



## **REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL CINE**

Una propuesta de metodología de análisis con caso práctico: *Historia de un matrimonio*

**Fernando Ferrete Poza**

**TRABAJO FIN DE GRADO – SEPTIEMBRE 2020**

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA – FACULTAD DE COMUNICACIÓN**

**GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS**

**Tutor:** Víctor Hernández de Santaolalla Aguilar

## **RESUMEN**

El objetivo principal de este proyecto de investigación era elaborar una metodología válida, según los criterios que aportan Francesco Casetti y Federico Di Chio, para el análisis del personaje de la mujer y su entorno en busca de comportamientos y estereotipos machistas en el cine. Para ello, se han utilizado las conceptualizaciones que los autores Casetti, Di Chio, Seger, Bremond, Barthes, Feldman y Chatman realizaron sobre el análisis del relato fílmico. La mirada crítica feminista que aportan las teorizaciones de los estudios de autoras como Kuhn, De Lauretis, Iadevito y Guarinos han sido esenciales para la interpretación de los resultados. La metodología está compuesta por tres niveles: análisis descriptivo de personajes, análisis de acciones y estereotipos y conflictos entre personajes.

Para aumentar la validez del trabajo realizado se ha incluido un caso práctico con el análisis de la película *Historia de un matrimonio* (*Marriage Story*, 2019) del director Noah Baumbach. Un *filme* cuyo argumento se basa en el proceso de divorcio que sufre una pareja (director de teatro y actriz). Ha sido coproducida y distribuida por la empresa estadounidense Netflix obteniendo una buena crítica de la academia (con numerosas nominaciones y algunos premios) y una gran repercusión entre el público general.

### **Palabras clave**

Cine, representación de la mujer, personajes femeninos, feminismo, análisis fílmico, *Historia de un matrimonio*.

## ÍNDICE

1. Introducción .....	4
2. Marco referencial .....	9
3. Objetivos .....	19
4. Metodología .....	20
4.1 Descripción de personajes .....	21
4.2 Acciones y estereotipos .....	25
4.3 Conflictos .....	28
5. Caso práctico: <i>Historia de un matrimonio</i> .....	29
5.1 Descripción de personajes .....	29
5.1.1 Definiciones en la mediación .....	30
5.1.2 Charlie y Nicole .....	30
5.1.3 Personajes secundarios .....	33
5.1.4 Personajes ocasionales .....	35
5.2 Acciones y estereotipos .....	35
5.2.1 Nicole .....	35
5.2.2 Nora .....	40
5.2.3 Sandra .....	42
5.2.4 Otros personajes .....	43
5.3 Conflictos .....	44
5.3.1 Mediación y diálogo para el divorcio .....	44
5.3.2 Enfrentamiento emocional .....	45
5.3.3 Enfrentamiento entre abogados .....	45
5.3.4 Relación director/actriz .....	46
5.3.5 La figura de Sandra .....	46
5.3.6 La figura de Henry .....	46
5.3.7 La figura de Mary Ann y la compañía de teatro .....	47
6. Discusión y conclusiones .....	48
7. Referencias .....	51

## 1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de los años multitud de investigadores han estudiado el significado de los diferentes elementos que componen una película y cómo los directores los utilizan para contar una historia y transmitir un mensaje al público general. El análisis fílmico actual y la forma que tenemos de entender el cine ha seguido una evolución desde el lanzamiento y proyección de aquella película de los hermanos Lumière que narraba la salida de obreros de una fábrica hasta cualquier película que podemos ver hoy día en los cines. Una de las épocas que más influencia ha tenido en el cine actual corresponde a mitad del siglo pasado, Santos Zunzunegui afirma que “el origen de la moderna manera de entender el cine se sitúa en la confluencia de los años finales de la década de los cincuenta con los primeros de los sesenta del pasado siglo” (2007: 51).

En esta época se produjeron películas que actualmente se estudian en las universidades y las escuelas cinematográficas, Zunzunegui destaca principalmente cuatro producciones por encima del resto que “cambian radicalmente el futuro del cine” (2007: 51). Estas películas son *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard —película que pertenece a la corriente crítica *Nouvelle Vague* francesa—, *L'Avventura* (1960) de Michelangelo Antonioni —ganadora del premio Cannes en 1960, ofrece un ritmo inusual para la época que refleja los diferentes estados de ánimo—, *Shadows* (1959) de John Cassavetes —fue de las primeras películas en utilizar la improvisación dejando al margen el guion inicial— y *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock —considerada como una de las mejores películas del director inglés y una de las precursoras de su género—.

Para establecer las claves a la hora de realizar un análisis fílmico es fundamental valorar la importancia que adquiere el receptor o, en este caso, el analista que va a interpretar un texto fílmico. Nietzsche afirma que un texto no tiene una interpretación única correcta, sino que se puede componer de innumerables interpretaciones (1988: 149). Estas interpretaciones dependen del receptor y de su contexto. Muchos autores hablan de esta subjetividad y de cómo se pretende objetivizar, en la medida de lo posible, con la elaboración de una metodología adecuada para cada situación.

Casetti y Di Chio afirman que “el analista, ante un *film* [...] se encuentra al inicio de un camino que lo conduce de un objeto concreto dotado de evidencia y de corporeidad, a un objeto nuevo, que deja al desnudo los principios de la construcción y los principios del funcionamiento del primero” (1991: 25). Los autores de *Cómo analizar un film* destacan dos factores que intervienen en la interpretación que realiza un analista de un texto fílmico. En primer lugar, “la *comprensión preliminar* que se tiene del texto, el grado y el tipo de conocimiento que se poseen antes de empezar a trabajar” (1991: 25). Por

otro lado, lo que denominan *hipótesis explorativa*, definida como “la existencia de una especie de prefiguración de aquello que será, o mejor, podría ser el resultado del reconocimiento” (1991: 25). Es decir, lo que el analista piensa que va a obtener en el análisis.

Los autores Allen y Gomery teorizan acerca de las influencias que tiene un receptor o un analista y establecen una serie de antecedentes o mecanismos generativos que influyen en la interpretación de la película. El *estilo cinematográfico* que definen como “uso sistemático de técnicas cinematográficas específicas que caracterizan una película determinada o un grupo de películas” (1995: 114). Los *antecedentes intertextuales* formado por influencias de la estética que suele utilizar el cine predominante, la cultura cinéfila de Hollywood toma especial importancia en este apartado. Para estos autores “representa una parte importante del horizonte de expectativas de espectadores, establece el aspecto visual y sonoro que —supuestamente— debe tener una película” (1995: 118). Varía en función del género cinematográfico en el que se enmarca. Los *sistemas de producción* que abarcan las tecnologías utilizadas, las razones para realizar una película, las empresas que participan, etcétera. Aspectos referidos a la producción de la película (1995: 120). La *autoría de la película*; cada autor, como artista, se caracteriza por su propio lenguaje cinematográfico y su forma de presentar historias. Inevitablemente, estos aspectos están presentes en la mente del receptor (1995: 122-124). Por último, el *discurso estético del cine* conformado por los diferentes mensajes que provienen de la publicidad y la crítica (1995: 125-126).

Además, Víctor Hernández-Santaolalla añade a la lista dos elementos más que se presentan fundamentales como antecedentes para el receptor: el *contexto sociocultural e histórico* y los *actores y actrices* que intervienen en la película (2010: 215). Hay muchos ejemplos de películas que han sido interpretadas de diferente forma años después de su estreno o lanzamiento, por tanto, el contexto debe formar parte de esta enumeración. Al igual que los actores y actrices, los cuáles han llegado a ser partícipes de una mayor venta de entradas exclusivamente por su presencia en ella; la figura de *Star System* que sigue presente en la actualidad.

Todos estos elementos conforman el horizonte de expectativas del receptor o analista, que se encargan de rellenar esos vacíos o lugares de indeterminación que presenta un texto cinematográfico. En 1931, Roman Ingarden teoriza acerca de los lugares de indeterminación de un texto literario en *La obra de arte literaria* estableciendo también el proceso de concretización. Wolfgang Iser establece el concepto de vacíos en *La estructura apelativa de los textos* en 1989. Ambos conceptos son definidos como

aquellos vacíos argumentales presentes en un texto. Angelica Tornero teoriza acerca de esto y resalta su importancia en cualquier texto literario. Es el “aspecto del objeto representado que no está específicamente determinado. La presencia de lugares de indeterminación es necesaria en toda obra literaria, ya que es imposible establecer con exhaustividad todas las determinaciones de los objetos individuales” (2005: 163). El horizonte de expectativas se define como aquellas suposiciones que realiza el espectador para rellenar esos vacíos o puntos de indeterminación. Este proceso, Roman Ingarden lo define como concretización.

Janet Staiger, en su estudio sobre la teoría de la recepción cinematográfica, dota de importancia a la interpretación de los receptores y equipara los textos literarios a los fílmicos afirmando que una película está incompleta hasta que es interpretada por los receptores (2000: 30-31). Wolfgang Iser también resalta su importancia cuando establece una clara diferenciación entre texto y obra que reside en el propio receptor; un texto se convierte en obra cuando es interpretada por el receptor (1989: 149). Por tanto, bajo las pautas de estos autores se puede definir obra como la conjunción entre el texto del autor y la interpretación del receptor.

Dada la gran importancia que adquiere el horizonte de expectativas del analista, Eugenio Sulbarán recalca que existe una gran diversidad de métodos de análisis fílmico y defiende la no existencia de un método universal válido para cualquier situación. El analista debe ser el encargado de elaborar el método adecuado al análisis que va a realizar según su intención y propósito (2000: 47). Siempre va a existir un grado de subjetividad a la hora de interpretar una película o parte de ella. Es fundamental establecer la metodología adecuada para cada situación para obtener resultados válidos. Aumont (citado por Javier Marzal) afirma que es “la ejecución de una determinada metodología la que asegura y garantiza la entidad cualitativa del análisis y, además, es evidente que un proceso de tales características poco tendría que ver con el juicio in situ o la elaboración precipitada” (Javier Marzal, 2007: 66). Casetti y Di Chio establecen tres características que debe tener un trabajo analítico para considerarse como válido:

Primero debe tener *coherencia interna*, es decir, no contradecirse en modo alguno: de ahí la necesidad de trabajar sobre datos escogidos uniformemente o de avanzar de modo progresivo. Después debe poseer *fidelidad empírica*, esto es, conservar un enlace efectivo con el objeto investigado: de ahí la necesidad de realizar los balances con datos procedentes de este último, sin quitar ni añadir ninguno que no sea justificado. Finalmente, debe poseer

*relevancia cognoscitiva*, en otras palabras, decir algo tendencialmente nuevo: de ahí la necesidad de ir más allá de la evidencia y de diferenciar aspectos no familiares del fenómeno investigado (1991: 59-60).

Bajo estas pautas, se ha elaborado una metodología que contiene elementos y conceptos de los diferentes autores citados y propuestas propias que permiten analizar los personajes femeninos fílmicos. Para ello, también se precisa realizar comparaciones entre representaciones de personajes de ambos sexos para la búsqueda de posibles comportamientos y representaciones machistas. Tanto los personajes principales como los personajes secundarios son relevantes para la conclusión de la investigación.

La película seleccionada para el análisis es *Historia de un matrimonio* (*Marriage Story*, 2019) de Noah Baumbach. Esta elección se debe principalmente a dos motivos. Por un lado, trata una historia que se desarrolla en el núcleo de una familia tradicional y la narrativa gira en torno a los conflictos familiares que surgen. Encontramos detalles como infidelidades entre parejas, conflictos generados en torno a la figura del hijo y conflictos que se generan por cómo afecta a la familia la vida laboral de alguno de los miembros, especialmente la del padre. Es decir, presenta detalles que a lo largo de los años han sido muy utilizados en el cine de manera estereotipada.

Por otro lado, es una película coproducida y distribuida por Netflix; compañía estadounidense referente en la industria del entretenimiento audiovisual por *streaming* y *VOD* (*video on demand*). Es innegable el éxito que ha cosechado esta empresa en los últimos veinte años. Ojer y Capapé concluyen en su artículo que las claves del éxito de Netflix se basan “en ofrecer un amplio catálogo audiovisual, en la innovación continua para satisfacer mejor a sus clientes y en su vía de ingresos, la suscripción” (2012: 199). Esto ha propiciado un cambio en el consumo de los espectadores, los cuales tienen a su disposición un catálogo extenso de contenidos audiovisuales. Una de las formas que tiene Netflix de diferenciarse de la competencia es aportar contenido original (Ojer y Capapé, 2012: 198).

En este contenido se observa una diferenciación de enfoques en función del formato audiovisual. En el catálogo de series propias que ofrece la compañía, destaca un contenido con un alto grado de componente social y, en algunos casos, con una finalidad educadora. Algunos casos como *Por trece razones* (*13 Reasons Why*, 2017) y *Atípico* (*Atypical*, 2017) —aunque tratan temas diferentes como el *bullying* y el autismo respectivamente, ambas han sido agrupadas por Irene Raya, Inmaculada Sánchez-Labela y Valeriano Durán en su investigación debido a que los personajes principales “representan problemáticas que afectan a la población juvenil en el periodo de edad de

la adolescencia” (2018: 138)—, *Creedme (Unbelievable, 2019)* —serie basada en el artículo de investigación *An Unbelievable Story of a Rape* de Ken Armstrong y T. Christian Miller— o *Sex Education* (2019) —serie que afronta el tabú que sufren los adolescentes sobre la educación sexual—. Tal y como afirma Irene Raya y otros, esto puede deberse en parte al compromiso de Netflix por visibilizar situaciones que provocan preocupación social en la actualidad (2018: 139).

No obstante, no ocurre lo mismo si hacemos un repaso a la lista de películas propias de la compañía estadounidense que más éxito han obtenido. En términos generales, ofrecen al espectador un contenido con un entretenimiento más banal, carentes de componente social y educador. Vemos ejemplos de películas como *El irlandés (The Irishman, 2019)* de Martin Scorsese —con nominaciones en los Óscar, entre otros premios—, *Vida Privada (Private Life, 2018)* de Tamara Jenkins —premiada con varios galardones de menor importancia— o la película que va a ser analizada en esta investigación. Son películas con temáticas frecuentes en el cine clásico de Hollywood y con personajes que, a *priori*, se enmarcan en estereotipos clásicos.

El desarrollo de este proyecto de investigación comenzó con el estudio del personaje de la mujer en el cine de David Fincher que fue publicado en la revista *Admira* en 2018. Concretamente se centra en el análisis de las películas *El club de la lucha (Fight Club, 1999)* y *La red social (Social Network, 2010)*. La metodología utilizada en esta investigación es una evolución de la que fue empleada en dicho artículo, dado que se obtuvieron resultados muy destacables respecto a los objetivos que fueron planteados.

## 2. MARCO REFERENCIAL

Las primeras consideraciones teóricas que se deben establecer son relativas a los diferentes conceptos que van a formar parte de la metodología aplicada. Para ello, se utilizan las teorizaciones que realizan diferentes autores del sector audiovisual y literario.

*A priori*, resulta muy fácil distinguir a un personaje dentro de un *film* o un texto. No obstante, no es tarea sencilla establecer una definición que pueda llegar a ser considerada como universal para este contexto. La RAE, en su segunda acepción, lo define como “cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica”. No obstante, esta definición se queda corta en un ámbito teórico analítico dónde el principal objetivo es analizar a los personajes.

Seymour Chatman teoriza acerca de las diferentes concepciones que puede tener un personaje. Las concepciones formalistas y estructuralistas siguen las pautas que planteó Aristóteles, considerando al personaje como una unidad de acción, es decir, el personaje es un elemento que depende de la narrativa; la acción condiciona al personaje. Se centran en analizar lo que los personajes hacen durante la trama, obviando aspectos psicológicos de ellos (1990: 119). Por otro lado, este autor reflexiona acerca de otra concepción basada exclusivamente en los aspectos psicológicos del propio personaje, restando importancia a los sucesos en sí mismos. Por tanto, en este caso, el personaje es el que condiciona la acción.

José Patricio Pérez en su propuesta de metodología de análisis para un personaje cinematográfico teoriza acerca de una tercera vía:

Junto a estos conceptos existe una tercera vía que encontraremos más útil, aquella que considera al personaje como unidad psicológica y de acción. Aquí unimos lo mejor de los conceptos, entendemos el personaje como un elemento de la acción pero se construye como si se tratara de una entidad con una psicología propia. Será este el modo en que los manuales de guion van a entender al personaje (2016: p. 538).

La metodología de esta investigación está condicionada por esta tercera vía; que analiza, por un lado, las cualidades psicológicas del personaje y, por otro, las acciones que realiza en la narrativa. De este modo, se establece una conjunción entre su personalidad y las acciones que realiza, formando así una relación de causalidad recíproca.

Otro de los aspectos fundamentales del análisis que se deben resolver es establecer unas pautas que localicen y certifiquen la evolución de los personajes. Para ello, se

utiliza el concepto que Linda Seger denomina como *turning points* o puntos de giro. La autora lo define como aquellos sucesos o acciones que provocan un cambio en la historia (1991: 32). Aplicada a esta investigación, son las acciones o sucesos que cambian, de alguna manera, la forma de actuar o pensar de un personaje. Para cada personaje por separado, se utilizarán como puntos de referencia en la narrativa, determinando el análisis de personalidad y comportamientos teniendo en cuenta la evolución que siguen.

Uno de los elementos que se utilizan para analizar las acciones que realizan los personajes a lo largo de la historia, se utiliza el concepto de función. Claude Bremond lo define como aquellas “acciones y acontecimientos que, agrupados en secuencia, engendran un relato” (1970: 87). Aplicado a esta investigación, este concepto se desgrena en tres partes con el objetivo de obtener datos acerca del comportamiento de los personajes. Estas tres partes determinan la acción que realiza un personaje en un determinado momento, la relevancia que adquiere y la dependencia del personaje a la hora de realizar dicha acción. Para ello, se utiliza la tipología de funciones que establece Roland Barthes y que será desarrollada en el apartado metodológico.

Hay diversos estudios que, a pesar de carecer de rigor científico, suelen mostrar resultados negativos en cuanto a la relevancia de la mujer en las historias de cine. El *test* de Bechdel analiza la relevancia de los personajes femeninos en la historia para determinar si una representación artística cumple con una serie de estándares mínimos que evitarían la brecha de género. Para obtener un resultado positivo en el *test* debe superar tres premisas: tener más de un personaje femenino, que hablen entre sí y que lo que hablen no sea de un hombre. Se originó en 1985 en el comic *Unas lesbianas de cuidado* de la autora Alison Bechdel. La creación del *test* se atribuye a una amiga de la autora, Liz Wallace. Fátima Cristina de Almeida en su estudio *Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI. Análisis de los años 2007 – 2012* lo utiliza para una serie de películas e, incluso, lo invierte para analizar películas con protagonistas femeninos.

Se podría argumentar que el hecho de que la mayoría de las películas tengan protagonistas masculinos influye en la evidencia de que casi no hay diálogos entre mujeres. Esto respondería a la premisa de que todo lo que pasa en la historia, todos los diálogos y conversaciones se hacen en referencia a y con el héroe. Para salir adelante ante este argumento, se analizó las dos películas que tienen protagonistas femeninas (Alicia en el País de las Maravillas y Los juegos del hambre) bajo los mismos criterios pero invirtiendo los sexos. Se

observó que no solo cumple con los requisitos (hay dos hombres con nombre que tienen conversaciones claras sobre temas que no son mujeres), sino que son diálogos totalmente bidireccionales, de más de una línea y, significativamente, tienen la función de abrir la historia (2012: 32-33).

El *test* de Mako Mori surgió en una plataforma de blogs de internet y está basado en el test anterior. En este caso las premisas están relacionadas con la relevancia de la mujer en el arco argumental. El nombre se debe a un personaje femenino de la película *Pacific Rim* (2013). El *test* de la lámpara *sexy* consiste en sustituir a un personaje femenino por una lámpara y observar si realmente tiene relevancia en la escena. El término *sexy* se utiliza para hacer alusión a la sexualización que sufre la mujer.

Virginia Guarinos afirma que “en muchas ocasiones tales imágenes femeninas se acercan más a ser ambientes que no personajes aunque posean nombre [...] si la relevancia es escasa, si carecen de focalización y posibilidad de empuje o arranque del relato, por mucho que tengan nombre, no serán más que la comparsa del personaje masculino” (2008: 111).

La unidad que se va a utilizar en esta investigación para fragmentar la película es la secuencia. La RAE define secuencia en su tercera acepción como “plano o serie de planos que constituyen una unidad argumental”. Una definición general que, inevitablemente, se debe especificar más de cara a un análisis narrativo. Una secuencia está compuesta por tres elementos; lugar en el que se sitúa, acción que está ocurriendo en ese instante y tiempo en el que ocurre. Se considera que una secuencia cambia a otra cuando dos de estos tres elementos cambian.

Otro concepto importante en el desarrollo de la metodología de esta investigación es el de conflicto. La RAE lo define en su primera acepción como “combate, lucha, pelea”. Simon Feldman, por su parte, teoriza sobre ello dentro de un guion audiovisual afirmando que es un concepto mucho más amplio de lo que ofrece su sentido literal. Lo define como una “confrontación de diferencias, de acción y reacción: caracteres opuestos, intereses opuestos, sentimientos interiores opuestos, que se vinculan y se oponen en la acción narrativa y que conducen a una culminación y a un desenlace” (1998: 32).

Eugenio Sulbarán, que también reflexiona sobre la posición de Feldman respecto a este concepto, realiza en su artículo una sintetización de las posiciones que adoptan otros autores en cuanto a la definición de conflicto.

Voluntad consciente que decide alcanzar un objetivo determinado por la premisa de la obra (Egri, 1960), interjuego entre fuerzas que apuntan hacia objetivos mutuamente incompatibles (Swain, 1982), base del drama que se produce que se produce cuando dos personajes comparten, al mismo tiempo, fines que los excluyen mutuamente (Seeger, 1990), oposición de fuerzas contrarias, de voluntades y obstáculos (Baiz, 1993), una lucha para eliminar la alteración y el resultado de la intención y la dificultad (Vale, 1992) (2000: 54-55).

Todos ellos coinciden en dos puntos fundamentales que van a servir para definir el concepto en el contexto actual. Es un enfrentamiento entre diferentes posturas o intereses que provocan en la narrativa un desenlace. En esta investigación se van a analizar los conflictos que ocurran entre personajes con el fin de obtener pautas comunes en relación al género de los personajes. Linda Seger dota de mucha importancia a este concepto dentro de un guion cinematográfico afirmando que el conflicto es la base del drama (1991: 182). Además, esta autora concretiza una clasificación que va a ser utilizada en la metodología de esta investigación.

Para analizar los personajes femeninos dentro de una ficción es imprescindible tratar, desde un punto de vista teórico, la relación que existe y ha existido entre la mujer y el cine. Paula Iadevito afirma que “las primeras teorías feministas sobre cine se desarrollaron en Estados Unidos y en Gran Bretaña reflexionando y analizando —principalmente— sobre el cine hecho por mujeres” (2014: 219). Esta autora destaca que algunos de los acontecimientos más significativos en el origen de la teoría fílmica feminista son el primer Festival Internacional de Cine de Mujeres de Nueva York (1972), el Festival de Mujeres y Cine de Toronto (1973) y la publicación de tres libros de crítica feminista: *From reverence to rape* (Molly Haskell, 1975), *Popcorn Venus* (Marjoria Rosen, 1973) y *Women and their sexuality in the New Film* (Joan Mellen, 1974). El objetivo de estos textos fue abordar el lugar que ocupa la mujer en el cine clásico, estableciendo una relación, que hoy en día se mantiene, entre el mundo real y la representación cinematográfica. Con el estudio de estos fenómenos se desarrollaron dos posturas teóricas acerca del feminismo y el cine.

Por un lado, se encuentran las teorías feministas que —valorizando la dimensión significativa de la obra artística— han desarrollado estudios sobre feminismo y cine que ponen énfasis en el espacio cinematográfico como productor de sentidos y significados [...] Por otro lado, están las teorías feministas que han planteado la necesidad de cuestionar los procesos mismos

de producción de significados sobre la base de considerarlos ideológicos per se [...] Mientras que la primera postura pone el acento en el resultado concreto de la cinematografía (el significado), la segunda postura establece que lo sustantivo se vincula al proceso mismo de producción cinematográfica (el significante) (2014: 220).

Laura Mulvey afirma que “los primeros pasos constructivos hacia la cultura del cine feminista han empezado a girar en la dirección de la materia del lenguaje del cine, explorando la dislocación entre la forma cinemática y el material representado e investigando diversas maneras de resquebrajar el espacio cerrado entre pantalla y espectador” (2011: 20). La metodología debe tener la flexibilidad suficiente para situarse en todos los puntos posibles de la ecuación analítica con el objetivo de plasmar todo tipo de detalles que puedan influir en la imagen final que el receptor va a recibir sobre la mujer representada.

Francesco Casetti también reflexiona acerca de los diferentes factores que influyen en la percepción, afirma que “la ideología machista no se manifiesta en la «pobreza» de la presencia femenina, sino en situar a la mujer en un universo sin tiempo, poblado de entidades absolutas y abstractas” (1994: 253). No se trata exclusivamente de una cuestión cuantitativa, hay muchos detalles que influirán en la percepción de los espectadores ante personajes femeninos. Incluso las secuencias en las que no aparezcan personajes femeninos pueden resultar relevantes para el tratamiento que se le da a la mujer en la película. Teresa de Lauretis (citada por Paula Iadevito) establece que la construcción de la mujer se realiza a partir de los efectos del lenguaje y su representación. El cine, como actividad significativa, instala a la mujer en un orden social y natural aportando un significado a su representación (2014: 226).

Esta investigación no pretende enmarcarse dentro la teoría fílmica feminista, tampoco constituir un marco referencial para el análisis fílmico desde una mirada feminista. El objetivo, al respecto, es localizar comportamientos y estereotipos machistas en las películas y analizar la imagen que recibe el espectador de los personajes femeninos presentes en la narrativa. Se considera al feminismo “como un conjunto de herramientas conceptuales, como un método o conjunto de métodos, incluso como un modelo analítico, mediante el cual se puede analizar un objeto: en este caso, el cine” (Annete Kuhn, 1991: 84).

Los estereotipos toman un papel fundamental en la investigación dado que el cine es “un verdadero escenario de conformación de identidades y estereotipos sociales” (Arfuch, 1996). Para conocer el origen de estas representaciones sociales es

imprescindible conocer la concepción analítica que realiza C.G. Jung de los arquetipos y lo inconsciente colectivo.

El concepto de arquetipo ya estaba presente en la Antigüedad clásica y está basado en el pensamiento de Platón cuando habla de ideas preexistentes por encima de todo; se puede decir que es una expresión que “es sinónimo de «idea» en el sentido platónico” (Jung, 2002: 73). Este autor lo asemeja, en cierto modo, al instinto animal que hace que, por ejemplo, las aves migren en formación o la danza que utilizan las abejas para comunicarse. Los arquetipos son ideas innatas presentes en el inconsciente colectivo del ser humano. Esto ha evolucionado a lo largo de los años y, hoy día, “los arquetipos pueden ser considerados los ancestros de los actuales estereotipos” (Guil, 1999: 95). No obstante, los estereotipos tienen un gran carácter social influenciados por mitos y por el desarrollo de la propia sociedad patriarcal.

Los primitivos arquetipos han sido continua e históricamente recreados a través de los múltiples mitos transmitidos en los antiguos relatos, en la literatura y hasta en los cuentos infantiles, haciéndonos a todos conocedores y copartícipes de sus modelos y sus valores. En todas las culturas occidentales aparece una «cenicienta» o una «bella durmiente», esperando al «príncipe» que llegará para redimirla de todos sus pesares. Son precisamente estos conocimientos arquetípicos los que sustentan la base de los actuales estereotipos de género con que nos manejamos en la actualidad (Guil, 1999: 99).

Muchas herramientas han contribuido al desarrollo de estereotipos en la mente humana; películas, series de televisión, literatura, publicidad, etcétera. Con el paso de los años, se ha materializado en la sociedad la idea de lo que debe ser una mujer y un hombre; teniendo en sus representaciones un alto grado de machismo. Francisco Javier López Rodríguez, en su análisis de los personajes femeninos de la serie *Breaking Bad* (2008, AMC) —serie presente en el catálogo de Netflix—, destaca la presencia de “arquetipos tradicionales de feminidad” cuando se refiere a los dos únicos personajes femeninos relevantes de la historia. Son representados como “la atenta madre y esposa” y como “la clásica neurótica” (2015: 149).

En términos generales, el cine clásico patriarcal suele estar representado por “dos grandes etiquetas” que agrupan los roles femeninos: las malas y las tontas (Guarinos, 2008: 115). Esta afirmación es incompleta, obviamente; la propia autora realiza una clasificación de los muchos estereotipos que están presentes en el cine de masas. No obstante, ambas etiquetas están presentes de un modo u otro en muchos de los

estereotipos que se van a tratar a continuación y proporcionan una idea general del papel que suele tener la mujer en el cine. Utilizar estereotipos es muy peligroso, ya que esconde una idea fija que no tiene por qué asemejarse a la realidad y eso conlleva la formación de prejuicios que fomentan la intolerancia en los comportamientos y las personalidades (Morales, 2015: 53). En términos generales, los estereotipos femeninos son muy perjudiciales socialmente debido a la poca importancia que se le ha dado históricamente a los personajes femeninos.

Muchos autores han teorizado acerca de los estereotipos femeninos utilizados en el cine. Para esta investigación se ha realizado una clasificación de seis grupos de estereotipos con el objetivo de agruparlos por significado y obtener datos cuantificables.

El **primero** de ellos destaca por la importancia que adquiere algún personaje masculino en las acciones y comportamientos del personaje femenino. Sus cualidades más representativas son: juventud, belleza canónica e ingenuidad. Suelen sentir admiración por algún hombre y sufren por las acciones y pensamientos de los personajes masculinos. Forman parte de este grupo los estereotipos que Virginia Guarinos denomina como *La chica buena* —joven y hermosa con un nivel cultural bajo y cuya mayor aspiración es el amor romántico— y *La Cenicienta* —hermosas e ingenuas que ascienden socialmente involuntariamente— (2008: 116-117).

El mito del amor romántico juega un papel fundamental para los personajes que se enmarcan en este grupo de estereotipos. Los personajes tratan las relaciones amorosas como una necesidad del ser humano, se sienten en la necesidad de encontrar a una persona que complementen su círculo vital. Para ello, pueden llegar a justificar multitud de comportamientos machistas y el sufrimiento que sienten con ellos. Alicia Pascual Fernández realiza una tabla con los mitos del amor romántico resumidos en cuatro frases que resaltan la importancia que se le da al amor; “el amor todo lo puede”, “el amor verdadero predestinado”, “el amor es lo más importante y requiere entrega total” y “el amor es posesión y exclusividad” (2011: 68). Aplicado al contexto de esta investigación, los personajes femeninos que presentan esta forma de pensar se enmarcan en este grupo de estereotipos.

El **segundo** grupo destaca por la carencia de atractivo según el canon de belleza y por tener una personalidad reprimida y amargada. Suele dar una imagen de fracasada, ser rechazada por otros personajes y mostrar debilidades. Forma parte de este grupo *La beata/solterona*, que son “mujeres solas [...] poco agraciadas, con vocación religiosa y en algunos casos de personalidad reprimida, oscura y amargada” (Guarinos, 2008: 116).

El **tercer** grupo está compuesto por estereotipos basados en el arquetipo de madre. La característica principal que une a todas sus variedades es la actitud materna. Suelen tener muchos detalles como cuidadoras, especialmente realizan cuidados a niños de ambos sexos u hombres. Se puede dividir en dos grupos dependiendo de la habilidad que muestre como cuidadora: las buenas y las malas madres y esposas. Virginia Guarinos habla de muchas variantes: *La mater amabilis* como ama de casa feliz, amorosa y atenta con sus hijos y su marido, que no tiene mucho que aportar más allá de esto. *La mater dolorosa* que aparece como la madre sufridora que ve como maltratan a sus hijos y a ella. *La madre castradora*, mujer dominante que coarta las libertades de sus hijos y su marido. *La madrastra*, similar a la anterior con la diferencia que sus hijos no son naturales para ella. *La madre del monstruo*, con un hijo no deseado al que acaba enfrentándose en algún momento. *La madre sin hijos*, mujeres obsesionadas por el deseo de la maternidad que son incapaces de tener hijos y pueden llegar a aparecer secuestrando a hijos de otras personas (Guarinos, 2008: 116-117).

El **cuarto** grupo puede denominarse como *La virgen*, dado que “de su renuncia sexual su fundamental característica, en algunos casos de forma beatífica y en otras aproximándose más a la mujer guerrera” (Guarinos, 2008: 116). Puede tener múltiples personalidades, pero siempre gira en torno a su característica principal. A veces se muestra como sumisa y otras como rebelde.

El **quinto** grupo está compuesto por estereotipos de mujeres fuertes e independientes con un carácter luchador. Muestran sus fortalezas. Normalmente es considerada como una mujer atractiva y, a menudo, tiene características propias de los estereotipos de personajes masculinos llegando a simpatizar y encajar mucho más con ellos. *La guerrera* —anteponen la lucha al resto de cosas y, en ocasiones, renuncian a hombres por su fuerza o viceversa— y *La superheroína* —tiene un corte masculino y actúa al servicio de la comunidad— forman parte de este grupo (2008: 116 y 118).

Irene Raya, junto a otras autoras, analizan la figura de la heroína en el libro *El viaje de la heroína. 10 iconos femeninos épicos del cine y la televisión*. Una de las primeras heroínas que aparecieron en comics es *Wonder Woman*, creado por William Marston con la intención de potenciar la superioridad femenina (Barragán-Romero, 2019: 13). Sin embargo, aparece sexualizada al igual que gran parte de los personajes que se enmarcan en este estereotipo. Aunque los diez personajes analizados se muestran como personajes complejos, ofrecen una serie de similitudes que les hace enmarcarse en este grupo de estereotipos.

En primer lugar, la fuerza y la capacidad de luchar que presentan en sus narrativas. Mayte Donstrup analiza a la princesa Xena como una mujer que “no teme enfrentarse a nada y, si la causa es noble, arriesgará su propia vida si es necesario” (2019: 61). Elena Bellido-Pérez define a Beatrix Kiddo, en su representación en *Kill Bill*, como “una mujer que lucha por salir de un entorno de represión” (2019: 109). Cristina Algaba resalta la fuerza mostrada por el personaje de *Los juegos del hambre* (*The Hunger Games*, 2012) Katniss Everdeen con varias de sus acciones en la narrativa como adentrarse en zona prohibida para cazar y garantizar la supervivencia de su familia y presentarse como tributo de su distrito para proteger a su hermana (2019: 119). Sara González-Fernández define a Sarah Connor como “audaz, luchadora, excesivamente inteligente y más fuerte que cualquier ciborg del futuro” (2019: 43).

Por otro lado, la debilidad puntual a raíz de una relación emocional o la motivación de actuación por un hombre es otro de los puntos destacables que se dan en algunas de las figuras analizadas. Con Beatrix Kiddo se pueden apreciar “escenas de debilidad sentimental en los encuentros con Bill” (Bellido-Pérez, 2019: 105). La personalidad de Sarah Connor empieza “a forjarse cuidando ella y el soldado Kyle Reese se enamoran [...] Hasta entonces, Sarah actúa como una mujer pasiva e indefensa que se deja proteger y guiar por este hombre [...] Y es que Sarah toma conciencia de la importancia de salvaguardar su vida cuando Kyle le revela que ella será la madre de John Connor, líder de la resistencia humana” (2019: 47).

Por último, estos personajes femeninos se suelen caracterizar por mostrarse con características que normalmente están asociadas al sexo contrario. La teniente Ellen Ripley “fue escrito en origen para ser interpretado por un hombre y mantiene ciertas características tradicionalmente asignadas a héroes masculinos” (Ostos, 2019: 28). Katniss Everdeen es una “mujer fálica”, término que engloba a “aquellos personajes femeninos a los que se les asocian valores tradicionalmente masculinos bajo la concepción de que no existen categorías intermedias que separen lo masculino de lo femenino” (Algaba, 2019: 124).

El **sexto** y último grupo está compuesto por los clásicos estereotipos de mujer mala. Se caracterizan por la perversión, por tener un alto poder de seducción y por mostrarse cruel ante otros personajes. *La femme fatale* o *vamp* es una mujer mala por naturaleza, la perdición de los hombres. Suele mostrarse como una mujer ambiciosa, peligrosa y atractiva que tiende a la autodestrucción. Normalmente acaba muerta (Guarinos, 2008: 116). Este estereotipo es uno de los más frecuentes en la historia del cine. Mary A. Doane (citada por Silvia Guillamón) lo define como una representación del miedo al

feminismo dado que simboliza un modelo de feminidad negativo en la gran pantalla. “Representa una amenaza a los roles de género tradicionales, queda signada como una mujer fuerte, peligrosa y destructiva que debe ser controlada, castigada o, en el peor de los casos, aniquilada, desplazando y reconduciendo, de esta forma, su potencialidad subversiva hacia los cauces normativos de la ideología hegemónica” (Guillamon, 2017: 315). Sara Muñoz habla de la presencia de este estereotipo en el cine de Buñuel como una figura que transmite desasosiego discursivo. Todas ellas siempre van acompañadas de una figura masculina que es la que determina su fatalidad y su perversidad (2009: 8-9). Es una figura que, a pesar de mostrar fuerza, potencia el discurso patriarcal en el cine. Tal y como define José Carlos Rodríguez en su análisis del estereotipo en el cine negro, es un personaje inteligente y malvado que utiliza su sexualidad para destruir al hombre todo lo que pueda (2010: 27).

*La turrís ebúrnea* es aquella mujer que se presenta como inalcanzable, presenta características como frialdad, fuerza e inflexibilidad (Guarinos, 2008: 117). *La reina negra/bruja/viuda negra* se muestra como monstruosa o con una belleza embriagadora en función del género en el que se identifique. Son perversas y buscan tener control sobre alguien por puro placer (Guarinos, 2008: 117). *La dominatrix* es la variante moderna del anterior estereotipo, son imponentes de aspecto y solventes económicamente y buscan relaciones sadomasoquistas de poder. Genera muchos conflictos con los hombres (Guarinos, 2008: 117-118). *La villana* es un estereotipo que se caracteriza por tener comportamientos de masculinidad a pesar de mostrarse como joven y bella. Es la oposición al héroe masculino (Guarinos, 2008: 117).

También forman parte de este grupo aquellos estereotipos que destacan por tener una apariencia entrañable y bella con el objetivo de obtener un beneficio propio a través de la manipulación y el engaño. Suelen utilizar su sexualidad para manipular y castigar a los hombres, por lo que suelen aparecer muy sexualizadas. Aquí se encuentran las figuras de *El ángel* —esconde un lobo en su interior, su falsedad es muy ambiciosa y es capaz de cualquier cosa con tal de conseguir su objetivo— y de *La chica mala* —es una variedad del anterior más joven, va a la caza de algún hombre maduro y les genera mucha tensión sexual y problemas éticos— (Guarinos, 2008: 116).

### 3. OBJETIVOS

Este proyecto nació con el objetivo principal de elaborar una metodología válida para el análisis de personajes femeninos en el cine. Para ello, se tiene en cuenta el criterio de validez que aportan los autores Francesco Casetti y Federico Di Chio en *Cómo analizar un film* y, también, diferentes criterios de utilización del feminismo como mirada crítica que aportan autoras como Annete Kuhn, Teresa de Lauretis, Paula Iadevito y Virginia Guarinos. Todo ello bajo una conceptualización elaborada a través de los estudios realizados por los autores Francesco Casetti, Federico Di Chio, Linda Seger, Claude Bremond, Simon Feldman, Roland Barthes y Seymour Chatman.

Para el caso práctico, se utiliza como objeto de investigación una película que ha sido distribuida y coproducida por la empresa estadounidense Netflix. El objetivo es defender la hipótesis que afirma la existencia de comportamientos y estereotipos machistas en la película. Los estudios de género citados en esta investigación corroboran la existencia de machismo en el cine clásico predominante.

#### 4. METODOLOGÍA

Francesco Casetti y Federico Di Chio ofrecen una guía que tiene el objetivo de ofrecer herramientas eficaces a la hora de realizar un análisis fílmico. El análisis debe tener un recorrido circular, en el cual el investigador debe realizar una descomposición de los elementos cinematográficos para después volver a componerlo obteniendo una mayor inteligibilidad respecto a la construcción y la percepción de la película (1991: 33).

La descomposición debe responder a una serie de cuestiones que guían el análisis fílmico; qué se debe analizar, qué se debe distinguir dentro del texto, hasta dónde analizar y demás aspectos que ayuden a concretar el orden y la sistematicidad del análisis teniendo siempre presente los objetivos de la investigación (1991: 36-37). Estos aspectos serán concretados en las tablas y fichas de análisis elaboradas específicamente para este estudio.

La recomposición debe establecer una estructura que, mediante la lógica, una los diferentes elementos encontrados. Estos autores establecen cuatro fases: enumeración, ordenamiento, reagrupamiento y modelización (1991: 49). Este procedimiento se verá reflejado en los resultados; estableciendo puntos en común, comparando situaciones y obteniendo conclusiones acerca de la forma en la que se representan los personajes mediante los diferentes elementos analizados.

La metodología consiste en un análisis narrativo del contenido que, con el fin de obtener respuesta a los objetivos planteados en la investigación, se divide en tres pilares fundamentales: análisis de personajes, análisis de acciones y estereotipos y análisis de conflictos. Se obtendrán datos cualitativos que se agruparán y cuantificarán en la medida de lo posible para obtener tendencias en las conclusiones y dotar así de mayor versatilidad a la investigación.

El caso práctico de esta investigación se compone del análisis de la película *Historia de un matrimonio* (*Marriage Story*), una película estrenada en 2019 que está escrita y dirigida por Noah Baumbach y protagonizada por Scarlett Johansson y Adam Driver. Se estrenó el 29 de agosto en el Festival de cine de Venecia y a partir del 6 de diciembre de ese mismo año estaba disponible en la plataforma de Netflix. La empresa estadounidense coproduce y distribuye esta película. El director y guionista de este largometraje tiene una amplia experiencia en Hollywood trabajando con actores de la talla de Ben Stiller, Amanda Seyfried y Nicole Kidman.

El argumento de la película narra la problemática personal y laboral que sufre un matrimonio —director de teatro y actriz— durante todo el proceso de divorcio. Es

imprescindible tener en cuenta la temática a la hora de analizar una película. En este caso, al tratarse de una narrativa donde el foco principal es la pareja, se van a obtener resultados donde ambos protagonistas van a tener mucha influencia el uno con el otro.

Esta película ha obtenido una gran repercusión en el público general obteniendo un gran reconocimiento por la academia y la crítica, destacando con la consecución del Óscar de mejor actriz secundaria —el personaje de Nora—. También obtuvo otras cinco nominaciones: Mejor película, Mejor actor, Mejor actriz, Mejor guion original y Mejor banda sonora. En los premios BAFTA y Los globos de oro también tuvo presencia con varias nominaciones obteniendo, finalmente, los referidos a Mejor actriz secundaria de nuevo por el papel de la actriz Laura Dern.

#### 4.1 Descripción de personajes

La descripción inicial de personajes se centra en conceptos que establecen Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991: 177-188), que han sido interpretados para este contexto con ayuda de otros autores. Además, se proponen algunos elementos propios con el fin de otorgar mayor validez a los resultados que se van a obtener. Los personajes que se van a analizar en este apartado son todos los principales y secundarios, ya sean masculinos o femeninos. Aquellos personajes que aparecen de manera puntual serán obviados en este apartado, exceptuando el apartado referido a las profesiones que ejercen. La tabla de análisis que se utiliza para describir a los personajes de la película es la siguiente:

<b>Nombre:</b>			
<b>Profesiones:</b>			
<b>Puntos de giro</b>			
1			
...			
		<b>1</b>	<b>...</b>
A <sup>1</sup>	Físico (F), Mental (M) o Poder (P)		
P <sup>2</sup>	Plano (P) o Redondo (R)		
	Lineal (L) o Con Contrastes (C)		
	Estático (E) o Dinámico (D)		

<sup>1</sup> A = Atractivo.

<sup>2</sup> P: Personaje como persona.

R <sup>3</sup>	Activo (A) o Pasivo (P)		
	Modificador (M) o Conservador (C)		
	Mejorador (M) o Degradador (D)		
C <sup>4</sup>	Estado (E) o Acción (A)		
	Pragmático (P) o Cognitivo (C)		
	Orientador (O) o No orientador (N)		

*Tabla 01: Descripción de personajes. Fuente: propia.*

Los primeros datos relevantes que se obtienen en esta ficha de análisis son referentes a la profesión o profesiones que ejerce el personaje en la película. El objetivo al respecto es conseguir información acerca de la existencia de profesiones estereotipadas asociadas al sexo del personaje. En esta ocasión, sí es relevante obtener datos de los personajes que aparecen de manera puntual. En términos generales, el cine representa la brecha de género que existe en la actualidad; un claro ejemplo se puede observar en que los personajes asociados a profesiones de poder económico son hombres (inversores, banqueros, empresarios, etcétera) y los asociados a los cuidados son mujeres (servicio de limpieza, enfermeras, etcétera).

Los puntos de giro se utilizan para observar el desarrollo que tienen los personajes durante la narrativa. Cada uno de ellos establecerá un punto de corte que significará un cambio relevante en la personalidad del personaje. El mínimo es uno —el comienzo de la narrativa— y no hay ningún número máximo, el analista debe interpretarlo a través del comportamiento de los personajes. Cada uno de los aspectos que se analizarán a continuación, se harán teniendo en cuenta los puntos de giro que ha sufrido el personaje analizado.

El atractivo ofrece resultados acerca del grado de sexualización de los personajes y cuáles son los motivos por los que se considera atractivo a cada uno de ellos. Puede ser físico (por su cuerpo) o mental (por motivos de inteligencia, éxito, poder económico, etcétera). Pérez Rufí, en su artículo, destaca la importancia que adquiere la apariencia del personaje a la hora de realizar un análisis, especialmente por la relevancia que puede tener respecto a la personalidad del personaje concreto (2016: 542-543). Se apoya en la propuesta de Dyer, que establece tres aspectos relacionados con la apariencia: la fisionomía, el vestuario y el lenguaje no verbal (2001: 144-147). No obstante, para analizar las concepciones machistas en la creación y el desarrollo de los

<sup>3</sup> R: Personaje como rol.

<sup>4</sup> C: Personaje como actante.

personajes se pone el punto de mira en el atractivo que se les presupone. Para determinar esto, se analizará el tratamiento que recibe cada uno del resto de personajes; si es observado, si tiene éxito en el amor, qué aspectos llaman la atención de dicho personaje, etcétera.

Casetti y Di Chio proponen un análisis de personaje a través de tres niveles de estudio: el personaje como persona, el personaje como rol y el personaje como actante. La mayoría de los conceptos que se van a ver en este apartado están basados en la propuesta que realizan estos dos autores en *Cómo analizar un film*. No obstante, en algunos de ellos no se ha utilizado su sentido literal, si no que ha sido adaptado al contexto actual de la investigación.

El primer nivel, el análisis del personaje como persona, trata de asumir al personaje “como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal [...] Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real” (Casetti y Di Chio, 1991: 159). Pérez Rufí habla de este nivel como un enfoque fenomenológico destacando su importancia en el análisis de la construcción del personaje (2016: 540). Los conceptos a los que recurren estos autores en este nivel son:

- Plano o redondo: un personaje plano es aquel que se presenta como simple; con pocos detalles diferenciales y fácil de entender. Sin embargo, el personaje redondo es “complejo y variado” (Casetti y Di Chio, 1991: 178). Para Forster, un personaje redondo se muestra capaz de sorprender y convencer (1983: 89). Generalmente, un personaje muy estereotipado se suele mostrar como un personaje plano.
- Lineal o con contrastes: en función de la estabilidad emocional de los personajes. Un personaje lineal se muestra “uniforme y bien calibrado” (Casetti y Di Chio, 1991: 178), un personaje con contrastes presenta contradicciones.
- Estático o dinámico: referente a la posible evolución que siga el personaje. Un personaje que presente varios puntos de giro se va a mostrar como dinámico en todo momento. No obstante, un personaje puede mostrarse como estático durante una parte de la película y, a partir de un punto de giro, empezar a evolucionar de manera rápida. En este segundo caso, será estático al principio y dinámico después. Suele ocurrir en películas con finales trepidantes que adquieren un ritmo alto alterando la personalidad de los personajes protagonistas.

El segundo nivel de análisis es aquel que concierne al personaje como rol, referidos al carácter y la actitud que convierten al personaje en único. Este nivel de análisis se

centrará en “los matices de su personalidad”, poniendo de relieve sus comportamientos y las clases de acciones que realizan durante la narrativa (Casetti y Di Chio, 1991: 178-179). Pérez Rufí le adjudica un enfoque formal, en el que se consideran “los matices de su personalidad y su comportamiento” (2016: 549). Por tanto, el personaje no será analizado como individuo, sino como un elemento codificado. Para ello, se determinará si un personaje es:

- Activo o pasivo: determina si el personaje actúa mediante iniciativa propia o ajena, respectivamente. Un personaje activo se muestra como “fuente directa de la acción” (Casetti y Di Chio, 1991: 179).
- Modificador o conservador: en función de la predisposición del personaje a realizar actos que pretenden cambiar el presente (modificador) o conservar el estado actual (conservador). Generalmente los personajes que se muestran activos, también se muestran modificadores. Casetti y Di Chio los define como “motores”, en el caso de los modificadores, y “puntos de resistencia” en el caso de los conservadores (1991: 179).
- Mejorador o degradador: en el caso en que un personaje se muestre como modificador, es necesario clasificarlo entre estos dos conceptos. Si el personaje pretende conseguir un cambio en sentido positivo (mejorar el bien común) se muestra como mejorador. Si, por el contrario, pretende conseguir un cambio negativo para la mayoría (aunque sea positivo para ese personaje) se clasifica como degradador. Estos conceptos suelen estar muy asociados a las imágenes de héroes y antihéroes. Un antihéroe (degradador) siempre va a querer modificar el estado de la narrativa, pero persigue unos fines malvados para la sociedad. En algunos casos, es complicado analizar sin subjetividad este aspecto en las acciones y comportamientos de los personajes. Para ello, hay que valorar y prestar especial atención a la repercusión que tendrá esas acciones en otros personajes.

Por último, el tercer nivel de análisis está relacionado con el personaje como actante. Para los autores se trata de un modo de analizar al personaje que “consiste en leer tanto su entidad como su actuación desde un punto de vista abstracto [...] se sacan a la luz los nexos estructurales y lógicos que lo relacionan con otras unidades” (Casetti y Di Chio, 1991: 164). Para Pérez Rufí se realiza un enfoque abstracto en el que “se aleja de la visión del personaje como paradigma de rasgos psicológicos y de acción para primar una visión eminentemente estructuralista” (2016: 550). Se pone el punto de mira en las relaciones entre personajes y el origen de estas. Para ello, se deben tener en cuenta los siguientes conceptos:

- Estado o acción: estos conceptos tratan de analizar si la presencia de los personajes en la narrativa está supeditada a su relación con otros (Estado) o a las acciones que realiza (Acción). Las relaciones más frecuentes que se suelen encontrar son de amistad, romance y familiar. En este punto, es muy importante tener en cuenta la propia historia que transcurre para ser capaz de identificar si la unión es realmente fundamental para su presencia en la película o si, por el contrario, son sus acciones las que justifican su presencia.
- Pragmático o cognitivo: en relación con las acciones que realiza frente a otros personajes o al ambiente. Será pragmático cuando “la acción se manifieste como una acción y concreta” (1991: 187). Por otro lado, cuando realice acciones puramente mentales —juzgar, imaginar, querer, etcétera— será Cognitivo. A veces, se relaciona con el grado de autocontrol que tiene un personaje; es decir, un personaje que se deja llevar por impulsos tiende a mostrarse como pragmático. También es posible encontrar personajes que tengan un equilibrio entre ambos conceptos, en este caso será fundamental prestar atención a pequeños detalles y a cómo se muestran sus pensamientos y acciones en la pantalla.
- Orientador o no orientador: un personaje es orientador cuando la perspectiva desde la que se muestra en la narrativa es privilegiada en el discurso. En las series es muy frecuente que todos los personajes principales, al menos cada cierto tiempo, se muestren en la narrativa a través de su propia perspectiva. No obstante, en el cine suele haber pocos personajes orientadores en cada película.

## 4.2 Acciones y estereotipos

IDENTIFICACIÓN				COMPORTAMIENTOS			ESTEREOTIPOS
N.º Secuencia	Descripción	Escena	Personaje	Acción	Función	Estado	Estereotipo
...	...	...	...	...	...	...	...

Tabla 02: Análisis de acciones y estereotipos. Fuente: propia.

En este apartado se analizarán las acciones que realizan los personajes femeninos y sus comportamientos. Aunque el análisis se centrará en personajes femeninos principales y secundarios, en esta ocasión; todos los personajes son susceptibles de ser analizados si resultan relevantes para la investigación, incluidos los masculinos. Todas las secuencias en las que interviene algún personaje femenino serán analizadas. La tabla de análisis está compuesta por diferentes conceptos que determinan la recogida de datos. De esta tabla se sacarán datos cuantificables relativos a las acciones,

funciones y estereotipos más frecuentes de cada personaje femenino. A partir de ellos, se realizará una interpretación de cómo son representados ante los receptores.

En primer lugar, es imprescindible recoger algunos datos referentes a la **identificación** del elemento concreto que está siendo analizado. Las secuencias deberán ser numeradas para facilitar su identificación —no tiene por qué corresponderse con el número de secuencia exacta de la película— y contendrán una descripción de ellas. Para completar esta información inicial informativa, se debe recoger la escena —dentro de la secuencia— y el personaje femenino concreto.

Anteriormente, se ha reflexionado acerca del concepto función y la teorización que realiza Claude Bremond. Este apartado del análisis es el encargado de recoger estos datos y agrupar, en la medida de lo posible, los **comportamientos** observados en los personajes femeninos durante la película. Para ello, se distinguen tres apartados: acción que realiza el personaje, tipo de función que tiene la acción observada y estado de dependencia del personaje a la hora de realizar la acción.

Cuando varios personajes analizados desarrollan la misma acción quedan agrupadas en un mismo grupo, pero no tienen por qué corresponderse al mismo tipo de función ni estado, dado que hay que tener en cuenta el contexto de la narrativa. Algunos ejemplos que se obtuvieron en el análisis de *La red social* (*Social Network*, 2010) y *El club de la lucha* (*Fight Club*, 1999) son: recompensar a un personaje masculino, mostrar conocimientos sobre algún tema concreto o sufrimiento por la actitud de un personaje masculino<sup>5</sup>.

Para evaluar la relevancia que tienen los personajes femeninos a lo largo de la narrativa se recurre a dos tipos de funciones. El autor Roland Barthes distingue entre funciones distribucionales e integradoras. Las distribucionales son aquellas que se constituyen como núcleo del relato, son funciones que resultan relevantes para el desarrollo de la narrativa (1970: 24). En el contexto de este estudio, se consideran positivas para el personaje dado que resalta su relevancia en la historia. Por otro lado, están las funciones integradoras; que son aquellas que, sin llegar a resultar relevantes para la historia, ayudan a definir al personaje (1970: 24). En esta investigación es fundamental localizar estas funciones para determinar el grado de machismo existente en la concepción de personajes.

---

<sup>5</sup> Estudio propio publicado en el número 6 de la revista *Admira* (pp. 111-144) en el año 2018 sobre la representación de la mujer en el cine del director David Fincher. La metodología que se utiliza en esta investigación es una evolución de la que fue utilizada en dicho estudio.

El estado se entiende como la razón por la que el personaje femenino, que está siendo analizado, está realizando la acción en la escena. Será dependiente o independiente según si su realización se debe a otro personaje o no. También puede resultar relevante para la investigación saber si la dependencia está asociada a un personaje masculino o femenino. En definitiva, este apartado debe responder las siguientes preguntas:

- ¿Qué acción realiza el personaje?
- ¿Dicha acción es relevante para la historia o solo sirve para definir a algún personaje? En el primero de los casos será una función distribucional, en el segundo será integradora.
- ¿La acción que realiza el personaje analizado se debe a la acción de otro personaje? En caso afirmativo, tiene un estado Dependiente.

Por último, es indispensable para el contexto de esta investigación determinar los **estereotipos** con los que más se representan los personajes en las diferentes escenas. Para esta investigación, se ha realizado una clasificación a partir de los estereotipos que plantea Virginia Guarinos.

<b>GRUPO 1</b> <i>Romántica, ingenua, dependiente</i>	<b>GRUPO 2</b> <i>Fracasada, tonta, soltera</i>
<i>La chica buena y La Cenicienta</i>	<i>La beata/solterona</i>
<b>GRUPO 3</b> <i>Madre, esposa</i>	<b>GRUPO 4</b> <i>Virgen</i>
<i>La mater amabilis, La mater dolorosa, La madre castradora, La madrastra, La madre del monstruo y La madre sin hijos</i>	<i>La virgen</i>
<b>GRUPO 5</b> <i>Fuerte, Independiente</i>	<b>GRUPO 6</b> <i>Mala, Manipuladora</i>
<i>La guerrera y La superheroína</i>	<i>La dominatrix, La villana, La reina negra, La turrís ebúrnea y La femme fatale</i>

Tabla 03: Grupos de estereotipos. Fuente: propia.

### 4.3 Análisis de conflictos

Conflicto	Naturaleza	Personajes	Actitudes	Tipo	Resolución
...	...	...	...	...	...

Tabla 04: Análisis de conflictos. Fuente: propia.

Se analizan los conflictos que ocurren entre personajes a través de la teoría que ofrecen diversos autores. Los datos que se deben tener en cuenta son la naturaleza del conflicto —razón por la que se origina—, los personajes implicados, la actitud con la que lo afrontan, el tipo de conflicto y la resolución. Estos elementos aportarán datos acerca de la forma de actuar de los personajes y la posición en la que quedan ante los problemas que se van presentando en la narrativa. Suelen determinar los grados de aceptación que tienen los receptores ante los personajes representados en la película.

La tipología de conflictos que se va a utilizar está basada en la clasificación que realiza Linda Seger. Los que resultan relevantes para el contexto de esta investigación son:

- El conflicto interno: cuando un personaje expresa, de alguna forma, dudas respecto a cualquier aspecto de su vida. Se muestra indeciso e inseguro. Muy frecuente en el cine ante una toma de decisiones importante. Observar la frecuencia que se da este tipo de conflicto en ambos géneros puede arrojar resultados relevantes para la investigación.
- El conflicto de relación entre protagonista y antagonista: ambos persiguen finalidades opuestas. Las películas de superhéroes son el mejor ejemplo posible para este tipo de conflictos. Spiderman y El duende verde, Batman y el Joker, etcétera.
- El conflicto social: entre dos personas o entre una persona y un grupo determinado. Cualquier problemática que ocurre en una relación de pareja entre personajes cinematográficos es un buen ejemplo. En este caso, es muy importante analizar la naturaleza y resolución de los mismos.
- El conflicto cósmico: entre una persona y una fuerza sobrenatural. Puede ser el caso de la película *Life* (2017) de Daniel Espinosa, narra el enfrentamiento de los protagonistas contra un ser sobrenatural proveniente del planeta Marte.

## 5. CASO PRÁCTICO

### Antecedentes

A la hora de realizar una interpretación previa de la película se observa que supera el *test* de Bechdel con la presencia de más de un personaje femenino que tienen diálogos entre ellos donde el tema de conversación no son los hombres. No obstante, el margen de aprobado es muy estrecho. Los diálogos ajenos a los hombres se dan en un par de ocasiones y son muy breves. A la hora de realizar el *test* a la inversa —presencia y diálogos de los personajes masculinos— se obtiene un resultado positivo de mayor solvencia. Las conversaciones sobre otros temas independientes a las mujeres entre personajes masculinos, aunque tampoco son muy frecuentes, son más extensas.

Nicole dialoga brevemente con Nora sobre su trabajo de actriz y también intercambia algunas palabras sobre Los Ángeles con una de las trabajadoras de la obra de teatro. Charlie tiene una conversación con Jay muy similar a la que tiene su pareja con Nora, y con Frank mantiene un diálogo sobre la obra de teatro bastante más extensa que las conversaciones anteriores.

### 5.1 Descripción de personajes

La película está protagonizada por la pareja Nicole y Charlie; por lo que, en términos cuantitativos, no hay una predisposición clara de protagonismo hacia un determinado sexo. En cuanto a personajes secundarios —aquellos que aparecen con cierta importancia en más de una secuencia—, hay un mayor número de personajes femeninos. La abogada de Nicole (Nora) y su familia (Cassei y Sandra) tienen mayor presencia que los personajes masculinos a excepción de Henry —hijo de ambos protagonistas—, que se presenta como un personaje de suma relevancia en la narrativa.

Nombre	Descripción	Sexo
Henry Barber	Hijo de Nicole y Charlie	Hombre
Cassei	Hermana de Nicole	Mujer
Sandra	Madre de Nicole	Mujer
Nora Fanshaw	Abogada de Nicole	Mujer
Bert Spitz	Abogado de Charlie	Hombre
Jay Marotta	Abogado de Charlie	Hombre
Mary Ann	Regidora en la obra de teatro	Mujer
Frank	Actor de teatro	Hombre
Hija de Bert	No hay datos	Mujer

-	Trabajadora de teatro	Mujer
Pablo	Iluminador en la serie	Hombre

Tabla 05: Personajes principales y secundarios. Fuente: propia.

### 5.1.1 Definiciones en la mediación

Los primeros minutos de película corresponden a una descripción positiva que escriben el uno sobre el otro para una sesión de mediación entre parejas. Por tanto, el primer punto de giro de ambos personajes corresponde a estas definiciones que realizan mutuamente. Sin olvidar que se trata de unas definiciones que, probablemente, estaban condicionadas por el enamoramiento que rescataron para escribir los textos.

Cabe destacar que Nicole es la única que se describe como atractiva cuando Charlie la define como *sexí*. Se trata de un atractivo mental dado que basa ese adjetivo en la rotura del estereotipo de mujer como persona débil físicamente —la califica como un “portento” con mucha fuerza en los brazos—. De Charlie sólo se destaca positivamente su manera de vestir, sin llegar a esclarecerse si es percibido como atractivo. Ambos son personajes redondos, sin embargo, la propia Nicole destaca su inestabilidad —lo define como “neuras” y “cambios de humor”— en comparación con la de su marido. Ambos personajes son activos, modificadores y mejoradores; influyen positivamente respecto a su entorno. También son personajes de acción, pragmáticos y orientadores —cada uno de ellos muestra su perspectiva cuando toman la palabra a la hora de definir al otro—.

### 5.1.2 Charlie y Nicole

Los primeros datos establecen una situación de poder de Charlie frente a Nicole. Se cumple la clásica relación de amor de director y actriz, posicionando al hombre por encima de la mujer en la cadena de mando dado que trabajan en la misma obra de teatro. Además, Nicole deja su trabajo en Los Ángeles para irse a trabajar con Charlie a Nueva York.

El segundo punto de giro para ambos personajes se establece una vez ya se han definido positivamente durante la mediación. A partir de aquí, se les empieza a analizar por sus acciones. Charlie es un personaje estático, se muestra como alguien estable que apenas varía su forma de ser y actuar durante la película. Por ello, su historia no presenta ningún punto de giro más. La historia de Nicole, por su parte, establece un tercer punto de giro situado en el término de la primera conversación que mantiene con Nora, su abogada.

Charlie tiene un atractivo mental basado en su poder y su talento. Si bien no hay referencias directas al atractivo del personaje; se muestra como tal por las definiciones que hacen de él otros personajes, por la relación extramatrimonial que mantiene con Mary Ann y por las oportunidades amorosas que, según sus propias palabras, tuvo cuando alcanzó mucho éxito a nivel laboral. Nicole, aunque durante la primera secuencia de la película Charlie destaca un atractivo mental en ella, durante el resto de la narrativa se muestra con un atractivo físico. Hay referencias a ello en los comentarios que realizan otros personajes de su físico cuando trabaja, afirman que está “buena que te cagas” y la destacan cuando enseña sus senos.

<b>Nombre:</b> Charlie			
<b>Profesiones:</b> director de teatro			
<b>Puntos de giro</b>			
<b>1</b>	Descripción que Nicole realiza sobre él		
<b>2</b>	Comienzo de la narrativa		
		<b>1</b>	<b>2</b>
A	Físico (F) o Mental (M)	-	M

Tabla 06: Descripción de Charlie. Fuente: propia.

<b>Nombre:</b> Nicole				
<b>Profesiones:</b> actriz				
<b>Puntos de giro</b>				
<b>1</b>	Descripción que Charlie realiza sobre ella			
<b>2</b>	Comienzo de la narrativa			
<b>3</b>	Conversación y contratación de Nora			
		<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>
A	Físico (F) o Mental (M)	M	F	F

Tabla 07: Descripción de Nicole. Fuente: propia.

En cuanto al **personaje como persona**, hay una similitud clara cuando se valora la complejidad de los personajes. Ambos personajes se muestran como redondos, ofrecen al espectador muchos detalles sobre ellos mismos, son capaces de convencer y presentan algunas contradicciones respecto a ciertos estereotipos. Charlie es un personaje lineal porque, aunque en alguna ocasión pierde los papeles —especialmente en discusiones con Nicole donde recurre a violencia emocional contra ella y física contra

objetos—, en términos generales se encuentra estable emocionalmente. Nicole, en este aspecto, protagoniza un cambio entre el segundo y el tercer punto de giro de su personaje. Al comienzo, se muestra como un personaje con contrastes —mostrando sufrimiento sin llegar a poder controlar sus lágrimas en varias ocasiones ofreciendo al espectador la sensación de diferentes contrastes en el estado de ánimo del personaje femenino—, pero a partir de su conversación con Nora se vuelve más fuerte y estable emocionalmente y con las ideas mucho más claras. En su caso, la discusión también es una excepción debido a los estímulos que recibe, por tanto, a partir del tercer punto de giro se muestra lineal. Tal y como se ha afirmado al comienzo de este apartado, Charlie es un personaje estático y Nicole es dinámico.

P	Plano (P) o Redondo (R)	R	R
	Lineal (L) o Con Contrastes (C)	L	L
	Estático (E) o Dinámico (D)	E	E

*Tabla 08: Personaje como persona (Charlie). Fuente: propia.*

P	Plano (P) o Redondo (R)	R	R	R
	Lineal (L) o Con Contrastes (C)	C	C	L
	Estático (E) o Dinámico (D)	D	D	D

*Tabla 09: Personaje como persona (Nicole). Fuente: propia.*

En cuanto al **personaje como rol**, Charlie se presenta como un personaje activo y conservador. Durante toda la narrativa se muestra activo y dispuesto a hablar sobre la situación de la pareja —con un mediador y en varias ocasiones a solas con Nicole—, pero da la sensación al espectador de no querer divorciarse. Quiere conservar el estado actual de la mayoría de los aspectos de su vida; las obras de teatro, la residencia en Nueva York, la relación con su hijo, etcétera. El hecho de poner trabas a la presencia de abogados y a la predisposición que tienen Nicole y Henry a vivir en Los Ángeles puede percibirse como una negativa real a querer divorciarse. Nicole comienza como pasiva, negándose a dialogar lo más mínimo de su relación; pero, a partir del tercer punto de giro, pasa a ser activa de una manera diferente a la Charlie. Aunque no establecen diálogo a solas sobre el divorcio, acelera todo el proceso con la contratación de Nora. En todo momento se muestra como Modificadora, llegando a mostrarse al espectador como Degradadora adjudicando el papel de víctima a Charlie —a través de su abogada le reclama dinero, posesiones y una mayor custodia de su hijo—.

R	Activo (A) o Pasivo (P)	A	A
	Modificador (M) o Conservador (C)	M	C
	Mejorador (M) o Degradador (D)	M	-

Tabla 10: Personaje como rol (Charlie). Fuente: propia.

R	Activo (A) o Pasivo (P)	A	P	A
	Modificador (M) o Conservador (C)	M	M	M
	Mejorador (M) o Degradador (D)	M	D	D

Tabla 11: Personaje como rol (Nicole). Fuente: propia.

En cuanto al **personaje como actante**, se aprecian más similitudes entre los dos personajes protagonistas. Son orientadores y de acción en todo momento, dado que ambos protagonizan la narrativa. Sin embargo, aunque ambos personajes muestran cierto equilibrio entre ser pragmático y cognitivo, Nicole es más pragmática al querer agilizar el proceso con abogados.

C	Estado (E) o Acción (A)	A	A
	Pragmático (P) o Cognitivo (C)	P	C
	Orientador (O) o No orientador (N)	O	O

Tabla 12: Personaje como actante (Charlie). Fuente: propia.

C	Estado (E) o Acción (A)	A	A	A
	Pragmático (P) o Cognitivo (C)	P	P	P
	Orientador (O) o No orientador (N)	O	O	O

Tabla 13: Personaje como actante (Nicole). Fuente: propia.

### 5.1.3 Personajes secundarios

El personaje secundario con mayor participación en la narrativa es el hijo de la pareja, Henry. No obstante, al ser un niño, su descripción no tiene demasiada relevancia en el contexto de esta investigación. Será más determinante el análisis de los conflictos que tiene Henry con cada uno de sus padres.

El personaje se muestra como plano, lineal y estático; debido a la dependencia de acción que tiene respecto a sus padres. El guion apenas profundiza en el estado emocional y los pensamientos de Henry, sino que es a través de los padres como se conoce gran parte de las intenciones y gustos del hijo.

Es un personaje pasivo, pero con la capacidad de mejorar a las personas de su entorno debido a la clásica relación padres e hijo. Gracias al hijo, se establece una unión entre ambos progenitores que va más allá de la relación que tienen. A pesar de las discrepancias entre ambos durante toda la película, en algunos momentos la narrativa refleja una unión familiar —un ejemplo es cuando Charlie lee un cuento en la cama junto a Nicole y Henry—. Por tanto, se considera como un personaje modificador y mejorador.

En el plano más abstracto, obviamente se presenta como un personaje de estado, pragmático —debido a la poca representación de sus emociones y pensamientos— y no orientador.

Cassei y Sandra presentan similitudes entre ellas con una relevancia similar, en algunos aspectos, para el contexto de esta investigación. Son personajes planos, lineales y estáticos. Ambas son pasivas y pretenden ser un apoyo para Nicole —aunque sienten simpatía por Charlie, especialmente la madre— por lo que basan su participación en mejorar el estado emocional de la protagonista. Sandra también proporciona ayuda y apoyo a Charlie. Por tanto, los aspectos más relevantes de la descripción de estos personajes son relativos a los roles de modificadores y mejoradores que adquieren. Son personajes de estado —familiares de Nicole— y no orientadores. La principal diferencia en la descripción entre ambos personajes pertenece al plano abstracto: Sandra es cognitiva, con intenciones de interceder en la vida de su hija Nicole mediante cierta manipulación emocional y Cassei es pragmática, dejándose llevar por sus emociones.

Los abogados Nora y Jay son prácticamente personajes idénticos con finalidades laborales opuestas. Ambos personajes son planos, lineales y estáticos debido a que tienen un objetivo muy concreto en la narrativa. La forma de interactuar cada uno con su cliente es muy similar, son personajes modificadores y degradadores dado que anteponen sus intereses y los de su cliente a todo lo demás. Buscan el bien propio y saciar su ego, aunque eso conlleve empeorar la vida de otras personas. Son activos, tienen una predisposición clara a guiar a sus clientes en todo el proceso de divorcio. Son personajes de estado —abogados contratados por los protagonistas—, pragmáticos y no orientadores.

La principal diferencia en la personalidad del abogado Bert es la actitud condescendiente y empática que tiene a la hora de realizar su trabajo, de modo que se considera con un rol mejorador. En el resto de características es similar a los otros abogados.

Frank y Mary Ann, miembros de la compañía de teatro, intentan dar apoyo especialmente al personaje masculino protagonista. Mary Ann tiene una relación con

Charlie y debido a esta muestra un atractivo mental, el protagonista afirma que le hace reír y se divierte con ella.

Ambos personajes son planos, lineales y estáticos. Frank se diferencia por mostrarse como una persona activa —cuenta anécdotas y realiza acciones que tienen un fin cómico en la película— y ambos tienen un rol modificador y mejorador. Son personajes de estado, pragmáticos y no orientadores.

#### **5.1.4 Personajes ocasionales**

En referencia a los personajes que aparecen de manera ocasional es interesante destacar las profesiones que ejercen en la narrativa. Se pueden apreciar muchos estereotipos en cuanto a esto, reflejando la brecha de género que existe en la sociedad actual.

Las profesiones de expertos suelen estar representadas por hombres; como es el caso del mediador y el futurólogo que ayuda en la serie en la que empieza a trabajar Nicole. Las profesiones de poder también son representadas por hombres; el juez y los directores de cine. Las profesiones de cuidadoras y ayudantes suelen estar representadas por mujeres; la cuidadora de Henry, las secretarias, etcétera. También es una mujer la asistente social que va al piso de Charlie a evaluarle como padre.

En contrapartida, en ocasiones se rompe el estereotipo con los camareros y uno de los ayudantes de la abogada Nora —representados por hombres—. En otros casos, no resulta tan relevante el sexo de los personajes interpretados, dependientes de la tienda de cuadros y de la tienda de chuches.

### **5.2 Acciones y estereotipos**

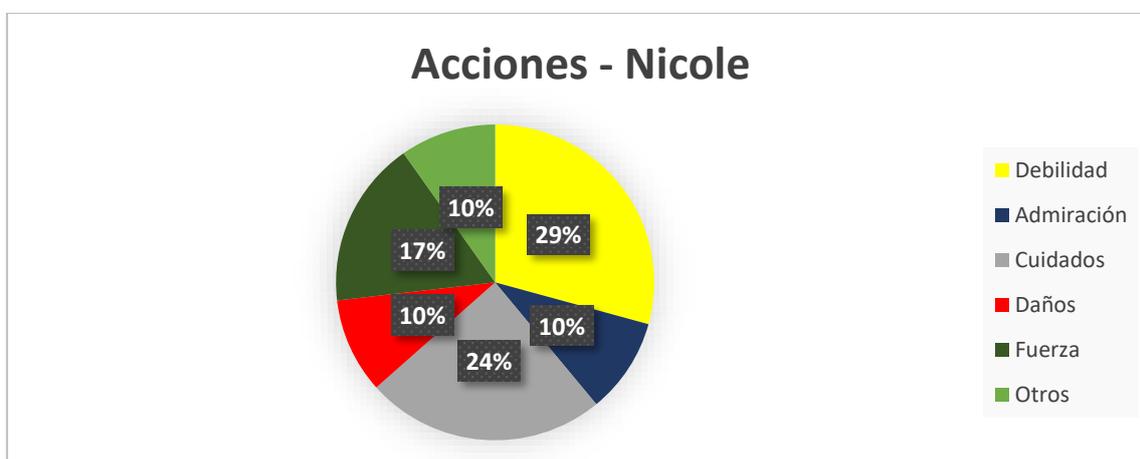
#### **5.2.1 Nicole**

Como es obvio, Nicole es el personaje femenino con mayor presencia y relevancia en la película. Debido al propio argumento, muchas de las acciones y estereotipos con los que se representa Nicole tendrá que ver con Charlie y la relación que mantiene con él. Es el personaje femenino con mayor complejidad, obteniendo de sus acciones una gran cantidad de datos para analizar. Para simplificar y obtener resultados más precisos, las acciones que ha desarrollado durante la narrativa se agrupan en seis grupos según sus objetivos:

- 1- Debilidad: cuando da muestras de debilidad directa o indirectamente —a través de sufrimiento por culpa de su relación o cuando pide ayuda a Charlie—.

- 2- Admiración: cuando enaltece la figura de Charlie a través de admiración o envidia.
- 3- Cuidados: cuando cuida de otras personas; en este caso, Charlie y Henry.
- 4- Daños: cuando, de manera voluntaria, provoca daños a Charlie.
- 5- Fuerza: cuando muestra entereza, conocimientos sobre algún tema, fuerza física o sentimientos positivos.
- 6- Otros: acciones sin importancia. Cuando ejerce su trabajo sin mostrar nada más relevante o cuando la acción se limita a la descripción de algún personaje.

Todos los datos que aparecen en este apartado han sido obtenidos con la utilización de la tabla correspondiente definida en el apartado metodológico. La siguiente gráfica es una representación estadística de todas las acciones que ha realizado Nicole a lo largo de la narrativa agrupadas por la clasificación anterior.



Gráfica 01: Acciones de Nicole. Fuente: propia.

Las acciones relativas a la muestra de debilidad (Grupo 1: 29%) son las más frecuentes en este personaje, mostrando y recalcando el sufrimiento de la protagonista durante toda la narrativa. La mayor parte de ellas pertenecen a escenas dónde la protagonista refleja todo el sufrimiento que padece por culpa de Charlie, de la propia relación o del proceso de divorcio. En la primera parte de la película, aparece llorando en dos ocasiones; en casa después de actuar por última vez en el teatro de Charlie y haberlo visto hablando con Mary Ann —aún no se conocía con certeza la infidelidad de Charlie, pero Nicole sospechaba— y cuando en el primer encuentro con su abogada Nora mantiene una conversación sobre el estado emocional y laboral en el que se encontraba en ese momento. A partir de aquí, Nicole experimenta un punto de giro y el sufrimiento cambia; mostrándose con rabia y enfado.

Este nuevo sufrimiento se ve reflejado en algunas secuencias, cuando la pareja está leyendo un cuento junto a Henry —el cuento supone para ella una metáfora del mal camino que ha seguido con su vida— y cuando Nora se percató del cambio de abogado que realiza Charlie —lo cual complica el proceso de divorcio—. Al final de la película, cuando supuestamente ya ha ganado el caso y se muestra como una persona feliz, aparece contrariada durante unos segundos cuando se entera de que Charlie se muda a Los Ángeles, después de haberse negado durante todo el proceso de divorcio.

Por otro lado, resalta su debilidad cuando, en la primera secuencia, se describen mutuamente: Nicole es más crítica con sus defectos utilizando términos como que tiene “neuras” y “cambios de humor”. Charlie, sin embargo, comenta sus defectos como pequeñas manías. Nicole muestra su envidia en varias ocasiones cuando habla de Charlie y el éxito que ha obtenido con sus obras, se siente inferior a él. Esto aparece reflejado en la primera conversación que mantiene con Nora sobre trabajo —siguiente imagen— y también cuando habla con su madre Sandra del mismo tema.



*Imagen 01: Nicole mostrando envidia a Charlie. Fuente: Historia de un matrimonio (2019, Netflix).*

Las acciones en las que el personaje realiza algún tipo de cuidado (Grupo 3: 24%) a otras personas tienen una presencia destacable en el personaje de Nicole debido al gran cariño que le tiene a su hijo Henry y a Charlie. Es especialmente significativo en el caso de Charlie dada la situación de la pareja. Incluso cuando Charlie ataca verbal y duramente a Nicole durante una discusión —llegando a desearle la muerte—, le acaba mostrando apoyo y cariño cuando se viene abajo y pide perdón. Nicole aparece dándole pequeños cuidados como cortarle el pelo, eligiendo la comida que va a comer o atándole los cordones. También le da todo su apoyo cuando Charlie recibe la beca y muestra inseguridad ante su trabajo.

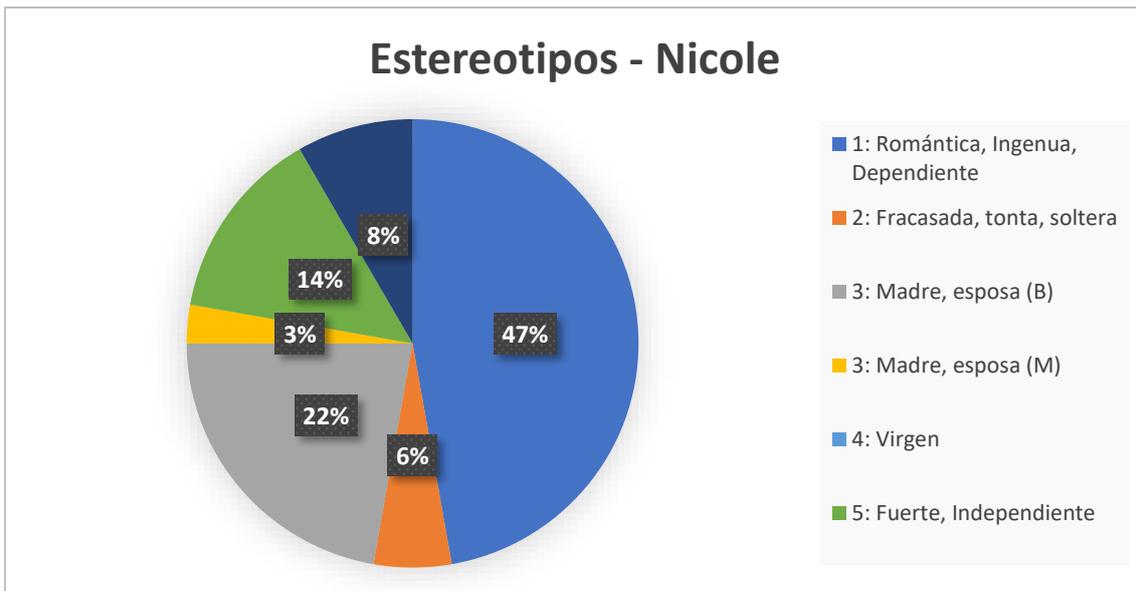
Uno de los cambios más significativos que se producen en el personaje de Nicole a partir del tercer punto de giro es la fuerza y entereza que adquiere la protagonista. Prácticamente todas las acciones en las que se presenta como un personaje fuerte (Grupo 5: 17%) son posteriores a la contratación de Nora. Muestra conocimientos y habilidad para desempeñar muy bien su profesión cuando realiza el capítulo piloto de la serie y corrige los fallos de guion que cometen sus superiores. También muestra entereza frente a Charlie en varias ocasiones; cuando Charlie recibe la notificación de divorcio, cuando le niega la asistencia a la primera celebración de Halloween o durante la discusión en casa de Charlie.

En varias ocasiones, se aprecia la voluntariedad de Nicole a hacer daño (Grupo 4: 10%) a Charlie. Las acciones más significativas son las referidas a la llamada que protagonizan ambos después de la primera celebración de Halloween; Nicole admite haber hackeado el *email* de Charlie y después de la llamada puede considerarse que tiene sexo con otra persona por venganza.

También muestra su admiración (Grupo 2: 10%) por él en varias ocasiones. Especialmente cuando habla con otras personas o cuando el propio Charlie le dice que le han dado una beca. Otras acciones que se enmarcan en este grupo son cuando Nicole acude a él porque se estropea la puerta de su casa y cuando, durante la discusión en casa de Charlie, le da la razón en el modo de proceder con el divorcio.

La mayoría de estas acciones tienen una función integradora, solo el 22% de ellas tienen una función Distribucional y, por tanto, son relevantes para el desarrollo del argumento. No obstante, aunque la mayoría de las acciones de Nicole se utilizan para definirse o definir a algún personaje son determinantes para la película dado que la personalidad y el comportamiento de los personajes principales es fundamental en películas de esta temática. Esta importancia se puede apreciar gracias a los datos obtenidos del Estado de las acciones; con una mayoría de acciones independientes (71%). La mayoría de las intervenciones de Nicole son independientes de las acciones del resto de personajes, a pesar de que muchas de ellas no son relevantes para el argumento.

Debido a su complejidad, el personaje de Nicole no se enmarca en ningún grupo de estereotipos, sino que son muchos los estereotipos que, de alguna forma, se identifican en las acciones del personaje. Los grupos que más aparecen son el primero (Romántica, ingenua, dependiente: 47%) y el tercero (Madre, esposa: 25% entre ambas posibilidades), algo esperado teniendo en cuenta que el argumento de la película trata del proceso de divorcio de Nicole con Charlie y la relación de estos con su hijo. En la siguiente gráfica se pueden ver los datos obtenidos.



Gráfica 02: Estereotipos de Nicole. Fuente: propia.

Respecto al primer grupo, muchas de las acciones que realiza Nicole están supeditadas a su relación con Charlie; aparecen referencias al mito del amor romántico cuando sufre por la relación, le admira, le envidia y, en el pasado, llegó a dejarlo todo para irse a trabajar y vivir con él a Nueva York. No obstante, en este caso el mito del amor romántico aparece como algo negativo ya que Nicole se arrepiente de algunas de las decisiones que tomó por amor.

El tercer grupo, con características de estereotipos de madre y esposa, también tienen una gran presencia en Nicole. En su relación con Henry y en las muestras de cariño que realiza hacia Charlie. Generalmente tiene buenas aptitudes para ello, solo en una ocasión aparece como mala madre cuando bebe más vino de la cuenta. Charlie y su abogado Jay intentan aprovecharlo de cara al juicio.

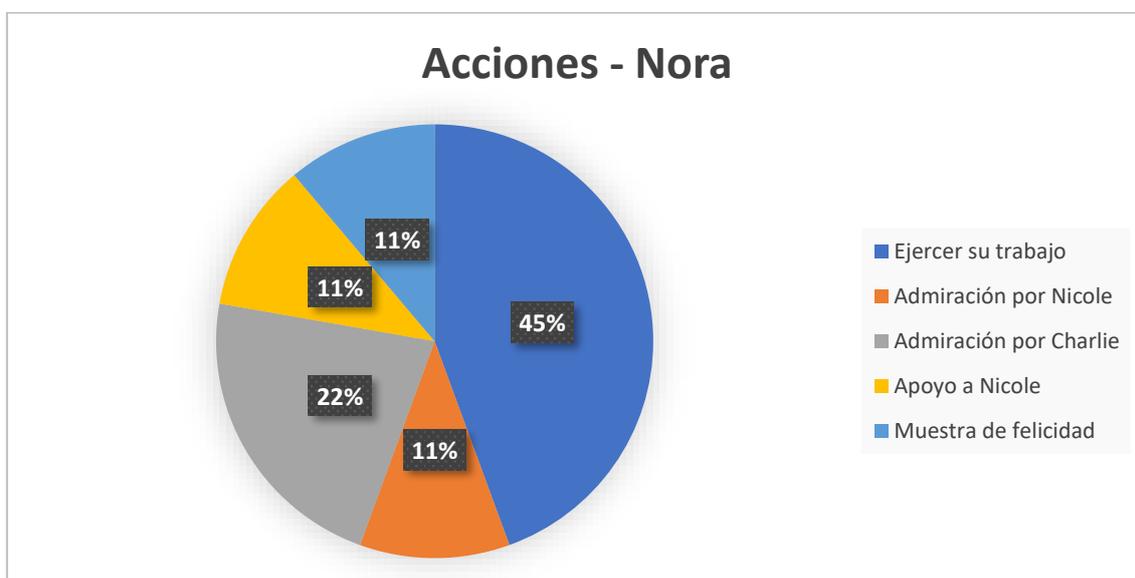
El quinto grupo (Fuerte, independiente: 14%) se identifica especialmente después del tercer punto de giro, cuando Nicole empieza a mostrarse como un personaje más fuerte y con las ideas más claras. Intenta huir del amor romántico y empieza a priorizar su felicidad y su carrera profesional. En algunas ocasiones muestra indiferencia ante el sufrimiento de Charlie.

Por último, a pesar de que el sexto grupo de estereotipos (Mala, manipuladora: 8%) tiene baja presencia en las acciones de Nicole, la sensación final es la adjudicación del papel de villana al personaje principal femenino. La celebración de la victoria del juicio frente al estado de ánimo de Charlie, el apoyo de Sandra a Charlie y el hecho de tener una nueva pareja y haber rehecho su vida proporcionan al espectador esta sensación. Uno de los motivos por los que no aparecen muchas acciones en las que se le identifica

como villana es la presencia de Nora como una imagen visible de la maldad de Nicole. Las exigencias que pide para el divorcio y las amenazas hacia Charlie es una buena muestra de ello. Nicole también se identifica como mujer manipuladora cuando realiza ciertas acciones que buscan principalmente herir al personaje masculino.

### 5.2.2 Nora

El personaje interpretado por la premiada Laura Dern, Nora, aparece en la narrativa cuando Nicole la contrata como abogada para su divorcio. La mayoría de las acciones que realiza tienen una relación directa con su trabajo. La siguiente gráfica muestra estos datos:



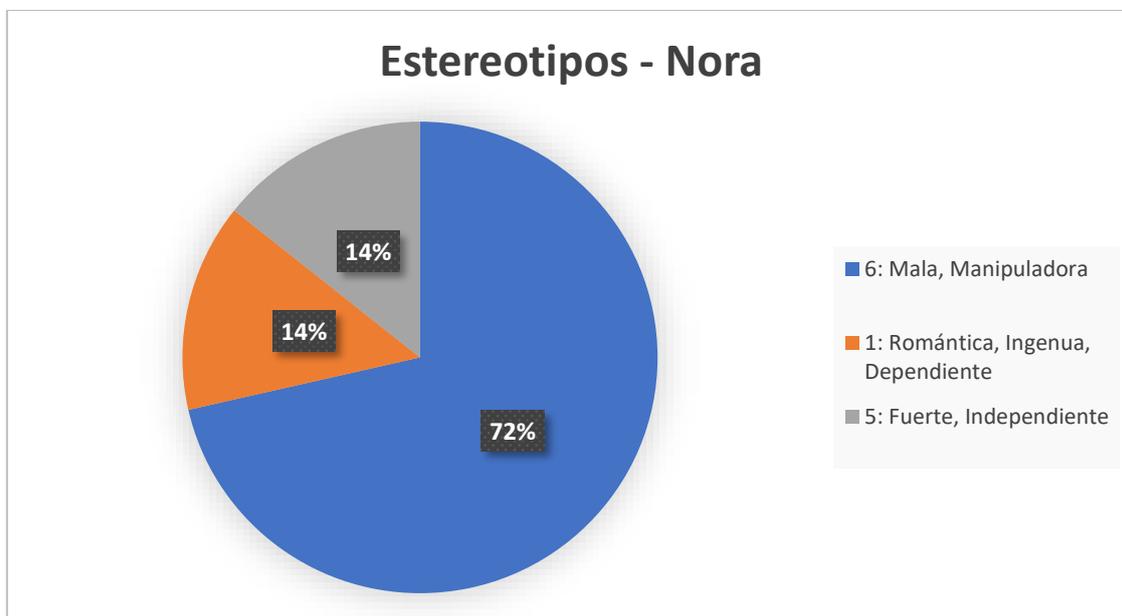
Gráfica 03: Acciones de Nora. Fuente: propia.

Más allá de las acciones laborales, es destacable el hecho de que, a pesar de su posición, admira a Charlie hasta en un par de ocasiones; en la primera reunión que mantiene con Nicole y cuando van a pedir comida en la reunión entre la pareja y sus abogados. Muestra un gran interés por el trabajo de Charlie e, incluso, bromea con la idea de meterse en la mente de genio de Charlie. Finalmente, se muestra muy feliz de haber ganado el juicio; impone en el acuerdo un reparto en la custodia de Henry de 55% para Nicole y 45% para Charlie solo por egolatría. Ambos cónyuges estaban de acuerdo en un 50% para cada uno.

El 56% de sus acciones tienen una función distribucional, por lo que buena parte de su presencia tiene relevancia en la historia. Del mismo modo, la mayoría de las acciones (56%) tienen un estado independiente de otros personajes porque, aunque ha sido

contratada por Nicole, la posición laboral que tiene se presupone que es por méritos propios, no tiene a nadie por encima.

Nora muestra una imagen muy profesional e independiente y encaja a la perfección en el estereotipo de mala o villana. La siguiente gráfica muestra los resultados obtenidos.



Gráfica 04: Estereotipos de Nora. Fuente: propia.

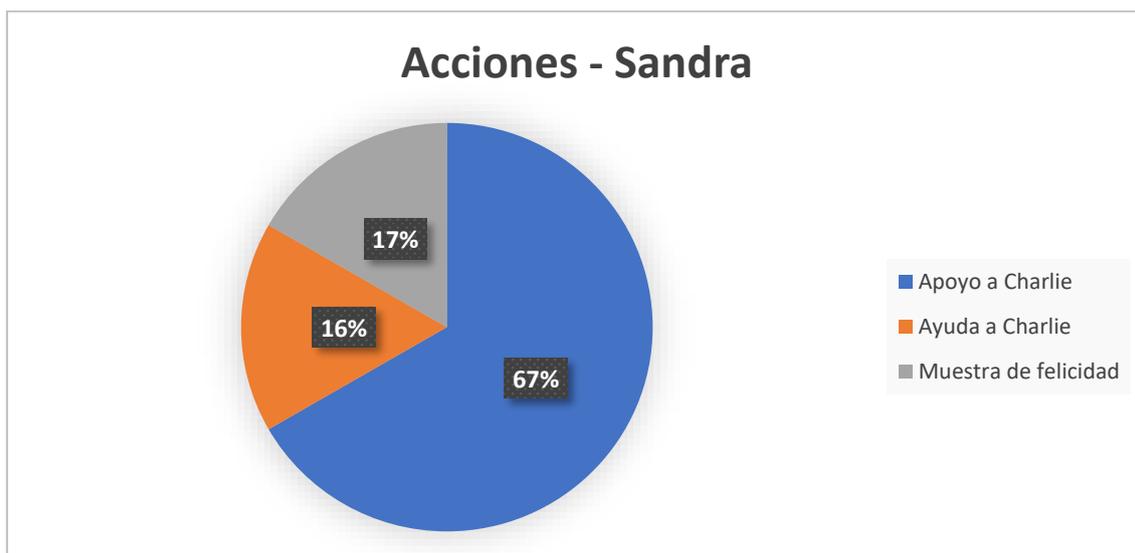
Hasta en seis ocasiones (72%) se identifica con el sexto grupo de estereotipos —Mala, manipuladora— con sus acciones, especialmente a la hora de realizar su trabajo. Antepone sus intereses —que son los mismos que los de su clienta— a todo lo demás. No tiene ningún reparo ético que le impida manipular —cuando ensaya las declaraciones con Nicole, le incita a ocultar información—, dañar la imagen de Charlie con tal de ganar el juicio o amenazar a Charlie con perderlo todo. Jay —el segundo abogado de Charlie— se muestra exactamente igual en la película, pero en el bando contrario. Esto se puede apreciar en el ejemplo que el propio Jay le pone a Charlie cuando afirma que; si una de las partes pide algo demencial en el juicio, la otra parte debe pedir también algo demencial en sentido opuesto para alcanzar un punto de normalidad. Ambos protagonistas ocultan su maldad, en gran medida, a través de estos personajes.

En una de las acciones que realiza Nora, muestra una profunda admiración por Charlie —cuando van a pedir comida durante la reunión con Bert— por lo que tiene presencia el primer grupo de estereotipos, algo destacable teniendo en cuenta la personalidad y la situación del personaje en la narrativa. Durante toda la narrativa se presenta como un

personaje fuerte e independiente, pero la maldad y falta de empatía hacen que adquiera el papel de villana.

### 5.2.3 Sandra

El papel fundamental que adquiere este personaje es el de ayudar y apoyar a Charlie y, en menor medida, a Nicole. La siguiente gráfica aporta los datos obtenidos de las acciones de este personaje.



Gráfica 05: Acciones de Sandra. Fuente: propia.

A pesar de ser la madre de Nicole, el 83% de sus acciones tienen el objetivo de ayudar a Charlie, piensa que lo mejor para Nicole es arreglar la relación. Este apoyo a Charlie lo muestra cuando lo defiende frente a Nicole, le ayuda con la contratación del abogado a espaldas de su hija y le proporciona cariño físico y emocional en varias ocasiones. La única acción que no pertenece a este grupo es la muestra de felicidad cuando realiza el número musical junto a Cassei y Nicole tras haberse consumado el divorcio. El apoyo a Nicole consiste en acogerla en su casa y pasar tiempo con ella.

Todas sus acciones tienen una función integradora, excepto cuando ayuda a Charlie a encontrar abogado —en la siguiente imagen aparece el momento de la llamada telefónica donde Charlie le pide ayuda, para representar la acción Sandra aparece con gafas de sol hablando en voz baja—, en este caso es distribucional. Sus acciones son fundamentales para fomentar el papel de víctima para el personaje principal masculino. Todas sus acciones tienen un estado dependiente, ya que las realiza gracias al comportamiento de otros personajes.



*Imagen 02: Sandra ayudando a Charlie. Fuente: Historia de un matrimonio (2019, Netflix).*

Adquiere el estereotipo de madre machista (grupo 3). Protege a Charlie en todo momento y justifica, de manera sutil, el mal comportamiento de los hombres en las relaciones de amor. Incluso se arrepiente de haberse cabreado cuando descubrió a su marido teniendo relaciones de infidelidad con otro hombre.

#### **5.2.4 Otros personajes**

A medida que los personajes tienen menos presencia suelen mostrarse con un perfil más estereotipado y plano. Mary Ann se representa con el estereotipo de fracasada y solterona (grupo 2), es rechazada hasta en dos ocasiones por Charlie a pesar de haber mantenido relaciones con él anteriormente. Cassei también encaja en este grupo al mostrar su debilidad con nerviosismo y torpeza en, prácticamente, todas sus intervenciones. Igual ocurre con la asistente social y la cuidadora de Henry que, a pesar de desempeñar correctamente su trabajo, son representadas con gestos que denotan inseguridad, torpeza y falta de inteligencia.

El estereotipo de madre y esposa (grupo 3) hace acto de presencia en varios personajes cuando cuidan al hijo de Charlie y Nicole por distintas circunstancias. La secretaria del primer abogado que visita Charlie y la hija de Bert —primer abogado que contrata— cuidan de Henry y muestran simpatía y afinidad con él. Sam es el único personaje masculino —obviando a Charlie— que aparece cuidando a varios niños en casa de la familia de Nicole.

El único personaje secundario femenino que aparece como un personaje fuerte e independiente (grupo 5) es la mánager de Nicole; que da muestras de ello cuando trabaja con ella y le recomienda la contratación de Nora como abogada.

### **5.3 Conflictos**

Todos los conflictos que se han considerados relevantes para la investigación son de tipo social, ya que son enfrentamientos que se producen entre personajes con pensamientos y objetivos diferentes y opuestos. El proceso de divorcio genera tres conflictos diferentes: la mediación y el diálogo entre ambos para llegar a un acuerdo, el enfrentamiento entre abogados para llegar al mismo objetivo y el enfrentamiento emocional entre ambos personajes protagonistas. En relación a la pareja también se genera un conflicto en el ámbito laboral.

Por otra parte, se ha considerado como conflictos la relación existente entre una o varias personas con ambos protagonistas por separado, dado que estos potencian los conflictos existentes entre la pareja o refuerzan la postura de alguno de ellos. Es el caso de la figura de Henry, Sandra y los integrantes de la compañía de teatro.

#### **5.3.1 Mediación y diálogo para el divorcio**

La película comienza con la mediación que pretende realizar un profesional entre Nicole y Charlie con el objetivo de acercar posturas de cara a un divorcio que, durante la primera parte de la narrativa, parece sencillo. Aquí queda patente el primer conflicto entre ambos generado por el fin de la relación amorosa. Este conflicto trata única y exclusivamente el diálogo entre ambos protagonistas de cara a llegar a un acuerdo de divorcio. Los abogados, otros personajes y los estados emocionales serán tratados en otros conflictos.

En primera instancia, Nicole no tiene ninguna predisposición a hablar sobre su relación y el divorcio; durante la actuación del mediador se niega a leer lo que ha escrito sobre Charlie llegando a abandonar el lugar atacando verbalmente a ambos. Ante este comportamiento inicial, Charlie sí tiene predisposición al diálogo encontrándose respuestas escuetas por parte del personaje femenino. Este conflicto termina, temporalmente, cuando Nicole abandona el diálogo y contrata a la abogada Nora.

No obstante, Nicole termina por darle la razón cuando retoma el diálogo directo con Charlie cuando le hace una visita a su nuevo piso de Los Ángeles. Aunque dicho encuentro acaba con una discusión muy fuerte, terminan por llegar a un acuerdo con ayuda de sus abogados.

### 5.3.2 Enfrentamiento emocional

Al igual que el conflicto anterior, la propia relación genera un enfrentamiento emocional entre Nicole y Charlie. La discusión principal se centra en el lugar de residencia; Charlie quiere que todos permanezcan en Nueva York para poder pasar tiempo con su hijo y continuar con su trabajo, Nicole pretende vivir en Los Ángeles con Henry y su familia.

La actitud de los personajes frente a este conflicto sufre una variación, en un primero momento Charlie se muestra con entereza y Nicole sufre con la situación rompiendo a llorar en varias ocasiones. Esto cambia a partir de la presencia de los abogados, Nicole empieza a endurecerse y es Charlie el que poco a poco acaba proyectando tristeza y sufrimiento.

El conflicto concluye con Nicole feliz por el acuerdo de divorcio con una nueva pareja amorosa. En la fiesta interpreta con su madre y hermana la canción *Fin* de Tedpool. Charlie, por su parte, acaba triste interpretando la canción *Being Alive* —que habla de la soledad— y acudiendo solo a la peluquería —Nicole siempre le cortaba el pelo—. Estas dos interpretaciones musicales suponen una metáfora de la resolución final del divorcio y de la película.

### 5.3.3 El enfrentamiento entre abogados

Este conflicto hace referencia al enfrentamiento que se produce entre los abogados de Charlie —primero Bert y después Jay— y la abogada de Nicole —Nora—. El origen del conflicto es la contratación de Nora por parte de Nicole y, por tanto, la notificación de divorcio que recibe Charlie.

El primer abogado de Charlie, Bert, lo afronta con una actitud tranquila, optimista y reguladora; buscando el bien para Charlie y para todos. Sin embargo, Nora y Jay lo afrontan con una actitud agresiva y ególatra; buscan el bien de su cliente y de ellos mismos por encima de todo. Son la imagen visible de la maldad de los protagonistas, ya que les permiten luchar con todo en los juzgados. Nora llega a amenazar a Charlie durante una llamada de teléfono con quedarse sin nada y le llega a exigir la mitad de la beca que obtiene por su trabajo. Jay, por su parte, llega a pedir los ingresos de la nueva serie en la que trabaja Nicole. Ambos personajes intentan desprestigiar a toda costa al cliente de su rival.

Finalmente, se produce un acuerdo entre ambas partes que resulta más favorable para Nora y Nicole. La propia Nora celebra lo que ella considera como victoria durante la segunda celebración de Halloween.

### **5.3.4 Relación director/actriz**

El conflicto que se genera a raíz de las profesiones de uno y otro surge en el momento en el que Nicole abandona todo para irse a trabajar con Charlie a Nueva York. Ambos personajes lo mencionan en distintas ocasiones. Este hecho, deja en una situación de poder a Charlie, el cual muestra una mayor seguridad en su trabajo que ella. Nicole refleja su inseguridad cuando le pregunta sobre la serie que le ofrecen, cuando siente envidia hacia él y cuando tiene dudas acerca de sus aptitudes para dirigir algún capítulo de la serie en la que empieza a trabajar. Se siente pequeña frente a Charlie.

Nicole abandona la obra cuando se muda a Los Ángeles y comienza a trabajar en una serie. Finalmente, tras haber consumado el divorcio y superado el síndrome de la impostora, acaba progresando y realizando labores de dirección.

### **5.3.5 La figura de Sandra**

El conflicto comienza cuando Nicole se muda a Los Ángeles con su madre Sandra. La madre adopta una postura machista clásica cuando apoya, en mayor medida, a Charlie. El apoyo y ayuda que le da al personaje masculino es una constante a lo largo de la película. Además, también hace referencia a la amistad que tiene con la expareja de Cassei. Sus hijas se enfadan y sufren ante esta situación.

La resolución de estos conflictos es positiva para ellas, ya que las tres mantienen una buena relación al final de la película. Su amistad con Charlie parece enfriarse.

### **5.3.6 La figura de Henry**

Henry presenta un favoritismo hacia Nicole y Los Ángeles. A pesar de mostrar afinidad con su padre, muestra más cariño hacia su progenitora materna. Esto se ve reflejado cuando prefiere quedarse con ella en varias ocasiones, cuando duerme con ella —echa a su padre de la cama— o cuando prefiere el disfraz que le ha comprado la madre, por ejemplo.

Esta situación está motivada por dos aspectos: la predisposición de Henry a quedarse en Los Ángeles y la separación que se produce entre padre e hijo propiciada por la distancia y por Nicole. Henry se muestra más feliz en Los Ángeles, ya que tiene allí a su familia y se divierte más. Nicole, por su parte, protagoniza algunas acciones que, aunque tienen mucha lógica en un proceso de divorcio, propician el distanciamiento entre ambos; negarle a Charlie quedarse en su casa y negarle la posibilidad de celebrar Halloween con ellos. Un momento para destacar en esta situación es el ofrecimiento que realiza Nicole de un premio para Henry por irse con Charlie, como si se tratara de

algo negativo para él. Por tanto, la relación entre madre e hijo se mantiene constante en la narrativa y la relación entre padre e hijo va de más a menos.

### **5.3.7 La figura de Mary Ann y el equipo de teatro**

El equipo de teatro habla en varias ocasiones del divorcio de la pareja, sin llegar a mostrar una predisposición clara hacia alguna de las posturas. Individualmente, algunos de los personajes sí llegan a proporcionar apoyo a cada uno por separado; es el caso de Frank a Charlie y una de las actrices a Nicole.

La figura que más relevancia tiene en cuanto a conflictos se refiere, es la de Mary Ann; quien mantiene una relación con Charlie cuando aún está casado. Mary Ann muestra interés en Charlie en varias ocasiones, sin importarle la presencia y los sentimientos de Nicole. Finalmente, no llega a concretarse ninguna relación entre ambos debido al nulo interés que muestra el protagonista.

## 6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El primero de los objetivos planteados para esta investigación era la elaboración de una metodología válida para el análisis del personaje de la mujer en el cine. Francesco Casetti y Federico Di Chio establecen tres criterios de validez para cualquier análisis fílmico (1991: 59-60). En primer lugar, debe tener coherencia interna y consistencia, no contradecirse en ningún punto. Este estudio se ha realizado de manera uniforme, siguiendo una estructura de análisis que permite avanzar progresivamente hasta alcanzar los objetivos propuestos en el caso práctico. Para ello, se ha realizado un estudio descriptivo de los personajes, un análisis de las acciones en todas las secuencias y finalmente un análisis de conflictos entre personajes.

En segundo lugar, debe tener fidelidad empírica: establecer unos principios teóricos sólidos y conservar la mayor objetividad posible a la hora de interpretar los resultados. La base teórica ha sido elaborada con los estudios que aportan autores como Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991), Linda Seger (1991), Claude Bremond (1970), Simon Feldman (1996), Roland Barthes (1970) y Seymour Chatman (1990). Para lograr obtener la mayor objetividad posible se ha utilizado una metodología mixta, de manera que los datos cuantitativos que se han obtenido sirven para corroborar las interpretaciones obtenidas en el análisis cualitativo.

En tercer lugar, debe poseer relevancia cognoscitiva, debe aportar algo nuevo al ámbito en el que se trabaja. Para ello se han adaptado algunos conceptos de los autores mencionados en el párrafo anterior y se han realizado nuevas aportaciones para el análisis como el atractivo de los personajes, las profesiones que desempeñan o los conflictos desde un punto de vista feminista.

Para dotar de mayor validez a la metodología se ha realizado un caso práctico con *Historia de un matrimonio* (*Marriage Story*, 2019) del director Noah Baumbach. La metodología ha aportado datos de los personajes y sus comportamientos, de manera que a la hora de agruparlos se han obtenido estadísticas que permiten obtener una visión más significativa de cómo ha sido representada la mujer en la película analizada. Los tres pilares fundamentales de la metodología han aportado las siguientes conclusiones:

- La descripción ha servido para detallar las diferentes cualidades que se encuentran en los personajes y la importancia que han adquirido en la narrativa. La presencia de mujeres es ligeramente superior a la de los hombres, ofreciendo paridad en presencia e independencia. Ambos personajes principales son complejos, mostrándose con una personalidad única sin llegar a identificarse con un estereotipo

concreto. Tienen una gran relevancia en el argumento y la película ofrece la perspectiva y el punto de vista de ambos. Los personajes secundarios se suelen identificar rápidamente con un estereotipo debido a la simpleza y la estabilidad narrativa con la que se representan, son personajes planos, lineales y estáticos.

- Las acciones y los estereotipos de los personajes femeninos han sido analizados en el segundo apartado de la metodología aportando detalles comunes de gran importancia.
- El análisis de conflictos ha aportado datos acerca de la actitud de los personajes ante las diferentes problemáticas que surgen en la narrativa. Jay y Nora son personajes que representan, en cierto sentido, los intereses y la maldad de los protagonistas. El hijo de la pareja, Henry, ha mostrado una preferencia hacia la madre y Los Ángeles. Sandra, a pesar de ser la madre de Nicole, ha mostrado apoyo y ayuda a Charlie durante prácticamente toda la narrativa.

La hipótesis que se plantea al inicio de la investigación acerca de la existencia de comportamientos y estereotipos machistas en la película queda confirmada con las siguientes conclusiones:

- Charlie es un genio y todos le admiran. Prácticamente todos los personajes llegan a admirar el talento que tiene el personaje protagonista masculino. Sienten admiración por él. Nicole, aunque también recibe alguna admiración, no llega al mismo nivel a pesar de realizar un buen trabajo y progresar mucho en su carrera.
- Aunque hay alguna excepción, la mayoría de los personajes que aparecen de manera ocasional se identifican con profesiones estereotipadas a razón de sexo. Posiciones de poder ocupadas por hombres —el juez y los directores de cine—, expertos sobre algún tema que son hombres —mediador y futurólogo— y, sin embargo, las profesiones que están relacionadas con los cuidados son ejercidas por mujeres —cuidadora de Henry y ayudantes—.
- El estereotipo de madre/cuidadora aparece en varios personajes femeninos: Nicole, la hija de Bert, Sandra e incluso la secretaria de uno de los abogados que visita Charlie. Todas ellas dan muestras de tener afinidad con los niños. Sólo uno de los personajes secundarios masculinos aparece cuidando a niños. Además, la forma de mostrarse ante esta situación es diferente: las mujeres juegan con ellos o realizan actividades banales —como leer una revista o jugar a buscar tesoros— y los hombres aportan conocimientos a los niños —enseñar a pronunciar una palabra o hacer deberes para clase—.
- Ambos llegan a actuar moralmente mal en algunos momentos, pero se acaba adjudicando el papel de víctima a Charlie y de culpable a Nicole aportando una visión

machista a una película que desarrolla el argumento en torno a una relación de pareja. El papel de víctima que tiene el hombre se resalta con varios aspectos. Para empezar, la actitud de algunos personajes secundarios: Sandra, a pesar de ser la madre de Nicole, proporciona mayor apoyo y ayuda a Charlie inculcando en cierto modo la culpabilidad a su hija. Henry tiene mayor afinidad con su madre y ofrece un favoritismo hacia ella y Los Ángeles, el progenitor masculino sufre por esta situación. Por otro lado, durante el final de la película ambos personajes interpretan, en secuencias diferentes, canciones que resaltan sus estados de ánimo; Nicole muestra felicidad interpretando *Fin* y Charlie tristeza con *Being alive*. El personaje femenino aparece como ganadora del divorcio cuando habla con Nora por última vez. En definitiva, hay multitud de pequeños detalles en el personaje masculino que alimentan esta visión machista; el sufrimiento porque Nicole ha rehecho su vida, las muestras constantes de tristeza cuando es dejado de lado —en Halloween, por ejemplo— o la falta de predisposición a contratar abogados, al contrario que Nicole, que es la encargada de dar el primer paso al respecto e inicia el conflicto judicial.

Al tratarse de un *filme* con una temática muy enfocada en las relaciones de pareja, ha supuesto una prueba de validez muy exigente para la metodología desarrollada. *A priori*, el horizonte de expectativas que tiene el receptor acerca de esta película es bastante positivo en cuanto a igualdad de género, debido principalmente a la relevancia que tiene la mujer protagonista y la mayor presencia de mujeres en el reparto. Los primeros minutos de película, cuando ambos protagonistas se definen, sirven para proporcionar al espectador una visión positiva e irreal de los personajes; rompen estereotipos machistas, resaltan su complejidad y tiene el objetivo de lograr que el receptor empatice con ambos personajes.

A pesar de esta visión inicial positiva, la metodología nos ha permitido profundizar sobre la narrativa para la obtención de datos muy significativos y precisos sobre la definición de personajes, la detección de comportamientos y estereotipos machistas y, en definitiva, sobre los detalles negativos de la representación de la mujer en esta película. El análisis de conflictos ha proporcionado información complementaria sobre la forma de actuar y la actitud de los personajes y una visión objetiva de cómo el director de la película ha resuelto las diferentes cuestiones que se plantean a lo largo de la narrativa. La cuantificación de ciertos resultados ha servido para enlazar comportamientos comunes entre personajes y analizar las tendencias en sus acciones. Por tanto, los objetivos que se plantearon inicialmente en esta investigación se han cumplido con éxito.

## 7. REFERENCIAS

- Allen, R.C. y Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Aparisi, A. (2009). Ideología de género: de la naturaleza a la cultura. *Persona y derecho*, (61), 169-193.
- Barthes, R. y otros (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Tauro Humanidades.
- De Almeida, F.C. (2012). Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI. Análisis de los años 2007-2012. *Instituto de investigaciones feministas (Universidad Complutense de Madrid)*.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Feldman, S. (1996). *Guion argumental. Guion documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Guarinos, V. (2008). Mujer y cine. *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 103-120). Junta de Andalucía, Instituto andaluz de la mujer.
- Guil, A. (1999). El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer. *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (12), 95-100.
- Guillamón, S. (2017). La representación de la *femme fatale* en el universo narrativo de *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). *Área abierta*, Vol. 17 (3), 313-331.
- Hernández-Santaolalla, V. (2010). De la escuela de Constanza a la teoría de la recepción cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta. *Frame*, (6), 196-218.

- Iadevito, P. (2014). Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación. *Universitas Humanística*, (78), 211-237.
- Jung, C.G. (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Editorial Trotta, S.A.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- López, F.J. (2015). Post-feminismo(s), Quality Television y Breaking Bad. *Zer: revista de estudios de comunicación*, Vol. 20 (38), 143-159.
- Marzal, J. (2007). El análisis fílmico en la era de las multipantallas. *Comunicar*, Vol. 15 (29), 63-68.
- Morales, B. (2015). *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas*. [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca].
- Muñoz, S. (2009). La construcción en el discurso cinematográfico de Buñuel: la femme fatale. *Hispanet Journal*, (2), 1-29.
- Mulvey, L. (2011). Cine, feminismo y vanguardia. *Youkali: Arte(s)-Feminismo*, (11), 15-25.
- Ojer, T. y Capapé, E. (2012). Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix. *Revista comunicación*, Vol. 1 (10), 187-200.
- Pascual, A. (2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación. *DEDiCA. Revista de educação e humanidades*, 10, 63-78.
- Pérez, J.P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*, Vol. 20 (95), 534-552.
- Raya, I., Sánchez-Labela, I. y Durán, V. (2018). La construcción de los perfiles adolescentes en las series de Netflix *Por trece razones* y *Atípico*. *Comunicación y medios*, (37), 131-143.
- Raya, I. y otras. (2019). *El viaje de la heroína. 10 iconos femeninos del cine y la televisión*. Sevilla: ReaDuck Ediciones.
- Rodríguez, J.C. (2010). La representación de la mujer fatal en el cine negro. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* (pp. 23-27). Ensayos sobre la imagen (edición VII), Trabajos de estudiantes de la Facultad de diseño y comunicación.

- Segeer, L. (1991). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Barcelona: Rialp S.A.
- Staiger, J. (2000). *Perverse spectors: the practices of film reception*. Nueva York: New York University Press.
- Sulbarán, E. (2000). El análisis del *film*: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Revista de ciencias humanas y sociales*, Vol. 16 (31), 44-71.
- Tornero, A. (2005) Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser. *Anuario de letras modernas*, Vol. 13, 159-172.
- Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, Vol. 15 (29), 51-58.