puede conocer el punto de vista del personaje protagonista, su emocionalidad respecto a los sucesos que experimenta y la influencia que tienen sus referentes culturales, como lo son los animales salvajes, respecto a su punto de vista.</p>		<p>Gran plano general</p>
	<p>La protagonista constantemente hace analogías entre los adolescentes y los animales de la sabana africana. De igual forma, se destacan aspectos asociados al</p>		<p>Plano General</p>

	<p>salvajismo en actitudes hostiles e impulsivas de su antagonista.</p>		
	<p>Sentido de pertenencia social</p> <p>También se encuentra la isotopía narrativa con las palabras asociadas a vínculos humanos como la amistad, la lealtad, aceptación y la confianza. El sentido de pertenencia es un innato para en los seres humanos, responde al instinto de supervivencia. Suele ser en la adolescencia cuando esta necesidad se potencializa, y es notable en la búsqueda por encajar. Cady es puesta en un mundo al que es ajena, pero al que quiere pertenecer.</p>		<p>Primer plano</p>
	<p>También se encuentra la isotopía narrativa con las palabras asociadas a vínculos humanos como la amistad, la lealtad, aceptación y la confianza. El sentido de pertenencia es un innato para en los seres humanos, responde al instinto de supervivencia. Suele ser en la adolescencia cuando esta necesidad se potencializa, y es notable en la búsqueda por encajar. Cady es puesta en un mundo al que es ajena, pero al que quiere pertenecer.</p>		<p>Plano entero</p>

<p>CLAVES</p>	<p>Condición social</p> <p>En la película destaca el punto de vista de una considerada (nerd) arquetipo que tiene un valor significativo dentro del universo de la película, y se refuerza con la frase recurrente del “suicidio social”, desde la perspectiva de Cady, esto significaba negar partes de su identidad para poder aspirar a una posición alta en la estructura de los grupos que dominaban la escuela. La maestra Norbury juega un papel importante como un modelo de suicidio social, y a la vez de determinación y nobleza.</p>		<p>Plano general</p>
			<p>Plano medio largo</p>
	<p>Posición en el amor</p> <p>Cuando Cady conoce a Aaron ella empatiza con él, sin embargo, su amor se ve imposibilitado por Regina, en el proceso de alejarlos Cady pierde su identidad y se convierte en un molde,</p>		<p>Plano medio largo</p>

	<p>suplantando a Regina en lo más alto de la cadena. En medio de esta lucha la figura de Aaron paso a significar un objeto en un juego de posesiones.</p>		
	<p>Conocer el orden y procedimiento dentro de la escuela y el mundo de las chicas</p> <p>El mundo de las chicas, dentro del universo de la película, está regido por una serie de reglas y convenciones que todas las chicas conocen. Las reglas ponen a las mujeres en constante competencia unas con otras, bajo las apariencias esconden una postura defensiva de rivalidad. Son estas leyes y reglas las que miden y califican a las chicas, yendo desde lo que se considera una fracasada hasta una mujer fabulosa.</p>	  	<p>Plano medio corto/Plano americano</p> <p>Plano Detalle</p> <p>Plano medio corto</p>

La construcción de su identidad

Por naturaleza los seres humanos son animales sociales, es decir, que gran parte de los procesos de aprendizaje se dan al socializar con “la manada”. Sin embargo, la formación de la identidad individual de cada persona es en gran medida el resultado de la comprensión y asimilación de su entorno, así mismo influyen los estímulos biológicos tanto como los cognitivos.



Plano medio largo

Primer plano/
Plano general

8.5. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

Análisis de los personajes en sus tres niveles de representación: como persona, como rol y como actante, según lo plantean Casetti and Di Chio (1991). El interés está centrado en sus características como unidad de acción y se retomaron algunos aspectos de la unidad psicológica de los personajes principales (Cady y Regina).

PERSONAJE	PERSONA	ROL	ACTANTE
CADY HERON (protagónico)	<p>Corresponde a la construcción de un personaje contrastado. Es decir, inestable y contradictoria. Esto se revela por la dualidad que gobierna al personaje, por un lado, el instinto salvaje y por el otro su tendencia a estructurar y categorizar.</p> <p>La primera de sus contracciones se puede atribuir a su crianza rodeada de animales en África. Lejos de los convencionalismos de la sociedad occidental, aunque, orientada dentro del marco de esta, ya que su educación fue dada por sus padres quienes si son nativos de esta cultura.</p> <p>Sumado a estos detalles, Cady es una adolescente de 16 años, etapa en la que la inestabilidad es casi inherente a los procesos que acompañan la adolescencia y la búsqueda de la propia identidad.</p> <p>A pesar de este retrato, el personaje había permanecido en un estado inalterado, un salvajismo en cautiverio, sino hasta que entra a una</p>	<p>El personaje de Cady Heron, muestra un rol activo, ya que sus acciones y decisiones son determinantes para que se dé el flujo de acontecimientos, por ende, es sustancial para el desarrollo de la trama misma.</p>	<p>En términos narratológicos Cady es el Sujeto, ya que intenta conquistar a Aaron desde la dimensión del deseo y actúa en la dimensión de la manipulación cuando activa el plan para sabotear a Regina. Estas acciones tendrán efecto directo en el mundo de Aaron (objeto) y permitirían a Cady completar su acción.</p> <p>El papel del destinador está cubierto por los límites, en la medida que derivan en las convenciones morales de esa sociedad en cuanto al amor y en parte por las reglas de las chicas, el peso de las cuales están encarnadas por las plásticas. En la medida que las plásticas traicionan sus propias reglas y traspasan los límites, completa la competencia del sujeto (Las plásticas conceden a Cady poder hacer y vencer a Regina).</p> <p>El destinatario beneficiario en tanto es Cady y representa a la colectividad que se ve librada de la temible Regina. Sin embargo, el objeto como meta que en un principio visionaba</p>

	<p>preparatoria en Illinois, Estados Unidos y debe enfrentarse a un sistema desconocido para ella hasta ese entonces. Lo que la vuelve un personaje dinámico que está en constante cambio.</p> <p>En cuanto a sus características físicas, Cady posee rasgos que la ubican dentro de ciertos cánones de belleza privilegiados en la sociedad estadounidense. Un cuerpo bien dotado, altura media y un rostro atractivo, su tez es blanca y su cabello rojo.</p> <p>Su temperamento es tanto cálido y amable, como agresor y déspota.</p>		<p>Cady, el cual es encargado por Aaron solo es alcanzado con su cambio de actitud, cuando enmienda sus errores. La sanción se manifiesta como recompensa (el amor).</p> <p>Entre sus adyuvantes se encuentran Janis y Demian con su plan, la maestra Norbury en su cambio de actitud, y también, en parte las mismas plásticas.</p> <p>Oponente: Entre los que actúan contra el éxito de Cady están otra vez las plásticas, El colectivo de la escuela y la propia Regina.</p>
<p>REGINA GEORGES (Antagonista)</p>	<p>La personalidad de Regina es compleja y como toda buena antagonista comparte similitudes con la protagonista. Los contrastes de Regina se hacen notar cuando se pone en comparación su facilidad para desenvolverse en las esferas sociales de forma exitosa y su salvajismo que hace alusión a los bajos instintos que todo ser humano lleva dentro. En contra posición al salvajismo que Cady conoce, Regina esta enmascarada por esquemas aprendidos culturalmente, los cuales Regina usa a su antojo para posicionarse como “la abeja reina”.</p> <p>Al igual que Cady, Regina es una adolescente de 16 años, con la excepción de que este personaje ha crecido en el entorno en el que desarrolla el</p>	<p>Regina George marca el contra punto de los puntos de giro en la trama, siendo una fuente de acción constante, por lo que se dice que su personaje es activo. La tensión entre las acciones de que Cady y Regina son las fuerzas generadoras del drama en la película.</p>	<p>Siguiendo la estructura narrativa, Regina ocupa el lugar de anti sujeto, ya que imposibilita a Cady conquistar a Aaron, actúa desde la dimensión de la manipulación. Ejecuta acciones que cambian la trayectoria del sujeto hacia el objeto (Aaron).</p> <p>Sin embargo, Regina, al romper los límites y caer en sus propias reglas, pierde la posibilidad de operar sobre el sujeto y sobre el mundo de las chicas.</p> <p>En el caso del destinador, en contra posición a Cady, Regina se aleja cada vez más de las convenciones sociales y de las reglas del mundo de las chicas, por lo que pierde su posición de plástica y es</p>

	<p>relato, por lo que permanecía en un estado inalterado, hasta la llegada de Cady. Regina sufre una serie de cambios, que la vuelven un personaje dinámico, y la conducen a una evolución.</p> <p>El personaje de Regina y el de Cady son los únicos que nos muestran las 3 dimensiones principales de un personaje analizado como persona, la dimensión física, la social y la psicológica. Esto permite conocer el entorno familiar de Regina, en el que sus padres pasan a ser títeres de sus deseos.</p> <p>Entre sus rasgos físicos destacan su largo cabello rubio, su cuerpo dotado, un rostro atractivo dentro de los estándares de belleza estadounidense y piel blanca.</p>		<p>sustituida por Cady en el puesto de “abeja reina”</p> <p>En este resultado, Janis ocupa una posición fundamental como oponente. Ya que es debido al plan que traza en un principio con Cady y Demian, que se logran dar los elementos que derrocan a Regina. También, las mismas plásticas fueron ayudantes al revelar los puntos débiles de Regina y ser quienes finalmente la expulsan de su estatus en la escuela.</p> <p>A pesar de que Cady es el destinatario beneficiario, Regina también opera sobre esta condición a través del Burn Book, este punto funciona como un mero oponente y no despliega acciones directas sobre Aaron. Su laso salvaje que trasgrede límites la llevan a una transformación representada por los límites, obteniendo como sanción la paz y también el amor.</p> <p>Entre sus adyuvantes se encuentran las plásticas, el colectivo de la escuela y en parte Janis y Demian, ya que fue por su plan con Cady que Regina pasó por una transformación.</p>
--	--	--	--

IX. CONCLUSIONES

¿Cuál es la influencia de la estructura narrativa en la película Mean Girls (Chicas Pesadas), del año 2004, como aspectos ilustrativos de reivindicación del rol de la mujer plasmado en los elementos narrativos cinematográficos?

R:

A partir de la segmentación y el análisis de Mean Girls (Chicas Pesadas) se concluye que su estructura narrativa sigue el modelo clásico aristotélico para contar su historia, puesto que su guion encaja dentro del paradigma de Syd Field.

La construcción narrativa parte de que la acción está marcada por una protagonista (heroína) y una antagonista femenina. El punto de vista de la narración, que es el de la protagonista, se cuestiona en un principio las convenciones sociales que se atribuyen como un valor por sentado a su rol de mujer. Estas incongruencias expresadas en el personaje, trabajan para los procesos de identificación entre las espectadoras y la heroína de la película. A nivel de producción se puede ver ilustrado en el vestuario, el maquillaje y dentro del amplio espesor también se encuentra en los temas que son relevantes para la protagonista.

Otra ilustración, que a su vez desata el segundo acto, es el triángulo amoroso del tercer plot point, en el que se desarrolla el conflicto de dos mujeres que se vuelven rivales por conseguir la atención de un hombre, colocando a la figura masculina como el trofeo al final de la meta. Llegando al clímax, el viaje de la heroína posiciona al personaje principal en lo que Zecchi (2016) llama un *significante sin significado*, es decir, la pérdida de la identidad de la protagonista por encajar en los preceptos del rol a cambio de recibir aceptación y valorización dentro del orden social. Esto se ilustra en el placer visual con la sexualización de la figura femenina joven, el maquillaje como una máscara de plástico y el orden de prioridades que manifiesta la heroína.

En el clímax el choque de fuerzas que se genera es mujeres contra mujeres, se enfrentaban para defender el papel que ocupan dentro de la escuela. Por otro lado, al nivelar las fuerzas surge sororidad entre mujeres, lo cual se consigue al mostrarse humanas y empáticas.

En el desenlace, la protagonista rompe el marco al que se había sometido y lo enfrasca como los límites que separan las posibilidades de su persona, de la mirada subjetiva de lo que puede o debe ser, la mayor ilustración de este desenlace es el quiebre de la corona de plástico que la heroína recibe en el baile de primavera. La ambientación de la película es armónica ya que contribuye a las intenciones narrativas y las refuerza con objetos simbólicos. El tono de la película es el de una comedia con toques sátiros que no desatienden el romanticismo y la tensión sexual.

¿Cuáles son las técnicas de la narrativa del lenguaje cinematográfico usadas en la película Mean Girls (Chicas Pesadas) del año 2004, como parte de la construcción de la estructura narrativa del discurso audiovisual?

R:

La investigación ha utilizado el modelo de análisis de la puesta en escena propuesto por Casetti and Di Chio (1991). Siguiendo este modelo se concluye que la película cuenta con elementos narrativos que le dan coherencia y unificación a su discurso, entre ellos destacan las isotopías narrativas, las analogías y los saltos al futuro o flashforward. Recordando que el análisis de la puesta en escena solo reagrupa los elementos para darle orden a su espesor, se reconoce a este film como una historia orgánica puesto que a través de los elementos narrativos construye su propia diégesis y la sostiene. Estos elementos están presentes en el guion, en el montaje, en la dirección de arte e incluso en musicalización. Los tipos de planos juegan papeles importantes al momento de destacar e identificar la fuerza de los elementos que construyen la historia. De igual modo, esto dota a la historia de veracidad y logra que los espectadores creen conexión con la película.

¿Cómo el argumento de la película Mean Girls (Chicas Pesadas), del año 2004 coadyuva a la construcción de los estereotipos a través de la caracterización y representación de los personajes?

R:

Desde un punto de vista narrativo la acción es conducida por los personajes protagónicos, en este caso Cady (protagonista) es un extremo opuesto a Regina (antagonista). Sin embargo, es Cady a quien se ve atravesar el viaje del héroe, y este acercamiento se intensifica aún más

por su narración en primera persona. Al haber realizado el análisis de estos personajes se pueden reconocer claros referentes culturales que tienen un valor significativo dentro del universo de la película, pero que también apelan a referentes universales que todos conocen. Como lo son el valor de la belleza, tanto física como en la estética de las prendas y decoración. El sentimiento de pertenencia y valoración social o la formación de la identidad individual.

Si algo deja en claro la película es que sus personajes son sujetos socialmente contruidos, es decir, que aprendieron convenciones sociales aceptadas por el colectivo y defienden estereotipos como la forma en que funcionan naturalmente los límites para cada individuo.

Paradójicamente la película Mean Girls está en un lugar de culto donde se vanagloria los estereotipos representados en sus personajes. Se concluye que esto se debe a que la película refuerza el estatus de ciertos estereotipos femeninos y los muestra como una forma de poder, aunque estos camuflen las imposiciones de una mirada androcéntrica, sexista y la manipulación y la subyugación de otras mujeres. Los estándares de las protagonistas que alcanzan lo que se considera “poder” son casi inalcanzables, y parece que ese rasgo los hace más atractivos. Sin embargo, la película también muestra una sanción que desmantela el sistema de creencias sobre el que trabajan dichos estereotipos y se encarga de bajar a sus protagonistas a un plano humano donde son vulnerables y tienen un desarrollo y transformación.

X. RECOMENDACIONES

- Se recomienda que la carrera de Comunicación para el Desarrollo incluya en su plan de estudio un acercamiento crítico e inclusivo a la cinematografía, ya que esta es un arte y al mismo tiempo un importante medio de comunicación que emite discursos de gran alcance.
- También se sugiere promover espacios de creación y experimentación audiovisual, ya que la cinematografía tiene infinidad de posibilidades creativas que pueden usarse para generar valor social a través de técnicas estéticas.
- Conviene concretar con la promoción de espacios donde se analicen obras cinematográficas, esto a modo de ampliar la apreciación de los elementos cinematográficos y al mismo tiempo aprender de sus técnicas.
- Como ha sido demostrado en los resultados de este análisis, las artes cinematográficas son también una herramienta para el cambio social, por lo que es pertinente promover la participación femenina en los nuevos espacios de creación audiovisual, y así, garantizar tanto la equidad entre sus integrantes como la presencia de distintos puntos de vista.
- Además de garantizar una apreciación global sobre las artes cinematográficas, es preciso profundizar en producciones regionales, las cuales retratan realidades cercanas a las de los estudiantes de COMDES UNAN-Managua.
- Con motivo de alentar e impulsar a jóvenes creadores, se propone la fundación de un festival dirigido a estudiantes, que condense diversidad de géneros y de prioridad a temas de relevancia sociocultural.

- Para afinar la destreza de los estudiantes en el abordaje de temas culturales, se cree importante tomar en cuenta la crítica cinematográfica en asignaturas como prensa, radio y semiótica.

XI. BIBLIOGRAFIA

Aguirre R. y Moreira K. (2015). Pensamiento y Lenguaje. En A. Vásquez Echeverría (Ed.) Manual de Introducción a la Psicología Cognitiva (pp. 147-178). Universidad de la República es la universidad pública de Uruguay Udelar. Recuperado de: <https://cognicion.psico.edu.uy/sites/cognicion.psico.edu.uy/files/Cap%C3%ADtulo%205.pdf> (2020)

Aristoteles. La poética. Dpto. de Filosofía I, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras. Consultado en. Recuperado de: https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf (2020).

Bal Mieke (1985). Teoría de la narrativa, una introducción a la narratología (Narratology: Introduction to the Theory of Narrative). Edición Catedra S.A. (1990) Madrid España. Tercera edición. Traducción Javier Franco. Recuperado de: https://www.academia.edu/7064339/Bal_Mieke_Teoria_De_La_Narrativa_PDF (2020).

Bordwell David (1985). La narración en el cine de ficción (Narration in the fiction film). Edición original por (The board of Regents of the University of Wisconsin System). Edición en castellano por Ediciones Paidó. S. A., primera edición España (1996). Recuperado de: <https://mediostamayo.files.wordpress.com/2013/12/la-narracion-en-el-cine-de-ficcion.pdf> (2020).

Campos Dany (2016). Canal: Pegamento de butaca. Video: la identificación [curso de guion] |cine| |serie| |Dany Campos: Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=OOTQ8PCPFA4&list=PL1VbCz7r-lObH-5D4WcK0VrB4jLGyrURj&index=6> (2020).

Casetti and Di Chio (1991). Cómo analizar un film (Analisi del film). Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Mariano Cubí, 92 - 08021 en Barcelona (1991), de todas las ediciones en castellano. Traducción de Carlos Losilla. Recuperado de:

https://www.academia.edu/10361715/Cassetti_Francesco_Como_Analizar_Un_Film_PDF (2020).

Castellano V. (2007). Un acercamiento racional y estético a la semiótica cinematográfica. Versión, estudios de comunicación y política (México, D.F.) N° 14. Paginación (243-263). Recuperado de: <https://es.slideshare.net/buda333/semitica-y-cine-por-vicente-castellanos> (2020).

Cuesta Sandra (2016). El análisis del film y la narratología cinematográfica. Cine y narración, narratología cinematográfica. Historia y Teoría del Cine en el Departamento de Historia del Arte, Facultad de Humanidades y Educación, de la Universidad de Los Andes. Recuperado de: <https://cineynarracion.wordpress.com/analisisynarratologiacinematografica-2/> (2020).

De Lauretis Teresa (1989). Tecnología del género (Technologies of Gender). London, Macmillan Press. Pág. 1-30. Traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, publicación. Recuperado de: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf (2020).

Dijk van Teun (1983). Superestructuras narrativas Recuperado de: <https://blogs-fcpolit.unr.edu.ar/programa/2008/04/12/superestructuras-narrativas/> (2020).

Eco U. (1979) Lector in fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo. Editorial Lumen. Tercera edición (1993). Traducción Ricardo Pochtar. Recuperado de: https://monoskop.org/images/6/6e/Eco_Umberto_Lector_in_Fabula_3rd_ed_1993.pdf (2020)

Filmaffinity (2020). Chicas Malas. Ficha. España. Recuperado de: <https://www.filmaffinity.com/es/film368343.html> (2020).

Franco Fernando (2018). Narrativa y lenguaje cinematográfico, guía didáctica. Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid ECAM. Recuperado de: <http://ecam.es/media/GUIA-DIDACTICA-NARRATIVA-Y-LENGUAJE-CINEMATOGRAFICO.pdf> (2020).

Frosch Friedrich (2012). Universidad de Viena. Términos de cine o sea terminología cinematográfica un breve glosario. Recuperado de: <https://homepage.univie.ac.at/friedrich.frosch/wordpress/wp-content/uploads/2012/02/T%C3%A9rminos-de-cine1.pdf> (2020).

García Aranguren (SF). Discurso audiovisual, elementos del lenguaje cinematográfico. República Bolivariana de Venezuela ministerio de educación superior, universidad bolivariana de Venezuela PFG Comunicación social. Recuperado de: <https://es.slideshare.net/alelyaltuve/discurso-audiovisual-gua-2> (2020).

Gómez Tarín F. (2006). El análisis del texto fílmico. Universitat Jaume I. Recuperado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf> (2020).

Hernández Sampieri R., Fernández Collado C., Baptista Lucio P. (2014). Metodología de la investigación. Sexta edición. McGraw Hill Education/ INTERAMERICANA EDITORES S. A. DE C.V. Recuperado de: https://periodicooficial.jalisco.gob.mx/sites/periodicooficial.jalisco.gob.mx/files/metodologia_de_la_investigacion_-_roberto_hernandez_sampieri.pdf (2020).

Iadevito Paula (2010). Investigación cualitativa y expresiones de la cultura: fundamentando el uso del film como fuente para la construcción de conocimiento. Intersecciones en Comunicación. n.4 Olavarría ene. /dic. 2010, ISSN 22504184 (versión Online). Recuperado de: <https://www.ridaa.unicen.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/123456789/676/Investigaci%3b3n%20cualitativa%20y%20expresiones%20de%20la%20cultura%20por%20Paula%20Iadevito.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (2020).

Idrogo Guevara Ana María (2018). Análisis de los elementos de la dirección de arte en la película La teta asustada, dirigida por Claudia Llosa. Tesis para optar al título de licenciada en comunicación. Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo, Facultad de Humanidades, Escuela de Comunicación. Recuperado de: http://tesis.usat.edu.pe/bitstream/20.500.12423/1436/1/TL_IdrogoGuevaraAna.pdf (2020).

Jiménez Jesús (1993). “Prolegómenos para una gramática filmica en clave pedagógica”. Comunicación, Lenguaje y Educación. Vol. 5. N° (19-20). Páginas (193-203). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=126300> (2020).

Jiménez Mauro (2017). Diégesis: sobre la historia de una confusión terminológica. Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, número extraordinario, Universidad Autónoma de Madrid. N° I. Recuperado de: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2107/1912> (2020).

Llausás Pepa (2014). Canal: Las musas no avisan. Video: introduciendo a Syd Field. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=CY7IXT_xyco&t=63s (2020).

Llausás Pepa (2016). Canal: Las musas no avisan. Video: cinco puntos clave. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=RuxVvcoV5z0> (2020).

Lojo Solís Sebastián (2015). Aproximación al análisis semiótico del lenguaje cinematográfico utilizado para la representación de la violencia en el filme: las marimbas del infierno. Tesis de grado para optar al grado de licenciado en ciencias de la comunicación. Universidad Rafael Landívar (URL). Recuperado de: <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesisjcem/2015/05/01/Lojo-Sebastian.pdf> (2020).

Mejía Angélica (2020). Bechdel: el test que evalúa la presencia de mujeres en el cine. Zoomf7. Basado en el cómic Unas lesbianas de cuidado, específicamente en la tira titulada The Rule. Creado por Allison Bechdel (1985). Recuperado de: <https://zoomf7.net/2020/02/11/bechdel-el-test-que-evalua-la-presencia-de-mujeres-en-el-cine/> (2020).

Mier Garza (2012). Imagen, relato y registro: el cine y las alternativas de la historiografía. Scielo, Historia y grafía Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco. Departamento de educación y comunicación. México. N°39. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272012000200002 (2020).

Mulvey Laura (1975). Placer visual y cine narrativo. Screen. Vol. 16. Nº 3. Versión castellana de Santos Zunzunegi. Recuperado de: <https://txtmnftdecine.files.wordpress.com/2017/11/placer-visual-y-cine-narrativo-laura-mulvey-1975.pdf> 8 (2020).

Nöth Winfried (2013). Charles Sanders Peirce: Pionero en Lingüística. Traducción castellana de Roció R. Tapia. Recuperado de: <http://www.unav.es/gep/CharlesPeircePioneroLinguistica.pdf> (2020).

Pérez Luis F. (2018). Tipos de narrador en el guion de cine. Aprendercine.com. Portada: Estudiar guion de cine y televisión. Recuperado de: <https://aprendercine.com/tipos-de-narrador-en-el-guion-de-cine/> (2020).

Ramos Esther M. (2015). Reencantamiento: Análisis sociológico y cultural desde el cine de audiencias. Universidad de Alicante. Recuperado de: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/65419/1/tesis_marin_ramos.pdf (2020).

Real Academia Española (2019). Diccionario de la lengua española. Recuperado de: <https://dle.rae.es/cinematogr%C3%A1fico> (2020).

Renart Guillermo (2004). La Narratología (I), la obra de Prince. Revista relaciones al tema del hombre. Universidad de Zaragoza. Recuperado de: <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9909/narratologia.htm> (2020).

Requena Gonzáles Jesús (2000). El ser de las imágenes, de la Teoría al Análisis de la Imagen. Memoria de cátedra. Universidad Complutense de Madrid. De esta edición: gonzalezrequena.com (2013). Recuperado de: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/> (2020).

Requena Gonzáles Jesús (2000). Volumen II análisis de las imágenes audiovisuales. Memoria de Cátedra. Universidad Complutense de Madrid UCM. De esta edición: gozalesrequena.com (2013-2014). Recuperado de: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/volumen-ii-analisis-de-las-imagenes-audiovisuales/> (2020).

Sadoul Georges (1972). Historia del cine mundial desde los orígenes (Histoire du cinema mundial-des origines). Siglo XXI editores S.A. de C.V. ISBN 968-23- 0533-0. Recuperado de: <https://books.google.com.ni/books?id=mphsR8d-ZagC&printsec=frontcover&dq=historia+del+cine&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwih4Kkul93oAhUjhOAKHUn3BTwQ6AEIQDAD#v=onepage&q=historia%20del%20cine&f=false> (2020).

Sarmiento J. (2015). Canal: Juan Pablo Sarmiento Parcha. Video: teoría cognitiva y el audiovisual. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7Q1O6BK2rHU>

Soto Arguedas Abileny (2013). La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres. Revista ESCENA. Volumen (36). Paginas (72-73). Universidad de Costa Rica (UCR). Consultado en (2020). Desde: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/viewFile/14456/13750> (2020).

Sulbarán Piñeiro Eugenio (2000). Análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. Escuela de comunicación social, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Zulia. Vol. 31. Paginas (44-71). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2474953.pdf> (2020)

Tarkovsky A. (1986). Esculpir en el tiempo, reflexiones sobre el arte la estética y la poética del cine (Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films). Ediciones Rialp, Madrid (2002). Traducción Enrique Banús Irusta. Recuperado de: <https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/07/tarkovsky-andrei-esculpir-en-el-tiempo.pdf> (2020).

Tejado Cabeza R. (2013). Estrategias de enunciación en el cine y la literatura: la noche del cazador. Universidad de Sevilla. N° 9. Paginas (172-180). Recuperado de: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame9/frame9/Monografico/1.10.pdf> (2020).

Unicef Nicaragua (2019 – 2023). Programa de Cooperación. Comunicación para el Desarrollo (C4D). Recuperado de: <https://www.unicef.org/nicaragua/comunicacion-para-el-desarrollo> (2020).

Vázquez de la Fuente Manuel (2010). Análisis Fílmico e Interpretación: Epistemología de los modos de significación. Cuadernos de Documentación Multimedia. Vol. 21. Universidad Complutense Madrid (UCM). Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/CDMU1010110249A> (2020).

Zavala Lauro (2005). Cine Clásico, Moderno y Posmoderno Razón y Palabra. Razon y palabra. núm. 46, agosto-septiembre. Universidad de los Hemisferios Quito, Ecuador. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520647003.pdf> (2020).

Zecchi Barbara (2016). Canal: Catedra Igmarr Berman UNAM. Video: feminismo y cine: intersecciones. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HPUeCwVZci8&t=2636s> (2020).

Zuluaga Gómez R. D. (2013). La mimesis en el teatro clásico. Revista Colombiana de las Artes Escénicas. Vol. 7 enero - diciembre. pp. (87 – 98). Recuperado de: http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artescenicadas7_7.pdf (2020).

XII. ANEXOS

12.1. MODELOS DE ENTREVISTA

12.1.1. Tipo 1

- 1) ¿Desde su experiencia como definiría la narrativa?
- 2) ¿Cómo explica la intersección entre cine y narrativa tradicional?
- 3) ¿De qué forma la imagen cinematográfica actúa sobre los procesos dinámicos que se dan entre lenguaje y pensamiento al crear o atribuir un significado?
- 4) ¿Considera que puede haber una separación entre expresiones verbales, elementos visuales y sonoros en la construcción de un mensaje decodificado por el espectador? Justifique su respuesta.
- 5) ¿A qué atribuye que un espectador pueda identificarse con el argumento de una obra cinematográfica y su discurso?
- 6) ¿Cree que las y los cineastas deben desarrollar las posibilidades artísticas de una película junto a las responsabilidades intrínsecas que recaen en la difusión masiva de la misma?

12.1.2. Tipo 2

- 1) ¿Cómo definiría la narrativa cinematográfica?
- 2) ¿Considera que a través del lenguaje cinematográfico y sus códigos de representación se logra perpetuar arquetipos de la feminidad en el cine comercial? Ejemplifique su respuesta.
- 3) ¿Cuál es la importancia de la lectura que hace la crítica fílmica feminista a los discursos insertos en el cine narrativo tradicional?
- 4) ¿Desde su experiencia como definiría al termino cine de mujeres? El cual también es llamado por algunas autoras como Gynocine.
- 5) ¿Cree que el cine puede influir en la reivindicación del rol de las mujeres en la sociedad?
- 6) Cuál es el valor social de una obra cinematográfica.
- 7) ¿De qué forma se integra el valor artístico de una obra cinematográfica con las imposiciones sociales impuestas al cine de difusión masiva?

12.2. TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA TIPO 1



MINUTO	ENTREVISTADOR	ENTREVISTADO
0:00-0:35	Esta entrevista va a ser el primer modelo de entrevista. Va dirigida al doctor Alfredo Peñuelas Rivas, nicaragüense nacionalizado en Mexico, realizado de género documental y escritor literario, doctor en ciencias sociales y humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana, maestro en creación literaria por la	

	<p>Universidad Pompeu Fabra en Barcelona España y actualmente es el director del Centro Regional de Cultura de Texcoco.</p> <p>Gracias por la entrevista Doc. Alfredo.</p>	
00:35-00:37		R: Muchísimas gracias, estoy a tus órdenes.
00:38-00:57	<p>Vamos a comenzar con la primera pregunta. Esta entrevista es de tipo (1), porque está más dirigida a la narrativa y a la narrativa cinematográfica, que son áreas en las que usted se ha especializado.</p> <p>Me gustaría que comencemos con: ¿Desde su experiencia como definiría la narrativa?</p>	
00:59-2:25		<p>R: Bueno, yo creo que la narrativa es la parte central en la cinematografía. Mucha gente se va siempre por lo visual, por lo técnico, o de más. Finalmente, lo importante es contar una historia.</p> <p>Esto es importante porque de repente uno piensa que cuando se está hablando del documental, no se cuenta una historia, sino nada más se está ilustrando una serie de hechos y no es así.</p> <p>Precisamente lo que hace, la fórmula que algunos grandes canales documentales <i>National Geographic</i> o <i>History Channel</i>, es que están contando historias. Voy a poner un ejemplo de cómo funciona: si un grupo de fotógrafos documentalistas se van al África sub sahariana a grabar la migración de cierto tipo de ñu, ellos están realmente grabando e ilustrando lo que pasa y de más. Pero hay que contar esa historia, y si uno recuerda estos</p>

		<p>documentales hasta nombre les ponen a los animales.</p> <p>¿Cómo funciona realmente esto? Bueno, realmente están revisando el material que hacen y están contando una historia de esto. ¿Por qué es importante contar las historias? Porque las historias finalmente son las que atrapan, son las que atrapan al espectador, sino sería una mera ilustración de cosas una mera (inteligible).</p>
2:27-2:42	<p>Ahora me gustaría, ya que habla sobre la parte visual, la técnica y como todo esto se complementa con la historia, saber contar la historia. Me gustaría que, si puede</p> <p>Explique la intersección entre cine y narrativa tradicional</p>	
2:45-6:22		<p>R: Si hablamos de cine y narrativa tradicional, tendríamos que hablar tal vez desde los inicios de la humanidad. Cuando es que la humanidad deja de ser prehistoria para convertirse en historia, bueno, precisamente cuando surge la escritura y cuando comenzamos a tener archivos de quienes somos, cuando podemos tener una identidad del pasado y hay historias que se contaron hay un archivo de estas historias, que nos dicen un poco quienes somos, de dónde venimos, podríamos meternos en historiografías y en cómo se van construyendo y eso es un terreno más largo.</p> <p>En el ámbito de esta narrativa, si la trasladamos, estas historias funcionan de dos maneras. Por un lado, la Historia con “H” mayúscula, vamos a llamarla la historia científica y demás, esta historia que se vuelve una disciplina científica de investigación, y por el otro lado esas historias que se van contando, la tradición oral que va pasando de unos a otros, y son</p>

	<p>historias pequeñas que van construyendo la gran historia.</p> <p>Bueno, los seres humanos igual somos ávidos de estas historias, ávidos de contar, a nosotros nos gusta contar las cosas y además lo contamos de manera detallada con los detalles que nos importan. Y esto, tendría que ser igual desde contar la “Ilíada”, por ejemplo, que es una gran historia de la antigüedad por decir algo, hasta contar el último viaje de tus vacaciones.</p> <p>Cuando uno cuenta el viaje sus vacaciones: Mira estuvo sensacional, llegamos estaba la torre Eiffel y el clima estaba bonito, claro contamos las partes que nos gustan, no contamos que hicimos tres horas de fila en el aeropuerto, no contamos que nos perdieron la maleta, o si, es importante, no contamos que hacia frio, no contamos que en el hotel la cama era chiquita, eso no lo contamos, contamos lo que queremos contar eso es narrativa tradicional.</p> <p>¿Qué va pasando cuando la narrativa se vuelve literatura? Bueno, la literatura también viaja por otras estrategias, la más común que tenemos y que funciona en todos los ámbitos, es la estructura aristotélica del drama. Tenemos un punto, una historia, un nudo que desata la historia que desata el conflicto, este conflicto surge, un personaje protagónico, unos personajes o situaciones antagonistas, se da el viaje del héroe, se van encontrando estos conflictos, se llega al punto máximo que es el climax de la historia, que es donde se da el gran enfrentamiento de las fuerzas y descendemos hacia algo que se llama catarsis, que es el balance de fuerzas, las fuerzas toman alto balance, están en otro lado, bueno, esta estructura aristotélica del drama se aplica a la literatura y se</p>
--	---

		<p>aplica a las formas de contar la historia, también se aplica al cine.</p> <p>En el cine necesariamente cualquier película que tu recuerdes, cualquiera, tiene esta estructura narrativa, desde “El Acorazado Potemkin”, por hablar de cine muy clásico, el más clásico que hay, tiene exactamente esta estructura del viaje de este vato a las escalinatas de Odessa donde el gran personaje es el pueblo, hasta no se vamos a suponer una película muy fuerte y reciente, bueno “El Renacido” de Gonzales Iñárritu por ejemplo, que también se da este viaje del héroe que tiene el terrible enfrentamiento con el antagonista hasta lograr su objetivo, pero igual podemos hablar la guerra de las galaxias, hasta del cine muy comercial, tienen la misma estructura y finalmente por es por lo que funcionan.</p>
6:24-6:48	<p>Gracias. Siguiendo entonces en esta parte de la construcción de las historias en el cine, me gustaría preguntarle de que forma, o si puede explicar ¿De qué forma las imágenes cinematográficas actúan sobre los procesos dinámicos que se dan entre lenguaje y pensamiento al crear o atribuir un significado? Considerando todo lo que menciono anteriormente.</p>	
6:50- 9:03		<p>R: Las imágenes no hay que olvidar que la comunicación, la historia de la comunicación comienza a partir de símbolos, es decir de imágenes. Estas imágenes finalmente forman dos tipos de gramática, lo voy a explicar primero hablando de la gramática tradicional y luego hablando de la gramática</p>

	<p>cinematográfica, y voy a explicar las similitudes y las diferencias.</p> <p>En la gramática tradicional, uno parte digamos de un fonema, los fonemas forman palabras, las palabras forman oraciones, las oraciones forman párrafos, los párrafos formaran textos, capítulos etc. Y estos capítulos formaran un texto. Toda esta relación de fonema, palabra etc. tiene sentido solamente si el fonema, tiene sentido en un contexto más grande que se llama palabra, este contexto más grande que se llama palabra tiene sentido en un contexto más grande que se llama frase, la frase tiene sentido en un contexto más grande que se llama párrafo, y así.</p> <p>Bueno, en el cine pasa exactamente igual, tenemos el concepto imagen, la toma (una toma), tiene un sentido en una escena, esta escena tiene sentido en una secuencia, esta secuencia puede tener sentido en una sucesión de secuencias que pueden formar ya sea un capítulo de la historia y demás, y este capítulo tiene sentido dentro de un texto cinematográfico, hasta ahí.</p> <p>Ambos textos, el texto narrativo meramente escrito y un texto cinematográfico, tienen sentido también si hay un contexto donde quepan y el contexto es social, es histórico, son los referentes culturales, entonces de ahí es la importancia de la imagen. Si nosotros a pelamos a cualquier película que nosotros conozcamos, que nos guste, es porque precisamente esta película tiene eco en estos referentes históricos culturales, sociales etc. que nos hacen sentido a lo que estamos viendo, de ahí que es importante que esta selección de imágenes que va a ser el narrador, pueda generar el procesos comunicativo al espectador.</p>
--	--

9:10- 9:32	<p>Me queda muy claro, porque justamente este análisis se basa en la gramática cinematográfica, porque es un análisis narrativo, pero entonces en conclusión todo es un conjunto, se podría decir que no se puede separar entonces todos estos elementos al momento de crear un mensaje y decodificarlo, que el espectador lo decodifique.</p>	
9:33-12-15		<p>R: No. no solo no se puede separar, sino que hay que recordar que la gramática y la narrativa, tanto la literaria como la cinematográfica, para que tenga importancia tiene que ser un organismo vivo, a que me refiero con esto, si uno atiende un texto literario vamos a poner un ejemplo de una novela “Rayuela” que es una novela famosa digamos en la historia de la literatura, pero es una novela famosa también en la historia de cierta lectura de edad o “Lobo estepario” o “Demian” de (Hermann Hesse), que se yo, este tipo de textos. Que los jóvenes lo comienzan a leer a los 18 años, 20 años. Bueno, el texto sigue siendo el mismo pero esta tan vivo que cuando el lector vuelve a emprender la aventura de leerlo a los 30 años, la lectura es otra, porque los referentes van cambiando, porque la estructura va cambiando y porque se le entiende más lo que está diciendo, y a los 40 años seguramente va a ser otra. Con el cine pasa lo mismo, y esto no tiene nada que ver, y esto es muy curioso, con que sí, vamos a suponer Rayuela, o en la película que para el caso es lo mismo, apareciera una video casetera, un tornamesa, un teléfono de pared. Finalmente, la acción la entendemos, la acción va más allá, porque los referentes que nos importan son otros, no hay manera de disociarlo, al contrario, la gran parte de donde encuentran eco y sentido,</p>

		<p>la narrativa tradicional y la narrativa cinematográfica es en los referentes culturales.</p> <p>¿Por qué nos sigue apasionando “Romeo y Julieta”? una historia que fue escrita hace 400 años y que además está ubicada en el tiempo todavía como un siglo antes, bueno, pues porque esos referentes culturales están vigentes, así de simple. No importa si la narrativa haya sido el gran texto de William Shakespeare o una obra de teatro. Yo te puedo contar, yo lo vi con una compañía de teatro italiana en italiano, con una puesta en escena increíblemente moderna. O, si estamos viendo la película de Franco Zeffirelli, la más reciente de (inteligible), son estéticas completamente disntintas y, sin embargo, el sentimiento no cambia, porque el referente es el mismo.</p> <p>Dice, y con esto concluyo, el gran novelista y escritor Ricardo Piglia, que lo maravillosa de la novela, él se refiere a la novela, pero lo podemos utilizar para la narrativa ya sea cinematográfica o escrita, que lo más grande de la novela, es que la novela es tan grande en su narrativa que incluso sobrevive a una mala traducción.</p>
12:20-12:48	<p>Ahora, me parece que esta pregunta tal vez, es una ampliación de los referentes culturales, porque me gustaría sabes desde su experiencia</p> <p>¿A qué atribuye que un espectador pueda identificarse con el argumento de una obra cinematográfica y su discurso?</p>	
13:03- 14:27		<p>R: Volvemos al tema de los referentes, hay referentes que son universales, por ejemplo, Josh Falti un psicólogo, hizo toda una categoría de los referentes temáticos de la narrativa. Entonces bueno,</p>

		<p>pone: amor, traición, odio, hombre contra Dios, son como cuarenta referentes. Obviamente todos estos apelan a la conducta humana, casi toda la narrativa que conocemos cinematográfica o literaria, apela a estos sentimientos de la condición humana. Entonces yo, concordaría con Josh Falti en que efectivamente el hecho de que un lector encuentre esta identidad humana, en conflictos humanos, en conflictos que nos son propios, es lo primero que hace que uno se identifique.</p> <p>Volvemos a lo mismo, probablemente la gente que vea tiburón, la gran película “Tiburón” de Spielberg <i>Sharks</i> de (1975), nunca en su vida vaya a ver un tiburón blanco y mucho menos se vaya a enfrentar a él, pero por supuesto que el sentimiento de supervivencia y el sentimiento de terror, lo comparten y entonces ahí puede haber una conexión.</p>
14:28-15:05	<p>Bueno, voy a hacer una pregunta fuera de la que tenía en el modelo, porque también me interesaría saber ya que estamos hablando de como el cine acude, por decirlo así a la condición humana para poder contar sus historias y crear identificación con el personaje en el espectador, también el cine puede construir un referente, siendo así, y también, por ejemplo, puede cambiar el significante de ciertos referentes que teníamos ya antes, como sujetos contruidos.</p>	
15: 06-17:54		<p>R: Si. De hecho lo hace todo el tiempo, el cine es de las artes narrativas un arte reciente, es un arte que tiene cien años, y es muy curioso porque cundo el cinematógrafo, que no cine, se inventa</p>

		<p>con los Lumiere, la primera vez que se exhibe en la feria de París, si bien eran vistas de escenas, si bien eran vistas de escenas la primera reacción que obtiene es una reacción narrativa, es decir, era la llegada de un tren a la estación y la gente que estaba en la sala viendo la situación en lugar de (inteligible), salen corriendo porque pensaban que se les venía un tren encima, ese es el triunfo de la narrativa, en todos los sentidos.</p> <p>Una, porque efectivamente se está logrando, apelando al espectador no con una vista, sino con una historia, se está apelando a sus referentes, pero además se vuelve referente en sí mismo. Este arte narrativo que tiene poco más de 100 años, ha creado sus propios referentes. Y tenemos una serie de películas históricas que además se siguen construyendo, Y mencione el “Acorazado Potemkin”, podemos mencionar todas las de Chaplin, podemos mencionar mucha del expresionismo alemán, muchísimas del <i>film noir art</i>, muchas escenas de las grandes películas americanas como “Lo que el viento se llevó”, escena del <i>nouvelle vague</i> francés como “<i>Pierrot le fou</i>”.</p> <p>Hay tantas películas que se nos vuelven referentes, que marcan un parteaguas de cómo hacer las cosas. Esto se sigue dando, y por supuesto que esto construye un discurso distinto, un discurso distinto a los referentes.</p>
		<p>Voy a poner un ejemplo que yo creo que es el más claro, el cine ha logrado que nosotros simpatizemos con los villanos, cuando nosotros por lo general simpatizábamos con los buenos. Hay personas “Hannibal Lecter” por ejemplo que es un personaje que viene de la literatura, pero que toma fuerza y forma en el cine, que puede tener machismos simpatizantes y es un referente muy</p>

		<p>activo de muchas cosas para el cine. Yo creo que estos se seguirán generando.</p> <p>Hablaba de la película “El Renacido” hace poco, bueno, “El Renacido” es prácticamente un homenaje al cine de Tarkovski, por lo menos visualmente tiene una cantidad de referencias visuales del cine de Tarkovski, pero, aun así, esa propia película se volverá referente de otras. Eso es lo bonito de la narrativa, que no dejemos de contar estas historias que nos conecten con lo que somos.</p>
17:58-18:46	<p>Para terminar con la última pregunta, y esto creo que puede ser muy personal porque es un tema en discusión ¿Cree que las y los cineastas deben desarrollar las posibilidades artísticas de una película junto a las responsabilidades intrínsecas que recaen en la difusión masiva de la misma? Me refiero a responsabilidades intrínsecas como, bueno, el cine sabemos que es un medio artístico, pero también es un medio de comunicación, entonces a eso me refiero con las responsabilidades intrínsecas de la difusión masiva.</p>	
18:47-22:51		<p>R: Sí, yo creo que tienes toda la razón en ese sentido, definitivamente creo que sí, y no solo voy a hablar de las posibilidades artísticas y la responsabilidad que hay, sino que aquí podemos hablar un poco de (estoy buscando algo que no estaba listo para leerlo, pero ahorita lo busco y apelar un poco a la historia del cine) ¿Por qué es que el cine triunfa? Y ¿Por qué es que el cine triunfa como medio?</p>

		<p>Bueno, recordemos que en un primer momento se convierte en una herramienta política muy poderosa, cuando surge volvemos al cinematógrafo de los Lumiere, a quien van y se lo venden es a los poderosos, a los políticos etc. y demás, son los rusos quienes dicen no no no, aquí hay algo verdaderamente poderoso para transformarlo en una herramienta artística discursiva y ahí tenemos no solo esos grandes teóricos, desde el propio Eisenstein o Kuleshov estos grandes teóricos rusos Dziga Vertov y demás, sino del cine verdad y todo este tipo de cosas y todo este tipo de cosas, sino estas grandes producciones y construcciones narrativas rusas extraordinarias todas ellas, como ya dijimos el “Acorazado Potemkin” podemos hablar “Octubre” podemos hablar de “Alejandro Nevski”, o sea, los rusos entendieron que esto era un arma muy poderosa de ideología, pero también lo entendieron los americanos con el cine de la posguerra, bueno la primera gran película americana fue una película eminentemente política que “El nacimiento de una nación” de Griffith, en fin.</p> <p>¿Qué es lo que tienen que hacer lo jóvenes cineastas y las jóvenes cineastas? Pues evidentemente es darse cuenta del potencial de lo que están contando y la responsabilidad que esto implica, pero esta responsabilidad la implica toda el arte, y yo en mi trabajo como investigador que tengo un doctorado como dijiste en ciencias sociales y humanidades, mi trabajo es precisamente la función social de arte.</p> <p>¿Para qué sirve el arte? ¿Por qué el arte legitima las cosas en las que se pone al servicio como discurso? Y entonces, no solo el cine sino el arte entero tendría que estar si al servicio de algo, no al servicio</p>
--	--	---

		<p>(inteligible) contestatario y aquí es donde me voy a permitir leer un texto que dijo el escritor Juan Boitisoló, cuando recibe el premio Cervantes el 2017 y es muy interesante lo que él dice, al hablar de la responsabilidad él habla de los escritores, yo lo trasladaría a los artistas y por supuesto a los cineastas, dice: “las razones para indignarse son múltiples y el escritor no puede ignorarlas sin traicionarse a sí mismo, no se trata de poner la pluma al servicio de una causa por justa que esta sea, sin introducir el fermento contestatario de esta en el ámbito de la escritura, encajar la trama novelesca en el molde de unas formas reiteradas hasta la saciedad, condena la obra a la irrelevancia y una vez más en la encrucijada, Cervantes nos muestra el camino”. Lo que dice Boitisoló aquí, hablando de Cervantes, el Quijote que es la gran novela de la historia, es una novela política es una novela que muestra la inconformidad del mundo y que muestra a un héroe loco por buscar la justicia, realmente es una obra política, realmente hay una posibilidad grande Cervantes, los cineastas jóvenes tienen que entender eso, justamente deben de entender la gran responsabilidad que implica agarrar una cámara y antes de agarrar esa cámara, agarrar una pluma para saber que van a hacer con esa cámara, entonces por supuesto que sí, estoy de acuerdo contigo.</p>
22:52-22:59	<p>Bueno, era una pregunta, era más bien su punto de vista. ¿Hay algo más que le gustaría agregar?</p>	
23:00-24:43		<p>R: Tal vez lo único que me gustaría agregar es una cosa que los jóvenes lo tienen que entender, y sobre todo los jóvenes cineastas, yo creo que lo entienden bien, pero tal vez que no lo olviden. No se trata de que la tecnología, los avances tecnológicos que ahora con un</p>

		<p>celular se pueden hacer maravillas, con una pequeña laptop o demás, no se trata de que la tecnología haga mejor el producto narrativo. Puede ser más eficiente en cómo llevarlo a cabo, lo puede hacer más barato o puede posibilitar ciertas narrativas como el gran cine de espectáculos, donde podemos construir todo tipo de <i>dollies</i>, grúas, dones y etc. pero eso no es la narrativa. La narrativa no es la tecnología, la tecnología está al servicio de la narrativa siempre.</p> <p>No se trata de hacer un cine que parezca (voy a robarme las palabras de Francis Ford Coppola) “que parezca parque de diversiones, un cine pirotécnico”, se trata de contar una historia, ya que vas a usar en el camino para contar la historia, de que te vas a valer para el medio, bueno eso ya será otra cosa. Pero si hay una historia bien contada la pueden contar desde su celular, no necesitan andar pensando en voy a comprarme el mini jib o me voy a comprar el super dron y voy a contar todo en versión dron, a lo mejor desde su narrativa lo van a hacer así, pero primero tiene que conocer la narrativa.</p>
24:46-25:01	<p>¿Usted cree que podrían cambiar estos modelos narrativos tradicionales? Con esto me refiero a lo que conocemos como planteamiento, nudo y desenlace. ¿Podrían cambiar con la tecnología? ¿Se podrían dar nuevos modelos narrativos?</p>	
25:02-26:35		<p>R: Si han cambiado porque han cambiado los patrones de lectura, la narrativa esta siempre al servicio de la lectura, pero, por ejemplo, los videos que consumimos a través de celulares, nadie se sienta a ver una película, bueno a menos que tengas</p>

		<p>mucho tiempo, en un celular. Es muy difícil que lo vayas a hacer, pero sabemos que hay narrativas hechas pues para un minuto, de 30 segundos, lo que sea. Por lo general uno agarra el celular y si ve que el video va a durar cinco minutos, hígole, nada más que el video sea realmente bueno difícilmente lo va a terminar de ver, sin embargo, cuando uno va a entrar en el código del cine y se va a sentar ya sea en el <i>Netflix</i> o en la sala cinematográfica a verlo, sabe que se va a pasar dos horas ahí atendiendo lo que está haciendo, entonces esta narrativa tiene que ir también con base en los códigos de lectura.</p> <p>Tenemos que conocer muy bien a que publico lo vamos a dirigir, por donde vamos a conducir nuestro canal, y esto los cineastas que tienen mucho de comunicólogos lo saben, es hablar un poco de estructuras de comunicación y aquí podemos hablar de estructuralismo, funcionalismo, de teorías críticas, una serie de teorías de comunicación y sobre todo con las tecnologías, bueno hay teóricos como Alberto Solari, que están haciendo mucho con el trabajo de la incorporación tecnológica a la nueva narrativa pero también a las forma de consumo de los propios comunicativos.</p>
26:36-26:38	O sea, también dirigido al espectador.	
26: 39-26:41		R: Así es.
26. 43-27:02	Fue una corta entrevista, pero gracias porque si apporto muchísimo a la investigación y creo que con esta última aportación terminamos. Ojala que pueda seguir colaborando con este tipo de investigaciones	
27:03-27:20		R: Como no, con todo gusto, estoy a tus órdenes y también cualquier alumno que

		vea esta entrevista o investigador que quiera asistir conmigo, con todo gusto estamos para servirles aquí en México, un abrazo hasta la bella y amada Nicaragua.
--	--	--

12.3. TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA TIPO 2



MINUTOS	ENTREVISTADOR	ENTREVISTADO
00:02:00:30	Este es el segundo modelo de entrevista. Estoy con Finja Wilner, antropóloga Visual y cineasta, reside en Berlín donde trabaja en la producción de documentales, además de impartir talleres de cinematografía, justicia social y educación somática.	

	Muchas gracias por la entrevista Finja. Podemos comenzar con la primera pregunta. ¿Desde tu experiencia como definirías la narrativa cinematográfica?	
00:31-01:40		<p>R: Bueno para mí, como la narrativa cinematográfica tiene un montón de potencial en influenciar nuestras narrativas en la vida, porque al final, es un lenguaje que cuenta con imágenes y esas imágenes también tienen un montón de influencia en como por ejemplo nos relacionamos con protagonistas, o historias de personajes en las películas.</p> <p>Por ejemplo, también si hay historias de heroínas, o también historias de personajes, y creo que también ahí se construyen de identidades al final. Creo que por eso también, por esas imágenes. No sé si logre responderte.</p>
1:41-02:01	Si, Por ejemplo, hace unos días hice una entrevista diferente a una persona que se especializa meramente en narrativa y en creación literaria, y me hablaba mucho de los referentes en el cine. No sé si te referis a esta misma construcción de referentes, y que estamos hecho de referentes también.	
02:01-02:02		R: Si. Totalmente
02:09-02:22	La segunda pregunta es ¿Considera que a través del lenguaje cinematográfico y sus códigos de representación se logra perpetuar arquetipos de la feminidad en el cine? Y si podrías ejemplificar tu respuestas.	
02:23-02:35		R: (Releyendo pregunta). ¿Perpetuar?

02:36-02:45	Perpetuar es que perduran, o que se perpetúan se normalizan, se naturalizan. Y siempre en el contexto del cine comercial que es el contexto de esta investigación.	
02:52-03:35		R: Claro, sí. Sobre todo, en el cine comercial creo que ahí se repiten diferentes arquetipos de mujeres, no sé si escuchaste también del “test de Bechdel”, que por ejemplo este test también refleja un montón que roles las mujeres están tomando.
03:37-03:52	En cuanto a los roles y el test, sé que no es necesariamente para categorizar a la película de si es feminista o no, más bien es exactamente como para estudiar el rol de estas representaciones femeninas.	
03: 53-05:00		R: Si. Por qué igual ese test se refiere a (3) preguntas que se pueden ejemplificar en una película, que serían como: ¿Hay más de una protagonista femenina que tiene nombre?, ¿Hablan entre ellas? Y ¿Hablan sobre otra cosa que no sea hombres? Y eso es un test bastante simple, igual es criticado por varias cuestiones, pero creo que también es algo que nos muestra (inteligible), como se nos muestra cómo se repiten ciertos roles de las mujeres.
05:02-05:19	¿Se podría decir que hay como una, no sé si decir formula?, y tal vez por eso hablo de narrativa. ¿Hay una fórmula en como contar una historia, y como presentar a las mujeres?	
05:22-05:57		R: A mí no me gusta tanto generalizar en total, no hay tanto como una formular, pero igual se crean estereotipos. Se repiten ciertos roles que está tomando la mujer y también que están linkeados con lo que es considerado femenino, por ejemplo.

06:00-06:24	Me parece que es como un <i>loop</i> , porque en la pregunta anterior hablábamos de los referentes y bueno, a la vez si no creas nuevos no dejan de repetirse los mismos. Lo entiendo un poco así.	
06:25-06:30		R: Si. un poco, así como lo ves tú.
06:34-06:58	En la tercera pregunta tengo ¿Cuál es la importancia de la lectura que hace la crítica fílmica feminista a los discursos insertos en el cine narrativo tradicional? Aquí creo que va mucho de tu trabajo y si la practicas.	
06:59-07:10		R: (Releyendo pregunta).
	Con tradicional me refiero a las estructuras que normalmente todos conocemos cuando vemos una película comercial.	
07:20-07:41		R: Si. La lectura que hace la crítica, perdón. ¿Qué son los discursos insertos? Hay algunas palabras con las que no estoy familiarizada, como “insertos”.
07:42-08:15	Ok. Con la lectura en este sentido me refiero a la película como un texto narrativo, al ser un texto narrativo, pues tiene un discurso. El cine es discursos e insertos básicamente es el discurso que está inmerso en la película, el que cuenta. A eso me refiero, al que comunica la película. Con la narrativa tradicional, como te decía, me refiero a las grandes estructuras.	
08:17-8:37		R: Entonces sería un poco ¿Qué importante es que se estén investigando esas películas?, así como un discurso feminista?

8:38-9:13	No necesariamente. Por ejemplo, vos tenías este taller que ibas a dar aquí en Nicaragua que era “miradas poderosas”. Me parece que este taller era como ese tipo de lectura, una lectura crítica, justamente al discurso y las formas de narrar. Entonces, desde tu punto de vista cual sería la importancia de hacer esta lectura en las macro estructuras narrativas que conocemos en el cine.	
9:16-10:45		<p>R: Creo que para mí es bastante importante poner una vista crítica, que no sería de ver solamente al cine al que llamamos tradicional o comercial sino de contraponerle otra mirada, una mirada desde autodefinirse, de no un cómo definir desde afuera, que hace también muchas veces el cine comercial que como pones es arquetipos. Sería como narrar desde la propia experiencia y como visibilizarla, también porque al final el mundo del cine todavía está dominado por hombres, no hay tantas cineastas.</p> <p>Entonces, para mí es importante hacerlas visible estas miradas feministas, que sería realmente contar desde sus propias experiencias y de contar propias historias, si ese punto de autodefinirse como dije.</p>
10:46-10:55	Por ejemplo en este punto, recuerdo que hablabas de que el cine mezclaba la ficción con el documental, yo lo diría que tal vez con la verosimilitud	
11:06-11:58		<p>R: Si. Porque al final la ficción también es muy poderosa, contar las historias nos están influyendo, o también inspirando en la vida. También puede ser un como</p>

		<p>escribimos nuestra historia. Creo que el cine también es para soñar, utopías o como queramos crear la realidad y creo que tiene ese potencial, también por el otro lado de criticar de levantar la voz y criticar como ciertos estados que no queremos tolerar, pero al mismo tiempo también de poner nuestra visión, de cómo queremos crear la realidad.</p>
12:00-12:16	<p>Desde mis líneas de investigación de la tesis como te decía yo estudio comunicación, entonces desde ese punto estudio el cine, si, como un medio artístico pero también como un medio de comunicación masivo, y pues como todo medio tiene el poder de influir</p>	
12:17-13:01		<p>R: Claro, sobre todo ahora que todo el mundo tiene un móvil y puede grabar, entonces eso al final también es una buena cosa porque hay más gente que tiene acceso.</p> <p>Tiene sus pros y contras, porque ahora estamos rodeados de tantas imágenes, pero al mismo tiempo también no es solo para cierta gente que tiene acceso a las cámaras para contar, sino también es más posible para todo el mundo.</p>
13:02-13:32	<p>Como contar más historias de la vida común. La siguiente pregunta es si Desde tu experiencia, pero no sé si estas familiarizada también, con el término “cine de mujeres” el cual también es llamado por algunas mujeres como “Gynocine”</p>	
13:32-13:35		<p>R: Gynocine, nunca había escuchado eso.</p>
13:35-13:58	<p>¿Si? Barbara Zecchi es una italiana, que estudia mucho el cine español, entonces</p>	

	Gynocine es como la propuesta de algunas autoras para quitar el cine “de” mujeres para que no se mal entienda, y también para que se reconozca toda la historia de las mujeres en la cinematografía, pero si es en la misma línea del cine de mujeres.	
14:06-14:13		Porque yo todavía así como con ese término no había trabajado
14:15-15:03	<p>Bueno, cine de mujeres no es necesariamente como se escucha para mujeres, o necesariamente “de” mujeres, justamente es esto de que hablábamos de la visión femenina, contar desde tu experiencia de mujer y no la creada. En este punto la investigación también habla mucho de estas autoras como Teresa de Lauretis por ejemplo que hablan de este tipo de representaciones.</p> <p>Entonces, me gustaría saber más de tu desarrollo profesional con la cinematografía y estas miradas femeninas</p>	
15:38-15:44		R: ¿Cómo definiría el termino cine de mujeres?
15:46-15:56	Te decía que si no estás familiarizada con el termino, si me gustaría desde tu experiencia como es tu relación con la cinematografía	
15:59-18:50		R: En el género documental estuve en el último año en la parte de un festival en La Palma, “La voz e la mujer” que igual ese fue un festival de artistas no solo de cineastas, pero ahí también tuvimos una

		<p>mesa con varias cineastas. Eso para mí, fue súper importante también de escuchar de otras mujeres que venían de otras partes, donde el rol de la mujer es mucho más difícil donde las mujeres tienen todavía menos derechos.</p> <p>Para mí es súper importante escuchar esas voces y esas experiencias de vivir empoderamiento, levantarse y mostrar las condiciones, salir de ser silenciadas el cine puede ser un total empoderamiento.</p> <p>Para mí también es crear otro tipo de arquetipos, u otros arquetipos, otros referentes, de contraponer a referentes con los que no nos podemos relacionar, otros referentes que necesitamos para inspirar a otras mujeres</p>
19:06-19:19	La siguiente pregunta es ¿Cuál es el valor social de una obra cinematográfica?	
19:30-21:56		<p>R: Creo que una obra cinematográfica a nivel micro político, también puede mover un montón en una cierta persona, que es como una historia que te mueve o algo que está relacionado con tu propia experiencia entonces se vuelve compartido. A nivel macro político estamos rodeados de imágenes que realmente nos están influenciando, creo que tiene el valor de proponer otras narrativas de la realidad, al final políticamente puede informar sobre ciertos estados sociales que sobre todo con los documentales en algo que quizá no hay mucha gente que este consiente, sobre todo los que no estén afectados por eso.</p> <p>El cine documental puede ser también un medio de información, pero también desde una narración emocional, porque están contados desde historias propias de personas y creo que eso tiene más fuerza que está conectado no solamente de una noticia, sino algo real que ha vivido una persona, esa personalización al final es algo</p>

		que nos toca, algo que me encanta del cine es que es un medio que puede tocar a la gente, las películas que más valor tienen son las que nos tocan el corazón mueven algo
22:58-22:10	Esto también pasa con la ficción, porque siempre está esta parte que vos hablabas de la identificación que es apelar mucho a la parte emocional de una persona	
22:12-23:39		R: Por un lado la identificación, pero por el otro lado también esta eso que me mueve, puede ser una historia con la cual no me identifico desde mi punto de vista pero es algo que igual me puede tocar
23:40-23:43	Creo que es mucho de condición humana	
23:43-24:50		Totalmente, porque si hablamos de mujeres hay un montón de temas como el sexismo que es un tema compartido para las mujeres, pero también hay historias como la historia de una mujer negra que esta también afectada por el racismo que cuenta sus experiencias que yo como mujer blanca heterosexual no he vivido, pero me puede tocar y mover. Es como una narrativa que estamos creando juntas
24:51-26:21	Que interesante. Voy a aprovechar para hacerte la pregunta, a mí se me hace curioso mujer mestiza de Latinoamérica, que hablamos de todo esto de que la historia te tiene que mover y puedes criticar ciertos referentes y a mí me parece justamente curioso que siendo de Latinoamérica y viendo a las mujeres aquí sobre todo de mi edad que se logren identificar y hagan propios ciertos arquetipos de este tipo de cine comercial de la mujer estadounidense,	

	<p>blanca que pasa por situaciones que realmente aquí nosotros no vivimos, por ejemplo el tipo de escuela secundaria que es muy diferente, vos que has venido lo sabrás.</p> <p>Me parece interesante que vos como antropóloga me digas como sucede esto, este fenómeno de identificación, aunque no vivamos esas experiencias. Vos lo pusiste desde un punto de vista bonito realmente, porque es como empatía, pero me interesa en este caso del rol de las mujeres estas diferencias sociales que aun así te permiten identificarte con esos personajes tan diferentes.</p>	
<p>26:23-29:31</p>		<p>R: Yo estaba hablando de películas no comerciales, sino eso que yo desde mi punto de vista defino como cine de mujeres, como algo que yo espero que se va a crear que son justamente esas películas, que al final hay también de como una chica mestiza hace una película y cuenta desde su punto de vista para que otras chicas mestizas se puedan relacionar con eso y no estar solamente con los referentes estadounidenses, pero la cosa es que el cine comercial es tan fuerte y tan inherente porque se repiten las mismas historias y como vemos siempre las mismas imágenes de mujeres, como por ejemplo de belleza, de alguna manera queremos ser como eso.</p> <p>Esta identificación con estos roles está sucediendo, porque faltan otros referentes, necesitamos referentes, creo que por esta falta de referentes pasa esto que estabas explicando.</p>

		Por un lado, muestra que poder tiene el cine de narrar ciertos discursos, por el otro es ver qué valor tiene en contraponer o añadir otros referentes, mostrar que bueno no son los únicos referentes o también cuestionarlos ¿Son los referentes que queremos?
29:32-30:07	<p>Si. Es que es bien profundo porque antes de entrar a la percepción visual, hay que ver los mismos procesos cognitivos la parte humana.</p> <p>Bueno, voy a hacer la última pregunta. ¿De qué forma se integra el valor artístico de una obra cinematográfica con las imposiciones sociales impuestas al cine de difusión masiva?</p>	
30:08-30:26		R: (Releyendo pregunta). Perdona, para mí son términos bastante complejos
30:27-32:00	<p>Ok. ¿De qué forma se integra el valor artístico de una obra cinematográfica? Con esto me refiero a las posibilidades artísticas, porque el cine tiene cierta estética y tiene como ciertos valores medibles en cuanto a técnica, como el color, el plano y todas estas cosas, que es mucho de lenguaje y representación. Dice un mucho en un plano como encuadras a una mujer en diferencia de como encuadras a un hombre.</p> <p>Entonces de qué forma se integra el valor artístico de una obra cinematográfica con las imposiciones sociales impuestas al cine de difusión masiva. Con imposiciones sociales, yo lo</p>	

	<p>relaciono a no ver al cine no solo como un medio de entretenimiento, sino también como este aparato que emite discursos, que tiene el poder de comunicación masiva.</p> <p>Yo creo que esa es una imposición social, porque es básico un medio de comunicación se supone que informa, educa y entretiene. Pero no quieres limitar el valor artístico. O sea, como todo esto puede mezclarse sin limitar las posibilidades artísticas</p>	
32:02-32:13		R: sería una propuesta de cómo integrar
32:13-32:26	Vos por ejemplo como lo integrarías. Toda esta estética, pero que tenga responsabilidad también social, que tenga conciencia	
32:29-32:37		R: Pero en difusión al cine de difusión masiva, en el cine comercial
32:38-32:59	Si. Me gustaría si podés verlo desde ese punto, porque como te mencionaba la película en la que me baso es cine comercial, ficción normal. Pero también tu punto de vista nutre a la información, siempre es bienvenido tu aporte.	
33:02-33:49		R: Para mí es muy importante considerar el valor artístico, porque si es una película de ficción, o si es una película documental, siempre es narrado desde un punto de vista y esta creado por una persona o normalmente un equipo de gente, pero la directora seria el valor artístico en la manera en como narra y como crea ciertas narrativas.

33:55-33:58	Podrías ejemplificar esos elementos	
34:00-35:08		<p>R: elementos pueden ser la manera de edición, de usar sonidos, usar música o de usar colores, pero también el encuadre ¿Qué cosas estoy mostrando y que cosas dejo afuera? jugar un poco con la percepción.</p> <p>Creo que eso puede influenciar a abrir nuestra mente a cosas diferentes, es un poco difícil decirlo porque es muy general. Si tomamos una película un poco experimental</p>
35:10-35:40	Por ejemplo, yo escogí la película Mean Girls. ¿Has visto Mean Girls?	
34:44-35:57		R: No. no la he visto, con Lindsay Lohan vi Freaky Friday, pero Mean Girls creo que no la vi
35:59-36:06	Regina George no te suena?	
36:0-36:08		R: Si, bueno me suena pero la he visto todavía.
36:10-36:16	Bueno solo te menciono que por ejemplo a eso me refería	
36:25-36:30		R: A eso te referías con la última pregunta?
36:34-37:10	Cuando vos hablabas de los encuadres y como estos elementos, que también son técnicos, se ponen a disposición de la narrativa. Por eso te mencionaba la película y si la habías visto porque podrías ejemplificar con lo que viste de la película, pero también es el tipo de cine al que me refiero	
37: 12-39:37		R: No te puedo dar ejemplos de la película, pero si, todas esas herramientas técnicas si pueden aportar un montón a la historia y también pueden emocionalizarla, porque al final cada decisión en como cortados o como encuadramos es así como la decisión clara y dejamos fuera lo que no nos focalizamos, también desde que ángulo

		<p>miramos una persona tiene un montón de influencia en nuestra percepción, por ejemplo, si filmamos desde arriba o desde abajo concretamente da otra percepción de la persona.</p> <p>También como ángulo esas perspectivas narran un montón sin usar palabras, porque al final las imágenes en sí, ya están narrando. Entonces en cuanto nos familiarizamos con el lenguaje visual, cómo funciona el lenguaje visual, ahí podemos por un lado analizar mejor o también en cuanto a narrar, en cuanto a crear usando esas herramientas como soporte a la historia. Creo que en eso tiene un montón de potencial el dialogo, entre la parte visual, la parte artística y la narración en sí, porque al final siempre se apoyan y ahí es como se potencializa.</p>
39: 39-39:51	Gracias, esta fue la última pregunta, pero dejo un espacio por si quieres agregar algo mas o si te gustaría agregar algo más.	
40:20-41:50		<p>R: Bueno, para mí también esta interesante con el taller que queríamos dar, que no era relacionado con el cine comercial, era más bien experimental y también de construir el medio en sí. Como podemos usar el medio del cine de otra manera, porque se puede usar de tantas otras maneras, que no es solamente como la película en el cine. Sino, ver cómo se pueden hacer instalaciones o interactivas, experimentar con otros tipos de imágenes.</p> <p>Como puedo crear, por ejemplo, como crear imágenes desde una experiencia somática y no desde un concepto visual.</p>
41:50-41:51	¿Qué sería una experiencia somática?	
41:52-42:28		<p>R: Sería desde un sentir con el cuerpo, adonde me lleva el cuerpo, donde gira la mirada, que estoy sintiendo y cómo puedo transmitir eso por la cámara, sería entonces</p>

		<p>como una extensión de mi cuerpo, para mí también son esas cosas de abrir otras miradas.</p> <p>¿Me explico?</p>
42:31-42:41	<p>SI. Me hizo mucho sentido cuando e explicaste la experiencia somática, porque es parte del lenguaje, como vos decís todo suma a la narrativa.</p>	
42:42-43:31		<p>R: Claro, entonces eso en paréntesis porque estas más bien investigando la representación del rol femenino, pero para mí este lado de hacer cine feminista también es abrir otras miradas, de plantear otros referentes, que sería a nivel de narración, a nivel de representación y a nivel artístico</p>
43:32-43:47	<p>Recuerdo cuando hablaste sobre de estas voces que están silenciadas, que bonito. Ojala podas venir y dar el taller</p>	
44:48-44:49		<p>R: Si, me encantaría. Eso también es la cosa de crear esos espacios de hacer posibles proyectos, creo que es importante. Faltan los espacios para que se de esa co-creación y ese intercambio. En esos proyectos para mi es importante que se juntan diferentes personas, con diferentes contextos para intercambiar ideas y crear juntos, porque eso es aprender desde compartir las experiencias que tiene cada uno</p>
44:50-45:03	<p>Bueno, muchísimas gracias finja por tu tiempo. Espero que podas seguir tu trabajo e incluso colaborar con estas investigaciones.</p>	

	<p>Una cosa clave que no mencione, pero que también encuentro importante, es que en el canon del cine comercial las mujeres están muchas veces objetizadas (lo que refleja también la sociedad patriarcal en la que vivimos) y el valor social que puede tener el cine es justamente romper eso, poner protagonistas activas empoderadas.</p> <p>También puede aportar a un cine más diverso en el sentido de contraponer a un arquetipo de mujer blanca heterosexual que cumple un cierto ideal de belleza, protagonistas negras, mestizas, homosexuales, con cuerpos diversos que sería reflejar la sociedad como realmente es y no como está definido por los pocos que tienen el poder (un poco lo que hemos hablado que en Nicaragua muchas mujeres se identifican con las protagonistas estadounidenses, por falta de una visibilidad y representación de la diversidad que somos (en el cine comercial).</p>
--	---

12.4. SEGMENTACION DE PELICULA MEAN GIRLS (CHICAS PESADAS)

01- m. 00:00:35-00:01:50

“El gran día de Cady”. La narradora (personaje principal) se presenta. Cuenta que ha vivido en África toda su vida porque sus padres son zoólogos, que ha sido educada en casa y que por el nuevo empleo de su madre se mudaron a Evanstone. Cady ira por primera vez a una secundaria pública. Sus padres la despiden fuera de casa y su madre llora. Cady casi es atropellada por un autobús al cruzar la calle.

02- m. 00:01:50-00:04:12

Cady conoce a sus compañeros de la primera clase y aprende el lugar que ocupa cada persona dentro del aula. Conoce a la maestra Norbury y es presentada ante todos por el director Duvall

03- m- 00:04:12-00:04:42

Cady se muestra inadaptada dentro del orden y reglas establecidas por la escuela. La narradora expresa “Nunca haba vivido en un mundo donde los adultos no confiaran en mí y me gritaran constantemente”.

04- m. 00: 04:42-00:05:27

Cady va al comedor y no es recibida en ninguna mesa, come en el baño y regresa a su casa después de la escuela. Se muestra desanimada, la narradora cuenta que tenía muchos amigos en África.

05- m. 00:05:27-00:07:24

Nuevo día de clases. En el salón habla con sus compañeros Demian y Janis, quien hace la broma “Él es Demian, demasiado gay para funcionar”. Mienten a Cady sobre la ubicación de su próxima clase y la llevan al campo de la escuela. Cady comenta que le gustan las matemáticas porque son iguales en todo el mundo, la narradora argumenta que sabía que está mal faltar a clase, pero no podía darse el lujo de rechazar amigos. Se muestra una subsecuencia de la clase de educación sexual a la que no asistió. Cady cuenta que sus padres la inscribieron en la escuela para que aprendiera a socializar.

06- m. 00:07:24-00:09:08

Mientras están sentados en el pasto ven llegar a las plásticas para su clase de gimnasia, Janis y Demian le hablan a Cady sobre Karen, Gretchen y Regina George, quien llega cargada en hombros. Se muestra una subsecuencia para introducir a Regina a través de lo que otras chicas de la escuela saben sobre ella.

07- m. 00:09:08-00:09:47

Janis dibuja un mapa para Cady en el que le explica cuáles son los grupos en la escuela según su denominación social y como están distribuidos en las mesas del comedor.

08- m. 00:09:47-00:11:55

Cady camina con su bandeja de comida en el comedor y es víctima de una broma por parte de Jason, esto sucede frente a la mesa de las plásticas, Regina interviene e invita a Cady a sentarse a la mesa, Cady conversa con ellas, Regina le dice a Cady que es hermosa y que el brazalete que lleva puesto es adorable. Al final, las plásticas le extienden la impetuosa invitación para almorzar en su mesa el resto de la semana, Karen agrega “los miércoles usamos rosa”.

09- m. 00:11:55-00:12:42

Janis ríe por la invitación y alienta a Cady a que haga espionaje para luego burlarse de las plásticas, Cady no entiende porque odian a Regina George.

10- m. 00:12:42-00:13:24

Durante la clase de Matemáticas Cady conoce a Aaron Samuels la narradora cuenta que no tiene experiencia en el amor, pero que esta vez le pegó como un autobús escolar

11- m. 00:13:24-00:13:17

Cady regresa a casa y responde a sus padres sobre su día en la escuela

12- m. 00:13:17- 00:15:22

Cady almuerza con las plásticas. La narradora expresa que almorzar con las plásticas era como salir del mundo real y entrar al mundo de las chicas, mundo que tenía muchas reglas. Gretchen le explica cómo debe actuar y como debe ser su apariencia y que si no sigue las reglas no podrá sentarse con ellas. Gretchen hace una analogía entre comprar una falda y elegir a un hombre. Cady resuelve el porcentaje del cálculo de calorías de un dulce de Regina, quien acto seguido se levanta de la mesa. Cady confiesa que le gusta Aaron Samuels y Gretchen le dice que está prohibido por ser el ex de Regina “las reglas de feminismo”. Promete que quedara en secreto.

13- m. 00:15:22-00:16:07

Cady fantasea con Aaron en clase de matemáticas, es invitada a unirse a los mate atletas por Kevin Gnapoor, la maestra Norbury la alienta.

14- m. 00:16:07-00:17:10

Cady saluda a Aaron mientras juega en el campo, aparta la mirada y sube al auto de Regina para ir con las plásticas al centro comercial. Mientras caminan advierten a Cady que unirse a los mate atletas es suicidio social. La narradora hace una analogía entre la fuente del centro comercial repleta de adolescentes y un abrevadero en África cuando los animales están en celo.

15- m. 00:17:10-00:18:07

Gretchen ve a Jason en la fuente con otra chica (Tylor wedell), Regina llama a la mama de la chica con la que esta Jason para hacer una falsa notificaciones sobre los resultados de una clínica de paternidad.

16-m. 00:18:07-00: 00:19:07

Después del centro comercial van a casa de Regina, su hermana menor está bailando frente a la tv. Cady conoce a la Sra. Georges, quien se auto proclama una mama genial.

17-m. 00:19:07-00:19:53

Entran al cuarto de Regina y una por una las plásticas posan frente al espejo para criticar sus cuerpos, Cady se ve obligada a hacer un comentario, entonces comparte su mal aliento por la mañana. La narradora expresa que solía pensar que nada más existían gordos y flacos.

18-m. 00:19:53-00:21:13

La Sra. Georges lleva bebidas a la habitación. Karen encuentra el Burn Book (libro del mal). Cady ve a Janis y Demian en el Burn Book y comenta que Demian es demasiado gay para funcionar, las plásticas anotan su comentario.

19-m. 00:21:13-00: 00:22:54

Cady regresa al centro comercial y va a la tienda donde trabaja Janis, quien se encuentra con Demian, para contarles sobre el Burn Book, omite la foto de Janis en el libro. La maestra Norbury se acerca para saludar y recuerda a Cady sobre los mate atletas. Deamian reafirma que unirse al club es suicidio social. Janis ínsita a Cady para que siga espionando a Regina. Le dice que será su secreto.

20-m. 00:22:54-00:22:53

Cady se encuentra en su casa, recibe una llamada telefónica de Regina quien le dice que ya sabe que le gusta Aaron Samuels y que puede ayudarle con él. Regina pregunta a Cady si está enojada con Gretchen por haberle revelado el secreto, pero no menciona que Gretchen está en la otra línea escuchando la conversación.

21-m. 00:22:53-00:25:12

El 3 de octubre Aaron le pregunta a Cady que días es. Ella busca oportunidades para hablar con él, finge no saber de matemáticas. Aaron invita a Cady a la fiesta de Halloween, le deja claro que no lleve a nadie más. Cady no asiste a la reunión de mate atletas esa tarde.

22-m. 00:25:12-00:25:47

La narradora explica la diferencia entre el Halloween del mundo normal donde los niños salen a pedir dulces y el Halloween del mundo de las chicas, la única noche del año en que una chica puede vestirse como una absoluta mujerzuela y ninguna otra puede criticarla. Las chicas maduras solo usan lencería y alguna forma de orejas de animales. Regina modela su disfraz a sus padres, Karen y Gretchen aparecen con sus disfraces. Cady se disfraza de novia zombi.

22-m. 00:25:27-00:28:53

Cady llega a la fiesta. Aaron usa como disfraz su uniforme de atleta, saluda a Cady y va por una bebida para ella. Regina va a hablar con Aaron, le dice que Cady está obsesionada con él, le coquetea y lo besa. La narradora llama zorra a Regina, Cady sale de la fiesta llorando y odiando a Regina.

23-m. 00:28:53-00:30:04

Cady va con Janis y Demian, les dice que Regina y Aaron volvieron. Janis ingenia un plan para derrocar a Regina que consta de tres puntos. Aaron Samuels, su cuerpazo y su grupo de amigas “las plásticas”. Cady se compromete a fingir que nada paso para poder sabotear a Regina.

Secuencia 24-m. 00:30:04-00:31:08

En el próximo día de clases Regina le manda disculpas a Cady con Gretchen. Aaron está en el comedor sentado en la mesa de las plásticas, escuchando a Regina hablar sobre perder peso. Regina pone celosa a Cady con Aaron, él no dice nada. La narradora cuenta que sabe cómo arreglarían cuentas en el mundo animal, pero que el mundo de las chicas toda pelea debía ser a traición.

25-m. 00:31:08-00:32:19

Despliega el plan de sabotaje a Regina. Le dio una crema facial que en realidad era para pies, fragancia que resulto agradable para Aaron. Cortaron su camisola y el estilo se volvió tendencia en la escuela.

26-m. 00:32:19- 00:34:23

Janis, Demian y Cady conversan sobre lo mal que va su plan y la presentación de las plásticas que Cady debe aprender. Regina aparece y Cady habla a solas con ella. Regina le cuenta su historia con Janis, le dice que dejó de ser su amiga por considerarla lesbiana y como paso a ser marginada. Regina hace un cumplido a la falda de una chica, luego le dice a Cady que esa falda es horrible. Cady recuerda el comentario sobre su brazalete, le pregunta si obsequia bastones de dulce, Regina responde que solo los recibe.

27-m. 00:34:23-00:41:18

La narradora especifica que usaría 3 bastones de caramelo para quebrar a Gretchen Wiener. Llega la noche del musical de invierno. Las plásticas bailan Jingle Bells Rocks, Gretchen se confunde con la coreografía y casi arruina el baile. En el próximo día de clases Gretchen rompe a llorar en el baño y le confiesa a Cady que Regina engaña a Aaron con Shane Oman en la sala de proyección. del auditorio cada jueves.

28-m. 00:41:18-00:42:23

La narradora cuenta que después de las vacaciones de navidad intentaron cada jueves que Aaron sorprendiera a Regina con las manos en la masa. Tramaron situaciones que llevaran a Aaron a la sala de proyección. Aaron nunca descubre a Regina, pero descubren al entrenador Car besándose con una estudiante (Trang Pak).

29-m. 00:42:23-00:43:11

Cady está reunida en su casa con Janis y Demian analizando las probabilidades de su plan, Demian pregunta por las barras Kalteen que toma de la cocina y Cady explica que son barras que su mamá daba a los niños en África para que subieran de peso. Cady le obsequia las barras a Regina diciéndole que son unas barras nutritivas suecas que su mamá usa para adelgazar, Regina acepta comerlas.

30-m. 00:43:11-00:44:08

La narradora confiesa que lo más extraño de estar con Regina es que podía aborrecerla y al mismo tiempo quería agradarle... porque estar con las plásticas era como ser famoso. Se

muestra una subsecuencia de los comentarios que otras personas de la escuela hacen sobre Cady. Cady cae dentro del cesto de basura por distraerse viendo a Regina y a Aaron.

31-m. 00:44:08-00:46:36

La narradora expresa que sentía una especie de vomito verbal que la hacía hablar de Regina todo el tiempo, aun reconociendo que era tedioso. Janis invita a Cady a una exposición de sus pinturas. Cady busca excusas para hablar con Aaron, reprueba intencionalmente un examen de matemáticas para que Aaron se decida a ser su tutor después de clases. Estudian integrales en casa de Aaron, estando uno a la par del otro se besan, Aaron frena el beso y argumenta que no es justo para Regina, aunque ella pueda ser mala a veces, la narradora advierte que siente vomito verbal, Cady revela que Regina lo engaña. Se muestra escena de una mano tachando en la pizarra el nombre de Aaron Samuels.

32-m. 00:46:36-00: 00:47:47

Regina Lloro porque Aaron rompió con ella. Se encuentra en su cuarto en compañía de las plásticas y Cady. Regina llama estúpida a Karen y sale de la habitación, Gretchen la sigue. Cady se acerca a Karen y le dice que no es estúpida, que debe haber algo en lo que sea buena, Karen le confiesa que sus pechos le avisan cuando está lloviendo.

33-m. 00:47:47-00: 00:48:09

La narradora cuenta que Aaron sigue sintiéndose triste, pero Regina ya lo había superado. Se muestra escena de Shane y Regina besándose en la cama, la mama de Regina lo aprueba.

34-m. 00:48:08-00:49:48

Se anuncian las nominaciones para reina del baile, Cady es nominada. Las plásticas y Cady acompañan a Regina a que se pruebe un vestido previamente apartado, Regina ha subido de peso y el vestido ya no le queda. Le reclama a Cady por las barras. Cady argumenta que así es como funcionan al principio. Karen pide una talla más a la vendedora quien les dice que solo tiene tallas 1, 3 y 5. Se muestra escena de una mano tachando de la pizarra cuerpazo.

35-m. 00:49:48-00:51:16

En otro día en la escuela, al finalizar la clase de matemáticas, la maestra Norbury le entrega a Cady un examen reprobado en el que los procedimientos son correctos pero las respuestas no, y le dice que no tiene que fingir ser tonta para gustarle a los chicos. Cady se desahoga con las plásticas en la habitación de Regina y lanza una calumnia sobre la profesora Norbury. Gretchen le da el Burn Book para que lo apunte, Cady lo anota.

36-m. 00:51:16-00:51:45

En otro día de clases Cady conversa en el salón con Janis y Demian, da una excusa a Janis para no ir a su exposición y rechaza cualquier plan con ellos. Argumenta que esta noche hará sabotaje plástico mayúsculo y que lo planeo ella sola.

37-m. 00:51:45-00:53:44

Por la noche, Cady llama a Regina y menciona la nominación de Gretchen a reina del baile, Regina contesta mientras come una dona y comenta que nadie votara por ella, esto sin saber que Gretchen está escuchado en la otra línea. También menciona que Karen debería ser la reina, pero todos la olvidan por ser zorra. Gretchen llama a Karen y le dice lo que dijo Regina sobre ella. Regina llama a Karen para salir y Karen pone una excusa.

38-m. 00:53:44-00:54:39

Al siguiente día de clases en el comedor, Karen y Gretchen corren a Regina de la mesa porque trae ropa deportiva en martes, Karen afirma que eso es contra las reglas. Regina tiene un tropiezo con otra chica al levantarse y la chica la llama nalgas de elefante. Se muestra escena de una mano tachando de la pizarra ejercito de seguidoras.

39-hrs. 00:54:39-1:03:22

Las plásticas buscan en Cady una nueva líder. Cady asume el rol. La narradora relata que había aprendido a controlar a todos lo que le rodeaban. Cady invita a Aaron a una fiesta que dará en su casa. Esta vez Cady usa el atuendo que las chicas usan en las fiestas. La fiesta se salió de control. Cady empieza a tomar un trago tras otro buscando a Aaron. Aaron llega a la fiesta y no ve a Cady. Cady sube a su habitación y es ahí donde Aaron la encuentra. Regina aparece furiosa ya que no fue invitada, busca a Cady. En la Habitación, Cady le confiesa a

Aaron que reprobara matemáticas porque fingió no entenderlas para poder hablar con él, Aaron responde que eso le parece estúpido y se enfada cuando Cady intenta explicar que él era propiedad de Regina. Aaron llama a Cady un clon de Regina. Regina aparece en la habitación en el momento que Cady vomita sobre Aaron.

Aaron se va de la fiesta y Cady corre afuera de la casa tras él. Janis y Demian pasan e auto frente a la casa de Cady. Janis se asma desde le reclama desde el techo solar, por mentir y por no haberlos invitado a su fiesta. Cady se excusa en su papel de espía pero Janis le dice que ya no es un papel, que ya es una plástica. Cady le grita que está enamorada de ella. Janis le grita que es mal y que es una perra. Regina se va de la fiesta con Shane y abre una barra kalseen, Shane le dice que el coach Car los hace comerlas para subir de peso. Regina enfuece con un estrepitosos grito regresa a su cuarto y pega su foto en el Burn Book con la frase “Esta Chica es la zorra arrastrada más sucia que he conocido, nunca confies en ella. Es una mugrosa golfa”.

40-hrs. 1:03:22-1:16:42

En el próximo día de clases Regina lleva el Burn Book al director Duvall. Regina recalca que solo hay tres chicas en toda la escuela que no están ahí. Cady estaba en la clase de sexualidad impartida por el coach Car cuando fue llamada para ir a la oficina del director. En la oficina estaban esperando Karen y Gretchen. El director Duvall muestra el libro a las 3 y las interroga. Mientras tanto, Regina esparce fotocopias de las páginas del libro por toda la escuela. Cuando suena la campana todas las chicas salen al pasillo y leen las páginas del Burn Book, lo que crea un enfrentamiento físico y verbal entre mujeres. La narradora describe que era una furia salvaje, imposible de controlar.

El director Duvall activo la alarma contra incendios para frenar los enfrentamientos y ordeno que las chicas de segundo año se reportaran al gimnasio. El director Duvall intenta tomar las riendas y “disciplinar” a las chicas resolviendo los problemas entre ellas, fue suplantando en esta labor por la maestra Norbury. Lo primero que hizo la maestra fue indicar una serie de ejercicio que demostraron a las chicas que todas han cometido bastantes crímenes entre mujeres. La narradora relata que “la Maestra Norbury hizo que confrontáramos directamente las cosas que nos molestaban, y al parecer cada grupo tenía sus problemas”. Regina se levanta para decir que no debería estar ahí porque solo es víctimas de la situación. La maestra pide

que levanten la mano quienes se han sentido victimas de Regina George, a lo que todos, incluyendo los maestros presentes, alzaron la mano. Cady niega tener algo por lo que disculparse cuando se le pregunta directamente.

En la próxima actividad, la narradora cuenta que la maestra Norbury hizo que escribieran disculpas a quienes hubieran herido. Una por una, paso a leer su disculpa sobre una pequeña tarima, para después dejarse caer de espaldas a los brazos de las demás chicas. Cuando se acercaba el turno de Cady, ella huye y Janis toma su lugar en la fila. Estando arriba de la tarima confiesa a todo el plan que ejecutaron para derrocar a Regina. Regina enfurece y sale del auditorio, Cady va tras ella, Regina se para a media calle para Gritarle a Cady, momento en el que es atropellada por un autobús escolar.

41-hrs. 1:16:42-1:18:14

Durante la cena en la casa de Cady su mama está enfadada con ella, dice desconocerla. Y sale del espacio. Su papa conversa con ella, sugiere que vuelva a educarse en casa de nuevo, Cady responde que eso sería lo único peor a volver al colegio. Cady hace una analogía donde ella tendrá el papel de la carroña en una riña, su papa le dice que no es carroña, que es una leona. Cady confiesa que reprobó calculo. Su papa la castiga

41-hrs. 1:18:14- 1:21:14

Cady entra al salón el próximo día de escuela. No tiene donde sentarse en la clase con Janis y Demian, tampoco en el comedor. En la clase de cálculo el director Duval estaba frente a todos junto a dos oficiales y pregunta si alguna vez la maestra Norbury intento venderles drogas. Aaron se queja y el director explica que la acusación en el Burn Book sobre el coach Car resulto ser real, así que debían investigar seriamente. La narradora se despide de Aaron, Cady confiesa que ella lo escribió.

La narradora explica, que cuando te muerde una serpiente se supone que debes chupar el veneno para sacarlo, era lo que debía hacer, sacar el veneno de mi vida. Cady lleva flores a Regina. Quien estaba rodeada por visitas y flores. Después estaba la maestra Norbury, a quien la narradora veía como la prueba de que todo lo que digas y hagas tiene consecuencias. Cady se acerca a su escritorio para entregar su examen, la maestra pregunta si confeso quienes más escribieron el libro, Cady responde que intenta no hablar mal de las personas a sus espaldas.

Aaron quien se levantó a sacar punta, interviene para decir que el que te arroye un auto bus es castigo suficiente. Cady obtiene noventa y cuatro en su examen, Aaron dice bienvenida nerd. Cady pide disculpas a la maestra, quien las acepta, y agrega que de forma personal le pedirá un crédito extra.

41-hrs. 1:21:14-1:25:58

Las chicas y chicos se preparaban para la noche del baile. En cambio, Cady se preparaba para el evento de los mate atletas. En el equipo del preparatorio North Shore High, Cady era la única mujer, misma distribución que en el equipo de sus oponentes. La maestra Nurbury se acerca Cady y le dice que deje los nervios, que nada podrá distraerla porque ninguno de los chicos del otro equipo es guapo. Comienza el evento. La mama de Cady se da cuenta de que no está en casa y sale a buscarla al baile. De vuelta en el evento de mate atletas, la competencia ha resultado en empate, por lo que convocan a muerte súbita donde solo serán representados por un integrante de cada equipo. North Shore elige a la competidora de su equipo oponente, sus oponentes elijen a Cady.

Parada frente a su competidora, la narradora la juzga por sus cejas, su ropa y su sonrisa. Dice en ese momento darse cuenta, burlarse de esa chica no impediría que la venciera en la competencia, decirle gorda a alguien no te hará más delgada, decirle estúpida a alguien no te hará más inteligente y haberle arruinado la vida a Regina George no la hacía sentir más feliz, lo único que puedes hacer en la vida es intentar resolver el problema que enfrentas. Se acaba el tiempo, su competidora da la respuesta, pero resulta ser incorrecta. Cady tiene una oportunidad, intenta concentrarme borrando a imagen de Aaron en sus clases de cálculo y logra obtener la respuesta correcta y ganan el campeonato.

41-hrs. 1:25:58-1:31:42

Después del campeonato, el equipo vuelve a la preparatoria. Cady desiste de entrar al baile, la maestra Norbury le recuerda que no debe castigarse eternamente y entra al baile junto con los mate atletas. En ese momento, el director esta por anunciar a los ganadores como rey y reyna del baile. El rey del baile es Shane Oman, la reina es Cady Heron. Los padres de Cady se encuentran en el baile. Cady sube a recibir su corona. Con la corona sobre su cabeza, Cady da su discurso, pide una disculpa a todas las personas ofendidas por el Burn Book, menciona

que todos parecen de la realeza y parte su corona de plásticos en pequeños pedazos que reparte para todos. En la pista de baile Cady hace las paces con Janis y Demian. Aaron se acerca a Cady para entregarle su premio como reina, bailan juntos y se besan.

41-hrs. 1:31:42-1:33:03

La narradora cuenta que las plásticas se separaron, Regina aprendió a canalizar su agresión en los deportes. Se muestra a Regina en un partido de lacrosse. Karen se convirtió en conductora del reporte meteorológico. Grethchen encontró una pandilla nueva junto con la abeja reina japonesa. Aaron se fue a la universidad y se ve los fines de semana con Cady. La narradora describe haber pasado de bestia salvaje educada en casa, a plástico reluciente, a la persona más odiada en el mundo y finalmente a ser humano de verdad.

La narradora cuenta que todo el drama del año pasado dejó de ser importante, la escuela era un estanque de tiburones en el que ahora sabía flotar. Se muestran a chicas de distintos grupos interactuando en el campo. La narradora cuenta que por fin el mundo de las chicas estaba en paz, y que, si los alumnos nuevos intentaban alterar esa paz, ya sabían cómo resolver el problema.

XIII. GLOSARIO DE TERMINOS

Conceptos tomados de la guía de terminología cinematográfica facilitada por Frosch (2012).

Acción continuada o acción continua

Progresión de la narración cinematográfica caracterizada por la falta de interrupciones, saltos temporales o elipsis.

Acciones paralelas

Es una forma de narrar a partir de un sistema concreto de montaje llamado montaje paralelo que presenta dos o más acciones diversas de la narración cinematográfica que acontecen al mismo tiempo en escenarios distintos y que son mostradas al espectador de forma simultánea.

Adaptación

Piedra angular del arte cinematográfico. No en vano, se estima que más del 70% de todo el cine producido desde los hermanos Lumière hasta hoy y a buen seguro del que se produzca en un futuro son adaptaciones, es decir, traslaciones de textos originales provenientes de fuentes literarias (teatro, novelas, reportajes periodísticos, cómics, cuentos, relatos, etc.) a lenguaje cinematográfico, convirtiéndolos en guion.

Ambientación

Importantísima dentro del mundo del cine, es una técnica consistente en la coordinación de una serie de recursos complementarios a la narración cinematográfica con el fin de establecer una “realidad” que resulte al público coherente, verosímil y creíble en función del momento espacio-temporal en el que se sitúa la historia. Ello supone la coordinación de distintos oficios: fotografía, vestuario, maquillaje, decoración, música, etc.

Angulación

Inclinación del eje de la cámara respecto al sujeto que ha de ser captado. Es contrapicado si la cámara se sitúa a nivel inferior al objeto filmado, picado si está a nivel superior, oblicuo si está inclinado, neutro si está al mismo nivel.

Argumento

Trama de la película, asunto sobre el que gira la narración cinematográfica.

Continuidad cinematográfica

Hace referencia a la relación que existe entre los diferentes planos de una filmación, a fin de que no rompan en el receptor, o espectador, la ilusión de secuencia. Cada plano ha de tener relación con el anterior y servir de base para el siguiente.

Contrapicado

Plano que se obtiene cuando la cámara está colocada de tal manera que filma desde abajo hacia arriba y agranda de manera distorsionada el objeto de filmación.

Decorado

Escenario artificial que simula un espacio real elaborado sobre el que transcurre una acción. El rodaje en decorados fue predominante hasta la Segunda Guerra Mundial, a partir de la cual, gracias a movimientos como el Neorrealismo italiano, el rodaje en localizaciones naturales fue ganando terreno hasta su predominio actual en dura pugna con los escenarios recreados digitalmente.

El montaje audiovisual

Puede ser definido como la ordenación narrativa y rítmica de los elementos objetivos del relato. Consiste en escoger, ordenar y unir una selección de los planos a registrar, según una idea y una dinámica determinada, a partir del guion, la idea del director y el aporte del montador.

Encuadre

Constituye la organización formal de la toma, de lo que cabe dentro del marco y que se reproducirá en la pantalla. Corresponde a la parte del campo abarcado por el objetivo en el que se tiene en cuenta el tipo de plano, el ángulo, la altura, y la línea de corte de los sujetos y objetos dentro del cuadro, y su precisa colocación en cada sector, para lograr la armonía de la composición y la fluidez narrativa con que se habrá de montar posteriormente.

Escaleta o sinopsis

Primera fase de realización del argumento de una película en la que se esbozan las ideas generales que va a recoger la historia a desarrollar mediante el guion.

Escena

Unidad en la que se divide la narración cinematográfica marcada por la entrada y salida de actores en el cuadro. Registra un fragmento de la historia y se desarrolla, por lo general, en un único espacio o escenario, de manera que, separada del conjunto del argumento, no adquiere sentido por sí misma.

Escenario

Conjunto de elementos entre los que se desarrolla la acción a filmar, bien sea artificial, creado con decorados y/o efectos, bien con localizaciones en exteriores.

Escenografía

Oficio que engloba todo lo relacionado con la ambientación de una película, desde los decorados hasta los efectos de sonido, y que influye también en aspectos como la utilización de la luz o el uso de la música.

Espacio fílmico

El espacio virtual reconstruido en la mente del espectador, basándose en los elementos fragmentarios que le proporciona el filme. Esta espacialidad es exclusiva del arte cinematográfico y se conjuga, por ejemplo, en la secuencia de la ducha de Psicosis (1960). Allí, por obra del montaje, la ducha se ensancha. Se rompen los contornos cerrados del baño, pero todo de manera virtual. Una explicación más simple es la siguiente. En una película se suelen editar fragmentos de tiempo innecesarios (lo que se llama elipsis). Así, por ejemplo, un hombre que está en el 10º piso de un edificio baja en ascensor hasta la calle. Al director le interesa mostrarnos que sube al ascensor, y luego que ya está caminando en la calle. En nosotros ha quedado una imagen virtual del recorrido.

Fotograma

Podría considerarse la unidad de la película cinematográfica. Es cada uno de los cuadros que se impresionan por la imagen, cada una de las imágenes rodadas en formato celuloide.

Guion literario Texto completo de la película que incluye al narrador omnisciente, los diálogos de los personajes o la voz en off, así como las descripciones de personajes y escenarios.

Guion técnico

Texto paralelo al guion literario que indica los aspectos técnicos a aplicar en cada uno de los momentos señalados en él, las instrucciones de disposición de los planos para la colocación de los intérpretes y la escenografía, fotografía, iluminación, música, efectos visuales o de sonido, etc.

Intertítulos

Carteles o rótulos habituales del cine mudo que contienen descripciones, explicaciones o diálogos, insertados autónomamente entre dos fotogramas.

Localizaciones

Espacios físicos elegidos previamente al inicio del rodaje sobre la base de criterios narrativos, ambientales y técnicos en los que tendrán lugar las distintas acciones de la película.

Los conceptos de espacio

El espacio es uno de los principales códigos del cine. Lo que el director del filme nos presenta en su estructuración ha seleccionado: encuadres, colores o lugares (locaciones), movimientos y posiciones de cámara y la relación de éstos con sus. Este proceso creativo es definido como: puesta en escena y puesta en cuadro (composición audiovisual).

Música diegética

Pertenece a la diegesis de un film, es decir, todo aquello que pertenece de forma natural a la historia narrada. También conocida como música “realista” u “objetiva”, proviene siempre de una fuente visible dentro de la película.

Música no-diegética

Incidental o agregada en el montaje. Véase el arranque de Ojos Bien Cerrados de Stanley Kubrick. Mientras aparecen los créditos, escuchamos el vals de Shostacovich como música incidental (no diegética).

Picado Plano

Obtenido mediante la colocación de la cámara en un punto superior al objeto filmado, distorsionándolo o empequeñeciéndolo con respecto al espacio en el que lo registra.

Plano americano

(PA) Plano que registra a los intérpretes a partir de la altura de las rodillas.

Plano detalle

(PD) Plano que muestra únicamente un fragmento de un intérprete o de un objeto para revelar su especial importancia al hilo de la narración cinematográfica, para reforzar una intención dramática o para mostrar algo esencial a la narración.

Plano

Elemento básico de la narración cinematográfica, cada una de las tomas de película que, convenientemente montadas, forma parte del metraje final de un film.

Plano general (PG)

Es el que enseña el espacio total en el que se desarrolla la acción. Muestra el conjunto de un escenario o un amplio paisaje. Aunque la mayoría de las veces tiene un sentido meramente descriptivo, de referencia global o de situación geográfica, hay cineastas que infunden a estos planos de resonancias cósmicas. En ellos el hombre es definido por el entorno.

Plano medio

Plano que muestra la mitad del cuerpo de los intérpretes, entre la cabeza y la cintura

Plano secuencia

Es una forma de filmar, en el que en una toma única se hacen todos los cambios y movimientos de cámara necesarios. El director no rompe el plano y nos va mostrando poco a poco toda una serie de hechos.

Primer plano

Plano que retrata el rostro del intérprete hasta el inicio de los hombros. Suele ser el más utilizado en las escenas de diálogo o de alta carga emotiva.

Primerísimo Primer Plano (PPP)

Extreme close-up Es el que muestra y refleja una parte del rostro del actor o actriz, los ojos o la boca, para enfatizar cualquier circunstancia anímica o física. El PPP suele cargar a una escena con densidades que exceden la materia física. El brillo de los ojos, el paisaje de la piel, la inflexión de la cara (todo esto gatillado por la labor actoral y por las dotes de la dirección de fotografía) transforman a este plano en uno de los más valorados. Tal vez por lo antes dicho, suelen ser los directores con pretensiones metafísicas y religiosas los que alcanzan las cotas más notables.

Profundidad de campo

Proporción espacial que se produce, dentro del mismo encuadre, entre el primer y último término que registra el objetivo.

Reparto

Conjunto de actores y actrices que intervienen en una película.

Secuencia

Unidad autónoma dentro de la película que puede constituir una unidad dramática, en la que a pequeña escala se produce un planteamiento, nudo y desenlace dentro del argumento principal.

Tipos de montaje

Según la totalidad del relato cinematográfico • narrativo o clásico: cuenta los hechos, o bien cronológicamente o haciendo saltos tanto al futuro (flashforward) como al pasado (flash-back y Racconto) pero siempre estructurándose con la idea de dotarlas de forma narrativa. • ideológico: cuando utiliza las emociones ya sea basándose en símbolos, gestos, etc. • creativo o abstracto: ordenar sin tener en cuenta una cronología determinada como recurso cinematográfico, sino como una operación totalmente nueva, que tratará de dar coherencia, ritmo, acción y belleza a la obra filmica. • expresivo: cuando marca el ritmo de la acción, rápido en las aventuras y en la acción, lento en el drama y en el suspenso.

Toma

Plano En sentido amplio, registro de imágenes desde la apertura del obturador del objetivo de la cámara hasta su cierre.

Voz en off

Voz narrativa que permanece fuera del campo visual y de la acción representada por los intérpretes en la escena.