



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Trabajo de Fin de Máster | Curso 2014-2015
Máster en Investigación en Comunicación Audiovisual

**“LA REPRESENTACIÓN DE GÉNERO EN LAS PELÍCULAS
ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS DE ADOLESCENTES
(2009-2014)”**

Carmen Álvarez Hernández

Tutora del trabajo: Dra. Beatriz González de Garay Domínguez

ÍNDICE

	<u>PÁG</u>
1. Introducción y justificación del objeto de estudio	2
2. Marco teórico	
<i>2.1 Definición de términos: sexo, género, rol y estereotipos</i>	5
<i>2.2 Los Estudios de Género</i>	6
<i>2.3 Estado de la cuestión</i>	8
3. Delimitación del objeto de investigación: objetivos y formulación de hipótesis	
<i>3.1 Preguntas de investigación</i>	14
<i>3.2 Criterios de selección de la muestra</i>	14
4. Metodología	16
<i>4.1 Fase 1 de análisis</i>	17
<i>4.2 Fase 2 de análisis</i>	17
<i>4.3 Fiabilidad del modelo análisis</i>	20
<i>4.4 Métodos de análisis</i>	21
5. Resultados	
<i>5.1 H 1.1</i>	23
<i>5.2 H 1.2</i>	25
<i>5.3 Métodos estadísticos</i>	36
<i>5.4 Otras observaciones</i>	37
6. Conclusiones y discusión	39
7. Referencias	42
8. Anexos	47

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El informe publicado en el año 2014 por el Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas, *Human Development Report 2014. Sustaining Human Progress: Reducing Vulnerabilities and Building Resilience*, denunciaba en su apartado correspondiente a Igualdad de Género unos índices de desigualdad mundial de 0.45 puntos de media (calculados sobre un índice de igualdad de 0.1, siendo esta puntuación y las menores las indicadores de igualdad).

Unos meses antes, en junio de 2013, el EIGE (Instituto Europeo para la Igualdad de Género) presentó en Bruselas el Índice Europeo de Igualdad de Género. Dicho trabajo de investigación, de tres años de duración, buscaba elaborar una medida sintética de igualdad de género a nivel de los 27 países que formaban parte de la Unión Europea. Se calculó empleando datos de los antedichos países en base a seis áreas: trabajo, dinero, conocimiento, tiempo, poder y salud. Los resultados tampoco fueron nada optimistas: en una escala entre 1 y 100, en la que 1 significaba “absoluta desigualdad entre mujeres y hombres” y 100 “igualdad plena”, el conjunto de los países europeos, al igual que España, se situaban en un nivel de media de 54 puntos.

En relación a la Igualdad de Género y España, el Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud y la Fundación de Ayuda contra la drogadicción publicaron conjuntamente, en 2014, el informe *Jóvenes y Género. El estado de la cuestión*. Su objetivo era analizar las diferencias en las actitudes, comportamientos y preocupaciones de los jóvenes (en este caso, de entre 15 y 29 años) desde una perspectiva de género, y analizar de qué manera se plantean las relaciones entre ellos y difieren en sus preocupaciones en cuanto, por ejemplo, a salud, sexualidad, tiempo libre, y violencia de género.

Los datos del informe nos ofrecen datos de desigualdad intergénero, de los cuales resaltamos los siguientes:

«Sólo el 68% de los hombres y el 88% de las mujeres está en desacuerdo con que “un buen padre debe hacer saber al resto de la familia quién es el que manda”; sólo el 69% de los hombres y el 79% de las mujeres no está nada de acuerdo con que “la violencia que se produce dentro de casa es un asunto de la familia y no debe salir de allí”; sólo el 70% de los hombres y el 87% de las mujeres no está de acuerdo con que “cuando una mujer es agredida por su marido, algo habrá hecho ella para provocarlo”; sólo el 75% de los chicos y el 84% de las chicas no está nada de acuerdo con que “si un mujer es

maltratada por su compañero y no le abandona será porque no le disgusta del todo esa situación” y sólo el 66% de los hombres no está de acuerdo con que “los hombres no deben llorar” (en este caso, se posiciona el 91% de mujeres). Resultados muy preocupantes en muchos casos, pues muestran reseñables proporciones de chicos y chicas que, en alguna medida, justifican posturas violentas y machistas” (Megías, I. y Ballesteros, J.C., 2014: 130).

Respecto a la violencia de género, los datos también resultan preocupantes: más del doble de los varones que de las chicas piensa que “hacerle sentir miedo” (16% de chicos y 8% de chicas), “insultarla” (16% y 8% de nuevo), “decirle con quién o a dónde debe ir” (17% y 9%), “tratar de que no vea a sus amigas” (17% de chicos y 8% de chicas), “insistir en tener una relación sexual cuando ella no quiere” (14% y 6%), “pegarle” (13% y 5%) u “obligarle a hacer cosas que no quiere con amenazas” (14% y 5%) no es maltrato (Megías, I. y Ballesteros, J.C., 2014: 131).

Centrándonos en los protagonistas del informe mencionado, evidenciamos que la Organización Mundial de la Salud (OMS) define la fase conocida como «adolescencia» a la franja de edad de entre los diez y los 19 años. Sin embargo, no es solo la edad lo que define esta etapa del desarrollo del individuo, sino que lo son, sobre todo, los cambios biológicos y el desarrollo neurocognitivo. En cuanto a este último tipo, es destacable que en este período, el de la adolescencia, es cuando se van asentado los universos imaginarios y simbólicos, la “construcción del mundo” en la cabeza de las personas. Es el “tiempo de desarrollar conocimientos y habilidades, aprender a manejar emociones y relaciones, y adquirir atributos y habilidades” para la vida adulta (OMS, 2014).

Al respecto de la mencionada construcción del mundo, sabemos que con el relato audiovisual “estructuramos nuestra experiencia y la almacenamos como recuerdo” (Aguilar, 1996: 34), teniendo este tipo de narrativa la capacidad de “construir una imagen del mundo en nuestras cabezas, y transmitirnos así valores, conocimientos y emociones” (Plaza Sánchez, 2010: 25). Dicho de otro modo: “los seres humanos necesitamos narraciones —socialmente compartidas— que den cuenta de nuestra realidad, permitiéndonos así elaborarla” (Aguilar, 2007: 129). Dichas narraciones son acaparadas actualmente por la “forma audiovisual”, en la cual empleamos la mayor parte de nuestro tiempo, bien en forma de programación televisiva, videojuegos, cine... Así, imbuidos en la llamada Sociedad del Conocimiento y la globalización de las tecnologías, incontables estudios han ya demostrado la influencia social

de los mensajes audiovisuales. De autoría española cabe mencionar los referentes a la persuasión narrativa (Igartua, 2007), al papel de la identificación con los personajes y su persuasión incidental en la ficción cinematográfica (Igartua, 2008), los relativos a la persuasión y cambio de actitudes (Igartua, Zlobina, Páez, y Mayordomo, 2004), y los referidos a la recepción e impacto de los dramas cinematográficos (Igartua, Acosta y Frutos, 2009).

Al respecto y en relación a la igualdad de género, el cine cobra tremenda importancia al difundir “imágenes y mensajes acerca de cómo son las mujeres y los hombres y de cómo establecer relaciones personales entre los sexos” (Plaza, 2010: 32). Siendo el audiovisual entre todas las formas de representación la más influyente, “la que tiene mayor apariencia de similitud con su referente” (Aguilar, 2007: 134) al simular ser un reflejo de la realidad, “las imágenes (...) ejercen una gran influencia a la hora de crear y perpetuar nuestros prejuicios inconscientes” (Geene Davis Institute on Gender in Media, 2015). Así, influyen “en la articulación de los propios mapas afectivos, en la formación de la subjetividad. Conforman y modelan nuestros universos imaginarios y simbólicos” (Aguilar 2007: 145).

Al respecto de todo lo mencionado, nos preguntamos: ¿de qué representaciones cinematográficas se están alimentando los adolescentes de nuestra sociedad? ¿Qué imaginario de género está siendo transmitido y legitimado por el audiovisual contemporáneo y están absorbiendo y asimilando los adolescentes, germen de las sociedades futuras?

2. MARCO TEÓRICO

2.1. *Definición de términos: sexo, género, rol y estereotipos*

Cuando empleamos el término «sexo» nos referimos a las diferencias y particularidades biológicas existentes entre hombres y mujeres. Así, si buscamos su definición en el diccionario de la Real Academia Española (RAE), encontramos que hace referencia a la “condición orgánica (...) de los animales y las plantas” y a los “órganos sexuales”. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que la Teoría Queer rechaza estos presupuestos, defendiendo que no existe tal categorización de “hombre” o “mujer” (ni “heterosexual-homosexual”, “transexual” o “travestismo”), al ser la identidad sexual una construcción socialmente variable impuesta por una cultura heteronormativa¹ y, por tanto, no existir identidades sexuales biológicamente inscritas en la naturaleza humana.

A colación tratamos el término «género»: el conjunto de características que una sociedad asigna como apropiadas a cada sexo, los “supuestos que hemos construido a partir de las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, (...) lo que crea las identidades de género y éstas, a su vez, la discriminación”, advierte UNICEF². Es decir: el «género» es una elaboración puramente social y cultural:

“Frente a las diferencias biológicas que marca el sexo, el género denota las conductas, las características, las actitudes que se consideran masculinas o femeninas (...) Partiendo de peculiaridades biológicas, se establecen las diferencias intersexuales en el comportamiento y la personalidad. A menudo, estas diferencias suponen y justifican la inferioridad intelectual y de otra índole de las mujeres. Es la «naturalización» de la desigualdad. La prueba de que esas diferencias están establecidas culturalmente es que son cambiantes” (Plaza Sánchez, 2010: 23).

«Rol», sin embargo, es el patrón de conducta, la expectativa social de una conducta «esperable» en relación a un sujeto o grupo. Se asocia al concepto de género:

¹ Si bien se basa en estudios precedentes, *Gender Trouble* (Judith Butler, 1990) se considera el texto iniciático de la Teoría Queer. Señala que “el género es una fantasía dentro de otra fantasía”, al argumentar que la identidad se basa en roles de género que parten de una imitación “donde cada sexo asume los papeles creados con anterioridad, imitándolos y reproduciéndolos continuamente” (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009).

² Unicef. *Igualdad de género* [en línea]. En http://www.unicef.org/spanish/gender/3984_bigpicture.html [16/04/2015]

“El concepto de roles de género alude al hecho de que toda sociedad conocida divide las tareas por sexos; (...) existe una tendencia general a que ciertas tareas sean propias de las mujeres, en particular aquellas relacionadas con la crianza de los hijos, el cuidado del hogar y la reproducción de la vida –que incluye tanto la reproducción de la especie como el mantenimiento material y psicológico de niños, adultos, ancianos y enfermos”. (Plaza Sánchez, 2010: 22)

Al hilo de la definición, observamos que a lo largo de la historia a la mujer “se la ha identificado con la naturaleza, con la reproducción, con la intuición, con el cuerpo y con la esfera privada, mientras que el varón ha asumido para sí los términos más prestigiosos, como la cultura, la producción, la razón, el intelecto y la esfera pública” (Cruzado Rodríguez, 2007: 22). Esta dicotomía surge para algunos autores como Gerda Lerner (1990) desde la división sexual laboral propia del patriarcado, que “se nos hace pasar por natural, inherente a las cosas y los cuerpos, y en virtud de esa naturalidad perpetúa el orden establecido” (Cruzado Rodríguez, 2007: 21).

En relación a lo anteriores conceptos surge el de «estereotipo», según la RAE aquella “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”. Así los estereotipos de género son “creencias consensuadas, generalizaciones sobre las diferentes características y roles de hombres y mujeres (...) que descansa en ideas preconcebidas, que condiciona las opiniones de las personas y dirige las expectativas de los miembros del grupo social” (Plaza Sánchez, 2010: 29).

2.2. Los Estudios de Género

A finales del siglo XVII, los debates acerca de si las diferencias en las características y comportamientos de hombres y mujeres se debían a la Biología o bien al condicionamiento cultural y al aprendizaje se intensificaron. Así, en su libro publicado en 1673 *Sobre la igualdad de sexos*, el pensador Poulain de la Barre enunciaba: “hasta ahora se ha hablado a la ligera sobre la diferencia de los sexos (...) para juzgar correctamente si el nuestro (masculino) tiene alguna preeminencia sobre el suyo (femenino), es necesario pensar seria e imparcialmente, renunciando a lo que se ha creído sobre el simple testimonio de otros y sin haberlo examinado” (Poulain de la Barre, en Puleo, ed., 1996: 142). Años más tarde, en la época ilustrada, la crítica a la desigualdad de sexos fue retomada por pensadoras como Mary

Wollstonecraft y Olympe de Gouges, ésta última reclamando un trato igualitario hacia las mujeres en todos los ámbitos de la vida, tanto públicos como privados, con la equiparación jurídica y legal correspondiente, en su *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* (1790).

Es reseñable que el término “género”, *gender* en inglés, no se amplió en su uso más allá de categoría gramatical hasta 1955. Entonces, el investigador experto en casos de hermafroditismo John Money habló por vez primera de *rol de género*. Lo hizo “para referirse a los modos de comportamiento, forma de expresarse y moverse, preferencia en temas de conversación y juego, etc, que caracterizaban la identidad femenina y masculina” (Puleo, 2007: 16), cuando descubrió la importancia del medio en los casos genítalmente dudosos de reasignación de sexo: el bebé, independientemente de su sexo genético, adquiriría con el tiempo la forma de ser del sexo asignado. De esta manera, la Medicina y las Ciencias Sociales adoptaron el término en los años sesenta, época en que el psiquiatra Stoller investigó sobre *identidad de género* y los aspectos psicológicos y ambientales de la masculinidad y feminidad en casos de transexualidad (Puleo, en Plaza y Delgado, eds., 2007).

El término “género” pasó a adquirir dimensiones políticas y sociológicas de la mano de las obras fundacionales del feminismo y sus autoras: Simone de Beauvoir, Margaret Mead, Betty Friedan... En los años 80 Joan Scott identifica los elementos que componen el concepto, empleando la *categoría género* para “romper con el determinismo biológico y la identificación entre sexo y género como algo natural” (Menéndez, 2008: 54). Se pasa a hablar así del *sistema de sexo-género* o *patriarcado*, un modelo de sociedad basado en desigualdades sociales, políticas y económicas, a partir de la traducción de diferencias biológicas, en la que el sexo femenino es el perjudicado. Los componentes principales de este sistema son los *roles*, la *división sexual del trabajo*, la *identidad sexuada*, el *estatus de género*, las *normas* y *sanciones*, los *estereotipos*, y los *discursos de legitimación*, presentes estos últimos en formas culturales como los mitos, la literatura, o los medios de comunicación (Puleo, en Plaza y Delgado, eds., 2007).

Al respecto de lo último mencionado, la variable “género” se comenzó a emplear a partir de los años 70, además de como herramienta para el estudio de las distintas realidades sociales, como perspectiva para el análisis de los discursos mediáticos (Menéndez, 2008: 55). Encontramos en dicha década los escritos de Laura Mulvey, precursora con *Placer visual y cine narrativo* (1975) de los estudios sobre la imagen de la mujer en el cine. Mulvey analizó

películas comerciales hollywoodienses donde la feminidad se asociaba “a la reproducción (maternidad) y la pasividad (la mujer como objeto de deseo masculino) como estrategias para mantener la hegemonía del sistema patriarcal” (González de Garay, 2012: 32).

En los años 80, en la misma línea pero desde otra perspectiva, una parte de los Estudios Culturales estudió las “imágenes para la mujer”, una “reflexión crítica sobre los discursos para mujeres y los discursos interpretados por mujeres” (González de Garay, 2012: 33), entre las que encontramos a autoras relacionadas con las industrias culturales, como Michèle Mattelart (*Mujeres e industrias culturales*, 1982) o, entre otras, con el cine, como Kaplan (*Las mujeres en el cine. A ambos lados de la cámara*, 1998 [1983]).

En España, son numerosos los estudios referidos al análisis de la representación de género y los medios de comunicación a partir de los años 90. Encontramos, así, entre otros, el estudio *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural* (Muñoz, 2001) y el estudio sobre los roles de género en documentos televisivos españoles de los años 60, 80 y 2000, “Roles y medios de comunicación españoles, un estudio comparativo de tres décadas” (Gutiérrez San Miguel, Ibáñez, Carcedo, Bujosa, del Pozo y Martín, 2014); relacionados con la publicidad, los estudios de Serrano et al. (*Las mujeres y la publicidad. Nosotras y vosotros según nos ve la televisión*, 1995) y Loscertales (“Estereotipos de género en publicidad”, 2003); y vinculados a la prensa y los informativos, los análisis de Gallego (*Mujeres de papel. De ¡Hola! a Vogue: la prensa femenina en la actualidad*), Vera Balanza (*Mujer y discurso periodístico*, 1998) o López Díez (*Representación de género en los informativos de radio y televisión*, 2002).

Relacionados con en el cine, caben ser señalados los estudios de M.C. Rodríguez (*Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*, 2007), Pilar Aguilar (*Mujer, amor, sexo en el cine español de los 90*, 1998; “El cine, una representación patriarcal del mundo”, 2007) o Juan Plaza y Pedro Sangro (eds.) (*La representación de las mujeres en el cine y televisión contemporáneos*, 2009).

2.3. Estado de la cuestión

A principios del año 2015, el Instituto Geena Davis sobre Género en los Medios, junto a la Universidad del Sur de California, publicó *Gender Bias Without Borders. An investigation of female characters in popular films across 11 countries*, una investigación sobre los personajes

femeninos en películas populares de 11 países distintos. Tras analizar 5.799 personajes principales de 120 películas. El estudio resultó con las siguientes cifras:

- Un 23% de las películas tiene a una mujer como protagonista
- Un 31% de los personajes que hablan son mujeres (cifra que se reduce a un 23% en las películas catalogadas como de “Acción/Aventura”).
- Solo un 10% de las películas tiene un *casting* de personajes de personajes balanceado
- Las mujeres tienen cinco veces más probabilidad que los hombres de recibir un comentario basado en su aspecto físico.
- Un 36% de las adolescentes y un 32% de las mujeres adultas que aparecen en las películas lo hacen sexualizadas, dotadas de significado sexual. Esta cifra se reduce a un 15% a partir de los 50 años.

Otras cuestiones analizadas fueron las profesiones a las que se dedicaban los personajes en pantalla. Los resultados demostraron la existencia de una representación de profesiones prestigiosas asumidas por hombres en un número muy superior respecto al de mujeres: abogados y jueces (13 hombres por cada mujer), profesores de universidad (16 hombres por cada 1 mujer), médicos (5 hombres por cada mujer), y profesiones asociadas a disciplinas académicas como ciencias, tecnología, ingeniería, y matemáticas.

Es manifiesta la infrarrepresentación de la mujer en pantalla en términos globales.

En cuanto a las cifras de protagonismo femenino y masculino concretamente en películas españolas, CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales) publicó en el año 2014 unos análisis con resultados similares:

- Solo el 36% de las películas españolas tienen protagonistas femeninas
- Solo el 28% de los personajes que hablan en las películas son mujeres
- El 80% de los personajes que trabajan son hombres y el 20% son mujeres
- Las mujeres son cuatro veces más propensas que los hombres a ser mostradas en ropa interior.

En base a las autoras Pilar Aguilar (2004, 2007, 2010), Virginia Guarinos (2008) y Trinidad Núñez (2008), que han estudiado las constantes repetidas en la representación de las mujeres en el cine y la televisión, y enlazándolo con los datos mencionados, queda patente que la mayoría de los largometrajes son androcéntricos: sus protagonistas son varones y las historias se cuentan desde su punto de vista. El varón es, pues, el *sujeto de acción*.

La mujer, en cambio, en su presencia audiovisual (menor que la del hombre) es anulada como *sujeto de acción* y se reduce a *objeto simbólico*. Así, en palabras de Pilar Aguilar (2004), es “el trofeo del guerrero, su descanso, su peligro añadido, una rémora o una ayuda en el mejor de los casos”.

En cuanto a la representación corporal, al ser la mujer *objeto simbólico* encontramos que esta es mirada por el *sujeto* (varón): “los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas siendo miradas” (Ventura, 2000: 25). O, en palabras de Bourdieu, ellas “existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás (...) en tanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles. Se espera de ellas que sean ‘femeninas’, es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas...” (Bourdieu, 2000: 86).

En cuanto a la sexualidad, en la mayor parte de los largometrajes el tratamiento es de naturaleza heterosexual. Sin embargo, tal y como menciona Guarinos, “el conservadurismo cinematográfico ha ido incorporando la figura del homosexual masculino”, no ocurriendo así con la femenina, que “es silenciada en el cine contemporáneo en clara discriminación con las tendencias homosexuales masculinas” (Guarinos, 2008: 115). Al respecto, Irene Pelayo corrobora en su tesis *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español* la invisibilidad que sufren las lesbianas, añadiendo la *doble carga* que posee su representación:

“A ojos del espectador heterosexual masculino, la sexualidad lésbica queda dotada de una doble carga simbólica sexual, ya que independientemente de sus prácticas sexuales, una lesbiana, como mujer que es, debería estar disponible para un hombre. Esto hace que la cinematografía española haya mostrado en muchas ocasiones a mujeres bisexuales que aún enamoradas de otras mujeres, mantienen relaciones heterosexuales, hecho que transmite aún idea de que la mujer lesbiana, como mujer, es débil y al fin y al cabo necesita la figura de un hombre protector y si renuncia a ello, tendrá que ser castigada” (Pelayo, 2009: 42).

Así, las relaciones sexuales suelen basarse en “el modelo tradicional heteronormativo (dualidad sexual, preeminencia del coito vaginal...)” (González de Garay, 2013: 39), y se narran desde la visión y genitalidad del hombre. Por ello, el interés que despierta un personaje femenino es su seducción o el erotismo que desprende (así como el hombre por lo que es, hace o representa). Esa característica produce una *cosificación* del cuerpo de la mujer,

alimentada por el empleo de primeros planos o comentarios sobre el aspecto físico del personaje femenino en cuestión.

Ello lo relacionamos con la importancia de la apariencia física otorgada a la mujer como cuerpo: se exaltan en ella cualidades como la belleza, la sensualidad o la feminidad en el vestir y las maneras, obviando cualquier tipo de cualidad moral, humana o intelectual. Al respecto, observamos cómo también insisten los distintos medios de comunicación en mensajes sobre la delgadez y la belleza “como signos de prestigio y éxito social para las mujeres (...)” (Plaza Sánchez, 2010: 32).

También se ha observado cómo, en situaciones narrativas o largometrajes en los que se ha querido dar protagonismo a una mujer, se han masculinizado sus acciones, aunque no así su iconografía. Es decir, se mantienen sus estereotipos iconográficos pero se masculiniza su comportamiento. Ello “termina derivando no en un enriquecimiento del personaje como persona sino en la creación de otro estereotipo más que añadir a los ya tradicionales; (...) siguen siendo hermosas, muy femeninas, muy erotizadas, eso sí hechas para matar” (Guarinos, 2008: 114).

A nivel relacional, encontramos que los personajes femeninos entablan muy poca comunicación entre sí y cuando lo hacen es sobre relaciones con hombres, hogar, o estética. En cambio, los personajes masculinos comparten aficiones, problemas y se ayudan. Al respecto, un estudio del Instituto de la mujer señala que son los varones “quienes toman la iniciativa: son ellos los que lideran los grupos de amigos, son ellos los que desencadenan los conflictos, son ellos quienes los resuelven, son ellos también quienes dominan el entorno profesional, etc. Sin embargo, hay dos espacios en los que las mujeres parecen llevar la voz cantante. El primero es el ámbito doméstico (...) El segundo espacio tiene que ver con el universo de las relaciones sentimentales (...) Ellas se enamoran, ellas se pelean, lloran. Los asuntos del corazón son su coto privado (Instituto de la Mujer, 2007: 186).

En el mismo ámbito, encontramos una serie de atributos tópicamente aplicados al varón: “líderes, competitivos, dominantes, individualistas, masculinos, con personalidad fuertes, agresivos o ambiciosos”; en cambio, “los rasgos asociados al estereotipo femenino definen a las mujeres como compasivas, comprensivas, complacientes, desenvueltas, con actitudes firmes, afectuosas o cariñosas” (Plaza, 2010: 30).

En cuanto al objeto de su acción, observamos que el hombre, *sujeto*, actúa en función de un objetivo. Sin embargo, se repite el tópico de la dependencia emocional de la mujer, lo

incompleto de una mujer sin un varón a su lado (Menéndez, 2008), lo que provoca muchas veces rivalidad entre las mujeres —frente a solidaridad masculina— o bien la frustración del personaje.

Este estereotipo se reproduce audiovisualmente a través de dos tópicos narrativos: el mito del “amor romántico” y el mito de “la media naranja”. El mito del “amor romántico” se ancla en la supuesta existencia de un *verdadero* amor, definido como un sentimiento involuntario que hace sufrir y escapa a nuestra capacidad de decisión; un amor idealizado basado, en palabras de San Pedro (2005), en “el amor como pasión sufriente”. En la misma línea, el mito de la media naranja asume que la persona *per se* está incompleta, “es una mitad de un todo, no es un ser completo por sí mismo, sino sólo una parte; la otra parte es *la pareja ideal* (...) un príncipe azul, alguien perfecto para ellas que les ha deparado el destino y que, tarde o temprano, encontrarán” (Plaza Sánchez, 2010: 35). No nos resultaría difícil encontrar ejemplos de largometrajes basados en los anteriores mitos, desde películas clásicas infantiles como *La Cenicienta* (Clyde Geronimi, 1950) a otras como *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) o *El diario de Noa* (Nick Cassavetes, 2004).

Con todo, varias investigaciones demuestran que en la producción audiovisual se sigue relacionando el gusto femenino “con la sentimentalidad, el mundo de lo privado e incluso la superficialidad” (González de Garay, 2011: 12). Más específicamente en cuanto a las producciones fílmicas, Virginia Guarinos (2008) realiza una selección de los tópicos femeninos tradicionalmente reproducidos que resumimos a continuación:

1. *La chica buena*: es sufridora, ingenua y hermosa. Su objetivo es encontrar un esposo para toda la vida y ser feliz con él.
2. *El ángel*: aparenta ser *la chica buena*, pero busca conseguir su propio beneficio.
3. *La virgen*: lo que las caracteriza es su renuncia sexual, que o bien las hace *sumisas* o bien *guerreras* por un bien mayor.
4. *La beata/solterona*: mujer madura, generalmente poco atractiva, reprimida y amargada, que buscan un hombre.
5. *La chica mala*: habitualmente adolescente, seduce hombres maduros y provoca tensión sexual y planteamientos éticos.

6. *La guerrera*: suelen ser muy atractivas, pero renuncian al hombre por sus luchas (o viceversa).
7. *La femme fatale*: son mujeres con alto poder de seducción y capricho de los hombres. Son ambiciosas, peligrosas, y costumbres de baja moral (por las que la enfermedad o la muerte las castiga).
8. *La mater amabilis*: se reduce a la figura de ama de casa, amante esposa y madre.
9. *La mater dolorosa*: es la madre de edad madura maltratada por sus hijos o maridos o por cuya deriva sufre.
10. *La madre castradora*: madres severas y dominantes.
11. *La madrastra*: igual que la *madre castradora*, pero sin hijos naturales.
12. *La madre del monstruo*: aquella cuyo hijo resulta ser lo contrario a lo que esperaba, y al que termina enfrentándose.
13. *La madre sin hijos*: mujer joven incapaz de engendrar y obsesionada con ello.
14. *La Cenicienta*: joven ingenua y muy bella que asciende en la escala social por su relación amorosa.
15. *La turris ebúrnea*: mujer fuerte, fría, ‘inalcanzable’, y por ello deseada.
16. *La reina negra/bruja/viuda negra*: bien por maldad bien por conseguir dominar a alguien, harán lo que sea, ya sean hermosas o monstruosas.
17. *La villana*: mezcla de belleza, inteligencia, destreza física y juventud, y se opone al héroe masculino en sus objetivos, como la *mujer Bond*.
18. *La superheroína*: cumple el mismo objetivo que la villana, pero su objetivo es el bien de la comunidad.
19. *La dominatrix*: independiente y de “aspecto imponente”, mantiene un pulso continuo con los varones que persiguen sus mismos objetivos.

El empleo de estos clichés, observables en gran parte de las películas contemporáneas, siguen contribuyendo a la reducción y simplificación de la imagen de la mujer en la sociedad.

3. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE INVESTIGACIÓN: OBJETIVOS Y FORMULACIÓN DE HIPÓTESIS

3.1. Preguntas de investigación

En base al corpus teórico anteriormente citado, nuestro estudio se plantea si los largometrajes contemporáneos, en nuestro caso de producción española y de adolescentes, reproducen una imagen de género desigual. Esta será nuestra hipótesis principal (H1).

Nos basamos para ello en dos sub-hipótesis relacionadas: que el número de protagonistas masculinos es significativamente superior al de protagonistas femeninos (H 1.1), y que en dichos largometrajes se continúan reproduciendo tradicionales tópicos y estereotipos de género (H 1.2).

De forma esquemática, nuestro esquema en base a las preguntas de investigación es el siguiente:

H1: Los largometrajes contemporáneos de adolescentes más vistos de producción española representan una imagen de género desigual.

H 1.1: El número de protagonistas masculinos en los largometrajes de producción española contemporáneos de adolescentes es significativamente superior al número de protagonistas femeninos.

H 1.2: Los largometrajes de producción española contemporáneos de adolescentes reproducen estereotipos y tópicos de género.

3.2. Criterios de selección de la muestra

Resumimos a continuación los criterios seguidos a la hora de seleccionar nuestro objeto de investigación: los largometrajes españoles contemporáneos destinados a adolescentes.

1. La Organización Mundial de la Salud define la adolescencia como la etapa de la vida humana situada entre los 10 y los 19 años. Sin embargo, dadas las diferencias tanto biológicas como cognitivas en dicha franja de edad, considera tres divisiones en función de tres fases de

desarrollo, resultando así tres períodos: ‘adolescencia temprana’ (10-13 años), ‘adolescencia media’ (14-16 años) y ‘adolescencia tardía’ (17-19 años).

Si bien no hay un criterio de categorización de películas como “destinadas al público adolescente”, las entenderemos por aquellas cuyos protagonistas, en su mayoría —más del 50% del elenco— tengan una edad comprendida entre los 14 y los 19 años (‘adolescencia media’ y ‘adolescencia tardía’), en base también a los estudios de Igartua (2008) sobre identificación con los personajes.

2. Establecemos un segundo criterio de producción de nacionalidad española para la elección de los casos (largometrajes) a estudiar. Para ello nos basamos en las exigencias establecidas por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales para otorgar el certificado de nacionalidad española de las películas³.

3. Establecemos un rango de películas actuales-contemporáneas, con base al anterior certificado de producción española, exhibidas en los cines entre los años 2009-2014.

Dentro de ese rango, escogemos aquellas que, situadas entre las diez más vistas en las salas en cada uno de los años, cumplan el primer criterio.

Obtenemos así los siguientes largometrajes⁴, que se convertirán en nuestra muestra de estudio:

- 2009: *Fuga de cerebros*, la 4ª película más vista (en adelante, FDC)
- 2010: *Tres metros sobre el cielo*, la 1ª película más vista (en adelante, 3MSC)
- 2011: -- ninguna cumple el criterio
- 2012: *Promoción fantasma*, la 8ª película más vista (en adelante, PF)
- 2013: -- ninguna cumple el criterio
- 2014: *Perdona si te llamo amor*, la 7ª película más vista (en adelante, PSTLA)

³ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. ICAA. Información general. Certificado de nacionalidad española de las películas. En <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/informacion-general/conceptos-cine-y-audiovisual/certificado-nacionalidad-espanola.html> [10/05/2015]

⁴ Ver ANEXO II: Ficha técnica de las películas analizadas

4. METODOLOGÍA

El objetivo principal de nuestro estudio, como hemos mencionado, es comprobar la realidad de género que reproducen las películas españolas contemporáneas de adolescentes entre los años 2009 y 2014.

Para ello, emplearemos un tipo de metodología cuantitativa-cualitativa, concretada en dos de las once orientaciones que Casetti y di Chio (1999) proponen a la hora de analizar un producto audiovisual: el análisis de contenido y el análisis textual. Ambos tipos de análisis se caracterizan por ser ámbitos muy variados y amplios. El primero, el análisis de contenido, centra su atención en lo que es transmitido —“temas, informaciones y valores representados y difundidos” (Casetti y di Chio, 1999: 40) —, siendo su objetivo principal “recoger el mayor número posible de afirmaciones”. Igualmente, “permite analizar científicamente tanto los significados (“análisis temático”) como los “significantes” (análisis de los procedimientos, de las convenciones, de los rasgos formales)” (Igartua & Humanes, 2004: 9).

En cuanto al análisis textual, “desplaza su atención hacia elementos concretos del texto y hacia los modos en que dicho texto se construye y, por otro lado, extiende su atención hacia el modo de interpretar su significado en un sentido global, de valorizar las formas de enunciación de un determinado discurso” (Casetti y di Chio, 1999: 521).

Así, en base a dichos métodos de investigación y tras formular nuestra pregunta de investigación y las hipótesis correspondientes, definiremos qué categorías de análisis aplicaremos a nuestra muestra, basándonos en que dicha elección, “además de ser funcional respecto a los objetivos de la investigación y a las hipótesis que se quieran verificar, ha de tener en cuenta las características de la muestra” (Casetti & di Chio, 1999: 239). Tras ello elaboraremos una ficha de análisis que se aplicará a los personajes protagonistas de nuestra muestra, los cuatro largometrajes mencionados, para posteriormente poner de relieve los datos extraídos y confrontarlos entre sí.

En relación a nuestro objetivo principal (H1), buscaremos evidencias del mismo en dos fases, relacionadas con las dos sub-hipótesis. Así, en una primera fase, buscaremos evidencias de si el número de protagonistas masculinos es representativamente superior al de protagonistas femeninos en las películas objeto de nuestro análisis (H 1.1). En una segunda fase, analizaremos si tópicos y estereotipos argumentales y de personajes tradicionalmente empleados en las películas se reproducen en la mencionada muestra seleccionada (H 1.2).

4.1. Fase 1 de análisis

En esta primera fase, para cada una de nuestras muestras (películas) aplicaremos el siguiente modelo de análisis (Tabla 1), en el que se estudiarán dos variables con el objetivo de concretar qué personajes son protagonistas, cuales secundarios, y su sexo correspondiente:

* **Variable 1: Tipo de personaje.** Analizaremos a los personajes que aparecen en el filme, otorgándoles la categoría de **personaje protagonista** —aquel personaje fijo, desarrollado, que aparezca durante la mayor parte del largometraje, y sobre el que recaiga el peso argumental de la historia— y **personaje secundario** —aquel que no aparezca en la mayor parte de la historia, sobre el que no recae el peso argumental de la misma y que apenas está desarrollado como personaje—.

* **Variable 2: Sexo del personaje.** A cada uno de los personajes le anotaremos su condición de **hombre** —si el personaje tiene apariencia externa masculina o se considera como tal— o **mujer** —si el personaje tiene apariencia externa femenina o se considera como tal—.

PELÍCULA 1: TÍTULO	VARIABLE 1: TIPO DE PERSONAJE		VARIABLE 2: SEXO DEL PERSONAJE	
	0. Protagonista	1. Secundario	0. Hombre	1. Mujer
Personaje 1: NOMBRE	0. Protagonista	1. Secundario	0. Hombre	1. Mujer
Personaje 2: NOMBRE	0. Protagonista	1. Secundario	0. Hombre	1. Mujer
Personaje 3: NOMBRE	0. Protagonista	1. Secundario	0. Hombre	1. Mujer

Tabla 1: Resumen de datos con el modelo FASE 1 para cada película.

4.2. Fase 2 de análisis

Posteriormente, seleccionaremos exclusivamente a los personajes protagonistas y, teniendo en cuenta el sexo de los mismos, les aplicaremos una segunda plantilla de análisis a cada uno⁵. En ella estudiaremos las siguientes variables:

* **Variable 3: Ámbito de actuación.** Analizando las escenas en las que aparece cada personaje protagonista, definiremos si el personaje se mueve y actúa mayormente en **ámbitos**

⁵ Ver ANEXO 4

públicos (si en un 60% o más de las escenas se encuentra en lugares como la calle, el parque, un bar, una discoteca, las instalaciones de un instituto o una universidad), **privados** (si en un 60% o más de las escenas se encuentra en un ámbito doméstico, local privado, la clase de un colegio, un coche particular), o bien en ámbitos **mixtos** (si la proporción entre un ámbito de actuación y otro es de un 40%-60% en ámbitos públicos y privados).

* **Variable 4: Rol del personaje.** Entendiendo que un personaje habitualmente no representa en exclusiva un único rol, buscaremos determinar si, en general, un personaje es **activo** (cuando hace *algo* para conseguir *algo*, siendo el sujeto de la acción, su fuente directa, sin estar sometido a la iniciativa de otros), **pasivo** (cuando no es la fuente directa de la acción y está sometido a la iniciativa de otro), o bien si es **agresivo** (si responde con violencia física y/o verbal ante las situaciones o conflictos).

Esta variable será analizada a nivel argumental, tras anotar las escenas correspondientes.

* **Variable 5: Objetivos definidos.** Anotaremos si el personaje tiene **objetivos definidos**, si persigue al menos un fin a lo largo de todo el largometraje (anotando si el argumento lo muestra o lo ha definido verbalmente, por ejemplo: “tengo que aprobar ese examen”, “tiene que ser mi novia”), o si por el contrario **no tiene objetivos definidos**.

* **Variable 6: Reproducción del mito “amor romántico”-“la media naranja”.** Anotaremos si, verbalmente, el narrador (si lo hubiera) o el personaje ha mencionado su creencia en una “media naranja” o “el amor verdadero”, con expresiones como “es mi alma gemela”, “sin él/ella no soy nada”, “llevo toda la vida enamorada de él/ella”, “es el único/la única”.

* **Variable 7: Hipersexualización del personaje.** En cuando al estudio de la sexualización de los personajes, analizaremos esta variable en base a los indicadores empleados en el estudio *Gender bias without borders* (2015). Así, analizando en qué escenas el personaje es mostrado parcialmente desnudo, totalmente desnudo, en atuendo seductor, o se hacen referencias (menciones verbales) al aspecto físico del personaje, observaremos si el personaje es cosificado, valorado en función de su aspecto físico y como objeto sexual. Otorgaremos dos categorías al respecto: **hipersexualización** del personaje (si aparece en tres o más escenas con las características anteriores señaladas) o **no hipersexualización** del personaje (si solo se corresponden con menos de tres escenas).

* **Variable 8: Reproducción de tópicos.** Buscaremos si, argumentalmente, se reproducen algunos de los siguientes tópicos explicados en el epígrafe 2 del trabajo: 8.1) “**la chica**

buena”–“**el chico bueno**”; 8.2) “**el ángel**”; 8.3) “**la chica mala**”–“**el chico rebelde**” (no mencionado anteriormente, éste último se caracteriza por ser un personaje físicamente musculoso con actitud arrogante, inconformista, y toques de agresividad); 8.4) **otros tópicos** (definiremos como “otros tópicos” aquellos en los que no se den todas las características mencionadas al completo, o bien se den características de varios tópicos para un mismo personaje) o bien 8.5) **ningún tópico representado**.

PERSONAJE n° : NOMBRE		Nº de escenas	Conclusión
Variable 3. Ámbito de actuación	El personaje se mueve en espacios PÚBLICOS		
	El personaje se mueve en espacio PRIVADOS		
Variable 4. Rol del personaje	El personaje es ACTIVO		
	El personaje es PASIVO		
	El personaje es AGRESIVO		
		SÍ / NO	
Variable 5: Objetivos definidos	¿El personaje define sus objetivos? Cuáles		
	El personaje no tiene objetivos		
Variable 6: Reproducción del "mito del amor romántico-la media naranja"	El personaje reproduce "mito del amor romántico-media naranja"		
	El personaje no reproduce el "mito del amor romántico-media naranja"		
Variable 7: Hipersexualización	El personaje está hipersexualizado		
	El personaje no está hipersexualizado		
Variable 8: Reproducción de tópicos	"La chica buena-El chico bueno"		
	"El ángel"		
	"La chica mala”–“el chico rebelde"		
	Otros tópicos		
	Ningún tópico		

Tabla 2: Resumen de datos con el modelo FASE 2 para cada personaje protagonista.

4.3. Fiabilidad del modelo análisis

Con el objetivo de suministrar información acerca de la fiabilidad de las variables y categorías estipuladas y, en correspondencia, del análisis, “la comprobación de la fiabilidad intercodificadores (en la fase del pilotaje del instrumento de medida y al finalizar el estudio) es un requisito imprescindible en todo análisis de contenido” (Igartua, 2006: 218). Como menciona Igartua en base a los escritos de Krippendorff (1990), es una garantía de que “los datos han sido obtenidos con independencia del suceso, instrumento o persona que los mide” (Igartua, 2006: 218).

Así, tras la definición de las variables relevantes para el estudio y de los criterios de codificación, contrastamos la evaluación de la fiabilidad intercodificadores. Lo habitual para ello es que “se tome una muestra compuesta por un 10%-20% de las unidades de análisis”, contando con dos o más codificadores que analicen, de manera independiente, el mismo material en cada una de las variables que componen el libro de códigos” (Igartua, 2006: 218).

Empleamos, así, la fórmula de la Kappa de Cohen para obtener nuestros “Índices de fiabilidad”.

En el proceso de visionado de películas, se contó con un analista adicional, el cual tras leer el “libro de códigos” (en nuestro caso, las plantillas de análisis de personajes FASE 1 y FASE 2) analizó 62 minutos de la muestra (un 15%, al sumar la muestra un total de 415 minutos) de una película escogida al azar, que resultó ser *Tres metros sobre el cielo* (Fernando González Molina, 2010).

Tras ello, se evaluó el índice de concordancia de los observadores, obteniendo un índice muy alto en casi todas las variables. Mostramos los índices a continuación:

- FASE 1:

- Variable 1. Tipo de personaje: *Kappa* .85
- Variable 2. Sexo del personaje: *Kappa* 1 (100% de acuerdo)

- FASE 2:

Para esta fase de análisis de personajes protagonistas, el codificador interjuez amplió la muestra a 30 minutos más de otra de las películas, escogida al azar (*Fuga de cerebros*. Fernando González Molina, 2009), al solo existir cuatro protagonistas extraídos de la muestra

de la FASE 1. Por ello se analizó el acuerdo, en la FASE 2, de 10 protagonistas en total (siendo 19 el total de protagonistas para toda la muestra).

- Variable 3. Ámbito de actuación del personaje: *Kappa* .80
- Variable 4. Rol del personaje: *Kappa* .80
- Variable 5. Definición de objetivos: *Kappa* .61
- Variable 6. Reproducción “mito del amor romántico-media naranja”: *Kappa* .78
- Variable 7. Hipersexualización del personaje: *Kappa* 1 (100% de acuerdo)
- Variable 8. Reproducción de tópicos: *Kappa* .85

Prácticamente la totalidad de variables tienen índices de fiabilidad altos, indicándonos que el análisis es fiable. La única excepción es el índice correspondiente a la Variable 5, la cual nos dan un resultado *Kappa* .61 por debajo de lo esperado (se necesitaría al menos un valor de .7). Sin embargo, es preciso comentar al respecto que el interjuez llevó a cabo una visualización de 30 minutos de la segunda película, por lo que la mayor parte de los personajes no tenían todavía desarrollados o verbalizados sus objetivos.

4.4. Métodos de análisis

Posteriormente a la recogida de datos y elaboración de la matriz de trabajo, se describirá cada variable en relación a los personajes protagonistas de las cuatro películas estudiadas, con el fin de comprobar la realidad de género representada en las películas españolas contemporáneas de adolescentes.

Dado que las variables son de tipo cualitativo nominal, se resumirán los datos observados a través de gráficos de frecuencias.

Para matizar nuestras conclusiones, se aplicarán las técnicas estadísticas que se comentan a continuación, mostrando únicamente aquellos resultados para aquellos casos en que estos sean válidos. Con el objetivo de detectar si existe una relación significativa entre ciertas variables sin que el azar pueda explicar dicha relación (H 1.2), aplicaremos la prueba Chi cuadrado de Pearson (χ^2) en aquellos casos en los que se cumplan cumplir ciertas “condiciones de validez”⁶. Una vez realizada la prueba, se interpretarán los resultados del estadístico de

⁶ Condiciones de validez: a) ninguna frecuencia esperada debe ser menor que 1; b) no más del 20% de las frecuencias esperadas deben ser menores o iguales que 5 (Martín y Luna del Castillo, 2004: 335).

contraste y su nivel de significación (p) en comparación con el error $\alpha=.05$ que se suele emplear en Ciencias Sociales, obteniendo conclusiones acerca de las hipótesis planteadas. Para ello, se trabajará con el programa estadístico IBM SPSS Statistics 22.

5. RESULTADOS

Tras las preguntas de investigación planteadas, nuestro estudio trata de corroborar si los largometrajes contemporáneos (2009-2014) de producción española destinados a adolescentes reproducen una imagen de género desigual. Para ello nos hemos basado en dos sub-hipótesis relacionadas: que el número de protagonistas masculinos es superior al de protagonistas femeninos en estos largometrajes (H 1.1), y que se reproducen tópicos y estereotipos de género en los personajes protagonistas de dichos largometrajes (H 1.2).

En relación a las variables de investigación estudiadas en los cuatro largometrajes enunciados, los resultados son los siguientes:

5.1. H 1.1

Nuestra primera sub-hipótesis manifestaba que el número de protagonistas masculinos en las películas analizadas era superior al de protagonistas femeninos.

Observamos que, a nivel general, en los cuatro largometrajes existen un total de 69 personajes. De estos 69 personajes, observamos que 50 personajes son secundarios y 19 son personajes protagonistas (Tabla 3). En relación al sexo, 27 del total de personajes son mujeres y 42 son hombres. Evidenciamos ya, a nivel general, la desigualdad en la representación de sexos: un 39.1% de mujeres y un 60.9% de hombres (Tabla 4).

Relacionando el tipo de personajes y su sexo, observamos que de los 19 personajes protagonistas, 7 son mujeres y 12 son hombres, lo que nos desvela una presencia mayor de protagonismo masculino en detrimento del protagonismo femenino (Tabla 5). También es destacable, si bien no centro de nuestro estudio, que en los personajes secundarios también se da esta diferencia de sexos: 20 personajes secundarios son mujeres y 30 personajes secundarios son hombres.

	Frecuencia	Porcentaje
Protagonista	19	27,5
Secundario	50	72,5
Total	69	100,0

Tabla 3. Relación de personajes protagonistas y secundarios

	Frecuencia	Porcentaje
Mujer	27	39,1
Hombre	42	60,9
TOTAL	69	100,0

Tabla 4. Relación de personajes y su sexo

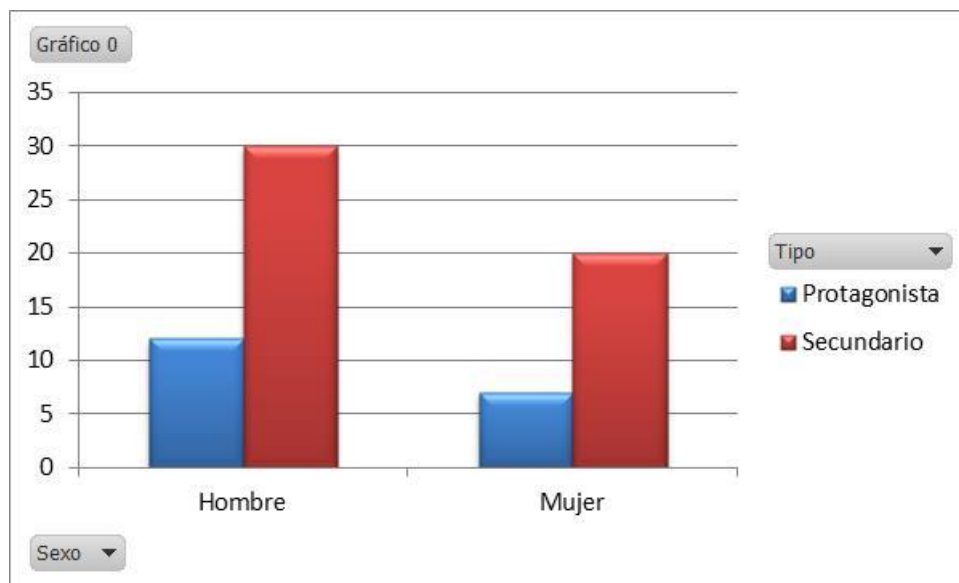


Tabla 5. Relación entre sexo y tipo de personaje

Concretando en las películas analizadas, en la primera, *Fuga de cerebros* (en adelante *FDC*), son cinco los protagonistas varones (Emilio, Chuli, Ruedas, Corneto y Cabra), y una la protagonista mujer (Natalia). La narración se cuenta desde el punto de vista del grupo de los chicos (siendo ellos el *sujeto de acción*) mientras que Natalia es reducida a *objeto simbólico*: es el “trofeo del guerrero” (Aguilar, 2004), aquello que van a buscar (“conquistar”) los varones.

En la segunda película, *Tres metros sobre el cielo* (en adelante, *3MSC*), son dos los protagonistas masculinos (“H” y Pollo) y dos las protagonistas femeninas (Babi y Katina). Si bien aquí obtenemos un porcentaje de protagonismo similar entre mujeres y hombres, como luego observaremos ambas protagonistas también son *objeto simbólico* y “trofeo” de los varones, y la historia se cuenta desde el punto de vista de *ellos*.

En la tercera película analizada, *Promoción fantasma* (en adelante *PF*), son cuatro los protagonistas varones (Modesto, Jorge, Dani y Pinfloy) y tres las protagonistas mujeres (Tina, Mariví y Ángela), mientras que en la cuarta película analizada, *Perdona si te llamo amor* (en

adelante, *PSTLA*), las cifras son de uno el protagonista hombre (Álex) y una la protagonista mujer (Niki).

En vista de lo observado, sí podemos concluir que a nivel de protagonismo existe una representación de género desigual en la muestra analizada. Ello se vinculan a las mencionadas conclusiones del Instituto Geena Davis sobre Género en los Medios (2015) y la CIMA (2014), en la que quedaba patente la suprarepresentación de los personajes masculinos en detrimento de los femeninos, y a las constantes corroboradas por las autoras Pilar Aguilar (2004, 2007, 2010), Virginia Guarinos (2008) y Trinidad Núñez (2008), que enunciaban el androcentrismo de los puntos de vista de los largometrajes, la representación audiovisual del hombre como *sujeto de la historia*.

5.2. H 1.2

Para la segunda sub-hipótesis (H 1.2), hemos estudiado si se reproducían tópicos y estereotipos de género en la configuración de los protagonistas de las cuatro películas analizadas. Para ello, en la FASE 2 hemos analizado las cinco variables mencionadas anteriormente en relación a los 19 personajes protagonistas y hemos obtenido los siguientes resultados.

Variable 3: Ámbito de actuación del personaje

En cuanto al ámbito en el que actúa el personaje, observamos también una distinción entre los protagonistas varones y las protagonistas mujeres en las cifras totales (Tabla 6): un 42.86% de las protagonistas mujeres se mueven en marcos privados, frente a solo un 16.67% de los varones. Al mismo tiempo, un 58.33% de los varones se mueven en marco públicos, frente a un 14.29% de las mujeres.

Etiquetas de columna ▾				
Etiquetas de fila ▾	Mixto	Privado	Público	Total general
Hombre	25,00%	16,67%	58,33%	100,00%
Mujer	42,86%	42,86%	14,29%	100,00%
Total general	31,58%	26,32%	42,11%	100,00%

Tabla 6. Porcentaje de personajes en relación al sexo y ámbito de actuación.

Si observamos las cifras (Tabla 7) encontramos que, en los marcos públicos, actúan 7 de 12 hombres y solo una mujer de 7. En los ámbitos mixtos, encontramos a tres hombres y a tres mujeres, y en los marcos privados encontramos que solo actúan 2 de 12 hombres, frente a 3 de 7 mujeres.

Estas tres mujeres que se mueven en más de un 60% de las escenas en marcos de acción privados son Babi (*3MSC*), la cual aparece en 43 escenas (de 70) en su habitación, una casa particular o en el interior de un coche —frente a las 24 en las que lo hace “H” en dichas localizaciones, además estando con ella en 18 de esas 24— y Ángela y Mariví (*PF*), que por su condición de fantasmas no pueden salir de determinadas localizaciones del colegio Monforte.

En la primera película, *FDC*, encontramos que todos los personajes, los cinco varones y Natalia, actúan mayormente en ámbitos públicos. Sin embargo, sí es reseñable la proporción en la que aparecen en escena: el protagonista Emilio aparece en 47 escenas, Chuli en 51, y Natalia solo en 25.

En la segunda película, *3MSC*, los protagonistas varones se mueven en ámbitos públicos en más de un 60% de las escenas. Sin embargo, como hemos mencionado, Babi se limita al ámbito doméstico y la coprotagonista, Katina, se mueve en un ámbito mixto, tanto en espacios públicos como privados. Al respecto, y si bien no ha sido cuantificado al no ser objeto de estudio, observamos que ambas, cuando se mueven en espacios públicos, no lo hacen solas, sino acompañadas, en la mayor parte de ellas, de un varón.

En *PF* son las características de los personajes las que definen sus ámbitos de actuación: son cinco jóvenes fantasmas que no pueden salir de las instalaciones del colegio Monforte. Por eso Dani, Ángela, Mariví y Pinfloy se circunscriben a ámbitos privados de movimiento: la biblioteca abandonada que es su hogar. Sin embargo, encontramos a uno de ellos, Jorge, que categorizamos en un ámbito de actuación mixto al actuar precisamente en un 60% de las escenas en ámbito privado y un 40% en ámbito público. Esto se explica por su relación con el personaje secundario Elsa, una adolescente no-fantasma. En cuanto a los personajes humanos, que en este caso además son adultos, encontramos que tanto Modesto como Tina se mueven en ámbitos mixtos. Sin embargo, de nuevo es reseñable el número de escenas en las que aparece cada uno: Modesto aparece en 41 escenas y Tina en 22.

En *PSTLA*, ambos personajes, Niki y Álex, actúan en ámbitos mixtos y en una proporción similar.

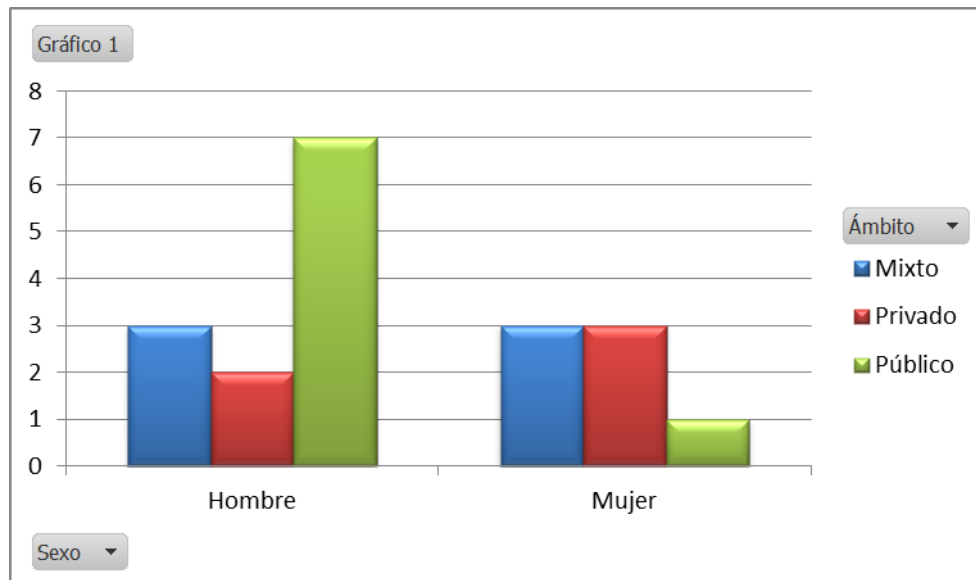


Tabla 7. Relación de personajes en función de su sexo y ámbito de actuación.

Variable 4: rol del personaje

En cuanto a la variable relacionada con el rol del personaje, contabilizamos 11 protagonistas con un papel activo, siete con rol pasivo, y uno con rol agresivo. Los resultados (Tabla 8.1 y 8.2) nos muestran que un 71.43% de las protagonistas femeninas tiene un rol pasivo respecto a solo un 16.67% de los protagonistas varones. O lo que es lo mismo: un 83.33% de los protagonistas varones tienen un rol activo/agresivo (10), mientras que este rol lo presentan solo un 28.67% de las mujeres protagonistas (2) (Tabla 9.1 y 9.2).

Etiquetas de fila	Etiquetas de columna			Total general
	Activo	Agresivo	Pasivo	
Hombre	75,00%	8,33%	16,67%	100,00%
Mujer	28,57%	0,00%	71,43%	100,00%
Total general	57,89%	5,26%	36,84%	100,00%

Tabla 8.1. Porcentaje de personajes en función de su sexo y rol

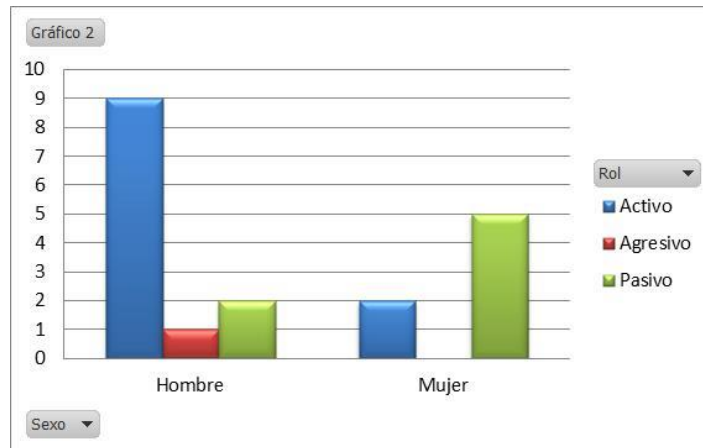
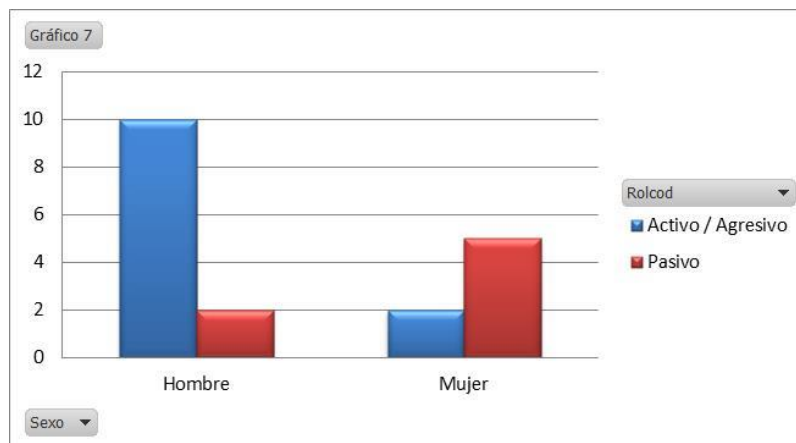


Tabla 8.2. Relación de personajes en función de su sexo y rol

Etiquetas de columna			
Etiquetas de fila	Activo / Agresivo	Pasivo	Total general
Hombre	83,33%	16,67%	100,00%
Mujer	28,57%	71,43%	100,00%
Total general	63,16%	36,84%	100,00%

9.1 Porcentaje de personajes en función de su sexo y rol activo/agresivo -pasivo



9.2. Relación de personajes en función de su sexo y rol activo/agresivo-pasivo

Al respecto, es mencionable que de las dos protagonistas femeninas que sí tienen un rol activo, una de ellas (Katina, *3MSC*) lo es por su iniciativa con respecto a su único objetivo en la película, su relación sentimental con Pollo, y la segunda (Niki, *PSTLA*) toma la iniciativa tanto a nivel relacional como situacional y de consecución de su objetivo (que, cabe resaltar, es consolidar su relación con su “amor verdadero”). Es decir: las dos protagonistas definidas como activas tienen como objetivo principal una relación sentimental con un varón.

El resto de protagonistas femeninas son, en la mayor parte de las situaciones, sujetos sometidos a la iniciativa de los demás. Sobre todo, cabe destacar dos de ellas: Natalia (*FDC*), que es *objetivo* y *objeto simbólico* de cinco varones protagonistas (la chica a la que “conquistar” para uno de ellos y que “hay que ir a buscar” a Oxford), y el personaje de Babi (*3MSC*), la cual accede a todas y cada una de las peticiones del varón protagonista “H” y —excepto cuando ella consiente perder la virginidad con él y la escena final, en la que éste le da una bofetada y ella corta su relación con él— nunca actúa por propia iniciativa, llegando a montar de espaldas como *paquete* en una carrera de motos, hacerse un tatuaje, escaparse de casa varias veces, beber alcohol, bañarse en una piscina de noche, abrir la puerta ante los violentos golpes que él da, faltar a clase... por la petición y en búsqueda de la aprobación de “H”, que asiente satisfecho ante cada uno de estas acciones.

Las tres restantes protagonistas con rol pasivo (*PF*) resultan ser la directora de un colegio que, incapaz de solucionar los problemas de funcionamiento del centro, pide ayuda al protagonista (varón) para ello —es decir: le necesita— y Ángela y Mariví, las dos jóvenes fantasmas. Es reseñable que aquí la condición de fantasma no es la razón de su rol pasivo, pues sus tres compañeros varones, también fantasmas, sí actúan y sí tienen iniciativa propia (Fotograma 1).



Fotograma 1. La pasividad de las protagonistas respecto a los protagonistas en *PF*⁷

Variable 5: definición de objetivos

En cuanto a la “definición de objetivos”, observamos que solo uno de los 19 personajes no tiene objetivos definidos (Tabla 10). Este único protagonista sin objetivos es una mujer, Babi

⁷ Captura de pantalla de *Promoción Fantasma* (27:28)

(3MSC), mencionada en el apartado anterior y definida como *pasiva*. En ningún momento este personaje expresa ningún tipo de intenciones o propósitos, sino que se deja llevar en su relación con el protagonista masculino “H”. Relacionamos esta situación con las palabras de Menéndez (2008) en las que contrapone cómo el hombre, *sujeto*, actúa en función de un objetivo, mientras se subrayaba la dependencia emocional de la mujer (lo que provoca rivalidad entre ellas, como le sucede a Babi cuando se pelea con Mara por “H”).

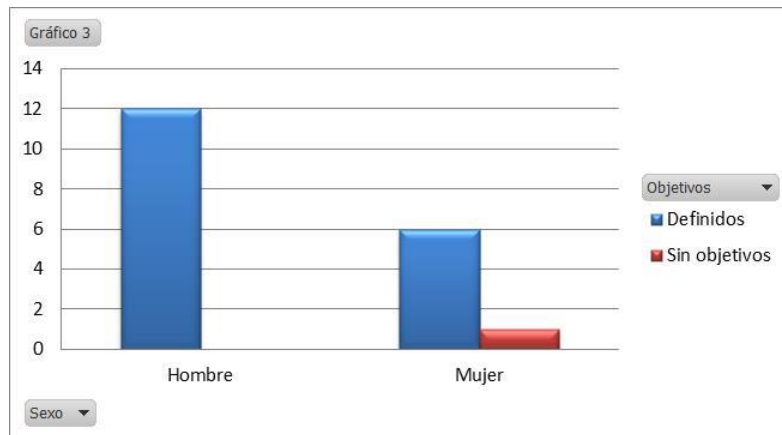


Tabla 10. Relación entre sexo de personajes y definición de objetivos

El resto de protagonistas femeninas sí tienen objetivos definidos, si bien no *actúan* por ellos sino que los “solicitan” y, sobre todo, los esperan (por ello, el número de protagonistas femeninas con objetivos definidos no se relaciona con el de personajes activos). Así, observamos que sus objetivos se reducen a los estudios (Natalia, *FDC*), una relación con un varón (Katina, *3MSC*; Mariví, *PF*; Niki, *PSTLA*), el conocimiento (Ángela, *PF*), o el funcionamiento de la institución que dirigen, un colegio (Tina, *PF*). Es decir, los objetivos de las protagonistas femeninas se pueden reducir a dos: el conocimiento/estudios y una relación con un varón.

En contraposición, observamos los objetivos de los protagonistas varones. Encontramos que en *FDC*, Emilio quiere conquistar a la protagonista (ayudado por sus amigos); Chuli, integrarse en la sociedad a pesar de su invidencia y conquistar a Voz Angelical; Ruedas, el sexo y conquistar a Claudia; Corneto, llenar una garrafa de semen antes de fin de curso; y Cabra, ayudar a que Emilio conquiste a la protagonista. En *3MSC*, Pollo quiere ganar la carrera de motos y estar con la coprotagonista Katina, y “H” hacer que Babi “se vuelva loca por él”, ganar en distintas competiciones (flexiones, motos) y mantener su estatus de líder. En

PF, el objetivo de Modesto es conseguir que los alumnos aprueben el curso para dejar de ser fantasmas y así el colegio pueda seguir abierto, el de Jorge los deportes y su relación con Elsa, el de Dani mantener su rol de líder y convencer al resto de compañeros de que ser fantasma es mejor, y el de Pinfloy ir de fiesta. En *PSTLA*, el objetivo del protagonista, Álex, es conseguir dirigir una campaña de publicidad de perfumes, seguir siendo Director Creativo y “esperar a su alma gemela”.

Si bien algunos de los protagonistas varones tiene por objetivo su relación con una protagonista femenina, observamos que, excepto en uno ellos (Álex, *PSTLA*), en el resto esta relación se basa en la “conquista”, en la acción por parte de ellos; no en una relación horizontal, sino en la consideración de ellas como *objeto simbólico* a conseguir. También es reseñable que los objetivos son más variados y relacionados con aficiones o con el logro de competiciones. Asociamos esta representación con los análisis de Plaza (2010) en los que mencionaba la aplicación de atributos en el varón, en los que encuadraríamos a nuestros protagonistas: “líderes, competitivos, dominantes, individualistas, (...) agresivos o ambiciosos”.

Variable 6: reproducción del “mito del amor romántico” – “la media naranja”

En cuanto al análisis de si los personajes protagonistas reproducen el mito del “amor romántico” o de “la media naranja”, extraemos que 14 personajes (un 73.63%) no reproducen dicha creencia, mientras que 5 personajes (un 26.32%) sí lo hacen (Tablas 12.1 y 12.2). De estos cinco personajes, 3 son mujeres y dos son hombres. Las cifras se corresponden con un 42.86% del total de las protagonistas femeninas y un 16.67% de los protagonistas varones reproduciendo dicha la creencia.

En todos los casos mencionados, los personajes hablan sobre el “amor de su vida”, su “amor verdadero”. Es francamente destacable que en *3MSC* la creencia de “el alma gemela” se asocia a la virginidad de la protagonista (la cual le dice a “H”, en el momento de perder la virginidad, que quiere que sea “el primero y el último”, el único), y que, en *PSTLA*, el narrador (en *off*) hable constantemente del mito y de que “el amor verdadero aparece solo una vez en la vida”, poniendo en boca de la protagonista esa idea de la exclusividad eterna: “desde que te vi, supe que eras tú, el amor de mi vida”.

Es mencionable que los varones que reproducen el mito mencionado se corresponden con los dos que tienen un rol pasivo (Emilio, *3MSC*; Álex, *PSTLA*). Sin embargo, no todas las

protagonistas femeninas que reproducen el mito son pasivas (caso de Niki, *PSTLA*), ni todas las pasivas reproducen el mito (Natalia, *FDC*).



Fotograma 2. Reproducción del mito del “amor romántico” en *PSTLA*⁸

De nuevo, observamos cómo son ellas las que “se enamoran (...) ellas lloran”, cumpliendo los requisitos del mito de la *pasión sufriente*; es decir, los “asuntos del corazón” siguen siendo su coto (Instituto de la Mujer, 2007) en la muestra seleccionada.

Etiquetas de fila	Etiquetas de columna		Total general
	No	Sí	
Hombre	83,33%	16,67%	100,00%
Mujer	57,14%	42,86%	100,00%
Total general	73,68%	26,32%	100,00%

Tabla 12.1. Relación entre sexo de personajes y reproducción del mito

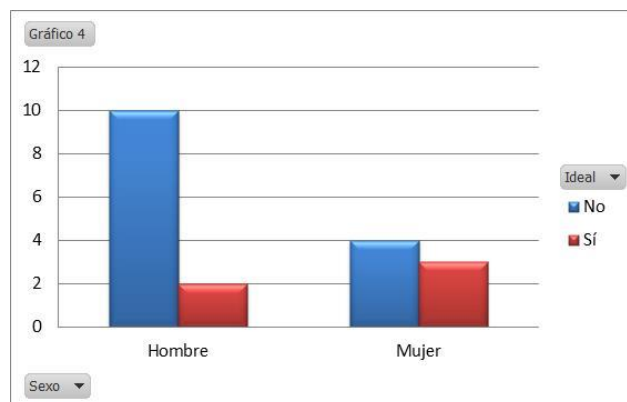


Tabla 12.2. Relación entre sexo de personajes y reproducción del mito

⁸ Captura de pantalla de *Perdona si te llamo amor* (55:18)

Variable 7: hipersexualización del personaje

En cuanto a la variable 7, en la que estudiamos la hipersexualización del personaje, observamos que solo dos de los 19 protagonistas pueden considerarse hipersexualizados en función de los criterios establecidos (Tabla 14.1 y 14.2).

Etiquetas de columna			
Etiquetas de fila	No	Sí	Total general
Hombre	91,67%	8,33%	100,00%
Mujer	85,71%	14,29%	100,00%
Total general	89,47%	10,53%	100,00%

Tabla 14.1. Relación entre sexo del personaje e hipersexualización

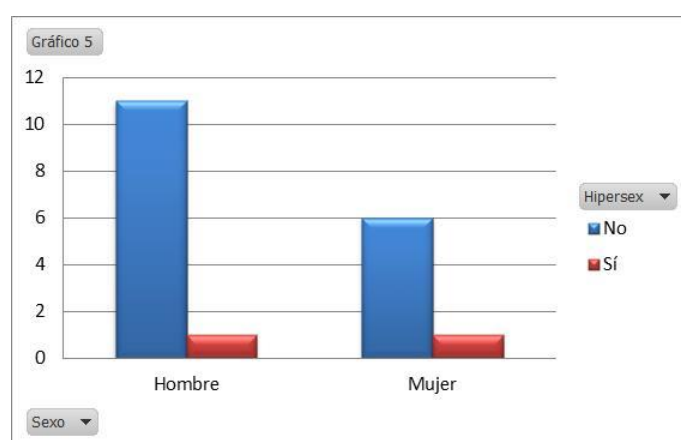


Tabla 14.2. Relación entre sexo del personaje e hipersexualización

De estos dos protagonistas, uno es un hombre y la otra una mujer, y ambos pertenecen a la misma película (*3MSC*). Sin embargo, difieren en el grado de *intensidad* de hipersexualización; él, “H”, aparece en seis escenas sin camiseta, con el torso desnudo. Sin embargo, su cuerpo no es fragmentado como sí ocurre con el de ella, Babi, que aparece hipersexualizada en la mayor parte de la película (más de once escenas). Y es que a la protagonista ya se nos la presenta, en la segunda escena y al tiempo de los créditos, con primeros planos de partes de su cuerpo en ropa interior (Fotograma 3), abundando las escenas en las que sale parcialmente desnuda, en las que un varón (en este caso, “H”) hace referencias a su cuerpo —como “estás muy sexy” (escena 16) o “tienes un culazo espectacular” (escena 26)— o bien en las que aparece vestida de forma sensual, pues va a ser *objeto de mirada* de un varón (hecho que no ocurre, por ejemplo, cuando queda con su amiga Katina).



Fotograma 3: primeros planos de Babi (*3MSC*) fragmentada⁹

Así, observamos cómo el interés que despierta el personaje femenino en esta película es su seducción, *existiendo* por y en función de “H”, obviando cualquier tipo de cualidad moral, humana o intelectual en ella, siendo cosificada para ser vista.

A pesar de no llegar a la cifra de ser consideradas hipersexualizadas, en el resto de protagonistas mujeres sí es relevante mencionar la importancia que se otorga a su apariencia física, siendo todas ellas bellas, delgadas, y femeninas en el vestir y las maneras (según los cánones de belleza occidentales actuales).

Variable 8: reproducción de tópicos

En cuanto a reproducción de tópicos, obtenemos que de un total de 19 personajes dos reproducen el tópico de “la chica buena / el chico bueno”, tres el tópico de “la chica mala/el chico malo”, cuatro “otros tópicos”, y diez no reproducen ningún tópico. Por sexos, es relevante destacar (Tabla 15) que la mayor parte de los protagonistas masculinos (un 66,67%) no reproduce ningún tópico, frente a una minoría en los personajes femeninos, un 28,57%.

Realizando una distinción (Tabla 16), encontramos que, en el caso de los varones, es uno solo el que reproduce el tópico del “chico bueno” (Emilio, *FDC*) y una sola la mujer la que reproduce el tópico de la “chica buena” (Babi, *3MSC*). Ambos son personajes sufrientes, ingenuos, jóvenes, guapos, que pospone su dicha exclusivamente a estar con su pareja.

El tópico de “la chica mala” no es reproducido por ninguna mujer protagonista (aunque sí observamos sus rasgos en una secundaria, Mara, la rival de Babi en su relación con “H” y su antítesis), si bien sí es reproducido por dos protagonistas hombres (“H”, *3MSC*; Dani, *PF*), dos varones arrogantes, inconformistas, y duros.

⁹ Captura de pantalla de la película *A tres metros sobre el cielo*

En relación a “otros tópicos”, cabe mencionar que frente a un 0%, ninguno de los protagonistas masculinos, más de la mitad de las mujeres protagonistas (57,14%) sí se encuadran en esta categoría. Estas cuatro mujeres son una miscelánea de la definición del tópico “la chica buena” con otros. Por ejemplo, encontramos a Natalia (*FDC*, Fotograma 4) y Ángela (*PF*), que si bien son jóvenes, ingenuas, bondadosas y tiernas, no buscan ni esperan a su “príncipe azul”, pues son *puras* y su único objetivo es el conocimiento; en el caso de Niki (*PSTLA*), se reproduce como una joven ingenua, buena, que espera que alguien la haga feliz, pero aderezada con rasgos de “Lolita” al ser una adolescente que provoca tensiones sexuales en un hombre maduro; y en el caso de Mariví (*PF*), también es una “chica buena” que está esperando a reencontrarse con su pareja, Chema, para ser feliz, pero presenta rasgos también de “femme fatale” castigada (recordemos que está embarazada por, según su compañera, “ser una guarrilla”).



Fotograma 4. Natalia (*FDC*), típico de “la chica buena”¹⁰

Es destacable, al respecto, cómo para dibujar las características de una protagonista femenina se recurre a uno o varios tópicos tradicionalmente reproducidos, perpetuando así la imagen reducida y estereotipada de la mujer.

Etiquetas de columna					
Etiquetas de fila	La chica buena / El chico bueno	La chica mala / El chico rebelde	Ningún tópico representados	Otros tópicos	Total general
Hombre	8,33%	25,00%	66,67%	0,00%	100,00%
Mujer	14,29%	0,00%	28,57%	57,14%	100,00%
Total general	10,53%	15,79%	52,63%	21,05%	100,00%

Tabla 15. Porcentajes de sexo de personajes y tópico que reproducen.

¹⁰ Captura de pantalla de *Fuga de cerebros* (07:00)

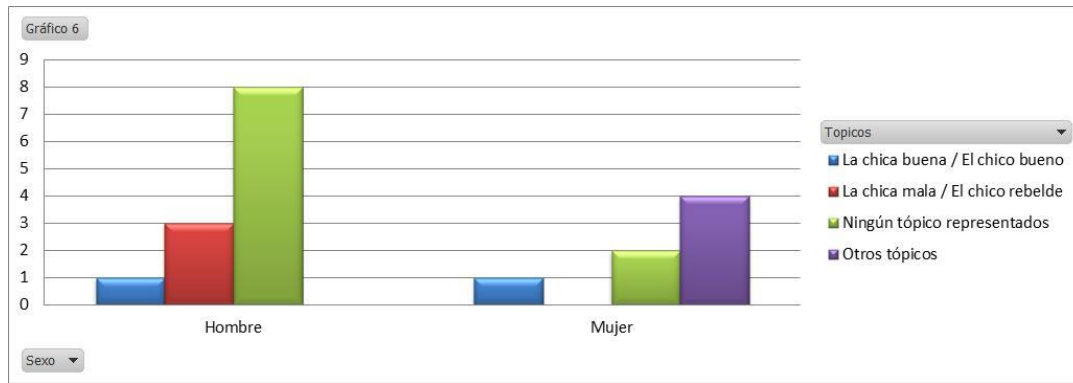


Tabla 16. Relación entre sexo de los personajes y tópicos que reproducen.

5.3. Métodos estadísticos

Como enunciamos en el epígrafe 4.4 referente a Metodología, hemos empleado el estadístico Chi Cuadrado para medir si existe relación entre cada una de las variables de la FASE 2 y la variable “sexo” de los protagonistas. Sin embargo, una vez aplicado, nos han resultado conclusiones no válidas para todos los casos¹¹-tablas de contingencia excepto uno, por lo que hemos omitido todo lo referente a los datos extraídos de la aplicación de dicho estadístico.

El caso en que sí se cumplían las condiciones para que los resultados del estadístico Chi cuadrado fueran fiables es el la variable *rol*; la relación entre el sexo del personaje y si éste es *activo*, *pasivo* o *agresivo*. En este caso, categorizando las categorías *activo* y *agresivo* como una sola (pues ambas son “no-pasivas”) y relacionándolo con el sexo de los personajes, obtenemos resultados significativos: el test exacto de Fisher nos muestra una significación de $p=.029 < \alpha$. Por tanto, sí hay una relación significativa entre el sexo y el rol del personaje, resultando representativa y generalizable la relación entre personajes mujeres y pasivos y personajes hombres y activos (Tabla 17 y 18).

Sexo del personaje * Recodificación del rol

		Recodificación del rol		Total
		Activo/Agresivo	Pasivo	
Sexo del personaje	Mujer	2	5	7
	Hombre	10	2	12
Total		12	7	19

Tabla 17. Relación entre sexo del personaje y rol.

¹¹ Referencia a las “condiciones de validez”

Test Chi-cuadrado					
	Valor	Grados de libertad	Asymp. Sig. (2-sided)	Exact Sig. (2-sided)	Exact Sig. (1-sided)
Pearson Chi-Square	5,698 ^a	1	,017		
Continuity Correction ^b	3,587	1	,058		
Test exacto de Fisher				,045	,029
N de casos válidos	19				

a. 3 cells (75,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 2,58.

b. Computed only for a 2x2 table

Tabla 18. Relación entre sexo del personaje y rol. Resultados.

5.4. Otras observaciones

Es reseñable que la película con más espectadores entre los años 2009 y 2014 de las analizadas, *Tres metros sobre el cielo (3MSC)*, sea aquella en la que todos y cada uno de los estereotipos mencionados aparezcan representados.

Es también reseñable, si bien no objeto de este estudio, la hipersexualización aplicada, en algunos casos de forma extrema, a los personajes femeninos secundarios de las películas y los comentarios que se realizan a ellas.

También es mencionable una característica que no se da en el protagonismo de los varones y sí en los protagonistas femeninos de dos de las cuatro películas analizadas: la importancia que se da a la virginidad de la mujer y a su primera experiencia sexual. Así, en *3MSC* su protagonista, Babi, verbaliza su miedo a acostarse con el protagonista varón, y le otorga la categoría de ser “el primero y el último” con el que mantener relaciones sexuales. Esta relación no horizontal la verbaliza su amiga Katina al decirle “exijo los detalles de la primera vez que te la meten”. Relacionamos su enunciado de nuevo con la tesis de la reproducción del modelo tradicional heteronormativo de la dualidad sexual y la preeminencia del coito vaginal. (González de Garay). Al igual, *PSTLA* comienza con varios personajes femeninos, protagonista incluida, hablando de “su primera vez” como algo especial.

Como hemos mencionado, este tipo de conversaciones no se dan en los protagonistas masculinos, que si hablan de sexo lo hacen desde una perspectiva de conquista y triunfo: “en dos cenas me la follo”, que dicen dos de ellos en *FDC* con respecto a su relación con dos personajes secundarios femeninos. También en *PF* los muchachos preparan un encuentro

entre Modesto y Tina, “echándole un cable” (palabras textuales) para que éste se acueste con ella, apuntando (mientras hacen gestos de un coito) que “a las tías lo que les mola es que les den un poquito de caña”. Es decir, en tres de las cuatro películas analizadas, ellos *follan* y ellas *son folladas*. Ellos son el *sujeto de acción* y ellas las que *reciben* la acción.

De los diecinueve protagonistas solo uno, varón, es homosexual (lo que se da a conocer al final de la película). Relacionamos este hecho con el enunciado de Guarinos (2008) sobre la incorporación de la figura del homosexual masculino en detrimento de la femenina. Es reseñable, además, que en una de las escenas de *PF* uno de los varones se introduce en el cuerpo de una chica y besa a otra de forma sensual para demostrarle al resto de protagonistas varones cómo de bueno y satisfactorio es seguir siendo fantasma (que permite vivir semejantes situaciones), siendo en esta escena observada esa *doble carga* que defendía Irene Pelayo (2009): la sexualidad lésbica, a ojos del espectador heterosexual masculino (y en este caso, también los personajes varones observadores de la escena) queda dotada de una doble carga simbólica sexual.

6. CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

En vista de los resultados obtenidos tras el estudio de las películas analizadas, podemos concluir que los largometrajes contemporáneos de producción española de adolescentes reproducen una imagen de género desigual, repitiendo estereotipos argumentales y de definición de personajes y roles que alimentan la creación y continuación de una imagen colectiva de los espectadores, en este caso adolescentes, sobre cómo son los hombres y cómo son las mujeres, contribuyendo a perpetuar la desigualdad de género.

Seguimos observando una relación significativa entre el rol pasivo y el protagonismo femenino: si existe un personaje protagonista femenino, lo más probable es que tenga un rol pasivo, que no actúe ni sea fuente directa de acción sino que se mueva por iniciativa de otros personajes, en su mayoría, varones.

También seguimos observamos una clara tendencia a contener a la mujer a ámbitos privados de acción, mayormente las habitaciones pero, también, la casa familiar o coches particulares que, en otro orden de cosas, ellas no conducen. Además, observamos una tendencia a que no aparezcan solas en lugares públicos.

En cuanto a la hipersexualización, si bien en las películas mostradas hay un equilibrio en la cosificación de los personajes en relación al sexo, sí es importante mencionar que, comparando, el grado de sexualización de ellas es mayor y más explícito que el de ellos, con desnudos integrales o partición de partes del cuerpo en primeros planos frente a torsos masculinos desnudos. También es remarcable, si bien no ha sido cuantificado expresamente por este estudio, cómo a los personajes femeninos se les ha otorgado una apariencia física que cumple con los cánones de belleza occidentales actuales, con características como feminidad en el vestir y las maneras o la delgadez y la belleza. Ello alimenta esa consideración de la mujer, ya mencionada, de ellas como *objeto simbólico* observado: “los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas siendo miradas” —como mencionaba Ventura (2000)—. También contribuye a perpetuar la idea de esa delgadez y belleza “como signos de prestigio y éxito social para las mujeres (...)” (Plaza, 2010) Insistimos, así, en lo relevante de prescindir en los personajes femeninos de los largometrajes cualquier tipo de cualidad moral, humana o intelectual en pos de su apariencia física.

En cuanto al mito del “amor romántico” y de la “media naranja”, encontramos que se sigue manteniendo argumentalmente en las películas, en este caso con índices similares en

personajes masculinos y personajes femeninos. Las consecuencias de su reproducción las vincula San Pedro (2005) a la violencia de género: “uno de los factores (evidentemente no el único ni el más importante) que facilita, favorece y sustenta la violencia de género más dramática y también las otras violencias cotidianas en las relaciones de pareja, es el modelo de amor romántico presente en nuestra cultura”. Las causas las relaciona con ese modelo de actuación que impone el *ideal* que se reproduce, asociándole qué sentimientos se deben tener, el cómo, el cuándo... Ello se traduce en “amores patéticos y llenos de sufrimientos, sacrificios personales y renunciadas (...), limitaciones a la libertad, algún que otro desprecio, presiones...” que traspasan de las narraciones audiovisuales y se materializan en la realidad.

Al hilo de las palabras de San Pedro, mencionamos la alta reproducción de la creencia en las protagonistas femeninas de los largometrajes analizados: casi la mitad de ellas. Esta observación tiene relación a los estudios de Charo Altable (1998), en los que enuncia que “muchas mujeres buscan aún la justificación de su existencia dando al amor un papel vertebrador de la misma, concediéndole más tiempo, más espacio imaginario y real. Los hombres conceden más tiempo y espacio a ser reconocidos y considerados por la sociedad y sus iguales”. Sus palabras también son resumen de lo observado en los largometrajes analizados: los objetivos de ellas, de haberlos, en más de la mitad de los casos son una relación con un varón, y el de ellos se amplía y diversifica a las metas personales, triunfo en competiciones de todo tipo, u objetivos profesionales.

En cuanto a los tópicos, es reseñable su alto uso en la definición de protagonistas femeninas, más aún adquiriendo todos ellos los rasgos de “la chica buena”, buena, pura, ingenua, joven, bondadosa, que espera a su *príncipe azul*.

Expresamente, es mencionable que la película más vistas de las mencionadas, con más de 1.300.000 espectadores, *Tres metros sobre el cielo*, es la que cumple todos y cada uno de los estereotipos que hemos mencionado: ella, Babi, pura, “chica buena”, casta, bella, y dulce, sin objetivos, delimitada a espacios privados y familiares y sensual *para* su protagonista varón; él, “H”, rebelde, activo, protector-conquistador, con iniciativa y rasgos de líder y dueño de espacios públicos.

Con todo, nuestro estudio tiene límites mencionables: 19 personajes no son una amplia muestra, por lo que ésta no permite, mediante el respectivo estudio estadístico, generalizar nuestras conclusiones más allá. Sin embargo, esta no era nuestra intención, sino la de observar

la representación de género en las películas contemporáneas, de entre 2009 y 2014, de producción española y de adolescentes.

Con todo, este estudio pretender ser al menos un paso para otras investigaciones acerca de la representación de género en las películas de adolescentes. En el proceso del mismo, hemos observado otras líneas abiertas relevantes para analizar en investigaciones prospectivas. Por ejemplo, la ampliación del análisis a los estereotipos masculinos, el estudio de la cosificación y la definición en base a tópicos en los personajes femeninos secundarios, y un análisis profundo de los personajes femeninos en los ámbitos de actuación públicos: cuándo aparecen, para qué, y con quién lo hacen.

Finalizamos recalcando la importancia de cómo es definido un personaje en la narración audiovisual, en los productos cinematográficos, más aún en aquellos destinados a y protagonizados por los adolescentes. Estos, en una edad en la que se encuentran configurando su personalidad, comportamientos y creencias, absorben del audiovisual modelos de actuación estereotipados para hombres y mujeres, y reciben mensajes machistas que tienen sus consecuencias en la configuración de su personalidad y, en el futuro, de las sociedades venideras.

No queremos con ello decir que los medios de comunicación, el cine en este caso, sean los culpables de la desigualdad de género, pues otros factores como la educación o la responsabilidad crítica entran en juego. Pero, como mencionaba Aguilar (2007) y reproducíamos al comienzo del presente trabajo, “los seres humanos necesitamos narraciones (...) que den cuenta de nuestra realidad, permitiéndonos así elaborarla”. Y es en esta elaboración de la realidad presente y futura donde sí entra en juego la creación y perpetuación de prejuicios inconscientes en base a los cuales funciona la sociedad en la que vivimos.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, P. (1996). *Manual del espectador inteligente*. Madrid: Fundamentos.
- Aguilar, P. (2004). *¿Somos las mujeres de cine? Prácticas de análisis fílmico*. Consejería de la Presidencia. Instituto Asturiano de la Mujer.
- Aguilar, P. (2007). *El cine, una representación patriarcal del mundo*. En Plaza, J. F. y Delgado, C. (Edts.) *Género y Comunicación*. Madrid: Fundamentos, pp. 129 –147.
- Aguilar, P. (2010). *La representación de las mujeres en las películas españolas: Un análisis de contenido*. En Arranz, F. (Dir.) *Cine y Género en España*. Madrid: Cátedra, pp. 211 – 274.
- Altable, C. (1998). “Penélope o las trampas del amor”. Valencia: Nau Llibres.
- Cassetti, F. y di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión: Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós
- CIMA. (04/03/2014). *Mujeres que no lloran (o casi) / el papel de la mujer en la ficción*. Recuperado de <http://cimamujerescineastas.es/htm/comunicacion/blog/noticias.php?id=2623> (10/04/2015).
- Cruzado, M. A. (2007). *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista: de los textos a las pantallas*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filología.
- De la Iglesia, L. (2014). *La transmisión de roles y estereotipos de género a través de los medios de comunicación. Un ejemplo a través del análisis de la película: Tres metros sobre el cielo*. Tesis de master. Universidad de Cantabria. Facultad de Educación.
- EIGE (2013). *Gender Equality Index*. Disponible en <http://eige.europa.eu/content/gender-equality-index/> (10/014/2015).
- Fonseca, C. y Quintero Soto, M.L (2009). “La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas”. *Sociológica*, año 24, nº 69, pp. 43-60. En <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/6903.pdf> (10/05/2015).

- Galán, E (2006). *Análisis cultural, mujer y representación televisiva*. Recuperado de <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/315.pdf> (27/03/2015).
- Galán, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de publicaciones.
- Galán, E (2007). *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*. Recuperado de <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/ElmaGalan.pdf> (27/03/2015).
- Geene Davis Institute on Gender in Media. (2015). *Gender Bias Without Borders. An investigation of female characters in popular films across 11 countries*. Los Ángeles: University of Southern California. Recuperado de <http://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf> (27/03/2015).
- González De Garay, B. y Alfeo, J.C. (2011). Género y programación televisiva: el caso de *Nitro y Nova*. *Revista Icono14 [en línea] 1 de Octubre de 2011, Año 9, Vol. Especial*, pp. 396-409. Disponible en <http://www.icono14.net> (10/05/2015).
- González de Garay, B. (2013). *El lesbianismo en las series de ficción televisiva españolas*. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información.
- Guarinos, V. (2008). *Mujer y Cine*. En Núñez, T. y Loscertales, F. (Coords.) *Los Medios de Comunicación con Mirada de Género*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, pp. 103 – 120.
- Igartua, J.J. y Humanes M.L. (2004). “El método científico aplicado a la investigación en comunicación social”. En *Portal de la comunicación InCom-UAB*. Disponible en http://www.researchgate.net/profile/Maria_Humanes/publication/237584442_El_mtodo_cientfico_aplicado_a_la_investigacin_en_comunicacin_social/links/00b49526104d2d1485000000.pdf (20/05/2015).
- Igartua, J.J., Zlobina, A., Páez, D. y Mayordomo, S. (2004). *Persuasión y cambio de actitudes*. En Fernández, I., Ubillos, S., Zubieta, E. y Páez, D. (Coords.) *Psicología social, cultura y educación*. Madrid: Pearson Educación, pp. 364-367.

- Igartua, J.J. (2006). *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. Barcelona: Bosch.
- Igartua, J.J. (2007). *Persuasión narrativa. El papel de la identificación con los personajes a través de las culturas*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Igartua, J.J. (2008). Identificación con los personajes y persuasión incidental a través de la ficción cinematográfica. *Escritos de Psicología*, pp. 42-53.
- Igartua, J.J., Acosta, T., Frutos, F.J. (2009). Recepción e Impacto del Drama Cinematográfico. El Papel de la Identificación con los Personajes y la Empatía. *Global Media Journal México*, vol. 6, nº 11.
- Instituto de la mujer (2007). *Tratamiento y representación de las mujeres en las teler series emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*. Madrid: Instituto de la mujer.
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Crítica: Barcelona. Recuperado de http://www.antimilitaristas.org/IMG/pdf/la_creacion_del_patriarcado_-_gerda_lerner-2.pdf (10/04/2015).
- Martín, A. y Luna del Castillo J. (2004). *Bioestadística para las ciencias de la salud (+)*. Madrid: Ediciones Norma-Capitel.
- Megías, I. y Ballesteros, J.C. (2014). *Jóvenes y género. El estado de la cuestión*. Madrid: Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud / Fundación de Ayuda contra la Drogadicción (FAD). Disponible en <http://file02.lavanguardia.com/2015/02/12/54427157462-url.pdf> (10/05/2015).
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. ICAA. *Información general. Certificado de nacionalidad española de las películas*. Disponible en <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/informacion-general/conceptos-cine-y-audiovisual/certificado-nacionalidad-espanola.html> (10/05/2015).
- Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales, e Igualdad (2013). *Mujeres en cifras. Boletín estadístico*. Disponible en <http://www.inmujer.gob.es/estadisticas/boletinEstadistico/docs/Boletinjunio2013.pdf> (10/04/2015).

- Menéndez, M.I. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Núñez, T. (2008). La mujer objeto y sujeto televisivo. En Núñez, T. y Loscertales, F. (Coords.) *Los Medios de Comunicación con Mirada de Género*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, pp. 121 – 138.
- Pearson, J.C., Turner, L.H. y Todd-Mancillas (1993). *Comunicación y género*. Barcelona: Paidós.
- Pelayo, I. (2009). *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información.
- Plaza, J. (2005). *Modelos de varón y mujer en las revistas femeninas para adolescentes*. Madrid: Fundamentos.
- Plaza, J. y Delgado, C. (Ed.) (2007). *Género y comunicación*. Madrid: Fundamentos.
- Plaza, J. (2009). La Globalización de la Identidad de Género en las revistas para adolescentes. *Revista Zer*, vol. 14, nº 26, pp. 129-144.
- Plaza, J. (2010). Introducción: representaciones audiovisuales, identidad de género y transgresión. En Sangro P., Plaza J. (Ed.) *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.
- Real Academia Española. Estereotipo. En *Diccionario de la lengua española (22ª. ed.)* [en línea]. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=estereotipo> (10/04/2015).
- Real Academia Española. Sexo. En *Diccionario de la lengua española (22ª. ed.)* [en línea]. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=sexo> (10/04/2015).
- Revilla, M. A. (2008): “Representaciones de género: una mirada (más bien) reproductiva”, *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, nº 3, segundo semestre de 2008, pp. 199-217. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sangro, P. y Plaza, J. (Ed.) (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.

San Pedro, P. (2005). El mito del amor y sus consecuencias en el vínculo de pareja. *Página abierta*, n° 45. Disponible en <http://www.pensamientocritico.org/pilsan0704.htm> (10/05/2015).

United Nations Development Programme (2014). Table 4: Gender Inequality Index. En *Human Development Report 2014. Sustaining Human Progress: Reducing Vulnerabilities and Building Resilience*. Disponible en <http://hdr.undp.org/en/content/table-4-gender-inequality-index> (10/04/2015).

Ventura, L. (2000). *La tiranía de la belleza: las mujeres ante los modelos estéticos*. Barcelona: Plaza Janés.

World Health Organization (2014). *Health For The World's Adolescents. A Second Chance In The Second Decade*. Washington: Ops/Oms. Recuperado de <http://Apps.Who.Int/Adolescent/Second-Decade> (10/04/2015).

8. ANEXOS

8.1. ANEXO 1. LARGOMETRAJES DE PRODUCCIÓN ESPAÑOLA CON MAYOR RECAUDACIÓN ENTRE LOS AÑOS 2009 - 2014

Largometrajes de producción española con mayor recaudación. Año 2009¹²

Largometrajes españoles con mayor recaudación

Datos de 1 de enero a 31 de diciembre de 2009.

	Largometraje	Estreno	Espectadores	Recaudación
1	AGORA	07/10/2009	3.318.399	20.405.735,32 €
2	PLANET 51	20/11/2009	1.643.634	9.929.692,81 €
3	CELDA 211	06/11/2009	1.400.422	8.723.484,74 €
4	FUGA DE CEREBROS	24/04/2009	1.176.069	6.863.216,54 €
5	SPANISH MOVIE	30/11/2009	1.072.280	6.635.295,96 €
6	SECRETO DE SUS OJOS, EL	25/09/2009	851.133	5.250.183,21 €
7	REC 2	02/10/2009	835.747	5.109.880,55 €
8	MENTIRAS Y GORDAS	27/03/2009	719.428	4.282.941,40 €
9	ABRAZOS ROTOS. LOS	18/03/2009	686.581	4.115.027,34 €
10	AL FINAL DEL CAMINO	07/04/2009	449.844	2.655.379,75 €
11	KIKA SUPERBRUJA Y EL LIBRO DE HECHIZOS	10/06/2009	431.063	2.398.175,31 €
12	PAGAFANTAS	02/07/2009	340.089	1.999.766,81 €
13	MAPA DE LOS SONIDOS DE TOKIO	27/08/2009	319.852	1.963.470,32 €
14	GORDOS	10/09/2009	290.429	1.755.016,18 €
15	BAILE DE LA VICTORIA, EL	24/09/2009	222.235	1.386.316,76 €
16	MI VIDA EN RUINAS	07/08/2009	214.347	1.263.158,36 €
17	CHE. GUERRILLA	27/02/2009	140.749	825.029,88 €
18	LINCE PERDIDO, EL	07/11/2008	139.468	733.487,79 €
19	AGALLAS	04/09/2009	115.620	701.041,53 €
20	DIETA MEDITERRANEA	06/02/2009	116.042	665.203,59 €
21	BUSCANDO A ERIC	27/11/2009	89.554	555.128,14 €
22	CAMINO	26/09/2008	93.032	499.391,18 €
23	TETRO	26/06/2009	84.879	494.674,02 €
24	7 MINUTOS	10/06/2009	76.769	426.446,05 €
25	ESPERPENTOS	23/04/2009	61.474	412.409,76 €

Largometrajes de producción española con mayor recaudación. Año 2010¹³

Largometrajes españoles con mayor recaudación

Datos de 1 de enero a 31 de diciembre de 2010.

	Largometraje	Estreno	Espectadores	Recaudación
1	TRES METROS SOBRE EL CIELO	03/12/2010	1.331.895	8.464.994,39 €
2	OJOS DE JULIA, LOS	28/10/2010	1.088.368	6.867.364,82 €
3	QUE SE MUERAN LOS FEOS	22/04/2010	1.127.131	6.766.147,71 €
4	CONOCERAS AL HOMBRE DE TUS SUEÑOS	27/08/2010	697.946	4.456.770,46 €
5	CELDA 211	06/11/2009	669.741	4.065.687,32 €
6	LOPE	03/09/2010	601.166	3.696.923,18 €
7	BIUTIFUL	03/12/2010	409.930	2.728.684,58 €
8	ENTRELOBOS	26/11/2010	424.883	2.686.146,90 €
9	BURIED	01/10/2010	377.597	2.387.317,11 €
10	TENSION SEXUAL NO RESUELTA	18/03/2010	334.287	2.051.567,60 €
11	PAJAROS DE PAPEL	12/03/2010	339.210	2.026.661,17 €
12	BALADA TRISTE DE TROMPETA	17/12/2010	236.888	1.512.817,87 €
13	OCEANOS	18/04/2010	201.596	1.253.007,39 €
14	MAL AJENO, EL	17/03/2010	201.606	1.252.261,26 €
15	PLANET 51	20/11/2009	218.974	1.227.438,45 €
16	HERENCIA VALDEMAR, LA	21/01/2010	164.974	1.018.723,79 €
17	ULTIMA MIRADA, LA	29/12/2009	124.685	996.565,60 €
18	PECADOR	28/12/2009	122.986	983.856,00 €
19	ZONA MUERTA, LA	29/12/2009	117.257	935.747,00 €
20	BON APPETTIT	11/11/2010	138.669	902.399,40 €
21	PAN NEGRO	15/10/2010	138.579	870.123,80 €
22	GRAN VAZQUEZ, EL	24/09/2010	137.399	854.931,18 €
23	SECRETO DE SUS OJOS, EL	25/09/2009	140.816	823.896,35 €
24	VIAJE MAGICO A AFRICA	07/05/2010	108.260	823.314,06 €
25	UNA HORA MAS EN CANARIAS	15/07/2010	133.585	814.567,55 €

¹² Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. El cine y el vídeo en datos y en cifras. Disponible en <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2009/CinePelículasEspañolas.html>

¹³ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. El cine y el vídeo en datos y en cifras. Disponible en <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2010/CinePelículasEspañolas.html>

Largometrajes de producción española con mayor recaudación. Año 2011¹⁴

Largometrajes españoles con mayor recaudación.

Datos de 1 de enero a 31 de diciembre de 2011.

	Largometraje	Estreno	Espectadores	Recaudación
1	TORRENTE 4	09/03/2011	2.630.263	19.345.503,32 €
2	MIDNIGHT IN PARIS	11/05/2011	1.239.355	7.926.916,73 €
3	FUGA DE CEREBROS 2	02/12/2011	796.137	5.025.460,16 €
4	PIEL QUE HABITO, LA	01/09/2011	722.960	4.585.877,25 €
5	NO HABRA PAZ PARA LOS MALVADOS	16/09/2011	641.445	4.039.451,98 €
6	TAMBIEN LA LLUVIA	24/09/2010	619.315	3.901.297,52 €
7	PRIMOS	04/02/2011	566.410	3.545.363,83 €
8	MIENTRAS DUERMES	14/10/2011	546.085	3.517.590,28 €
9	AGUILA ROJA-LA PELICULA	20/04/2011	502.905	3.038.709,19 €
10	INTRUDERS	07/10/2011	413.970	2.652.127,52 €
11	UN DIOS SALVAJE	18/11/2011	394.839	2.625.908,13 €
12	LO CONTRARIO AL AMOR	25/08/2011	417.384	2.562.519,65 €
13	CARA OCULTA, LA	16/09/2011	397.752	2.339.841,08 €
14	UN CUENTO CHINO	17/06/2011	352.281	2.280.142,13 €
15	AMIGOS...	08/07/2011	317.470	2.006.250,78 €
16	VOZ DORMIDA, LA	23/09/2011	313.203	1.975.420,27 €
17	ENCONTRARAS DRAGONES	15/03/2011	340.760	1.974.945,38 €
18	PAN NEGRO	15/10/2010	298.431	1.802.077,55 €
19	TRES METROS SOBRE EL CIELO	03/12/2010	240.693	1.420.491,82 €
20	NO LO LLAMES AMOR... LLAMALO X	06/05/2011	168.883	1.038.972,96 €
21	¿PARA QUE SIRVE UN OSO?	01/04/2011	174.474	1.038.823,21 €
22	KIKA SUPERBRUJA, EL VIAJE A MANDOLAN	10/11/2011	158.990	965.050,54 €
23	CHICO & RITA	10/12/2010	151.012	948.538,92 €
24	EVA	05/08/2011	131.054	850.817,77 €
25	CARNE DE NEON	25/12/2010	134.513	849.979,79 €

Largometrajes de producción española con mayor recaudación. Año 2012¹⁵

Largometrajes españoles con mayor recaudación

Datos de 1 de enero a 31 de diciembre de 2012.

	Largometraje	Estreno	Espectadores	Recaudación
1	LO IMPOSIBLE	11/10/2012	5.914.601	41.009.378,41 €
2	AVENTURAS DE TADEO JONES, LAS	30/08/2012	2.720.152	18.016.633,93 €
3	TENGO GANAS DE TI	18/06/2012	1.980.358	12.122.051,24 €
4	IRA DE TITANES (WRATH OF THE TITANS)	29/03/2012	837.056	5.938.002,88 €
5	LUCES ROJAS	02/03/2012	466.868	3.012.861,08 €
6	CUERPO, EL	21/12/2012	416.848	2.964.834,16 €
7	GRUPO 7	04/04/2012	374.533	2.392.973,18 €
8	[REC] 3 GENESIS	28/03/2012	369.935	2.341.730,87 €
9	PROMOCION FANTASMA	27/12/2011	274.519	1.717.203,24 €
10	KATMANDU, UN ESPEJO EN EL CIELO	07/12/2011	246.674	1.537.100,53 €
11	XP 3D	28/12/2011	196.784	1.529.725,07 €
12	FRIA LUZ DEL DIA, LA	04/04/2012	237.133	1.523.958,88 €
13	THE PELAYOS	26/04/2012	235.692	1.500.344,77 €
14	FIN	23/11/2012	216.824	1.470.035,94 €
15	UNA PISTOLA EN CADA MANO	05/12/2012	157.791	1.172.738,96 €
16	ENIGMA DEL CUERVO, EL	29/06/2012	177.481	1.092.744,03 €
17	ASTERIX Y OBELIX AL SERVICIO DE SU MAJESTAD	29/11/2012	163.044	1.080.744,92 €
18	ELEFANTE BLANCO	13/07/2012	162.171	1.032.318,41 €
19	COPITO DE NIEVE	09/12/2011	168.910	952.087,81 €
20	BLANCANIEVES	28/09/2012	135.707	902.381,25 €
21	CHISPA DE LA VIDA, LA	09/12/2011	135.152	850.332,14 €
22	LO MEJOR DE EVA	16/12/2011	118.397	753.392,69 €
23	CACHORROS Y EL CODIGO DE MARCO POLO, LOS	18/05/2012	115.619	696.003,40 €
24	TODOS TENEMOS UN PLAN	07/09/2012	102.326	692.693,38 €
25	CHEF, EL	31/10/2012	95.382	687.283,12 €

¹⁴ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. El cine y el vídeo en datos y en cifras. Disponible en <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2011/CinePelículasEspañolas.html>

¹⁵ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. El cine y el vídeo en datos y en cifras. Disponible en <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2012/CinePelículasEspañolas.html>

Largometrajes de producción española con mayor recaudación. Año 2013¹⁶

	Largometraje	Estreno	Espectadores	Recaudación
1	FAST & FURIOUS 6	24/05/2013	1456529	9438569,11
2	MAMA	17/12/2012	1160401	7869703,59
3	ZIPI Y ZAPE Y EL CLUB DE LA CANICA	04/10/2013	865724	5085786,32
4	AMANTES PASAJEROS, LOS	06/03/2013	706378	5018755,62
5	BRUJAS DE ZUGARRAMURDI, LAS	27/09/2013	802514	4729558,41
6	TRES BODAS DE MAS	05/12/2013	632251	4265420,43
7	CUERPO, EL	21/12/2012	497277	3311157,27
8	GRAN FAMILIA ESPAÑOLA, LA	05/09/2013	462262	2968829,15
9	SEPTIMO	08/11/2013	470287	2935308,57
10	JUSTIN Y LA ESPADA DEL VALOR	20/09/2013	392552	2316378,56
11	ULTIMOS DIAS, LOS	27/03/2013	300754	2123599,13
12	TESIS SOBRE UN HOMICIDIO	05/04/2013	232701	1627863,97
13	VOLVER A NACER	21/12/2012	227715	1525339,59
14	FUTBOLIN	20/12/2013	210729	1287977,42
15	COMBUSTION	26/04/2013	192699	1254157,34
16	LO IMPOSIBLE	11/10/2012	163776	1048868,20
17	QUIEN MATO A BAMBI ?	15/11/2013	144404	835959,15
18	VIDA DE ADELE, LA	25/10/2013	113337	769770,82
19	UNA PISTOLA EN CADA MANO	05/12/2012	109007	724835,70
20	VIVIR ES FACIL CON LOS OJOS CERRADOS	31/10/2013	105262	694358,68
21	ISMAEL	25/12/2013	100459	672551,66
22	GRAND PIANO	25/10/2013	91998	584740,01
23	MULA, LA	09/05/2013	77720	495850,83
24	15 AÑOS Y UN DIA	07/06/2013	67149	430858,21
25	AYER NO TERMINA NUNCA	26/04/2013	61391	429188,72

Largometrajes de producción española con mayor recaudación. Año 2014¹⁷

1 Ocho apellidos vascos: 55.098.431 €

2 El Niño: 15.873.962 €

3 Torrente 5: 10.592.603 €

4 La isla mínima: 5.501.397 €

5 Relatos Salvajes: 2.940.397 €

6 Pancho, el perro millonario: 2.524.350 €

7 Perdona si te llamo amor: 2.153.730 €

8 Carmina y amén: 2.003.101 €

9 Tres bodas de más: 1.933.352 €

10 Futbolín: 1.642.840 €

¹⁶ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. El cine y el vídeo en datos y en cifras. Disponible en <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/cdc/ano-2013/c/cine-peliculas-espaniolas.html>

¹⁷ Producción propia a partir de : TA O. (2014). “Las diez películas españolas más vistas del 2014 son...”. *El blog del cine español*. Disponible en <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=20216>

8.2. ANEXO 2: FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS ANALIZADAS

Película 1: “FUGA DE CEREBROS” (FDC)

Año y duración: 2009. 104 minutos

Género: Comedia

Director/a: Fernando González Molina

Guionista: Curro Velázquez / Álex Pina

Personajes: EMILIO (Mario Casas), CHULI (Alberto Amarilla), CABRA (Canco Rodríguez), RUEDAS (Gorka Lasasa), NATALIA (Amaia Salamanca), CORNETO (Pablo Penedo)

Sinopsis: Emilio es un chico tímido, enamorado de Natalia desde que eran pequeños. El último día de instituto, cuando se lo va a confesar, a Natalia le informan de que le han concedido una beca en la Universidad de Oxford. Los amigos de Emilio le convencen para falsificar sus notas y documentos y matricularse todos en la misma Universidad, donde intentarán que Emilio conquiste a Natalia.

Película 2: “TRES METROS SOBRE EL CIELO” (A3MSC)

Año y duración: 2010. 119 minutos

Género: Drama - romance

Director/a: Fernando González Molina

Guionista: Ramón Salazar (basado en la obra de Federico Moccia)

Personajes: HUGO “H” OLIVERA (Mario Casas), BABI (María Valverde), KATINA (Marina Salas), POLLO (Álvaro Cervantes), MARA (Andrea Duro), CHINO (Luis Fernández), ÁLEX (Diego Martín), GUSTAVO (Pablo Rivero)

Sinopsis: Hugo Olivera, “H”, un chico rebelde, impulsivo y carismático aficionado a las motos, conoce a Babi, una chica dulce y tranquila, de entorno de clase adinerada. A pesar de la gran diferencia de sus dos ambientes y personalidades, los dos chicos comienzan una relación.

Película 3: “PROMOCIÓN FANTASMA” (PF)

Año y duración: 2012. 88 minutos

Género: Comedia

Director/a: Javier Ruiz Caldera

Guionista: Cristóbal Garrido / Adolfo Valor

Personajes: MODESTO (Raúl Arévalo), TINA ESCALONILLA (Alexandra Jiménez), MARIVÍ (Andrea Duro), JORGE (Jaime Olías), ELSA (Aura Garrido), DANI (Álex Maruny), ÁNGELA (Anna Castillo), PINFLOY (Javier Bódalo)

Sinopsis: Modesto, un profesor que ve muertos y que ha sido despedido de todos los colegios donde ha trabajado, comienza un nuevo trabajo en el colegio Monforte. Allí la directora, Tina, le pide ayuda: pasan cosas raras. Modesto conoce a los cinco chicos responsables (Mariví, Ángela, Dani, Jorge y Pinfloy), cinco fantasmas que solo él ve y que llevan veinte años rondando por el colegio. Modesto tendrá que encontrar la razón de por qué siguen siendo fantasmas y solucionarlo.

Película 4: “PERDONA SI TE LLAMO AMOR” (PSTLA)

Año y duración: 2014. 105 minutos

Género: Drama - romance

Director/a: Joaquín Llamas

Guionista: Fran Araújo / Manuel Burque

Personajes: NIKI (Paloma Bloyd), ALESSANDRO “ÁLEX” BELLI (Daniele Liotti), OLI (Andrea Duro), JORGE (Álex Batllori), FER (Joel Bosqued), SATUR (Álex Maruny), ÉRICA (Lucía Guerrero), DIANA (Lucía Delgado)

Sinopsis: Álex, brillante publicista de 37 años recién abandonado por su novia, conoce a Niki, una estudiante de 17 años que consigue enamorarle y hacer que su vida de un giro.

8.3 ANEXO 3. ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS ESCENA POR ESCENA

DOSSIER PELÍCULA 1: *FUGA DE CEREBROS* (2009)

Escena 1 (00:22): Emilio va en bici por la calle, mientras se presenta en voz en *off*. Llega al instituto.

Escena 2 (01:03): en *off*, mientras entra al instituto, Emilio cuenta que tiene 18 años y lleva trece enamorado de la misma chica, Natalia.

Escenas 2.1, 2.2, 2.3 (en ráfaga): Emilio rememora situaciones vividas con Natalia de cuando eran niños y adolescentes, en el parque, la biblioteca y el gimnasio.

Escena 3 (02:15): Natalia llega al instituto. Se presenta como “un ángel” (efectos de iluminación, ralentización, brillo...). Por otro lado llega Chuli, amigo de Emilio, es presentado en *off*: pese a su ceguera, su objetivo siempre ha sido la integración.

Escena 3.1: en el patio, Chuli juega al fútbol. Acaba chocándose con el poste.

Escena 4 (03:50): junto al Chuli y Emilio, llega Rafael, “Ruedas”, en silla de ruedas. Emilio lo presenta en *off*: sus objetivos siempre han sido la defensa personal y el sexo.

Escena 4.1: En una fiesta nocturna, Ruedas consuela una chica a cuyo novio acaba de agredir e intenta que le haga una felación.

Escena 5 (04:40): al grupo llega Cabra, que también es presentado en *off*.

Escena 5.1: Cabra, gitano, regenta una barraca de feria y se dedica a trapichear con droga.

Escena 6 (05:36): el grupo formado por Emilio, Chuli, Ruedas y Cabra revisan las notas en un panel en el vestíbulo del instituto. Chuli quiere hacer medicina, pero ha suspendido. En ese momento llega Corneto, que es presentado como “el líder intelectual del grupo”.

Natalia se acerca a ellos por el pasillo cuando le interrumpe un profesor y le informa de que le han dado una beca para estudiar Medicina en Oxford.

Escena 7 (08:00): los cinco chicos pasean por el parque. Comentan que no quieren dejar de verse después del verano ni que sus futuros se separen, y sobre todo, que no pueden dejar que

Emilio pase del “amor de su vida”. Ruedas, Corneto, Chuli y Cabra deciden que los cinco se vayan a Oxford para que Emilio conquiste a Natalia.

Escena 8 (09:44): en casa de Cabra, los cinco chicos falsifican sus notas y los documentos necesarios para poder irse a la Universidad de Oxford y matricularse en los estudios de Medicina.

Escena 9 (11:00): los certificados de admisión de los chicos son aprobados.

Escena 10 (11:11): en un parque, los chicos se despiden de sus familiares. El padre de Chuli, también ciego, le pide que sea “un ejemplo de integración”. El tío de Corneto, que aproveche para “follar todo lo que pueda”. El abuelo de Emilio adivina que no se va a Oxford por los estudios, y le habla del “amor de su vida”, en su caso, su abuela.

Escena 11 (14:06): los cinco chicos llegan a las instalaciones de la Universidad de Oxford. Están emocionados. Van descubriendo sus respectivas habitaciones.

Escena 12 (16:09): los chicos entran en el aula, llena de alumnos. El profesor les da la bienvenida a todos y les pregunta si saben quién es Galeno. Natalia, allí presente, contesta voluntariamente. Cuando la clase termina, Chamberlain, hijo del decano, se le presenta; los chicos se dan cuenta: no quieren permitir que “se la robe a Emilio”. Emilio recoge un pendiente que se le ha caído a Natalia.

Escena 13 (18:30): los alumnos están en el comedor escolar. Emilio está desanimado. Corneto le aconseja: tiene que estudiar para impresionar a Natalia. Mientras, Cabra ve a Natalia y Chamberlain hablando, y se enfada: “no le va a quitar la novia a mi amigo”. Él y Ruedas se acercan a Chamberlain cuando está solo. Se interesan por él, y le recomiendan unas pastillas para relajarse por el estrés de los estudios. Le engañan y le dan una mezcla de heroína y LSD. Después, Ruedas ve como una chica pone un anuncio para una compañía de teatro. Le gusta (“es el pivonaco de la uni”), y busca su nombre en el anuncio: Claudia.

Escena 14 (21:22): los chicos están en el bar, estudiando. Corneto llega y les informa: “se buscan donantes de semen”. Apuesta con Ruedas a que será capaz de llenar una garrafa antes de final de curso.

Escena 15 (22:35): en las habitaciones, los chicos, especialmente Emilio, estudian durante toda la noche. Sus compañeros lo apoyan.

Escena 16 (23:40): en clase, Natalia ve a Emilio y le saluda. Se sienta a su lado. Comienza la clase. Emilio responde a una de las preguntas que lanza el profesor, instigado por sus amigos. Luego, el profesor pregunta a Natalia. Al responder correctamente, les encarga a los dos presentar al día siguiente una exposición sobre los pulmones.

Escena 17 (27:34): los chicos salen del aula. Natalia propone a Emilio quedar para estudiar. Él acepta.

Escena 18 (28:10): reunidos en el patio, los chicos insisten en que Emilio acuda a estudiar a la habitación de Natalia; quieren “que folle”. Chuli oye la voz de megafonía y se enamora. Se le ocurre también que vayan a buscar un pulmón para Emilio impresione a Natalia.

Escena 19 (29:35): los chicos van a la morgue. Buscan un pulmón en formol, y logran cogerlo. Pero la puerta se ha cerrado y no pueden salir. Se quedan a dormir allí.

Escena 20 (32:47): Natalia espera a Emilio en su habitación para estudiar. Como no llega, se acuesta.

Escena 21 (33:50): al día siguiente, los chicos se despiertan. Emilio ha desaparecido de la morgue.

Escena 22 (34:25): comienza la clase de anatomía; Natalia está presente. El cadáver a explorar resulta ser el de Emilio, pero al estar tapado no se le reconoce. Le realizan un tacto rectal. Cuando van a diseccionarle el estómago, toca el timbre y se termina a clase. Ya solo, intentando salir se le cae el pendiente de Natalia en otro de los cadáveres e intenta extraerlo. Vuelve a entrar Natalia y le observa tocar al cadáver: piensa que Emilio es necrófilo.

Escena 23 (37:53): en paralelo, observamos fotogramas de los chicos y sus objetivos: Chuli escuchando a Voz Angelical (megafonía), Ruedas observando a Claudia, Corneto midiendo su garrafa de semen, y Cabra trápicheando con pastillas.

Escena 24 (39:04): Emilio entra con rosas a la habitación de Natalia y le confiesa que está enamorado de ella. Natalia le dice que ha tardado mucho en decírselo y se desnuda. Se acuestan.

Escena 25 (41:41): observamos que lo anterior es una ensoñación, una idea que le están narrando los chicos a Emilio. Le siguen animando a que conquiste a Natalia. A Corneto se le ocurre una idea: que creen una situación peligrosa peligro y Emilio la salve.

Escena 26 (43:46): los chicos entran en la morgue y convencen al vigilante, Potro, para que simule agredir a Natalia.

Escena 27 (45:38): de noche, los cinco chicos junto al Potro preparan la simulación. Cuando Natalia sale de la biblioteca, Potro la “asalta”. Ella le da el dinero, pero comienzan a hablar: los dos son españoles. Cuando los ve hablar, Emilio sale de su escondite instigado por los demás (le dicen que “la está sobando”), y le golpea con un palo en la cabeza. Potro se desmaya y Natalia se asusta. Termina acompañando ella al Potro en la ambulancia.

Escena 28 (50:06): en paralelo, vemos a Chuli grabando la voz de megafonía, a Ruedas observando la silla de ruedas de Stephen Hawking en el patio, y a Emilio llorando.

Escena 29 (50:47): Chuli escribe un mail a Voz Angelical.

Escenas 30. 31. 32.33.34: varios fotogramas en paralelo: los chicos realizan un examen y rellenan el de Emilio, que está en su cama; Ruedas roba la silla de S. Hawking y Chamberlain camina cansado por los pasillos.

Escena 35 (52:14): Chuli le deja una nota a la Voz Angelical.

Escena 36 (52:40): Emilio sigue triste en su habitación. Llegan los cuatro amigos y le plantean una nueva idea: que simule que tiene novia para que Natalia se ponga celosa. Llaman por teléfono a una prostituta.

Escena 37 (53:47): llega Daisy, la prostituta a la que han llamado los chicos. Corren a buscarla al vestíbulo para que nadie la vea.

Escena 38 (53:35): en la habitación, los cinco visten a Daisy de manera *snob* para que “no parezca una prostituta” y “Natalia se ponga celosona”. Emilio sale de la habitación y Daisy va al baño, y a escondidas ven que tiene pene. Corneto obliga al resto a ocultárselo a Emilio.

Escena 39 (53:59): Emilio y Daisy están en el bar, hablando. Emilio observa que Natalia está allí y le ha visto. Le dice a Daisy que le pase la mano por el hombro.

Escena 40 (56:55): en la habitación, Corneto sale de llenar su garrafa con semen y Chuli recibe un mail: Voz Angelical quiere quedar con él. A Chuli le entra miedo de que se dé cuenta de que es ciego y se niega a ir. Corneto le anima. Chuli se reafirma y le contesta. Ruedas también se reafirma para quedar con Claudia.

Escena 41 (58:12): Emilio y Daisy siguen en el bar. Se besan en el momento en que Natalia se acerca. Natalia saluda a Daisy: conoce a Daisy de un programa de hormonación.

Escena 42 (59:50): Corneto y Cabra ensayan cómo Ruedas se puede sentar en un taburete alto, en el bar, para el momento en que quede con Claudia. El objetivo es que no perciba que es parapléjico. Al mismo tiempo, Chuli cuenta los pasos que hay desde la entrada del bar a una de las mesas para no tener que llevar bastón en su cita (su objetivo: que Voz Angelical no se dé cuenta de que es ciego).

Escena 43 (1:00:27): Ruedas, Cabra, Corneto y Chuli están en el comedor. Emilio llega y se enfada con ellos por no haberle avisado de que Daisy es transexual, y de que ahora Natalia piense que “necrófilo, violento, y que sale con travestis”.

Escena 44 (1:01:52): en el aula, antes de comience la clase de ginecología, Natalia se acerca a Emilio y le invita a cenar en el Oxford Blues. Emilio acepta.

Escena 45 (1:03:42): Emilio llega al Oxford Blues. Allí está Natalia y su familia: cenarán todos juntos.

Escena 46 (1:04:54): Chuli entra en el bar contando los pasos, como si no fuera ciego.

Escena 47 (1:05:22): Claudia y Ruedas se presentan en el bar. Él está sentado con las piernas cruzadas gracias a velcro puesto en los pantalones. Conversan sobre teatro.

Escena 48 (1:05:45): Emilio cena con la familia de Natalia. En un momento dado, el padre le pregunta por su necrofilia.

Escena 49 (1:06:46): Chuli cena con Voz Angelical. Simula que ve, haciendo que lee la carta.

Escena 50 (1:07:15): a Ruedas se le caen las llaves. Las deja en el suelo.

Escena 51 (1:07:27): Emilio se encuentra en un apartado del restaurante con Cabra y Corneto.

Escena 52 (1:07:43): fotograma de cómo Ruedas se va escurriendo del asiento y se le cae el móvil.

Escena 53 (1:07:57): Emilio se enfada con Cabra y Corneto: han sido ellos los que le han dicho al padre y abuelo de Natalia, psiquiatras, que está enfermo. Los dos amigos insisten a Emilio en que se meta en el papel y “la conquiste desde el trastorno”.

Escena 54 (1:08:35): Claudia ha reservado una mesa para cenar. El camarero le avisa, a ella y Ruedas, de que está lista en el piso superior.

Escena 55 (1:08:54): Chuli y Voz Angelical están comiendo pescado. Chuli traga un trozo lleno de espinas y se atraganta. Sale corriendo, chocándose con lo que encuentra.

Escena 56 (1:09:28): el padre de Natalia sigue interrogando a Emilio sobre sus filias. Él les sigue ahora el juego. Mientras, se ve cómo Corneto y Cabra suben a Ruedas al piso superior.

Escena 57 (1:09:59): Chuli, atragantándose, se mete en las cocinas del restaurante. Se está ahogando. Sin querer, se quema con las barras de asar los pollos y las sartenes.

Escena 58 (1:10:32): Claudia y Ruedas cenan y conversan. Un hombre en silla de ruedas pide a Ruedas que le permita pasar. Se hace el remolón, y termina enfadándose con él y metiéndose con su discapacidad.

Escena 59 (1:11:25): Emilio sigue conversando con el padre de Natalia, haciéndose pasar por necrófilo.

Escena 60 (1:11:39): Claudia se enfada con Ruedas por cómo ha tratado al hombre parapléjico y se va. Él se tira al suelo confesándole que él también lo es, pero ya no le ve.

Escena 61 (1:12:04): Chuli vuelve a la mesa con Voz Angelical. Le dice que se ha metido en una pelea. Voz Angelical le confiesa que había temido que huyera al ser ella ciega. Él le dice que no está preparado para tener una relación con una chica invidente y es mejor que lo dejen.

Escena 62 (1:13:43): Emilio sale llorando del restaurante.

Escena 63 (1:13:53): los cinco chicos se reúnen en un pub, de fiesta. Se mienten los unos a los otros, diciéndose que “todo ha ido bien”. Ruedas presume de lo bien que ha ido la cena con Claudia: “en dos cenas me la follo”. Chuli también.

Escena 64 (1:14:42): el abuelo y el padre de Natalia, aún en el restaurante, le dicen que Emilio está mintiendo, no está enfermo, y que se nota que está enamorado de ella.

Escena 65 (1:15:13): los chicos disfrutan de la fiesta en el pub.

Escena 66 (1:17:01): los cinco chicos vuelven de la fiesta por la mañana. Mientras caminan, Emilio les dice que está harto, que todo lo que han hecho no ha servido para conquistar a Natalia y se vuelve a España. Ruedas se ríe de su comentario y Emilio le empuja y le tira al suelo. Chuli le dice que le diga la verdad a Natalia. Emilio y él se pelean. Enfadado, Emilio le dice a Chuli que la verdad es que él es ciego, a Ruedas que son “la basura que se junta”, y a Corneto que asuma que es gay. Emilio se aleja de ellos.

Escena 67 (1:19:55): los padres de los cinco amigos llegan a las instalaciones de la Universidad de Oxford. Es el “Día del patrón”, en el que los familiares pueden acudir. Están emocionados con lo que ven. El tío de Corneto comenta impropiedades sobre las chicas que están haciendo deporte.

Escena 68 (1:21:07): Emilio hace la maleta y sale de su habitación. Por el pasillo se cruza con Chuli sin saludarle y, luego, ve cómo este se cruza con Voz Angelical.

Escena 69 (1:22:07): Voz Angelical está en la emisora universitaria. Pone una canción. Emilio entra y, en directo, pide perdón a sus amigos, le confiesa que Chuli está enamorado de ella, y confiesa que él lo está de Natalia.

Escena 70 (1:25:53): Ruedas, Chuli, Cabra y Voz Angelical están en el pasillo. Natalia se acerca corriendo y pregunta por Emilio. Le cuentan que está en la estación, que se vuelve a España. Cabra le dice que Emilio merece una respuesta a su declaración, y Natalia accede a dársela.

Escena 71 (1:26:34): el grupo sale corriendo al patio de la Universidad.

Escena 72 (1:26:53): Corneto está con la familia de sus cuatro amigos. Ve pasar a Ruedas, Natalia, Chuli, Cabra y Voz Angelical corriendo. Se detienen ante un autobús que ha robado Cabra.

Escena 73 (1:28:26): Chuli se pone al volante del autobús, para que Voz Angelical no piense que es ciego. El resto del grupo decide ayudarlo a que conduzca.

Escena 74 (1:29:17): Corneto sigue con el resto de familiares, cuando su padre, que viene de su habitación, le trae la garrafa medio llena.

Escena 75 (1:29:48): el autobús bambolea de un lado a otro, conducido por Chuli.

Escena 76 (1:30:01): Emilio llega a la estación de tren.

Escena 77 (1:30:17): como el escenario de los actos de conmemoración de la universidad está vacío, el padre de Chuli sube y cuenta chistes.

Escena 78 (1:30:48): Corneto habla con su padre y con su tío. El padre le riñe por guardar su semen en una garrafa para comerciar con él (“te estás extinguiendo”). Corneto le confiesa que es gay. El tío le dice que no pasa nada. En ese momento llega Claudia, que vio a Ruedas en silla de ruedas. Corneto y ella van a buscar al resto del grupo en moto.

Escena 79 (1:32:14): los chicos, en el autobús, ven que Corneto y Claudia se les acercan en moto por detrás.

Escena 80 (1:32:23): Emilio sigue esperando en la estación.

Escena 81 (1:32:29): Chuli para el autobús. Suben Claudia y Corneto. Claudia y Ruedas se van a hablar en la parte de atrás y Corneto coge el volante.

Escena 82 (1:36:19): el grupo llega a la estación. Paran el autobús y Natalia se baja. Corre al andén y se encuentra con Emilio. Le dice que ha escuchado sus palabras por la radio. Se cuentan sus planes: Emilio se vuelve a España y Natalia quiere irse a Harvard (porque “es de donde salen los mejores oncólogos”). Se despiden.

Escena 83 (1:36:07): en la parte de atrás del autobús, Claudia le pide perdón a Ruedas por haberle juzgado. Él la consuela. Intenta empujarle la cabeza para que acerque su boca a su pene, pero Claudia se da cuenta. Ruedas le da un beso en la frente y la abraza.

Escena 84 (1:36:58): Emilio ha montado en el tren. Natalia se acerca a Corneto, Cabra, Voz Angelical y Chuli, el cual le dice que no deje escapar a Emilio. Natalia corre a por el tren, que Emilio para. En el momento en que ella sube, él se baja. No se encuentran, hasta que Natalia percibe que Emilio está fuera y va tras él. Ella le besa “como respuesta”, y le dice que le gusta mucho. Al mismo tiempo, llega Ruedas con Claudia y Chuli confiesa a Voz Angelical que también es ciego

DOSSIER PELÍCULA 2: TRES METROS SOBRE EL CIELO (2010)

Escena 1 (00:27): Hugo Olivera, “H”, está en la sala de juzgados. De aspecto rebelde, recuerda en *off* la pelea que le llevó allí y menciona sus ganas de huir de todo (“no quieres ser

nadie de tu puta familia. Solo salir corriendo”). La jueza le nombra culpable de delito de agresión. “H” sale violento del juzgado y coge su moto con agresividad.

Escena 2 (02:26): se presenta a Babi en su casa, en lencería. En montaje en paralelo se superpone a “H” en moto y a Babi en varias escenas semidesnuda, echándose crema y aseándose (siempre en primer plano). Babi sube al coche con su padre.

Escena 3 (03:56): en la calle, hay tráfico; Babi está en el coche de su padre, sale por la ventana, y “H” la ve. La llama fea, mientras en *off* menciona que “las cosas van a cambiar (...) y ya no volverán a ser lo mismo”. Babi mete la cabeza en el coche.

Escena 4 (04:44): Babi llega al colegio. En paralelo, “H” llega al río, y menciona en *off*: “cuando ocurre, lo sabes”.

Escena 5 (05:04): Babi está en clase. La profesora de latín se muestra autoritaria. Saca a Katina a la pizarra a traducir; Katina no se sabe la lección, así que Babi le dice que coja el móvil, y le va chivando por mensajes. La profesora las descubre a las dos.

Escena 6 (07:23): en una fiesta motera, en los Silos del Puerto aparece Mara hablando con una amiga sobre “H”: no le ha llamado.

Escena 7 (07:55): en la casa de Babi, la familia se está preparando para salir. Ella se está arreglando cuando se le acerca su hermana, Daniela, preguntándole si aparenta más edad de la que tiene (16).

Escena 8 (08:26): en la fiesta motera, llega “H” con aire autoritario y líder. Se quita la cazadora, se la da a Mara, y haciendo un gesto a Chino, se quita la camiseta, al igual que él. Los dos y varios chicos más se acercan a unas barras en las que comienzan a hacer flexiones. Es una competición a ver quién aguanta más.

Escena 9 (09:29): Babi y su hermana están en una fiesta particular. Daniela se aleja de ella: su objetivo es un chico que acaba de ver.

Escena 10 (10:08): en paralelo, vemos a los chicos compitiendo y cómo llega Katina a la fiesta y saluda a Babi, la cual después, aburrída, sale a la terraza de la casa.

Escena 11 (11:28): la competición de los chicos en Los Silos del Puerto ha terminado. Chino ha perdido y “H” es el vencedor. Mencionan que hay una fiesta en la zona alta y él es el primero en tomar la iniciativa de ir. El resto le siguen.

Escena 12 (12:24): Chico se acerca a Babi en la terraza; quiere que lo perdone. En ese momento, “H” y sus amigos moteros entran en la casa y comienza a hacer gamberradas.

Escena 13 (14:01): Katina entra en una de las habitaciones. Allí está Pollo, amigo de “H”, robando en las carteras. En ese momento tiene el bolso de Katina, la cual extrae un tampón de él. Él se mete con ella porque tiene la regla. Ella se enfada y se va.

Escena 14 (15:26): “H” ve a Babi y se acerca a ella. La incordia, llamándola “fea” y señalándola como “una de esas estiradillas con ganas de aflojar”, diciéndole que “amable está un poquito menos fea”. Babi, que le había ignorado, le arroja el batido. Chico, a su lado, se ríe. “H” le golpea y le tira al suelo, para después coger a Babi a hombros y arrojarla a la piscina con él. En la piscina, sigue metiéndose con ella. Babi logra salir, y “H” menciona lo que deja entrever su vestido mojado. Babi, cohibida, se vuelve a meter en la piscina. “H” se va después de amenazarla con “frotarle la boca con estropajo” la próxima vez.

Escena 15 (17:38): Babi viaja de copiloto en el coche de Chico. Le recrimina a Chico que no hiciera nada cuando “H” la arrojó a la piscina. Chico alardea de que llamó a los macarras para poder estar a solas con ella. De repente, se dan cuenta de que “H”, “Pollo” y varios moteros más les persiguen, comenzando a golpear el coche. Chico intenta esquivarles en marcha y provoca que uno se caiga.

Escena 16 (18:55): Chico para el coche al salir del túnel. Ambos se bajan. Él solo está preocupado por el estado de su coche. En ese momento llega “H” y Chico se acobarda. “H” le dice a Babi que “está muy sexy” mientras golpea a Chico. Babi intenta detenerlo, pero al no conseguirlo, para un coche y le pide al conductor que le ayude. El conductor, que resulta ser un amigo de los padres de Babi, se acerca, pero “H” le rompe la nariz y sale huyendo, al igual que Chico, que aprovecha ese momento para irse en su coche. Babi se ha quedado sola en presencia de “H”, el cual la hace rabiar pero finalmente accede a llevarla a casa. Durante toda la escena Babi está mojada, con el vestido transparentado, con la ropa interior a la vista, y él con el pecho al descubierto.

Escena 17 (21:59): “H” y Babi llegan en moto a casa de Babi. En ese momento, también llega Daniela en la Vespa de otro amigo y los padres de ambas, que se enfadan con ellas por ir en moto. Dentro del coche, Daniela le dice a Babi que “H” “tiene pinta de salvarte la vida”.

Escena 18 (23:25): “H” se despierta. Está en la casa de su hermano Álex. Pollo está con él. Le pide 400 euros para arreglar su moto, y “H” acude a pedirselos a Álex. Este está hablando por teléfono; “H” se lo quita, agresivo, y no se lo devuelve hasta que se los da.

Escena 19 (24:22): Katina y Babi salen del cole. “H” y Pollo las esperan. Babi no quiere verlos, pero se acercan: Katina va a comer con Pollo. Babi se va, enfadada.

Escena 20 (26:10): en la casa de su padre, “H” cena con él. Se acerca a su habitación y rememora una tarde en la que se despidió de su madre.

Escena 21 (28:05): en el parque, Babi y Katina hacen footing. Katina le cuenta que está saliendo con Pollo, y que esa noche la tiene que “cubrir”: le ha dicho a su madre que se queda a dormir con ella.

Escena 22 (29:02): Babi, en su casa, se está lavando el pelo. Sus padres la llaman al salón: van a denunciar a “H” por agredir a su amigo.

Escena 23 (30:16): Babi y Daniela ven la tele sin sus padres. La madre de Katina la llama por teléfono, preguntando por Katina. Babi le dice que ya está dormida. Decide ir a buscarla: está en Los Silos del Puerto con Pollo.

Escena 24 (31:16): Babi llega a Los Silos del Puerto, y encuentra a Katina. Le avisa de que su madre ha llamado y de que la viene a recoger mañana a las 7AM. “H” está allí, se acerca a Babi y la incordia. Babi le avisa de que le van a denunciar. Él le contesta: “ese día estarás tan loca por mí que harás lo que sea por salvarme”. En ese momento llega Mara. Van a hacer una “carrera de siamesas” en moto y ella quiere atarse a “H”. Le dice a Babi que o corre o no puede quedarse allí. Babi accede a ir con Chino en la carrera tras la aprobación de “H”.

Escena 25 (34:19): el grupo está en formación dispuesto a comenzar la carrera; las chicas, se suben a las motos sensualmente y atan espalda con espalda con su respectivo corredor. Babi no se siente cómoda. Comienza la carrera. En un momento dado, hay un accidente y la policía acude. “H” sube a Babi en la moto y se la lleva de ahí.

Escena 26 (38:02): en un camino alejado, “H” le dice a Babi que se esconda bajo un puente. Él se aleja. Cuando se dejan de oír las sirenas, vuelve al mismo punto. Babi no quiere salir. “H” la amenaza: si no sale, él se va. Babi accede; está llena de estiércol. “H” le dice que no la va a llevar a menos que se quite la ropa y se ponga su cazadora. Ella consiente y se desnuda.

Escena 27 (40:53): “H” y Babi van en la moto; él conduce, ella, detrás, agarrada a su cintura, en ropa interior, y con su cazadora.

Escena 28 (41:10): “H” y Babi llegan a casa de ésta. Cuando ella va a entrar, él la agarra fuerte del brazo y la acerca. Le toca la cintura y le susurra. Ella se deja, y cuando lo va a besar, “H” la aleja y se ríe de sus gestos.

Escena 29 (43:00): Babi entra en ropa interior en su habitación. Allí están Katina y Daniela.

Escena 30 (43:33): “H” entra en la habitación de Mara. Ella le reprocha que haya estado con Babi. “H” le da largas y comienzan a mantener relaciones.

Escena 31 (43:59): en su casa, Álex ve una foto en el periódico de “H” y Babi en la moto, huyendo de la fiesta de la noche anterior.

Escena 32 (44:11): “H” sube por la facha de la casa de Babi, entra en su habitación y deja algo que no vemos.

Escena 33 (44:42): por la noche, Babi no va a salir. “H” le escribe, y ella observa que ha dejado una foto de ellos (la del periódico) en el techo. Babi se viste.

Escena 34 (45:14): Babi aparece vestida de modo sensual en el salón. Le dice a su hermana Daniela que diga a sus padres que estará con Katina y se marcha.

Escena 35 (45:30): de fiesta en una discoteca, Mara se acerca a “H”. Él le da largas. Babi entra en el local, lo divisa, y se pone a bailar. “H” la ve, se acerca, bailan juntos y se besan. Mara los ve.

Escena 36 (48:55): Babi entra en casa. En el salón está su madre, que la riñe por llegar tarde y le enseña la foto del periódico. Su padre entra y media. Babi se va a su habitación.

Escena 37 (50:16): Babi, en su habitación, recibe una llamada de “H”. Quedan para el día siguiente. Babi le dice que confía en él.

Escena 38 (51:16): por la mañana, Babi espera en las escaleras mientras los alumnos entran al colegio. Katina se acerca, Babi le cuenta que espera a “H”, y esta le dice que le cuente “todos los detalles de cuando te la mete”. “H” llega en moto y Babi se sube a ella. Se van. La profesora de latín los ha visto.

Escena 39 (52:13): Babi y “H” van en moto por la ciudad. En un semáforo, “H” ve al hombre al que agredió y por quien fue llevado a juicio en el coche, con su madre de copiloto. Recuerda cómo se enteró de la infidelidad de su madre y de la agresión al amante de esta.

Escena 40 (52:50): mientras van en moto a gran velocidad, “H” sigue recordando la escena de la agresión. Babi, nerviosa, le pide que se detenga. “H” para en una cuneta y comienza a golpear lo que encuentra con violencia. Babi le calma en un abrazo.

Escena 41 (54:53): Babi y “H” llegan a la playa. Caminan por ella, juegan con una cometa, y hablan sobre la infidelidad de la madre de “H” y cómo él agredió al amante. Solo Babi sabe la historia. Siguen paseando, y observan a lo lejos una casa.

Escena 42 (59:03): Babi y “H” regresan en moto.

Escena 43 (59:52): Babi, en su habitación, está falsificando el justificante de su ausencia de ese día en el colegio. Su madre aparece con Gustavo, su nuevo vecino. Le dice que no conoce a nadie. Babi acepta salir algún día con él, pero más adelante.

Escena 44 (1:00:48): Katina y Pollo están con Babi y “H” en Los Silos del Puerto, bailando. Babi bebe lo que da “H”. En un momento dado, Mara se acerca y le cuenta que “H” y ella estuvieron juntos hace poco. Se mete con Babi: “te creías que el motero te iba a prometer amor eterno”. Comienzan a pelarse por “H”. Éste viene y las separa.

Escena 45 (1:03:04): en una parte aislada de Los Silos del Puerto, “H” consuela a Babi, y le pide que confíe en él, que nunca le haría daño. Le pregunta si sabe qué hacían los guerreros tras una batalla.

Escena 46 (1:03:50): en el salón de tatuajes, Babi se está tatuando el nombre de “H” en la cadera, por su aprobación e iniciativa.

Escena 47 (1:04:33): “H” llega a casa. Está Claudio, padre de Babi. Deciden ir al bar.

Escena 48 (1:04:57): en el bar, Claudio y “H” hablan. Éste se excusa por su comportamiento, y le dice a Claudio que su hija es quien le tranquiliza, quien “le enseña a ir despacio”, y que eso le sienta bien. Lo convence.

Escena 49 (1:06:35): en casa, Álex le increpa a “H” y le pide que se porte como un adulto. “H” se pone agresivo con él, pero se da cuenta de su reacción y le pide perdón.

Escena 50 (1:07:10): en clase, la profesora de latín le dice a Babi que ha descubierto que la firma de su justificante es falsa y su madre va hacia allí para hablar con ella.

Escena 51 (1:07:52): Babi y su madre caminan por los pasillos del colegio. Ésta última está muy enfadada: ha tenido que pagar 8000 euros para que no expulsen a su hija.

Escena 52 (1:08:19): de noche, Babi, en su habitación, llora. “H” entra por la ventana y le dice que se vayan. Babi no quiere, está castigada. Él insiste y la besa.

Escena 53 (1:09:10): en una piscina privada, Pollo y Katina se bañan. Llegan “H” y Babi. “H” insiste en que se tiren a la piscina, aunque ella no quiere. Finalmente accede. Se besan en el agua, y Babi le confiesa que es virgen. Él le dice que no tiene prisa.

Escena 54 (1:11:33): la profesora de latín entra en su clase, vacía. “H” está allí. La amenaza: si trata mal a Babi, no volverá a ver a Pepito, su perro.

Escena 55 (1:12:24): en la casa de Álex, Pollo juega con Pepito.

Escena 56 (1:13:02): Babi está en su casa. Se acerca a su padre y le pide salir, a pesar de que está castigada todavía. Claudio le da permiso: él se encarga de su madre. “H” la está esperando fuera.

Escena 57 (1:13:53): Babi se sube a la moto con “H”, después de que éste le tape los ojos con un pañuelo. Se van.

Escena 58 (1:14:22): Babi y “H” viajan en moto.

Escena 59 (1:15:22): “H” y Babi llegan a la casa que vieron en su viaje anterior a la playa y que tanto le gusta a Babi. Está en venta. “H” se cuelga y abre la puerta desde dentro. Le quita la cinta de los ojos a Babi.

Escena 60 (1:16:22): de noche, Babi y “H” se besan en la terraza. Él le dice que si quiere que sea el primero. Babi asiente: “y el último”. Se acuestan juntos.

Escena 61 (1:19:10): se hace de día. Los chicos regresan a la ciudad.

Escena 62 (1:20:45): “H” y Pollo llegan a casa de Babi. Llevan a Pepito.

Escena 63 (1:21:02): Babi abre la puerta. Está haciendo de niñera. Se molesta con “H” por traer a Pollo y a Pepito. Él le dice que así pueden estar solos. Ella accede. Él le pide que le enseñe la casa. Ella no quiere. Él insiste. Babi accede.

Escena 64 (1:21:38): “H” y Babi están en su habitación. Ella pone música y se desnuda. Él se quita la camiseta. Cuando se besan, se oye un golpe. Babi se levanta.

Escena 65 (1:22:30): Babi vuelve al salón: Pollo ha traído a gente y están haciendo una fiesta. Se enfada. “H” les dice que se vayan. Babi también le echa a él de la casa.

Escena 66 (1:23:07): “H”, en la calle, llama a Babi desde una cabina. Ella no lo coge.

Escena 67 (1:23:34): Babi en el coche de su padre. Al pasar por debajo de un puente, observa una pintada: “Tú y yo a tres metros sobre el cielo”. Son las palabras que le dijo “H” la primera vez que se acostaron.

Escena 68 (1:24:08): “H”, en casa, está haciendo la cena; esa noche irá Babi. Katina y Pollo le aconsejan.

Escena 69 (1:24:40): “H” espera en la mesa con la cena hecha. Llama a Babi; ésta le dice que no va a ir, su madre está buscando como loca un anillo que desapareció desde la fiesta del día anterior. Le echa la culpa a él y a sus amigos. Le pide que la deje en paz. “H” se cabrea y golpea el teléfono.

Escena 70 (1:25:32): “H” llega en moto a Los Silos del Puerto. Va directo hacia Chino y comienza a pegarle, echándole la culpa a él del robo del anillo. Le da una paliza que detiene Mara: es ella la que lo robó. “H” se lo coge agresivamente de la mano.

Escena 71 (1:27:02): alguien golpea con violencia la puerta principal de la casa de Babi. Daniela llora al otro lado. Es “H”. Babi no le quiere abrir, pero él insiste. Babi abre y él, ensangrentado, le devuelve el anillo.

Escena 72 (1:27:37): en su habitación, Babi cura las heridas de “H”.

Escena 73 (1:27:53): en los juzgados, se celebra el juicio contra “H” por agredir a Felipe, el amigo de sus padres. Babi sale como testigo, pero no le acusa.

Escena 74 (1:28:29): Babi sale de los juzgados. Su madre, tras ella, le reprocha su actitud, el haberse “empeñado en fastidiar y humillar a su familia”. Babi le contesta que ella no es la

culpable y que no quiere la “vida de mierda” de su madre. Se acerca a “H”, se sube en la moto, y se va con él.

Escena 75 (1:29:33): en el paseo marítimo, a solas, Babi le dice a “H” que no mentará más por él, y que si vuelve a pasar algo así, romperán. “H” le promete que cambiará.

Escena 76 (1:29:49): Katina y Babi salen alegres del colegio: han aprobado el curso. Pollo y “H” les esperan. Ellas se acercan a contarles las buenas noticias.

Escena 77 (1:30:20): Pollo y “H” devuelven a Pepito a la profesora de latín.

Escena 78 (1:30:46): la madre de Babi habla por teléfono: está reservando un restaurante, para 100 personas, para celebrar el 18º cumpleaños de Babi. Ésta le dice que no se olvide de incluir a su novio.

Escena 79 (1:31:13): en el colegio, Babi se acerca a su profesora de latín para agradecerle las notas. En ese momento ve a Pepito con ella, y ata cabos.

Escena 80 (1:33:45): Pollo y “H” están en su casa. Pollo le cuenta que quiere casarse con Katina. Ambos dicen que tienen que “estar a la altura” de “sus chicas”. Pollo le pide a “H” que esa noche vaya a verle correr en la carrera de motos. En ese momento timbran. Es Babi, la cual le reprocha a “H” el secuestro de Pepito y que “piense por ella”. Le pide dejar la relación un tiempo.

Escena 81 (1:33:45): Babi se viste frente al espejo, sensual y con los labios rojos. Entra Katina: esa noche corre con Pollo en Los Silos del Puerto, por lo que llegará tarde a la fiesta de Babi. Katina se va y entra Daniela, que la abraza. Gustavo les lleva a la fiesta.

Escena 82 (1:34:28): “H”, tumbado en su cama, está pensativo.

Escena 83 (1:34:49): Babi, en el interior del coche de Gustavo, está pensativa.

Escena 84 (1:35:02): en Los Silos del Puerto, Katina y Pollo esperan a “H”.

Escena 85 (1:35:26): Babi ya está en la fiesta. Se intercalan imágenes de Katina y Pollo preparándose para la carrera (competirán contra Chino y Mara), de Gustavo rondando a Babi, y de ésta en la fiesta.

Escena 87 (1:37:06): “H” entra en el restaurante. Babi acude a él. Se besan.

Escena 88 (1:39:25): la carrera de Los Silos del Puerto comienza.

Escena 89 (1:40:45): Gustavo se acerca a Babi y “H” y vierte una copa de vino en el vestido de Babi. “H” se cabrea y le golpea. Claudio pide a “H” que se vaya. Éste se va a ir, pero en ese momento Daniela recibe una llamada: él y Babi tienen que ir a Los Silos.

Escena 90 (1:41:26): “H” y Babi van en moto a toda velocidad por la carretera. Suenan sirenas.

Escena 91 (1:41:33): “H” y Babi llegan a Los Silos. Ha habido un accidente: Katina está en la ambulancia, y Pollo ha muerto. Babi se aleja de “H”; quiere dejar de verle, y le culpa a él de la muerte de Pollo. “H” le pega. Babi se va.

Escena 92 (1:44:34): “H” conduce su moto, con rabia, de noche.

Escena 93 (1:44:39): Babi llora en casa.

Escena 94 (1:45:04): se intercalan varias imágenes de Babi y “H”, en paralelo: Babi cenando con su familia, él haciendo flexiones, Babi llorando, Gustavo entrando en su casa y paseando con ella por la calle, y “H” rabioso (pensando en *off* que “al final siempre estará ella”).

Escena 95 (1:46:38): “H” acude a abrir la puerta de su casa. Es Katina, a la que hace varios meses que no ve. Viene a saludarle y a regalarle una foto de él con Pollo. Le dice a “H” que debería olvidarse de Babi.

Escena 96 (1:49:03): “H”, en la calle, se acerca a la cabina. Llama a casa de Babi.

Escena 97 (1:49:26): la madre de Babi coge el teléfono. Cuando se da cuenta de que es “H”, deja que oiga cómo Babi va a salir con Gustavo y le cuelga. “H”, desde la calle, ve cómo Babi y Gustavo se alejan en coche.

Escena 98 (1:50:45): “H”, sentado en su portal bajo la lluvia, llora. Llega Álex y le consuela.

Escena 99 (1:51:43): en la playa, “H” le cuenta a Álex que se va a Londres un tiempo a trabajar.

Escena 100 (1:52:19): vemos a Babi en la cama con Gustavo. Ella está pensativa mientras él la besa, y oímos los pensamientos de “H” en *off* : “ya no hay vuelta atrás (...) Las cosas solo ocurren una vez”.

DOSSIER PELÍCULA 3: *PROMOCIÓN FANTASMA* (2012)

Escena 1 (01:05): se celebra un baile escolar en un gimnasio. Un niño baila con una niña, pero todos comienzan a reírse de él: él es el único que puede verla, es un fantasma.

Escena 2 (04:05): Modesto vuelve de su ensoñación. Es profesor. Le está haciendo unas preguntas a unos alumnos que se ríen de él y le tiran el borrador. La clase es un auténtico desastre. En ese momento entra el director del colegio.

Escena 3 (04:53): Modesto sale del colegio. Lleva una caja con sus cosas. En una pared se lee una pintada: “Modesto pringao”.

Escena 4 (05:03): Modesto está en la consulta del psiquiatra. Le han echado de todos los colegios de la zona. El psiquiatra le dice que su problema no es que vea muertos, que lo que teme es a asumir su homosexualidad.

Escena 5 (05:04): Modesto va a cruzar la calle. Llama la atención a un chico que cruza en rojo, pero resulta ser un fantasma.

Escena 6 (06:23): Elsa, una adolescente con las uñas negras y aspecto *emo*, está en clase con sus compañeros. El profesor le pide que lea un poema: lo hace mal a propósito.

Escena 7 (07:02): el profesor de la escena anterior está en la biblioteca. Un esqueleto comienza a hacerle gamberradas y a asustarle. Se acaba tirando por la ventana.

Escena 8 (08:62): Tina, la directora del colegio, regaña a un niño en el patio por comer bollería. Se le acerca Otegui para hablarle del dibujo de su hija. Tina le da largas.

Escena 9 (09:56): en el despacho de Dirección, la Consejera de Educación reprocha a Tina que el colegio Monforte es un desastre. Otegui, presidente de la Asociación de Padres, se mete en la conversación, nombrándose a sí mismo ayudante de la directora, Tina Escalonilla. La Consejera le avisa de que tiene hasta final de curso para que el colegio funcione.

Escena 10 (10:58): Tina y Otegui se despiden de la Consejera en el exterior del Colegio. Este le dice que hará lo posible para que el colegio funcione, por “la institución está por encima por todo”, incluido ella, Tina.

Escena 11 (11:14): en su despacho, Tina entrevista a Modesto. Éste declara que no es “inseguro ni mentalmente inestable”.

Escena 12 (11:48): Modesto entra en el colegio, buscando su clase. Ve a una niña mirando una clase de canto desde la puerta y le pregunta por el aula 4B. La niña sale corriendo sin contestar. Se topa con otros muchachos, que ocultan el n° de aula en el que se encuentran (4°B) y Modesto les pregunta por la clase. Le mienten y le mandan al piso de arriba.

Escena 13 (13:00): Modesto, siguiendo las indicaciones de los muchachos, llega a la biblioteca. Está semiderruida. Allí, Jorge, Dani, Pinfloy y Mariví intentan asustarle.

Escena 14 (14:22): Tina entra en 4°B. Modesto no está.

Escena 15 (14:30): en la biblioteca, los chicos siguen intentando asustar a Modesto con el esqueleto mientras Dani les instiga. Llega Ángela atravesando una estantería, asustada. Todos ellos, fantasmas, se dan cuenta de que Modesto es capaz de verlos. Gritan, y Modesto huye.

Escena 16 (15:11): Modesto camina con Tina por los pasillos del colegio, y le dice que quiere dejarlo. En un momento dado, observa unas fotos en una vitrina de los mismos chicos de la biblioteca; murieron en 1986. Modesto los ve llegar detrás de Tina y huye, mientras ellos lo persiguen.

Escena 17 (16:07): los chicos lo persiguen hasta el patio exterior, pero no pueden ir más allá de los límites del colegio: un campo magnético les golpea.

Escena 18 (16:33): Tina espera a Modesto en su portal. Le confiesa que le necesita y que ella también ha visto cosas raras.

Escena 19 (17:00): en los pasillos del colegio, Modesto y Tina hablan de los chicos de las fotos. Tina le cuenta que fueron alumnos del colegio hace 20 años. Oyen un ruido.

Escena 20 (17:26): Elsa está en una clase, a oscuras, junto a otras dos chicas y dos chicos. Están haciendo una ouija. Jorge, Dani, Pinfloy, Ángela y Mariví están allí, y les asustan señalando que son “la muerte” en el tablero. Los alumnos huyen y el grupo de fantasmas detrás. Se quedan a solas Elsa y Jorge, y éste se presenta.

Escena 21 (19:35): Tina le cuenta a Modesto qué pasó hace 20 años. Los chicos se quedaron castigados en la biblioteca durante la fiesta de fin de curso y un incendio los mató. Pide ayuda a Modesto: él es el único que puede ayudarlo.

Escena 22 (20:49): Modesto camina feliz por la calle.

Escena 23 (21:55): Modesto entra en la biblioteca del Monforte. Se presenta a los chicos y les pregunta por qué son aún fantasmas, por qué siguen ahí.

Escena 24 (24:01): Modesto, en el gabinete, pide ayuda al padre de su psiquiatra (un fantasma allí presente) durante la sesión. Este le dice que “los fantasmas que siguen en tierra es porque tienen una asignatura aún pendiente”. Modesto ata cabos; piensa que lo que tienen que hacer es aprobar el curso.

Escena 25 (25:44): en la biblioteca, Modesto les explica a los chicos que tienen que aprobar el curso para poder irse de este mundo. Dani se niega y se pone agresivo.

Escena 26 (27:07): Dani, Jorge, y Pinfloy golpean a Modesto contra un árbol. Otegui, que pasa por allí, solo ve a Modesto golpeándose contra un árbol.

Escena 27 (27:26): varias chicas están jugando al voleibol en el patio del colegio. Desde las gradas, Ángela y Mariví piensan que quizá Modesto tenga razón. Dani les convence de que no, que ser fantasmas es mejor. Se lo demuestra metiéndose en el cuerpo de una de las chicas que juegan y, desde ahí, besa a otra. Pinfloy también quiere “meterse” en alguien.

Escena 28 (28:38): Modesto pide a la secretaria del Monforte, Manuela, el expediente de todos los chicos. Se fija en el de Dani, que tiene un amplio historial de agresiones e insultos.

Escena 29 (29:48): Modesto lleva un reproductor de música a la biblioteca. Les cuenta qué cosas han cambiado desde 1986: triunfos del país en deportes, muertes de cantantes...

Escena 30 (31:19): en la terraza de la biblioteca, Ángela, Mariví, Pinfloy y Jorge deciden que harán caso a Modesto y aprobarán el curso, y verbalizan sus motivaciones. Dani sigue negándose.

Escena 31 (32:27): Elsa se fija en las fotos del pasillo de los chicos fallecidos, especialmente en la de Jorge.

Escena 32 (32:38): Modesto llega a la biblioteca. Todos están dispuestos a estudiar, excepto Dani.

Escena 33 (33:34): en la piscina del pabellón escolar, Elsa habla con Jorge a través del teclado de un pequeño ordenador portátil. Tontean.

Escena 34 (34:29): en el salón de actos del colegio, el coro ensaya para el Día del Fundador. Ángela les escucha desde el escenario. Otegui y Tina, en las butacas, les escuchan. Otegui le dice que no le gusta Modesto, que hace cosas raras. Modesto llega en ese momento y se sienta con ellos. Mientras, Dani incita a Ángela a que cante en el escenario. Ella lo hace, y Dani sube el volumen del micrófono de tal forma que se oyen susurros fantasmales y los miembros del coro huyen. Ángela se siente herida.

Escena 35 (37:20): en el pasillo, Jorge le reprocha a Dani la jugarreta que le hizo a Ángela. Dani se enfada con él por meterse y hablar tanto con Elsa, se enfada, y va hacia ella, rompiéndole el ordenador con el que hablaba con Jorge.

Escena 36 (38:41): en la biblioteca nueva, Elsa chatea con Jorge en un ordenador de mesa: le gustaría besarla y estar dentro de ella. Manuela entra. Como no ve a Jorge y Elsa está escondida, lee el chat, mientras se masturba.

Escena 37 (39:41): en la biblioteca, Modesto da clase a los chicos. Dani se incorpora. Entra Tina y habla con Modesto: por culpa de Otegui la Consejera va a venir al Día del Fundador. Tina tiene miedo: va a perder el cole de su padre.

Escena 38 (41:01): Tina y Modesto charlan en el patio. “El colegio se va al garete”, le dice Tina. Modesto le dice que su padre estaría orgulloso de ella. Suena una música. Los chicos la han puesto. Hacen señas desde la terraza de la biblioteca para que Modesto se acueste con Tina. Tina le ofrece bailar. Acepta, pero cuando ella va a besarle, Modesto se va corriendo.

Escena 39 (43:12): Modesto entra en la biblioteca y riñe a los chicos. Ellos dicen que querían “echarle un cable”, que “a las tías lo que les mola es que les den un poquito de caña”. Ellas no hablan.

Escena 40 (43:22): Modesto pone a los chicos a hacer ejercicios en el gimnasio, deberes, etc.

Escena 41 (44:58): Elsa está en el baño. Habla con Jorge a través del móvil. Está harta de ese sitio. Sugiere la posibilidad de “irse con él”; él se asusta. Ella le dice que lo ha intentado otra vez, y le enseña las llagas de las muñecas.

Escena 42 (45:49): Modesto, en la biblioteca, les pone un examen a los chicos. Elsa entra para desearle suerte a Jorge y le dice que “se verán” pronto. Hacen el examen.

Escena 43 (47:58): Modesto les da las notas del examen. Todos han aprobado menos Dani, pero le pone un cinco por su esfuerzo. Parece que al haber aprobado todos habrían de irse del mundo de los vivos, pero no funciona, siguen ahí. Dani, Jorge y Pinfloy se rebelan contra Modesto y salen corriendo.

Escena 44 (50:10): Jorge, Dani y Pinfloy hacen gamberradas en el colegio, lo convierten en un caos: tiran pintura roja en el agua de las duchas, mueven al esqueleto... Otegui, que pasa por allí, le echa la culpa a Modesto.

Escena 45 (51:42): en su sesión, Modesto le echa la culpa al psiquiatra fantasma por haberle mentado. Hablan de si alguno tuviera algo que ocultar, y se da cuenta de algo.

Escena 46 (58:51): Modesto entra corriendo en una clase. Interrumpe una reunión de padres con Tina y Otegui. Éste aprovecha para decirle a Modesto que está despedido, que ha pedido referencias sobre él. Modesto confiesa que ve fantasmas. Otegui reitera su inestabilidad y le dice que Tina ha aceptado la propuesta de despedirle. Ella no habla.

Escena 47 (54:17): Modesto recoge sus cosas de la biblioteca. El grupo le recrimina que no se hayan marchado. Él les dice que tienen que irse juntos, y para eso no pueden tener secretos entre ellos. Dani se pone agresivo, y Modesto le anima a que lo cuente. Fue Dani el que comenzó el fuego que les mató. Solo quería que les dejaran salir de la biblioteca e ir a la fiesta.

Escena 48 (53:33): Modesto sale del colegio. Tina corre tras él, pidiéndole perdón: no puede perder el colegio y le han obligado a despedirle.

Escena 49 (56:51): Dani reflexiona solo, en el patio. El resto lo observan desde la terraza de la biblioteca.

Escena 50 (57:16): en el gabinete, el psiquiatra le cuenta sus problemas a Modesto. El psiquiatra fantasma, su padre, escucha al lado de Modesto. Concluyen que el psiquiatra fantasma sigue ahí para cuidar de su hijo.

Escena 51 (58:27): en su despacho, Tina llama a Modesto por teléfono. No responde.

Escena 52 (58:46): Tina avisa por megafonía a los fantasmas del instituto para reunirse con ellos en la biblioteca.

Escena 53 (59:56): Tina se reúne con los chicos en la biblioteca. Asume que ha fallado a Modesto y que le echa de menos. Les pide ayuda para que vuelva. A Jorge se le ocurre una idea.

Escena 54 (1:00:14): Manuela realiza un conjuro en los pasillos del colegio, con una gallina. Pinfloy se ofrece para meterse en su cuerpo. Lo hace. Llama a Modesto, y le pide que venga al Monforte, confesándole que a Tina le gusta.

Escena 55 (1:02:37): Ángela y Mariví comentan que están muertas por culpa de Dani. Ángela le defiende. Mariví se mosquea. Ángela le dice que todo el mundo oculta algo, y le da una carta que el novio de Mariví y padre de su hijo le había dado la noche del incendio. En esa carta, Chema la había dejado, por no saber si el hijo que esperaba era suyo y porque casarse con ella “arruinaría su futuro”.

Escena 56 (1:04:14): el colegio Monforte celebra el Día del Fundador. En coche llega la Consejera. Modesto aparece en las escaleras. Tina no entiende qué hace allí. Los chicos acuden a Modesto, y le piden que vuelva. Otegui le reprocha a Tina su presencia, pero ella le dice que no está loco y que la directora del colegio es ella, no José María Otegui. Mariví descubre que Otegui es su antiguo novio, Chema, y Modesto le reprocha, de parte de Mariví, el que la dejara de aquella manera.

Escena 57 (1:07:27): en el Salón de Actos, el coro actúa ante la Consejera. Todos los asistentes se están aburriendo. A Modesto se le ocurre una idea, y se la propone a Ángela. Ángela se mete en el cuerpo de una de las chicas y comienza a cantar una canción más moderna, animando al público. Otegui corta su actuación y, desde el escenario, echa la culpa a Tina de que el Monforte vaya tan mal. En ese momento, Dani le posee, cambia su discurso, y le deja en ridículo. Sube Tina y da las gracias a la Consejera por acudir, y anuncia que se retoma de nuevo la fiesta escolar.

Escena 58 (1:12:40): de noche, se celebra la fiesta en el colegio. Los cinco chicos se reúnen con Modesto y felicitan a Ángela. Dani les pide perdón. Jorge sale corriendo.

Escena 59 (1:13:34): Jorge llega a la piscina. Elsa flota, con un montón de pastillas por el suelo. Elsa, en proceso de ser fantasma, ve a Jorge y le cuenta que se ha intentado suicidar porque le quiere y quiere “estar con él”. Jorge le dice que lo estarán, pero no aún. Modesto logra revivirla haciéndole primeros auxilios.

Escena 60 (1:15:29): en la fiesta, todos comentan que solo queda un objetivo para cumplir, y por Pinfloy: ir a Pachá.

Escena 61 (1:15:30): los chicos le han puesto el logo de Pachá en la puerta del colegio para que Pinfloy crea que está allí.

Escena 62 (1:16:02): dentro de la fiesta, Tina y Modesto bailan. Cuando se van a besar, Mariví le agarra del brazo y le saca fuera.

Escena 63 (1:17:38): fuera, Pinfloy se encuentra mal. Tiene resaca. En ese momento se hace un haz de luz. Los chicos se despiden, y se van. Tina coge la mano de Modesto y se besan.

DOSSIER PELÍCULA 4: PERDONA SI TE LLAMO AMOR (2014)
--

Escena 1 (00:33): Álex nada en el mar.

Escena 2 (01:17): Álex navega en un barco. En *off*, el narrador dice que “todos los seres humanos perseguimos el amor (...), nuestra alma gemela” y que “el amor es como un imán: si es el verdadero solo hay que darle tiempo a que vuelva a unir las dos mitades”.

Escena 3 (01:56): Álex come, solo. La voz del narrador cuenta que es Alessandro Belli, y que está esperando a su alma gemela. Hace meses pensó que la había encontrado.

Escena 4 (02:14): (FLASHBACK). Álex y Elena cenan en su casa. Llevan cuatro años conviviendo. Álex le regala una matrioska con un anillo de compromiso dentro. Quiere casarse con ella y formar una familia. Al día siguiente, Álex llega a casa. Ni Elena ni sus cosas están. Le ha dejado una nota al lado de la matrioska.

Escena 5 (04:05): Álex está en su oficina, pensativo. El narrador nos cuenta que lleva “dos meses de recuerdos, dolor, y sin tener una idea” en su trabajo.

Escena 6 (04:15): Álex entra en el restaurante. Allí están todos sus amigos con sus parejas, que han comentado la ausencia de Elena antes de que entrara. Preguntan por ella, pero él no dice nada.

Escena 7 (04:26): Álex está solo, triste, en su casa.

Escena 8 (04:38): el narrador presenta a Niki. Tiene 17 años. Niki está en el puerto con sus amigas, Erika, Oli y Diana. Hablan de “su primera vez”. Jorge, el novio de Erika, aparece para pedirle que le mande un mensaje cuando llegue a casa. Niki habla de lo mal que lo pasó con su anterior pareja y que lo que ella necesita es “amor. Un hombre de verdad”.

Escena 9 (06:44): en el pabellón, Álex juega con sus amigos. Todos rondan los 40 años. Le preguntan por Elena. Él miente y dice que está en casa de sus padres. Se muestran preocupados por Álex. Felipe se va, y Enrique les comenta que cree que su pareja está con otra persona porque “está rara y se ha comprado zapatos nuevos”.

Escena 10 (08:26): en los vestuarios, Álex y Pedro se han quedado solos. Pedro le dice que se olvide de Elena, y le pide su casa para poder llevar a unas rusas.

Escena 11 (09:39): en la playa, aparece Satur, el ex novio de Niki. Ella le deja claro que ya no están juntos. Niki se va a casa.

Escena 12 (10:50): en paralelo, se muestra a Álex y Niki en sus respectivas camas, solos, al amanecer, y el narrador dice que “todos los días parecen el mismo, pero vives con la emoción de (...) volver a sentirte enamorado”.

Escena 13 (11:26): Niki entra en la cocina y saluda a sus padres. Llega tarde al colegio.

Escena 14 (11:38): Niki sale del garaje con la moto y se va.

Escena 15 (11:45): Álex conduce su coche por la calle.

Escena 16 (11:59): en el momento en que Álex recibe una llamada, Niki gira en una curva y se chocan. Niki le echa la bronca y le convence para que le lleve en coche al colegio.

Escena 17 (14:19): Álex conduce el coche con Niki de copiloto, que le va sacando información supuestamente para el seguro, pero está tonteando con él. Llegan al colegio. Niki le dice que no se va a librar de ella fácilmente.

Escena 18 (16:31): Álex llega tarde a su oficina.

Escena 19 (16:46): Álex entra al despacho de su jefe. Le encarga la campaña de perfumes “La Luna” a él y a Marcelo. El que mejor ideas traiga es que será nombrado Director Creativo. En ese momento, Niki le llama por teléfono.

Escena 20 (18:01): Niki le está llamando desde la biblioteca. Le pide que le recoja a las 13h en el colegio. Él accede finalmente.

Escena 21 (20:09): en el despacho de Álex, sus compañeros y él se pasan la colonia de mano en mano y sugieren ideas. Él les pide que traigan sus propuestas. No se le ocurre nada. Mira el reloj: van a ser las 13h.

Escena 22 (20:56): Oli, Erika, Diana y Niki salen de clase. Por los pasillos, hablan de irse de viaje. Diana tontea con Fer. Las chicas salen al exterior y Niki ve cómo Álex llega con el coche.

Escena 23 (22:51): Niki entra al coche, y ella le pide que le invite a comer. Él está reticente, pensaba que la llevaría al mecánico.

Escena 24 (23:39): llegan a una plaza. Niki le dice que aparque en una zona en la que Álex piensa que no se puede aparcar. Sale del coche y echa a correr, diciéndole que está demasiado mayor para seguirla. Álex aparca en ese lugar y va tras ella. De vuelta, comen un trozo de pizza. Niki le dice que son tan diferentes que corren el riesgo de enamorarse.

Escena 25 (25:28): según se acercan al coche, Niki le hace preguntas y Álex le cuenta que Elena le ha dejado. Niki le dice que lo acepte, y se da cuenta de que la grúa se está llevando el coche de Álex. Se ríe (“no haberme hecho caso”).

Escena 26 (27:00): el coche se detiene ante la casa de Niki. Álex se queja de lo mucho que le ha costado la comida. Niki ve cómo las puertas de su garaje se abren y se esconde entre las piernas de Álex para que sus padres no la vean.

Escena 27 (28:21): Álex entra al restaurante donde les esperan sus amigos y las parejas de éstos para cenar. Le preguntan por Elena. Álex confiesa que han dejado la relación.

Escena 28 (29:52): en su oficina, Álex y sus compañeros trabajan en la campaña del perfume. Niki le envía un mensaje pidiéndole que le vaya a buscar. Él le dice que no puede. Ella le envía una foto haciendo muecas de tristeza. Álex accede.

Escena 29 (31:49): Álex ha ido a buscar a Niki. Ella sube al coche. De nuevo tampoco van a ir al mecánico. Niki le pide que le lleve “a otro sitio”.

Escena 30 (32:44): Álex y Niki viajan en el coche por una carretera vacía. Se miran. Se palpa que se gustan.

Escena 31 (33:25): llegan a la playa. Niki se pone en biquini, le da un beso, y hace piragüismo mientras Álex la mira sentado en la arena.

Escena 32 (34:50): Álex y Niki comen en un restaurante al borde de la playa. Hablan sobre la campaña de La Luna. Niki le dice a Álex que debería dejar su trabajo, porque “de qué sirve el dinero si no tienes tiempo para disfrutarlo”. Se ofrece a ir a su casa y ayudarlo en la campaña. Él le dice que no, y que no le va a llevar a su casa.

Escena 33 (36:26): Niki entra en la casa de Álex. Ve la marca de los sujetadores que ella usa, aunque le dice a Álex que a veces, como en ese momento, no los lleva. Le pide una Coca-Cola. Timbran: es Pedro, que ve a Niki a lo lejos. Le toma el pelo a Álex.

Escena 34 (38:51): oscureciendo, en el patio de la casa de Álex, Niki y él tontean. Ella le pide un beso.

Escena 35 (40:41): Álex y Niki se acuestan.

Escena 36 (42:02): Niki entra en su casa. Su madre comenta que se la ve feliz.

Escena 37 (42:47): Álex, en su habitación, piensa en el perfume. Recibe una llamada de Niki, que le sugiere el lema “No pidas la luna: consíguela”.

Escena 38 (43:48): Álex, en su oficina, le dice a sus compañeros el lema y les pide que busquen una imagen.

Escena 39 (44:45): en los pasillos del colegio, las chicas agarran a Niki para que les hable de Álex. Oli le pide que se lo presente, a él y a algún amigo. Niki le da largas, y le dice que le va a pedir un favor: tiene que hacerle un dibujo.

Escena 40 (43:03): en su oficina, Álex mira con sus compañeros las imágenes que han traído para el perfume.

Escena 41 (46:32): Álex y Marcelo se dirigen a ver a su jefe, Leo, con sus respectivas propuestas. Oye una voz conocida: es Niki, le espera en el piso de abajo. Niki le trae los dibujos que encajan con el lema del perfume. Álex le dice que en ese momento no puede atenderle. Ella insiste. Los mira, y le gustan. Niki le pide un beso. Álex no quiere besarla en su lugar de trabajo. Ella insiste. Álex la besa.

Escena 42 (48:50): Marcelo y Álex le presentan sus campañas a Leo. Al jefe le gustan.

Escena 43 (49:56): en el pabellón, Álex juega al baloncesto con sus amigos. Le preguntan por Niki y por su edad. Él confiesa que Niki le hace sentir él mismo.

Escena 44 (51:19): Niki y Álex están en casa de éste. Niki le sugiere, tras ver un cuadro de un faro, que sería bueno que Álex dejara su trabajo y se fuera a vivir a un sitio como ese. Se abrazan cariñosos. Niki le dice: “desde que te vi, supes que eras tú, el hombre de mi vida”. Hacen un trato: ella le ayudará en el trabajo, y él la enseñará a conducir.

Escena 45 (54:05) y 46. 47. 48. 49: en escenas en paralelo, vemos cómo Álex le enseña a conducir, cómo cocinan juntos, como pasean cariñosos por la playa, y cómo se abrazan por la calle. El narrador, en *off*, dice que “necesitas a una persona que te recuerde que el amor es dejarse llevar”, y que un día “descubres que el amor verdadero es una variable enloquecida de la vida”.

Escena 49 (55:03): Álex ha llevado a Niki en coche hasta casa. Ella echa vaho en el cristal y escribe “A y N forever”.

Escena 50 (55:48): Niki entra en casa. Su madre la espera: llega tarde. Le pregunta por su novio. Ella le da largas.

Escena 51 (56:18): en el parque de atracciones, Álex y sus amigos (Pedro, Felipe y Enrique) esperan a Niki y sus amigas (Oli, Diana y Erika). Se presentan. Se nota atracción entre Pedro y Oli. A Álex no le parece una buena idea todo aquello.

Escena 52 (58:49): Oli y Pedro salen del parque. Oli va a buscar su moto. Mientras, aparece la mujer e hijos de Pedro, y él hace que no conoce a Oli.

Escena 53 (59:59): en su casa, Álex busca con Niki el faro del cuadro en internet. Álex le dice que está iluminando su camino. Niki le llama “amor”.

Escena 54 (1:01:51): en la biblioteca del colegio, Oli le cuenta a sus amigas lo que le pasó con Pedro. Le dice a Niki que no se fíe, que Álex solo está divirtiéndose con ella y seguro que tendrá mujer e hijos, que desconfíe.

Escena 55 (1:02:36): en el pasillo del colegio, Niki llama a Álex para que vaya a buscarle. No puede, ha quedado.

Escena 56 (1:03:12): Niki acude al trabajo de Álex y pregunta por él, pero no pueden decirle donde está.

Escena 57 (1:03:21): Niki va en su moto por el centro de la ciudad. Ve el coche de Álex y a él a través de los cristales del restaurante.

Escena 58 (1:03:45): Álex, en el restaurante, habla cariñosamente con una mujer embarazada. Tras la cristalera se ve a Niki, que comienza a golpear su coche con el casco de su moto hasta destrozarle el cristal.

Escena 59 (1:04:07): Álex ha salido corriendo y detiene a Niki. Ella le echa en cara con quien está, y él le dice que es su hermana. Niki, avergonzada, se aleja; él va tras ella, calma sus miedos, y le dice que hará “lo que sea” para que sepa que “va en serio”.

Escena 60 (1:06:00): Álex está en el exterior de casa de Niki. Su padre sale con su hermano del garaje en el coche familiar. Cuando se han ido, timbra. La madre de Niki le hace pasar: lo estaban esperando. Él se sorprende.

Escena 61 (1:07:10): en el salón familiar, la madre de Niki, Simona, habla con Álex de dinero y del futuro de su hija. Él le sigue la conversación: Simona se ha confundido y cree que es el comercial del banco. Su marido Roberto llama en ese momento, y Álex aprovecha para irse de allí.

Escena 62 (1:09:45): Roberto, por teléfono móvil desde la calle, le dice a Simona que quien acaba de estar en casa no puede ser el del banco, porque le acaba de llamar a él en ese momento para avisar de que no podía ir.

Escena 63 (1:10:17): Álex entra al despacho de su jefe, Leo. Allí le espera también Marcelo. Leo les dice que las campañas para el perfume La Luna no les han gustado a los dueños y que piden algo más realista.

Escena 64 (1:11:16): Álex, en su oficina, piensa en la campaña. De repente ve a Elena. Ella entra: la han ascendido, viene a ver a Leo. Le cuenta que está bien y que le gustaría que quedaran a cenar todo el grupo de amigos otra vez. Álex accede.

Escena 65 (1:12:56): Álex entra en la fiesta de una discoteca, buscando a Niki. Está perdido. Ella le encuentra, y anima a bailar. Él se muestra reticente, pero accede finalmente. En un momento en que se aleja a coger bebida, Satur se acerca a Niki y le dice que le está dejando en ridículo al estar con Álex. Éste se acerca, Satur le llama viejo y le da un puñetazo. Álex y Niki se van.

Escena 66 (1:15:31): Álex detiene el coche en la casa de Niki. Le dice que “todo el mundo tiene razón” y que su relación es un error. Ella le dice que tiene miedo al amor. Él le reitera que no es miedo, y que es imposible que funcione.

Escena 67 (1:17:04): en el exterior de la discoteca, Diana y Fer hablan, cariñosos. Se besan. Diana se va en la moto. Fer ve cómo un coche la golpea.

Escena 68 (1:17:58): Niki entra al hospital, donde ya están sus amigas: Diana está inconsciente por el accidente. La observa desde fuera. Álex aparece allí y abraza a Niki.

Escena 69 (1:19:15): Oli, Erika y Niki entran en la habitación de Diana. Le cantan una canción. Se intercalan fotogramas en los que los chicos están en el colegio, tristes.

Escena 70 (1:21:48): Diana se despierta en su habitación delante de las chicas.

Escena 71 (1:23:04): Niki entra en la habitación de Diana, a oscuras. Las chicas le dan una sorpresa: es su 18º cumpleaños. Entra Fer, y le dejan a solas con Diana.

Escena 72 (1:24:10): Álex viene a buscar a Niki al hospital. La saluda. Ella se enfada porque “no le dice nada”.

Escena 73 (1:24:36): Niki y Álex van en su coche. Ella sigue enfadada: no se ha acordado de su cumpleaños. Él se disculpa y la invita a comer. Le pide mirar la dirección del restaurante en la guantera, y allí Niki encuentra dos billetes a París. La felicita.

Escena 74. 75. 76. 77 (1:26:54): fotogramas de Álex y Niki en el aeropuerto, en el taxi de París, en su habitación con vistas, y en el restaurante.

Escena 78 (1:27:20): Niki duerme. Álex se despierta y la observa. Le saca fotografías de su rostro y su pelo entre las sábanas. Se las enseña.

Escena 79 (1:28:58): en la oficina, Álex le enseña las fotografías a Leo para la campaña de perfumes de La Luna. Leo está encantado: esa será la campaña elegida.

Escena 80. 81 (1:29:20): Álex llama a Niki desde su coche. Le cuenta que ya no le van a despedir y que su campaña ha sido la escogida. Ella le responde alegre desde la biblioteca.

Escena 82 (1:30:12): Álex entra en casa. La matrioska que le regaló a Elena está encima de la mesa: Elena ha vuelto. Le dice que no está bien, que lo echa de menos. Se fue porque se asustó ante el compromiso, pero que quiere casarse con él.

Escena 83 (1:32:57): Álex está en la playa, solo, reflexionando. Ve familias y niños. Comienza a llover.

Escena 84 (1:33:53): Niki está en su habitación. Recibe un mensaje y mira por la ventana. Sale a la calle.

Escena 85 (1:34:17): Niki sale a la calle, bajo la lluvia. Allí está Álex. Éste le dice que tienen que dejar la relación. Niki se da cuenta de que Elena ha vuelto.

Escena 86 (1:37:15): Niki pasea sola por la playa.

Escena 87 (1:37:27): Álex juega al baloncesto con sus amigos en el pabellón.

Escena 88 (1:37:33): Niki llora, triste, en su casa. Su padre la abraza.

Escena 89 (1:37:45): Álex le gasta una broma a Elena y ésta se enfada.

Escena 90 (1:37:55): en el tablón del colegio, las chicas las notas del curso: han aprobado.

Escena 91 (1:38:05): Diana y Fer se acuestan por primera vez.

Escena 92 (1:38:25): Oli corre por el parque. Se encuentra con el enfermero del hospital en el que estuvo Diana, mientras el narrador, en *off*, cuenta que “los hay que se encuentran con su alma gemela en el momento menos esperado”.

Escena 93 (1:38:32): en el cine, Erika deja a Jorge.

Escena 94 (1:38:50): Felipe y Carmen leen, aburridos, en su casa.

Escena 95 (1:39:06): Enrique se entera de que va a ser padre, mientras el narrador en *off* dice que “giros y sorpresas inesperadas lo cambian todo en el momento menos esperado”.

Escena 96 (1:39:25): Pedro tontea con una chica en un restaurante. Su mujer le pilla y le tira la copa. En *off*, el narrador dice que “no somos conscientes de que hemos encontrado a nuestra alma gemela hasta que la hemos perdido”.

Escena 97 (1:39:47): llueve fuera. Álex espera a Elena dentro del coche. Entra. Álex le dice que tienen que dejar la relación. Que ama a otra persona.

Escena 98 (1:41:29): las chicas están una estación, en su viaje Interrail. Álex llama a Niki. Oli le coge el teléfono y le cuelga.

Escena 99 (1:42:10): Álex está en la calle, triste. Observa la foto de Niki en el cartel publicitario del perfume La Luna.

Escena 100 (1:42:25): Álex espera en la puerta de la casa de Niki. Llegan sus padres, Simona y Roberto. Les da una nota para ella.

Escena 101 (1:44:13): en la oficina, Álex avisa a Leo de que deja el trabajo y se va de vacaciones.

Escena 102 (1:45:04): en el salón familiar, Niki les cuenta a sus padres el viaje Interrail. Ellos le dan la nota de Álex.

Escena 103 (1:45:39): Niki abre la carta en su habitación, mientras el narrador dice en *off* que “el amor verdadero solo aparece una vez en la vida”.

Escena 104 (1:47:00): Álex se baña y camina en los alrededores de la playa donde se encuentra el faro del cuadro. Niki llega. Él le dice que hace 32 días que le espera. Se besan mientras, en la canción, se dice “perdona si te llamo amor, pero yo no lo decido”.

8.5 ANEXO 4. RELACIÓN DE PERSONAJES Y VARIABLES ESTUDIADAS

PERSONAJES EN PELÍCULA 1 (*FUGA DE CEREBROS*. 2009)

SECUNDARIOS HOMBRES

ID:

1. Chamberlain
2. "Petro"
3. Tío de Corneto
4. Padre de Corneto
5. Abuelo de Emilio
6. Padre de Ruedas
7. Padre de Chuli
8. Padre de Natalia
9. Abuelo de Natalia

SECUNDARIOS MUJERES

ID:

10. Voz Angelical
11. Claudia
12. Abuela de Emilio
13. Madre de Ruedas

PROTAGONISTAS HOMBRES

ID:

14. Emilio
16. Chuli
17. Ruedas
18. Corneto
19. Cabra

PROTAGONISTAS MUJERES

ID:

15. Natalia

ID: 14 / PELÍCULA 1

Nombre del protagonista: Emilio (Emilio Carbajosa Benito). ID: 14

Sexo: HOMBRE

Ámbito de actuación: PÚBLICO

Emilio actúa mayormente en espacios públicos. Así, de 47 escenas lo podemos ver en 37 (un 79%) en marcos públicos: en bicicleta por la calle (escena 1), el comedor escolar (escena 13), en el patio (escena 27)...; y en 10 (un 21% de las escenas) en un marco privado: su habitación de la Universidad de Oxford (escena 11 y 15).

Rol: PASIVO

El personaje, durante casi toda la película, actúa siempre incitado por sus amigos. Excepto en dos escenas en las que actúa por propia voluntad (escena 66, en la que decide volverse a España, y escena 69, en la que pide perdón a sus amigos a través de la radio universitaria y le confiesa a Voz Angelical que Chuli está enamorado de ella), Emilio nunca es fuente directa de la acción. Así, siempre actúa en base a la iniciativa de sus amigos, accediendo a la ideas que le proponen, esté o no de acuerdo con ellas: falsificar las notas e irse a Oxford a buscar a Natalia (escena 7 y 8), estudiar y responder voluntariamente a las preguntas de los profesores para impresionarla (escena 13 y 16), robar un pulmón en la morgue (escena 19), defender a Natalia en un asalto simulado por ellos mismos (escena 27), contratar a una prostituta que se haga pasar por su novia para poner celosa a Natalia (escena 36), o hacerse pasar por trastornado para conquistarla en la cena familiar (escena 53). Además, cuando estas “tretas” no salen como esperan y Natalia se va alejando de él, en vez de actuar Emilio se encierra en su habitación (escenas 31, 32, 36).

Definición de objetivos: SÍ

Si bien Emilio actúa siempre en función de la iniciativa de sus amigos, su objetivo es claro: conquistar a Natalia, de la que lleva enamorado 13 años. Sus amigos lo verbalizan por él: “no dejarán pasar al amor de tu vida” (escena 7).

Mito del “amor romántico” – “la media naranja”: SÍ

Emilio encarna la creencia del mito. Su único objetivo es estar con Natalia, su pareja ideal, de la que lleva enamorado desde los cinco años: “13 años buscando excusas para no decirle que

la quiero”, dice Emilio (escena 69). La verbalización se realiza en la escena 7: los chicos van a Oxford para que Emilio no deje “pasar al amor de su vida”.

Hipersexualización: NO

Son solo dos las escenas en la que Emilio sale parcialmente desnudo: cuando es confundido con un cadáver de la morgue (escena 22) y cuando imagina un encuentro sexual con Natalia junto a sus compañeros (escena 24).

Reproducción de tópicos: “EL CHICO BUENO”

Encontramos en Emilio la reproducción del tópico del “chico bueno”: un chico sufridor, ingenuo, que quiere ser feliz el resto de su vida con su pareja.

ID: 15 / PELÍCULA 1

Nombre del protagonista: Natalia. ID: 15

Sexo: MUJER

Ámbito de actuación: PÚBLICO

Natalia, de 25 escenas, actúa en 21 (un 84%) en espacios públicos como las instalaciones del instituto y universidad o el comedor escolar. En una minoría, 4 escenas (16%), está en un ámbito privado, que es su habitación y el interior de un automóvil.

Rol: PASIVO

Natalia se muestra como una chica estudiosa a la que una beca lleva a Oxford a estudiar Medicina (escena 6). Al respecto, se presenta como una estudiante activa, pero a nivel relacional actúa de forma ‘pasiva’: ante cada metedura de pata de Emilio, ella no reacciona (escena 22, 27, 64); es preciso que el Cabra le pida que responda a la declaración amorosa de Emilio para que lo haga (escena 70); y es Chuli, al decirle que no deje escapar Emilio, el que hace que ella vaya tras el tren a buscarlo (escena 84).

Definición de objetivos: SÍ

El objetivo de Natalia son sus estudios. Una beca la lleva a Oxford a estudiar Medicina, donde se presenta como una alumna aplicada que se ofrece voluntaria a contestar a las preguntas de

los profesores (escena 12). Su objetivo, tal y como menciona a Emilio, es irse a Harvard, “porque de ahí salen los mejores oncólogos” (escena 82).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

Hipersexualización: NO

Natalia solo aparece desnuda en una escena, que corresponde a la ensoñación de un encuentro sexual con ella por parte de Emilio (escena 24).

Reproducción de tópicos: “OTROS TÓPICOS”

Natalia, bella, joven, sufridora, ingenua y bondadosa, correspondería al tópico de “la chica buena”. Estudia en Oxford gracias a una beca (clase social media-baja) y su ternura y “luz” (así se la presenta en la escena 3) encandilan. Sin embargo, su meta no es “la búsqueda del príncipe azul”, por lo que no puede decirse que represente el tópico mencionado.

ID: 16 / PELÍCULA 1

Nombre del protagonista: Chuli (José Manuel Sánchez Expósito). ID: 16

Sexo: HOMBRE

Ámbito de actuación: PÚBLICO

Chuli actúa y se mueve en 38 escenas de 51 en ámbitos públicos (un 75%) —el patio del instituto, el comedor escolar, el pub— y solo en 13 en un marco privado (un 25%).

Rol: ACTIVO

Chuli es un personaje que toma la iniciativa, tanto respecto a su objetivo de conquistar a Voz Angelical (escribiéndole en la escena 29), como solventando las situaciones que se le presentan: su afán por estudiar como cualquier alumno vidente, su “simulación” de no ser ciego (escena 42), su atragantamiento en la cena (escena 57), la conducción de un autobús para que Voz Angelical no piense que se ha reído de ella (escena 73), etc.

Definición de objetivos: SÍ

Chuli presenta unos objetivos claros desde el principio: la integración en la sociedad a pesar de su ceguera (escena 3) e ir “a por la tía de megafonía”, Voz Angelical (escena 18).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

Hipersexualización: NO

Reproducción de tópicos: NINGÚN TÓPICO

ID: 17 / PELÍCULA 1

Nombre del protagonista: Ruedas (Rafael Garrido Calvo). ID: 17

Sexo: HOMBRE

Ámbito de actuación: PÚBLICO

Ruedas actúa en 36 escenas de 49 (un 73%) en lugares públicos —los parques, las instalaciones de Oxford, el pub...— y en 13 escenas (un 27%) en marcos privados.

Rol: ACTIVO

Ruedas es un personaje activo que actúa por sí mismo y también propone ideas a sus compañeros. Así, para que “no le robe la novia a Emilio”, engaña a Chamberlain dándole droga en vez de valeriana (escena 13), da una descarga eléctrica a un chico para que Natalia pueda sentarse al lado de Emilio (escena 16), contrata a una prostituta para que se haga pasar por la novia de Emilio (escena 36), queda con Claudia y planea cómo hacer que ella no note que es parapléjico (escena 42 y 47), etc.

Definición de objetivos: SÍ

Los objetivos de Ruedas son “la defensa personal y el sexo” (escena 4), además de que Emilio conquiste a Natalia (escena 7) y conseguir “al pivonaco de la Uni”, Claudia (esc. 13).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

Hipersexualización: NO

Reproducción de tópicos: “EL REBELDE”

El personaje de Ruedas representa el tópico del “chico rebelde”: inconformista, con reacciones arrogantes, chaqueta de cuero y aspecto de dureza.

ID: 18 / PELÍCULA 1

Nombre del protagonista: Corneto (Felipe Roldán Salas). ID: 18

Sexo: HOMBRE

Ámbito de actuación: PÚBLICO

Corneto actúa en 28 escenas de 39 (un 72%) en espacios públicos, y en 11 escenas (un 28%) en espacios privados.

Rol: ACTIVO

Corneto es un personaje activo que actúa por propia iniciativa y destaca también por proponer iniciativas a los demás. Es el primero en plantear que todos se vayan a Oxford para que Emilio conquiste a Natalia (escena 8), apuesta con Ruedas a que es capaz de llenar una garrafa de semen antes de final de curso y hace lo posible para ello (escena 14, 23, 40), propone simular un ataque a Natalia para que Emilio le salve la vida (escena 25), anima a Ruedas y Chuli a que salgan con las chicas que les gustan (escena 40), coge él el volante del autobús (escena 81)...

Definición de objetivos: SÍ

Además de buscar que Natalia se enamore de Emilio, el objetivo de Corneto es llenar una garrafa de semen antes del final de curso, en base a un anuncio sobre donaciones pagadas y la apuesta posterior realizada con Ruedas (escena 14).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO**Hipersexualización: NO**

Corneto solo se muestra en ropa interior en una de las escenas (escena 23), en la que sale del baño, por lo que no representa esta característica.

Reproducción de tópicos: NINGÚN TÓPICO REPRESENTADO

ID: 19 / PELÍCULA 1

Nombre del protagonista: Cabra (Raimundo Vargas Montoya). ID: 19

Sexo: HOMBRE

Ámbito de actuación: PÚBLICO

Cabra, al igual que sus amigos, actúa mayormente en espacios públicos: 30 escenas de 41 (un 73% del total). En 11 escenas (un 27%) lo hace en un marco privado: su habitación o el autobús.

Rol: ACTIVO

Cabra presenta un rol activo: es fuente de acción directa y propone también ideas. Así, es uno de los que arenga al resto a trasladarse a Oxford (escena 7), al que se le ocurre falsificar los documentos (escena 8),

Definición de objetivos: SÍ

El objetivo de Cabra es que Emilio conquiste a Natalia (escena 7) y no dejar de apoyarle.

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

Hipersexualización: NO

Reproducción de tópicos: NINGÚN TÓPICO REPRESENTADO

PERSONAJES EN PELÍCULA 2 (<i>TRES METROS SOBRE EL CIELO</i>. 2010)

PROTAGONISTAS HOMBRES

ID:

33. Hugo Olivera (“H”)

34. Pollo

PROTAGONISTAS MUJERES

ID:

35. Babi Alcázar

36. Katina

SECUNDARIOS HOMBRES:

ID:

20. “Chino”
21. Claudio (padre de Babi)
22. Padre de Hugo “H”
23. Álex (hermano de “H”)
24. Amante de la madre de “H”
25. Chico (ex de Babi)
26. Gustavo
27. Palote

SECUNDARIOS MUJERES:

ID:

28. Mara
29. Daniela Alcázar
30. Rafaela (madre de Babi)
31. Madre de Hugo “H”
32. Profesora de Latín (‘La Forga’)

ID: 33/ PELÍCULA 2

Nombre del protagonista: Hugo Olivera, “H”. ID: 33**Sexo:** HOMBRE**Ámbito de actuación:** PÚBLICO

“H” actúa en 42 escenas de 66 (un 64%) en ámbitos públicos: la carretera (escena 1, 3, 17, 27, 39, 42...), Los Silos del Puerto (escena 8, 16, 24...), en discotecas y bares (escena 35, 48), en la playa (escena 41). En un 36% de las escenas (24) lo hace en ámbitos privados, como la casa de su hermano o la habitación de Babi.

Rol: AGRESIVO

“H” es un personaje que responde con violencia y agresividad ante la mayor parte de las situaciones que se le presentan. Así, golpea a Chico cuando Babi le arroja un batido (escena 16), roba el teléfono a su hermano para que le dé 400 euros (escena 18) y le agrade cuando éste le pide que actúe como un adulto (escena 40), agarra del brazo a Babi para que le bese (28), amenaza a la profesora de latín (escena 54), agrade a Chino cuando se entera del robo del anillo de la madre de Babi (escena 69 y 70), agrade a Gustavo cuando vierte una copa de

vino en el vestido de Babi (escena 89), y da una torta a Babi cuando ésta le dice que quiere dejar la relación (escena 91).

Definición de objetivos: SÍ

El personaje de “H” tiene los objetivos muy claros y actúa en función de ellos. Así, quiere conseguir a Babi, que se “vuelva loca por él” (escena 24), y es tajante en cuanto a las situaciones que se le presentan: busca ganar en la competición de flexiones (escena 8), no deja subir a Babi en su moto si no se quita la ropa (escena 26), quiere que su hermano le dé 400 euros (escena 18), le da largas a Mara (escena 35), quiere que la profesora de latín trate bien a Babi (escena 54), va a buscar a Chino para que le devuelva el anillo de la madre de Babi (escena 70)...

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

“H” está enamorado de Babi porque, según le comenta al padre de ésta, Claudio, le “enseña a ir despacio” y eso “le sienta bien”. Por tanto, no reproduce el mito mencionado.

Hipersexualización: SÍ

“H” aparece en más de tres escenas parcialmente desnudo (torso), esté o no narrativamente justificado (escena 8, 26, 30, 41, 53, 60, 64...).

Reproducción de tópicos: “EL REBELDE”

El personaje de “H” representa el tópico del “chico rebelde”: inconformista, con reacciones arrogantes, chaqueta de cuero y aspecto de dureza.

ID: 34/ PELÍCULA 2

Nombre del protagonista: Pollo. ID: 34

Sexo: HOMBRE

Ámbito de actuación: PÚBLICO

Pollo es un personaje que se mueve mayormente en ámbitos públicos, en 14 de 23 escenas (un 61%); en una minoría, en 9 escenas (un 39%) en marcos privados, como la casa de su amigo “H”.

Rol: ACTIVO

Pollo actúa por su propia iniciativa en la mayor parte de las ocasiones: cuando entra a robar a la fiesta privada en la que conoce a Katina (escena 13), cuando la espera para irse a comer juntos (escena 19), o cuando decide correr en las “carreras de siamesas” (escena 80).

Definición de objetivos: SÍ

Los objetivos de Pollo son dos: su moto, tanto arreglarla como ganar en las carreras (escena 18 y 80) y Katina (escena 19), poder “casarse con ella” (escena 80).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

Hipersexualización: NO

Reproducción de tópicos: NINGÚN TÓPICO REPRESENTADO

ID: 35/ PELÍCULA 2

Nombre del protagonista: Babi Alcázar. ID: 35

Sexo: MUJER

Ámbito de actuación: PRIVADO

Si bien observamos a Babi en algún lugar público como Los Silos del Puerto (escena 23, 44) o el pub (escena 35), en 27 escenas, en la mayor parte de ellas se encuentra en un ámbito doméstico o privado, en concreto en 43 de 70 escenas (61%): su casa y habitación (escena 2, 7, 22, 38, 43, 52, 71, 78...), la clase (escena 5, 50, 79...), o el interior de un coche (escena 3,15, 67).

Rol: PASIVO

En líneas generales, Babi no actúa por propia iniciativa (escena 5), sino sometida a la iniciativa de los demás, concretamente a las peticiones y deseos de “H”: él la anima y da su aprobación para que corra con Chino como *siamesa* (escena 24), se esconde bajo un puente cuando “H” se lo dice (escena 26), sale a la calle por insistencia de “H” (escena 33), bebe alcohol cuando él se lo ofrece (escena 44), se hace un tatuaje con su inicial porque “H” le incita a ello (escena 46), no quiere tirarse a la piscina pero lo hace porque él se lo pide

(escena 53), accede a que entren en su casa Pollo y el perro Pepito y a enseñarle su habitación a “H” debido a su insistencia (escena 63), le abre la puerta atemorizada por los violentos golpes que da (escena 71)...

Definición de objetivos: NO

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: SÍ

Babi reproduce la creencia del “amor romántico”, al pensar que “H” es su verdadero amor y querer que sea “el primero y el último” (escena 60). Sufre ante diversas reacciones de “H” pero las acepta y, en general, hace lo que él le pide que haga.

Hipersexualización: SÍ

Babi aparece hipersexualizada en la mayor parte de la película. De hecho, ya se la presenta en ropa interior (escena 2), y abundan las escenas en las que sale parcialmente desnuda (escena 16, 28, 64), se hacen referencias a su cuerpo (“estás muy sexy”, escena 16; “tienes un culazo espectacular”, escena 26), o bien aparece vestida de forma sensual (escena 34, 81).

Reproducción de tópicos: “LA CHICA BUENA”

Babi cumple con la reproducción del tópico de “la chica buena”: es sufridora, ingenua, joven, y hermosa. Quiere estar con “H” y ser feliz con él.

ID: 36/ PELÍCULA 2

Nombre del protagonista: Katina. ID: 36

Sexo: MUJER

Ámbito de actuación: MIXTO

Katina se mueve en 11 escenas de 19 (un 58%) en ámbitos públicos (Los Silos del Puerto, los exteriores del colegio), y en 8 escenas (un 42%) en ámbitos privados (como la habitación de Babi o la casa de “H”).

Rol: ACTIVO

Katina es un personaje activo en función de su objetivo: estar con Pollo. Así, ella decide ir a comer con él aunque Babi se enfade (escena 19), o ir a los Silos del Puerto con él (escena 24) y correr con él como *siamesa* (escena 81).

Definición de objetivos: SÍ

El objetivo de Katina es estar con Pollo, con el que sale desde la escena 21.

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

Hipersexualización: NO

Reproducción de tópicos: NINGÚN TÓPICO REPRESENTADO

PERSONAJES EN PELÍCULA 3 (PROMOCIÓN FANTASMA. 2012)
--

SECUNDARIOS HOMBRES:

ID:

37. Psiquiatra vivo

38. Psiquiatra muerto

39. José María (Chema) Otegui

40. Profesor de literatura

SECUNDARIOS MUJERES:

ID:

41. Manuela (secretaria)

42. Consejera de Educación

43. Elsa

PROTAGONISTAS HOMBRES

ID:

44. Modesto

45. Jorge

46. Daniel (Dani) Franqueza

47. Pinfloy

PROTAGONISTAS MUJERES

ID:

48. Tina Escalonilla

49. Mariví Herrera

50. Ángela Pérez Blanco

ID: 44/ PELÍCULA 3

Nombre del protagonista: Modesto. ID: 44

Sexo: HOMBRE

Ámbito de actuación: MIXTO

Los ámbitos de actuación de Modesto son tanto públicos como privados. Es al único que tanto vemos pasear por la calle (escena 3, 5, 18, 22) como en las instalaciones del colegio Monforte, ya sea en su interior como en su exterior (resto de escenas). Así, obtenemos que en un 56% de las escenas actúa en ámbitos privados, y en un 44% en ámbitos públicos (23 y 18 de 41 escenas, respectivamente).

Rol: ACTIVO

A pesar de su “inestabilidad emocional” a comienzos de la película (Modesto acude al psiquiatra porque ve fantasmas, y le echan de todos los colegios por su inseguridad) y de huir la primera vez que se entera de que el grupo de chicos de la biblioteca son fantasmas (escena 15), Modesto es fuente directa de acción una vez se da cuenta de que él es el único que puede salvar al colegio Monforte: entra en la biblioteca para preguntarle a los chicos por qué aún son fantasmas (escena 23), consulta su situación con el psiquiatra fantasma (escena 24), se interesa por los expedientes de los chicos (escena 28), les obliga a esforzarse para que estudien y aprueben el curso (escena 37, 40, 42), busca nuevas soluciones para que dejen de ser fantasmas (escena 47), simulan que el gimnasio es la discoteca Pachá para Pinfloy (escena 61)...

Definición de objetivos: SÍ

El objetivo de Modesto es lograr que los chicos dejen de ser fantasmas. Para ello, tiene que conseguir que los cinco aprueben el curso (escena 25) y que no mantengan ningún secreto entre ellos (escena 47).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

Hipersexualización: NO

Reproducción de tópicos: NINGÚN TÓPICO REPRESENTADO

ID: 45/ PELÍCULA 3

Nombre del protagonista: Jorge. ID: 45

Sexo: HOMBRE

Ámbito de actuación: MIXTO

Los ámbitos de actuación de Jorge son un 60% de espacios privados (21 de 35 escenas) y un 40% de espacios públicos (14 de 35 escenas).

Rol: ACTIVO

Jorge, si bien en ocasiones le sigue el juego a Dani (escena 25), es un personaje que actúa por iniciativa propia: le habla a Elsa a través de la ouija (escena 20), le recrimina a Dani la jugarreta que le hizo a Ángela (escena 35), se rebela contra Modesto al haber aprobado y seguir siendo un fantasma (escena 43), se le ocurre una idea —que llevan a cabo— para que Modesto vuelva al colegio (escena 53), y corre a salvar a Elsa cuando intenta suicidarse (escena 59).

Definición de objetivos: SÍ

El principal objetivo de Jorge es aprobar el curso para dejar de ser un fantasma: “voy y me pierdo a España ganar el Mundial de fútbol... Y el de baloncesto, y el tenis... Y la Fórmula 1...”, comenta molesto por llevar tanto tiempo en la biblioteca (escena 30).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

Si bien Jorge está enamorado de Elsa, habla con ella a través de medios electrónicos y le salva la vida, no reproduce como tal el mito mencionado.

Hipersexualización: NO

Reproducción de tópicos: NINGÚN TÓPICO REPRESENTADO

ID: 46/ PELÍCULA 3

Nombre del protagonista: Daniel (Dani) Franqueza. ID: 46

Sexo: HOMBRE

Ámbito de actuación: PRIVADO

Dani, en 19 escenas de 30 (un 63%), actúa en espacios privados, y en 11 escenas (un 37%) lo hace en espacios públicos.

Rol: ACTIVO

Dani es un personaje activo y fuente directa de acción. Ya desde el comienzo actúa como líder: apunta a sus compañeros las gamberradas que tienen que hacer (escena 13), asusta a los alumnos del colegio (escena 20), se niega a estudiar cuando Modesto se lo propone (escena 25, “no vamos a ponernos a estudiar”), intenta convencer al resto de que ser fantasma es mejor que estar vivo (escena 27), le juega una mala pasada a Ángela (escena 37), posee a Otegui para que no siga dejando en evidencia a Tina en el escenario (escena 57), y pide perdón a sus compañeros por ocultarles que fue el causante del incendio (escena 58).

Definición de objetivos: SÍ

El objetivo de Dani es ocultar que fue el causante del incendio, por lo que se niega a estudiar e intenta convencer al resto de que ser fantasma es mejor (escena 25, 27).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

Hipersexualización: NO

Reproducción de tópicos: “EL CHICO REBELDE”

El personaje de Dani representa el tópico del “chico rebelde”: inconformista, con reacciones arrogantes, chaqueta de cuero y aspecto de dureza.

ID: 47/ PELÍCULA 3

Nombre del protagonista: Pinfloy. ID: 47

Sexo: HOMBRE

Ámbito de actuación: PRIVADO

Pinfloy actúa en 21 escenas de 29 en ámbitos privados (un 72%) y en 8 escenas de 29 en ámbitos públicos (un 28%).

Rol: ACTIVO

Pinfloy es un personaje activo, fuente directa de acción en varias ocasiones: su intento de que Tina y Modesto se besen en el patio (escena 39), cuando se ofrece voluntario para meterse en el cuerpo de Manuela y hacer que Modesto vuelva al colegio (escena 54), o cuando lee en voz alta la carta de Chema a Mariví (escena 55).

Definición de objetivos: SÍ

Pinfloy quiere dejar de ser fantasma para ir a Pachá (escena 25) y poder “beber una copa más” (escena 30). Por ello quiere aprobar las asignaturas pendientes.

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

Hipersexualización: NO

Reproducción de tópicos: NINGÚN TÓPICO REPRESENTADO

ID: 48/ PELÍCULA 3

Nombre del protagonista: Tina Escalonilla. ID: 48

Sexo: MUJER

Ámbito de actuación: MIXTO

Tina Escalonilla actúa en 22 escenas. De estas 22, 9 transcurren en un ámbito de actuación privado (41%) y 13 en un ámbito de actuación público (un 59%).

Rol: PASIVO

Tina, en la mayor parte de las secuencias, es un personaje que actúa en función de las iniciativas de otros, sometido a las decisiones de los demás. Así, cuando Otegui se nombra su ayudante y toma la palabra con la Consejera, ella no dice nada (escena 9), a pesar de que Otegui le diga que la institución está incluso por encima de ella (escena 10); no consigue solucionar los problemas del Monforte y pide ayuda a Modesto para ello (escena 21); mientras escuchan al coro y Otegui le insiste en que Modesto no es de fiar, ella no habla (escena 34); no se interpone ante la propuesta de Otegui de expulsar a Modesto, excusándose

con que le “han obligado a hacerlo” (escena 46 y 48); y pide ayuda a los chicos fantasmas porque no sabe cómo hacer volver a Modesto (escena 53).

En las secuencias finales observamos como el personaje se reafirma y le deja las cosas claras a Otegui: el Monforte es su colegio (escena 56).

Definición de objetivos: SÍ

El objetivo de Tina es lograr que el colegio funcione antes de que finalice el curso, y así la Consejera de Educación no lo cierre (escena 9). Su temor es “perder el colegio” de su padre (escena 37).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

Hipersexualización: NO

Reproducción de tópicos: NINGÚN TÓPICO REPRESENTADO

ID: 49/ PELÍCULA 3

Nombre del protagonista: Mariví Herrera. ID: 49

Sexo: MUJER

Ámbito de actuación: PRIVADO

Mariví actúa en 28 escenas. De ellas, en 22 está en un ámbito privado (un 79% del total) y en 6 está en un ámbito público (un 21%).

Rol: PASIVO

Mariví es un personaje sometido a la iniciativa de otros, siguiendo las instrucciones de Dani en cuanto a gamberradas (escena 13), no opinando ante escenas como la de Dani intentando convencerles de que ser fantasma es mejor porque “esas tías buenas no os harían caso si estuvieseis vivos” (escena 27), o callando ante comentarios como “a las tías lo que les mola es que les den un poquito de caña” (escena 39). Como anotación, cuando se entera de que Otegui es “su” Chema, le reprocha su ruptura por carta a través de Modesto (escena 56).

Definición de objetivos: SÍ

Mariví, embarazada, quiere dejar de ser fantasma para reencontrarse con “su” Chema, padre de su hijo, al que echa mucho de menos (escenas 25 y 30).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: SÍ

El objetivo de Mariví es estar de nuevo con Chema, que “seguro que no pudo soportar lo mío y se mató por amor”, comenta (escena 25).

Hipersexualización: NO

Reproducción de tópicos: “OTROS TÓPICOS”

Mariví está embarazada, en palabras de Ángela porque “siempre ha sido un poco guarrilla”. Esto la convertiría en un tipo de “femme fatale” castigada, pero convertida en una especie de Penélope que espera a su pareja, habitualmente masculina (como en este caso), pues piensa que solo será feliz estando con él. Por ello también tiene rasgos, por tanto, de la reproducción del tópico de “chica buena”.

ID: 50/ PELÍCULA 3

Nombre del protagonista: Ángela Pérez Blanco. ID: 50

Sexo: MUJER

Ámbito de actuación: PRIVADO.

Ángela aparece en 28 escenas; de ellas, 19 (un 68%) transcurren en un ámbito privado, y 9 (un 32%) en un ámbito público.

Rol: PASIVO.

El personaje de Ángela es en líneas generales pasivo, sometido a la iniciativa de acción de otros como Dani, el cual le incita a ponerse a cantar en los ensayos del coro (escena 34) y al cual no le dice nada a pesar de haberle gastado una mala broma; Mariví, a la que por su insistencia le da una carta que le dejó Chema hace veinte años (escena 55); y de Modesto, cuando sube al escenario durante el acto del Día del Fundador y se mete en el cuerpo de otra alumna para animar al público (escena 57).

Definición de objetivos: SÍ.

El objetivo de Ángela es aprobar el curso y dejar de ser un fantasma para poder volver a una librería, comprar algún libro y oler las páginas (escena 30).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: NO

Hipersexualización: NO.

El personaje de Ángela se muestra hipersexualizado en una de las escenas (escena 57), en la que se sube al escenario y, cantando, se arranca la camisa, dejándose ver en ropa interior. Sin embargo, al ser solo una escena no podemos generalizarlo como característica del personaje.

Reproducción de tópicos: “OTROS TÓPICOS”

Ángela representa una mezcla entre el tópico de “la chica buena”, por su ingenuidad y conformismo, y el de “beata”, por su vocación no religiosa en este caso pero sí intelectual.

PERSONAJES EN PELÍCULA 4 (<i>PERDONA SI TE LLAMO AMOR</i>. 2014)

SECUNDARIOS HOMBRES

ID:

- 51.** Fer (amigo de Diana)
- 52.** Satur (ex de Niki)
- 53.** Jorge (novio de Erika)
- 54.** Pedro (amigo de Álex)
- 55.** Felipe (amigo de Álex)
- 56.** Enrique (amigo de Álex)
- 57.** Roberto (padre de Niki)
- 58.** Leo (jefe de Álex)
- 59.** Marcelo

SECUNDARIOS MUJERES

ID:

- 60.** Susana (mujer de Felipe)
- 61.** Carmen (mujer de Felipe)
- 62.** Cristina (mujer de Enrique)
- 63.** Simona (madre de Niki)
- 64.** Elena (ex de Álex)
- 65.** Oli (amiga de Niki)
- 66.** Erika (amiga de Niki)
- 67.** Diana (amiga de Niki)

PROTAGONISTAS HOMBRES

ID:

- 68.** Álex

PROTAGONISTAS MUJERES

ID:

- 69.** Niki

ID: 68/ PELÍCULA 4

Nombre del protagonista: Alessandro (Álex) Belli. ID: 68

Sexo: HOMBRE

Ámbito de actuación: MIXTO

El personaje de Álex actúa en 40 de 71 escenas (un 56%) en un ámbito privado (como su coche, su casa o su despacho) y en 31 escenas (un 44%) en espacios públicos como la playa, el parque de atracciones, la calle o el restaurante.

Rol: PASIVO

El personaje de Álex actúa de forma activa en un par de ocasiones: cuando le pide a Elena matrimonio (escena 4) y cuando rompe con ella (escena 97). Sin embargo, en líneas generales, está sometido a la iniciativa y peticiones de Niki, no siendo él mismo fuente directa de la acción: la lleva al colegio a pesar de no querer (escena 16), va a buscarla al colegio cuando ella se lo pide (escena 21, 23, 28), aparca donde ella le dice (escena 24), la lleva a la playa ante su petición (escena 29), la lleva a su casa a pesar de negarse (escena 33), ante su insistencia le da un beso en la oficina (escena 41), acepta ir al parque de atracciones aunque no le parezca una buena idea (escena 51), le dice a Niki que hará lo que sea para que sepa que “va en serio” (escena 59), y no quiere bailar en la discoteca, pero finalmente lo hace a petición de Niki (escena 65). Además, no echa a Elena de casa cuando vuelve (escena 82).

Definición de objetivos: SÍ

Los objetivos de Álex son dos: conseguir la campaña de perfumes La Luna para que su jefe no lo despida y poder seguir siendo Director Creativo (escena 19, 32), y esperar a que llegue “su alma gemela” (escena 3), Niki, quien le hace “ser él mismo” (escena 43) y a quien ama (escena 97, 104).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: SÍ

El personaje de Álex, al comienzo, no reproduce el mito mencionado. Sin embargo, esto cambia según el transcurso de la película, en la que el narrador, en *off*, nos menciona que está “esperando a su alma gemela” y que “no somos conscientes de haber encontrado a nuestra alma gemela hasta que la hemos perdido”.

Hipersexualización: NO

Reproducción de tópicos: NINGÚN TÓPICO REPRESENTADO

ID: 69/ PELÍCULA 4

Nombre del protagonista: Niki ID: 69

Sexo: MUJER

Ámbito de actuación: MIXTO

Niki aparece en 60 escenas. Del total de ellas, en 28 está en un ámbito de actuación privado (un 47%), mayormente su habitación, su casa, o el coche de Álex; en 32 de ellas (un 53%) está en espacios públicos como la playa, el puerto o la calle.

Rol: ACTIVO

El personaje de Niki tiene un papel activo. Es fuente directa de la acción y tomando la iniciativa en la mayor parte de las escenas: deja claro a Satur que ya no están juntos (escena 11, 65), hace que Álex le lleve a la playa y a su casa y le vaya a buscar al colegio (escenas 21, 23, 28, 29, 33...), le avisa de que no se va a librar de ella fácilmente (escena 17), le va a buscar al trabajo (escena 41, 56), hace que se presente a su madre (escena 59), etc.

Definición de objetivos: SÍ

El objetivo de Niki, lo que dice necesitar, es “el amor, un hombre de verdad” (escena 8).

Mito del “amor romántico”-“la media naranja”: SÍ

Niki reproduce la creencia del “alma gemela”, el amor “verdadero” y para siempre. Así, le confiesa a Álex: “desde que te vi supe que eras tú, el hombre de mi vida” (escena 44).

Hipersexualización: NO

El personaje de Niki se muestra parcialmente desnudo solo en dos ocasiones, cuando se acuesta con Álex (escena 35) o cuando él le hace fotos dormida (escena 78), por lo que esta característica no la define.

Reproducción de tópicos: “OTROS TÓPICOS”

Niki representa una mezcla entre el tópico de “chica buena” —bella, joven, ingenua, buena, que está esperando a alguien que la haga feliz— y sin embargo inconformista y de clase media-alta, y el tópico de “Lolita”, una adolescente que está y provoca tensiones sexuales en un hombre maduro.