



Revista Latina de Comunicación Social
E-ISSN: 1138-5820
jpablos@ull.es
Universidad de La Laguna
España

Álvarez-Hernández, C; González de Garay-Domínguez, B; Frutos-Esteban, FJ
Representación de género. Las películas españolas contemporáneas de adolescentes
(2009-2014)

Revista Latina de Comunicación Social, núm. 70, 2015, pp. 934-960
Universidad de La Laguna
Canarias, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81948469049>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

C Álvarez-Hernández, B González de Garay-Domínguez, FJ Frutos-Esteban (2015): “Representación de género. Las películas españolas contemporáneas de adolescentes (2009-2014)”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, pp. 934 a 960.

<http://www.revistalatinacs.org/070/paper/1079/49es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2015-1079](https://doi.org/10.4185/RLCS-2015-1079)

Representación de género. Las películas españolas contemporáneas de adolescentes (2009-2014)

Gender representation in contemporary Spanish teen films (2009-2014)

C Álvarez-Hernández [\[CV\]](#) [ORCID ] [GS ] Departamento de Sociología y Comunicación - Universidad de Salamanca, USAL, España – carmen.alv.her@usal.es

B González de Garay-Domínguez [\[CV\]](#) [ORCID ] [GS ] Profesor del Departamento de Sociología y Comunicación - Universidad de Salamanca, USAL, España - bgonzalezgaray@usal.es

FJ Frutos-Esteban [\[CV\]](#) [ORCID ] [GS ] Profesor del Departamento de Sociología y Comunicación - Universidad de Salamanca, USAL, España - frutos@usal.es

Abstracts

[ES] Introducción. El presente estudio partió de los múltiples informes sobre los elevados índices de Desigualdad de Género en nuestra sociedad y de la gran influencia del relato audiovisual para la configuración de la misma. Nos planteamos si los largometrajes contemporáneos de producción española y de adolescentes reproducían esa imagen de género desigual. **Metodología.** Se estudió a los protagonistas de las películas más vistas con un elenco de adolescentes de más del 50% entre los años 2009-2014, analizando el número de personajes masculinos y femeninos en ellos y la reproducción de ocho estereotipos de género. **Resultados.** Los resultados manifestaron la reproducción de una imagen de género desigual, con estereotipos argumentales y de definición de personajes y roles que no hacen sino alimentar la creación y continuación de una imagen colectiva en los espectadores adolescentes sobre cómo son los hombres y las mujeres, contribuyendo a perpetuar la desigualdad de género.

[EN] Introduction. The present study issues from the many reports about the high levels of Gender Inequality in our society and about the high influence of the audio-visual narrative in its

configuration. We verified if contemporary Spanish teen films reproduce that unequal gender image. **Methodology.** We studied the protagonists of the most viewed Spanish movies released between 2009-2014 with a cast over 50% of adolescents, analysing the number of male and female characters and the reproduction of eight gender stereotypes. **Results.** The results confirmed the reproduction of an unequal gender image based on plot and character stereotypes that contributes to feed the creation and persistence of a social imaginary in young viewers about how women and men are, and thus perpetuating the gender inequality.

Keywords

[ES] Género; rol; adolescentes; cine español; estereotipos; desigualdad.

[EN] Gender; role; adolescents; Spanish movies; stereotypes; inequality.

Contents

[ES] 1. Introducción. 2 Método. 2.1. Hipótesis planteadas. 2.2. Muestra objeto de la investigación. 2.3. Estrategias metodológicas. 2.4. Procedimiento. 2.4.1. Fase 1 de análisis. 2.4.2. Fase 2 de análisis. 2.4.3. Fiabilidad del modelo de análisis. 2.4.4. Aplicación de métodos estadísticos. 3. Resultados. 3.1. Resultados hipótesis 1. 3.2. Resultados hipótesis 2. 3.3. Métodos estadísticos. 3.4. Otras observaciones. 4. Discusión y conclusiones. 5. Referencia bibliográficas. 6. Notas

[EN] 1. Introduction. 2 Method. 2.1. Hypotheses. 2.2. Object of study and sample of the research. 2.3. Methodological strategies. 2.4. Procedure. 2.4.1. Analysis Phase 1. 2.4.2. Analysis Phase 2. 2.4.3. Inter-rater reliability. 2.4.4. Application of statistical methods. 3. Results. 3.1. Hypothesis 1 results. 3.2. Hypothesis 2 results. 3.3. Statistical methods. 3.4. Other observations. 4. Discussion and conclusions. 5. List of references. 6. Notes

Translation by C Álvarez Hernández and B González de Garay Domínguez

1. Introducción

Son muchos los informes que indican la gran lejanía de la sociedad actual, tanto global como nacional, respecto a la Igualdad de Género; entre otros, el Índice Europeo de Igualdad de Género (2013), el informe *Human Development Report 2014. Sustaining Human Progress: Reducing Vulnerabilities and Building Resilience*, o el informe *Jóvenes y Género. El estado de la cuestión* (2014, Fundación Reina Sofía). Los datos son preocupantes, más especialmente en la desigualdad intergénero en la adolescencia, período en que se van asentado los universos imaginarios y simbólicos, la “construcción del mundo” en la cabeza de las personas

Sabemos de la importancia del relato audiovisual con respecto a la mencionada elaboración mental de lo que nos rodea, pues con él “estructuramos nuestra experiencia y la almacenamos como recuerdo” (Aguilar, 1996: 34), al transmitir valores, conocimientos y experiencias. Son incontables los estudios que han demostrado la influencia social de los mensajes audiovisuales (Igartua, 2007, 2008; Igartua, Zlobina, Páez, y Mayordomo, 2004; Igartua, Acosta y Frutos, 2009).

Por tanto, nos hemos 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. Método

Partiendo de los estudios de género y sus obras desde el siglo XVII (Poulain de la Barre, Mary Wollstonecraft, Olympe de Gouges, John Money, Simone de Beauvoir, Margaret Mead, Betty Friedan) hasta nuestros días (Loscertales, Vera Balanza, Rodríguez, Juan Plaza, González de Garay), tomamos como especial referencia los trabajos de las autoras Pilar Aguilar (2004, 2007, 2010), Virginia Guarinos (2008) y Trinidad Núñez (2008), que han dejado patente las actuales características de los largometrajes en términos de representación de género: su mayoría androcéntrica –sus protagonistas son varones y las historias se cuentan desde su punto de vista, siendo él el “sujeto de acción” y la mujer “objeto simbólico”–; la preeminencia en la sexualidad del modelo heteronormativo; la *cosificación* del cuerpo de los personajes femeninos y el interés que despiertan en base a su seducción o el erotismo que desprende –así como el del masculino se basa en lo que es o hace–; la falta de comunicación entre los personajes femeninos y, de darse, su temática relacionada con hombres, el hogar o la estética; la iniciativa de los personajes masculinos, su rol *activo* en base a un objetivo frente a la *pasividad* de los personajes femeninos; la reproducción del mito del “amor romántico” y la “media naranja”; y el mantenimiento de tópicos femeninos tradicionalmente reproducidos como, entre otros, *la chica buena* (sufridora, ingenua y hermosa, con el objetivo de encontrar un esposo para toda la vida y ser feliz con él), *el ángel* (con apariencia de *la chica buena* pero en busca de su propio beneficio), *la virgen* (caracterizada por su renuncia sexual, que bien la hace *sumisa* o bien *guerrera* por un bien mayor), *la chica mala* (habitualmente adolescente y que seduce a hombres maduros provocando tensión sexual y planteamientos éticos), o *la femme fatale* (mujer con alto poder de seducción y capricho de los hombres, con ambición y costumbres de baja moral por las que es castigada con la enfermedad o la muerte) (Virginia Guarinos, 2008).

2.1. Hipótesis planteadas

En base al corpus teórico empleado, nuestro estudio se planteó si los largometrajes contemporáneos, en nuestro caso de producción española y de adolescentes, reproducían una imagen de género desigual. Esta fue nuestra hipótesis principal (H1).

Nos basamos para ello en dos sub-hipótesis relacionadas: que el número de protagonistas masculinos era significativamente superior al de protagonistas femeninos (H1.1), y que en dichos largometrajes se continuaban reproduciendo tradicionales tópicos y estereotipos de género (H1.2).

2.2. Muestra objeto de la investigación

Nuestro objeto de investigación fueron los largometrajes españoles contemporáneos destinados a adolescentes. Estos son los criterios para la selección de los títulos finales:

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 películas [1].

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:

2009: *Fuga de cerebros*, la 4^a película más vista (en adelante, *FDC*)

2010: *Tres metros sobre el cielo*, la 1^a película más vista (en adelante, *3MSC*)

2011: -- ninguna cumple el criterio

2012: *Promoción fantasma*, la 8^a película más vista (en adelante, *PF*)

2013: -- ninguna cumple el criterio

2014: *Perdona si te llamo amor*, la 7^a película más vista (en adelante, *PSTLA*)

2.3. Estrategias metodológicas

Para nuestro estudio hemos empleado un tipo de metodología cuantitativa-cualitativa, concretada en dos de las once orientaciones que Cassetti 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” (Cassetti 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 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).

2.4. Procedimiento

En base a dichos métodos de investigación, hemos definido qué categorías de análisis aplicar a nuestra muestra, basándonos en que dicha elección, “además de ser funcional respecto a los objetivos de las investigaciones 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 hemos elaborado una ficha de análisis que aplicamos 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), hemos buscado evidencias del mismo en dos fases, relacionadas con las dos sub-hipótesis. Así, en una primera fase, hemos buscado evidencias de si el número de protagonistas masculinos era representativamente superior al de protagonistas femeninos en las películas objeto de nuestro análisis (H1.1). En una segunda fase, hemos analizado si tópicos y estereotipos argumentales y de personajes tradicionalmente empleados en las películas se reproducían en la mencionada muestra seleccionada (H1.2).

2.4.1. Fase 1 de análisis

PELÍCULA 1: TÍTULO	VARIABLE 1: TIPO DE PERSONAJE	VARIABLE 2: SEXO DEL PERSONAJE		
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.

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

* *Variabile 1: Tipo de personaje.* Analizamos 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 anotamos 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–.

2.4.2. Fase 2 de análisis

Posteriormente, hemos seleccionado exclusivamente a los personajes protagonistas y, teniendo en cuenta el sexo de los mismos, les hemos aplicado una segunda plantilla de análisis. En ella hemos estudiado 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 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 una 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, se den características de varios tópicos para un mismo personaje) o bien
- 8.5) ningún tópico representado.

PERSONAJE nº: 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		
Variable 5: Objetivos definidos	¿El personaje define sus objetivos? Cuáles	SÍ / NO	
	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.

2.4.3. Fiabilidad del modelo de 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 Krippendorf (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. Hiposexualización del personaje: Kappa 1 (100% de acuerdo)

Variable 8. Reproducción de tópicos: Kappa .85

Prácticamente, la totalidad de variables tenían índices de fiabilidad altos, indicándonos que el análisis era fiable. La única excepción fue el índice correspondiente a la Variable 5, la cual nos dio 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.

2.4.4 Aplicación de métodos estadísticos

Para matizar nuestras conclusiones y con el objetivo de detectar si existía una relación significativa entre ciertas variables sin que el azar pudiera explicar dicha relación (H1.2), aplicamos la prueba Chi cuadrado de Pearson (χ^2) en aquellos casos en los que se cumplían ciertas “condiciones de validez” [2]. Una vez realizada la prueba, interpretamos los resultados del estadístico de 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, hemos trabajado con el programa estadístico IBM *SPSS Statistics 22*.

3. Resultados

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

3.1. Resultados hipótesis 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

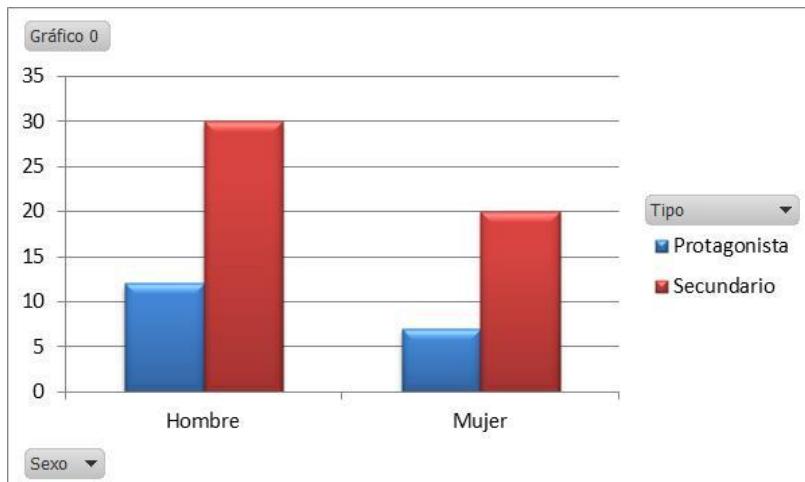


Tabla 5. Relación entre sexo y tipo de personaje

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 conclusiones del Instituto Geena Davis sobre Género en los Medios (2015) y la CIMA (2014), en la que quedaba patente la suprarrepresentación 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.

3.2. Resultados hipótesis 2

Para la segunda sub-hipótesis (H1.2), 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 fila	Etiquetas de columna			
	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.

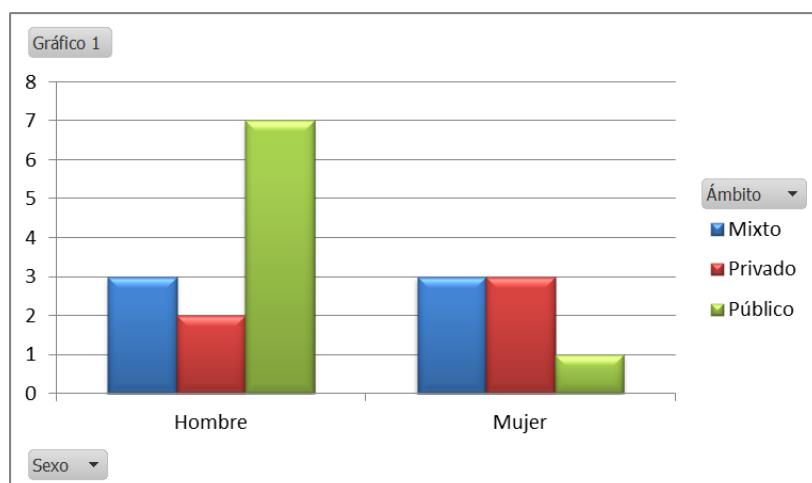


Tabla 7. Relación de personajes en función de su sexo y ámbito de actuación.

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

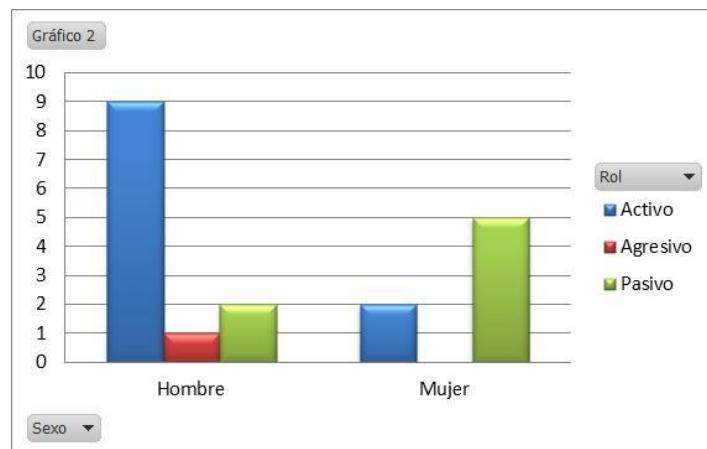
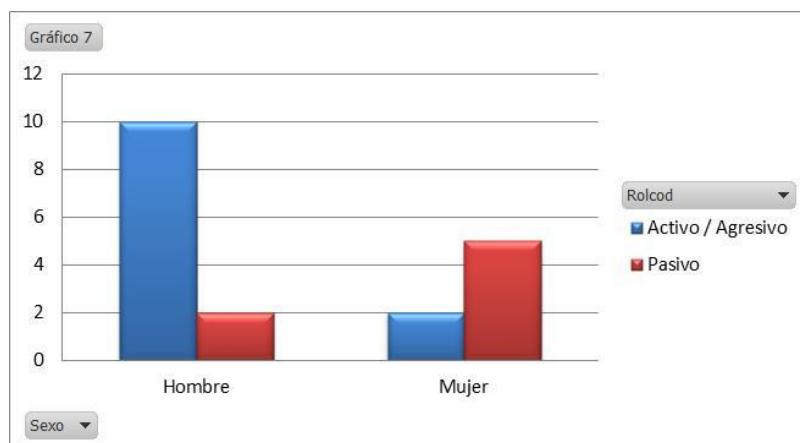


Tabla 8.2. Relación de personajes en función de su sexo y rol

Etiquetas de fila	Etiquetas de columna			Total general
	Activo / Agresivo	Pasivo		
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* [3]

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 (*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”).

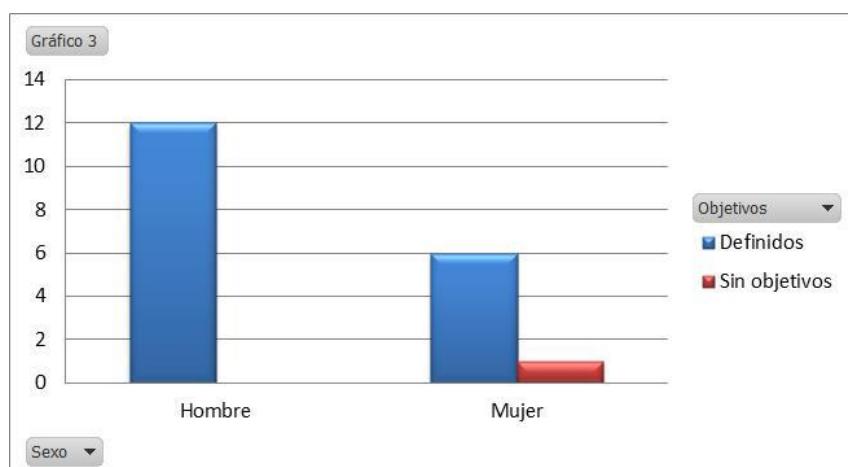


Tabla 10. Relación entre sexo de personajes y definición de objetivos

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

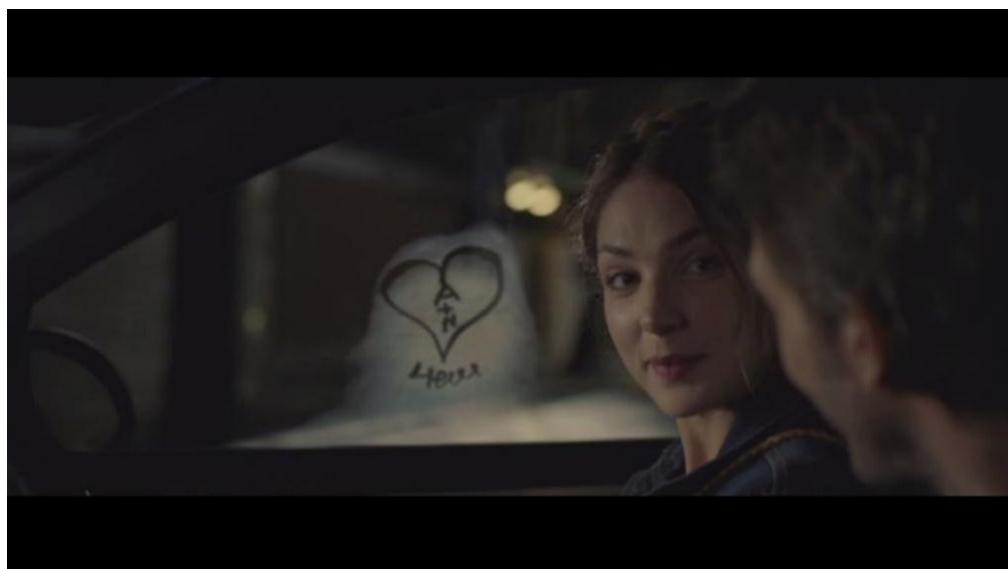
encuadraríamos a nuestros protagonistas: “líderes, competitivos, dominantes, individualistas, (...) agresivos o ambiciosos”.

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* [4]

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.

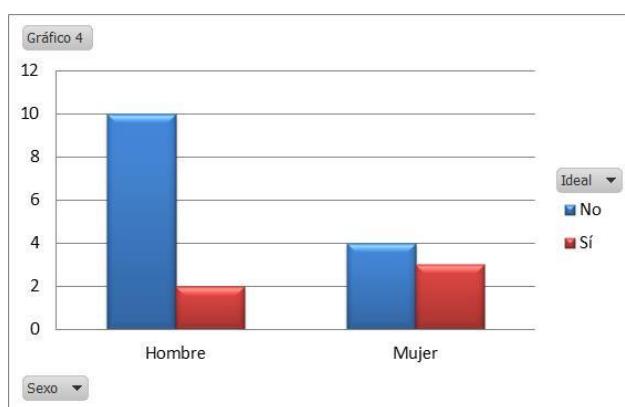


Tabla 12.1. Relación entre sexo de personajes y reproducción del mito

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

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

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 fila	Etiquetas de columna		
	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

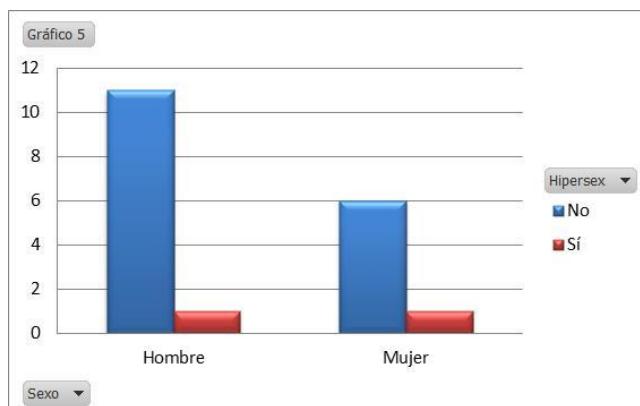
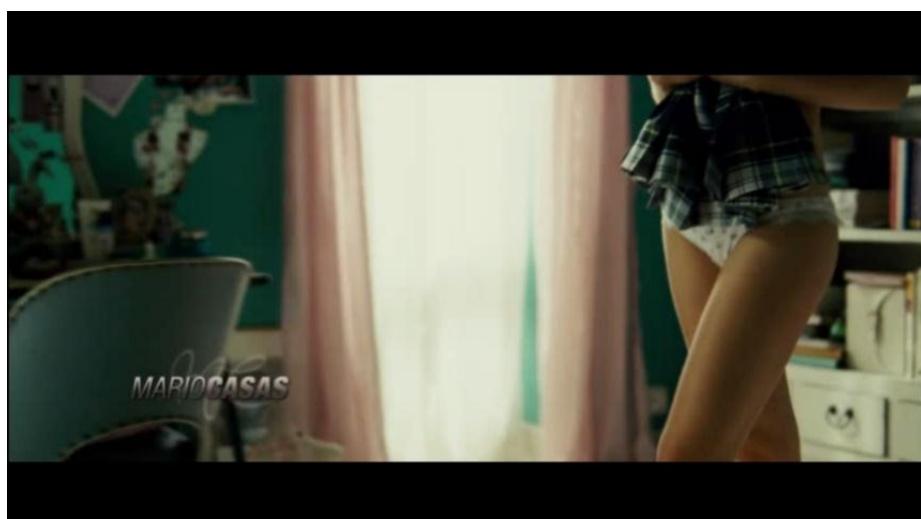


Tabla 14.2. Relación entre sexo del personaje e hipersexualización

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*) fragmentada [5]

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.

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 guarilla”).



Fotograma 4. Natalia (*FDC*), tópico de “la chica buena” [6]

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.

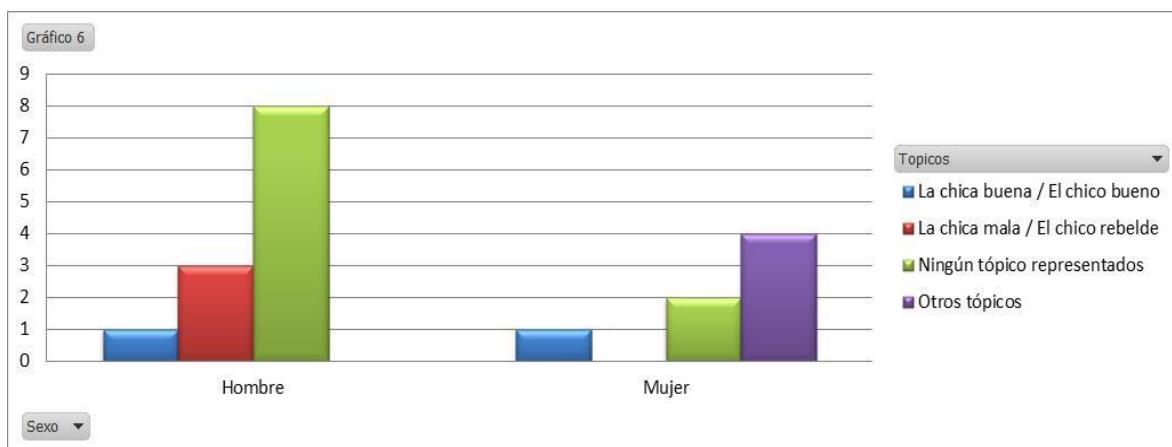


Tabla 16. Relación entre sexo de los personajes y tópicos que reproducen.

3.3. Métodos estadísticos

Tras emplear el estadístico chi cuadrado para medir si existía relación entre cada una de las variables de la FASE 2 y la variable “sexo” de los protagonistas, nos han resultado conclusiones no válidas para todos los casos [7]-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 en la variable *rol*; la relación entre el sexo del personaje y si éste era *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, hemos obtenido 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.

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.

3.4. 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 otorga 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. 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”, dicen dos de ellos en *FDC* con respecto a su relación con dos personajes secundarios femeninos. 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 lesbica, 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.

4. Discusión y conclusiones

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 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 participación 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. 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, debido al ideal de un modelo de actuación asociado a los sentimientos se deben tener, el cómo, el cuándo... y a “amores patéticos y llenos de sufrimientos,

sacrificios personales y renuncias (...), 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 aun 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.

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 recalando 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. Éstos, 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, sin querer 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.

5. Referencia 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.
- Casseti, 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.aeic.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.cesfelipesegundo.com/revista/articulos2007b/ElemaGalan.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., Zubieto, 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 telenovelas 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* (22^a. 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* (22^a. 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*, nº 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).

6. Notas

[1] 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]

[2] 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).

[3] Captura de pantalla de Promoción Fantasma (27:28)

[4] Captura de pantalla de Perdona si te llamo amor (55:18)

[5] Captura de pantalla de la película A tres metros sobre el cielo

[6] Captura de pantalla de Fuga de cerebros (07:00)

[7] Referencia a las “condiciones de validez”

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

C Álvarez-Hernández, B González de Garay-Domínguez, FJ Frutos-Esteban (2015): “Representación de género. Las películas españolas contemporáneas de adolescentes (2009-2014)”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, pp. 934 a 960.

<http://www.revistalatinacs.org/070/paper/1079/49es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2015-1079](https://doi.org/10.4185/RLCS-2015-1079)

- En el interior de un texto:

... C Álvarez-Hernández, B González de Garay-Domínguez, FJ Frutos-Esteban (2015: 934-960)...

... C Álvarez-Hernández *et al* (2015: 934-960)...

Artículo recibido el 10 de octubre de 2015. Aceptado el 17 de diciembre.

Publicado el 28 de diciembre de 2015.