

Universidad de Costa Rica
Facultad de Ciencias Sociales
Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva

La 'mirada femenina' en el cine dirigido y protagonizado por mujeres en Costa Rica: el caso de *Violeta al fin* y de *Medea*

Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Comunicación Estratégica

María Sofía Méndez Salas
B34220

María José Merino Leiva
B34248

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio,
San José, Costa Rica
Enero de 2020

Dedicatoria

A todas las mujeres y personas que no se han sentido representadas en sus obras de arte favoritas, a quienes han rechazado lo femenino porque sus estereotipos han dejado de identificarlas y a las que tienen miedo de crear, interpretar y ser desde su propia performatividad, estas líneas son para ustedes.

Agradecimientos

A nuestras mamás y papás.



UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE COMUNICACIÓN COLECTIVA

ACTA DE PRESENTACIÓN DE REQUISITO FINAL DE GRADUACIÓN No.001

Sesión del Tribunal Examinador celebrada el día **Viernes 05 de febrero del 2021**, a las **10:00 am**, con el objeto de recibir el informe oral de la presentación pública de las:

SUSTENTANTES	CARNE	EGRESADO AÑO	ENFASIS
María Sofía Méndez Salas	B34220	II Ciclo del 2018	Comunicación Estratégica
María José Merino Leiva	B34248	I Ciclo del 2019	

Quien se acoge al Reglamento de Trabajos Finales de Graduación bajo la modalidad de **proyecto** para optar al grado de **Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva** con el **énfasis de Comunicación Estratégica**.

El tribunal examinador integrado por:

M.Sc. Ana Xochitl Alarcón Zamora	Presidente (a)
Licda. Karina Avellan Troz	Profesor (a) Invitado (a)
Dra. Larissa Tristán Jiménez	Director (a) T.F.G.
M.Sc. Yanet Martínez Toledo	Miembro del Comité Asesor
PhD. José Fonseca Hidalgo	Miembro del Comité Asesor

ARTICULO I

La Presidenta informa que los expedientes de las postulantes contienen todos los documentos de rigor. Declara que cumple con todos los demás requisitos del plan de estudio correspondiente y, por lo tanto, se solicita que proceda hacer la exposición.

ARTICULO V

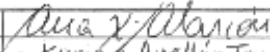
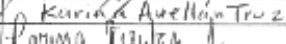

La Presidenta del Tribunal le comunica a las postulantes el resultado de la deliberación y las declara acreedoras al grado de Licenciatura en: **Ciencias de la Comunicación Colectiva con el énfasis de Comunicación Estratégica.**

Se le indica la obligación de presentarse al Acto Público de Juramentación, al que serán oportunamente convocadas.

Se da lectura al acta que firman los Miembros del Tribunal Examinador y las Postulantes. A las 11:40 se levanta la sesión.

Nombre:

Firma:

M.Sc. Ana Xochitl Alarcón Zamora	
Licda. Karina Avellan Troz	 Karina Avellan Troz.
Dra. Larissa Tristán Jiménez	
M.Sc. Yanet Martínez Toledo	
PhD. José Fonseca Hidalgo	



María Sofía Méndez Salas	
María José Merino Leiva	

Tabla de contenido

Capítulo 1: Planteamiento de la investigación	13
1.1. Introducción	13
1.2. Justificación	14
1.3. Estado de la cuestión	18
1.3.1. Perspectiva de género: construcción, reconstrucción y deconstrucción de roles de género en producción audiovisual y otras artes escénicas	19
1.3.2. Producción audiovisual y cinematográfica: reflejo o contestación de lo social	27
1.4. Planteamiento y delimitación del problema	32
1.4.1. Pregunta de investigación	34
1.5. Objetivos	34
Capítulo 2: Contextualización	35
2.1. Marco situacional	35
2.1.1. El escenario del cine en Costa Rica	35
2.1.2. La mujer en el cine costarricense	38
2.1.3. La mujer en la sociedad costarricense	40
2.2. Marco legal	42
2.2.1. El contexto legal de la producción cinematográfica en Costa Rica	42
2.2.2. La imagen de la mujer y la comunicación	43
2.2.3. La mujer y el proceso de igualdad de derechos en Costa Rica	44
Capítulo 3: Abordaje teórico-metodológico	46
3.1. Marco Teórico	46
3.1.1. La ruptura de la mirada hegemónica en el cine: feminismos y la Teoría Fílmica Feminista	46
3.1.1.1. La mirada en el cine	46
3.1.1.2. Male-gaze	47
3.1.1.3. Mirada femenina o female-gaze	49
3.1.1.4. Mujeres y teoría del género	51
3.1.1.5. Tecnologías del sexo y tecnologías del género	53
3.1.1.6. Cine de mujeres	54
3.1.1.7. Biopoder	55
3.1.2. Teoría narrativa	56
3.1.2.1. El diseño narrativo	56
3.1.2.2. La caracterización de personajes	60
3.1.2.3. De la narrativa a la puesta en escena	63
3.1.2.4. El esquema narrativo	63
3.1.3. El lenguaje cinematográfico	64
3.1.3.1. Los modos semióticos del lenguaje cinematográfico	65
3.1.3.2. Los componentes formales del lenguaje cinematográfico	67
3.1.3.3. Análisis semiótico y relaciones paradigmáticas y sintagmáticas	71
3.1.3.4. Análisis del discurso	79

3.2. Marco Metodológico	81
3.2.1. Enfoque metodológico	81
3.2.2. Alcance de la investigación	82
3.2.3. Corpus y sujetos de estudio	82
3.2.4. Categorías de análisis	83
3.2.5. Técnicas de recolección	85
3.2.6. Resumen metodológico	87
3.2.7. Procesamiento y análisis	88
Capítulo 4: Resultados	90
4.1. Presentación de resultados	90
4.1.1. Análisis narrativo de <i>Violeta Al Fin y Medea</i>	90
4.1.1.1. La triangulación narrativa de <i>Violeta Al Fin y Medea</i>	90
4.1.1.2. El esquema narrativo de <i>Violeta Al Fin y Medea</i>	97
4.1.1.3. Los 3 niveles de conflicto del personaje	100
4.1.2. Análisis multimodal: la representación de la mujer en las protagonistas de <i>Violeta al fin y Medea</i>	101
4.1.3. Mirada de las directoras en la construcción de los personajes principales en <i>Violeta al Fin y Medea</i>	120
4.1.3.1. La mujer como directora: preparación y experiencias	120
4.1.3.2. Mirada femenina	122
4.1.3.3. Construcción de protagonistas mujeres: lenguaje de cine, intencionalidad e inspiración	123
4.1.3.4. Estereotipos de género	126
4.2. Discusión de resultados	127
4.2.1. La otredad impuesta: el cine creado y protagonizado por mujeres no es el cine del “otro”	127
4.2.1.1. La narrativa del cine de mujeres no es “otra” narrativa	129
4.2.1.2. El deseo como motor narrativo	134
4.2.2. El lenguaje performativo del cine: la protagonista crea su experiencia de género	142
4.2.2.1. ¿Representar o crear?: Estereotipos, construcciones y deconstrucciones de género	143
4.2.2.2. El personaje y su relación con el entorno: la mirada a lo interno de la trama	147
4.2.2.3. La vivencia de los estereotipos de género: la madre y la adulta mayor	151
4.2.3. La intencionalidad como germen de la mirada femenina	158
4.2.3.1. La postura crítica y el fundamento de un cine feminista	159
4.2.3.2. La experiencia profesional de la cineasta mujer	160
4.2.3.3. Crear fuera de las convenciones: un contrato crítico con los espectadores	164
Capítulo 5. Conclusiones y recomendaciones	171
5.1. Conclusiones	171
5.2. Recomendaciones	176
Referencias	179
Apéndice	189
Apéndice A. Observación preliminar y división de secuencias	189
Apéndice B. Instrumento de identificación de tipo de narración	198

Apéndice C. Instrumento de identificación de la estructura discursiva	200
Apéndice D. Instrumento de análisis fílmico multimodal	201
Apéndice E. Análisis fílmico multimodal de <i>Violeta al fin</i>	204
Apéndice F. Análisis fílmico multimodal de <i>Medea</i>	258
Apéndice G. Cuestionario semi-estructurado para las entrevistas con las directoras	288
Apéndice H. Transcripción de la entrevista con Hilda Hidalgo	290
Apéndice I. Transcripción de la entrevista Alexandra Latishev	308
Apéndice J. Documento de consentimiento informado firmado por Hilda Hidalgo	319
Apéndice K. Documento de consentimiento informado firmado por Alexandra Latishev	322
Apéndice L. Autorización para consulta y reproducción parcial de <i>Violeta al fin</i>	325
Apéndice M. Autorización para consulta y reproducción parcial de <i>Medea</i>	326

Lista de tablas

Tabla 1. Tabla de operalización de categorías _____	83
Tabla 2. Resumen metodológico _____	87
Tabla 3. Análisis narrativo de <i>Violeta al fin</i> _____	90
Tabla 4. Análisis narrativo de <i>Medea</i> _____	91
Tabla 5. Esquema narrativo de <i>Violeta al fin</i> _____	98
Tabla 6. Esquema narrativo de <i>Medea</i> _____	99
Tabla 7. Resumen de los elementos destacados del análisis multimodal de <i>Violeta al fin</i> _____	102
Tabla 8. Resumen de los elementos destacados del análisis multimodal de <i>Medea</i> _____	110
Tabla 9. Observación preliminar del largometraje <i>Violeta al fin</i> _____	189
Tabla 10. Observación preliminar del largometraje <i>Medea</i> _____	193
Tabla 11. Análisis narrativo _____	199
Tabla 12. Identificación de 4 fases del discurso _____	200
Tabla 13. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento _____	202
Tabla 14. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V1 de <i>Violeta al fin</i> _____	204
Tabla 15. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V2 de <i>Violeta al fin</i> _____	206
Tabla 16. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V3 de <i>Violeta al fin</i> _____	207
Tabla 17. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V4 de <i>Violeta al fin</i> _____	208
Tabla 18. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V5 de <i>Violeta al fin</i> _____	209
Tabla 19. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V6 de <i>Violeta al fin</i> _____	210
Tabla 20. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V7 de <i>Violeta al fin</i> _____	211
Tabla 21. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V8 de <i>Violeta al fin</i> _____	212
Tabla 22. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V9 de <i>Violeta al fin</i> _____	212
Tabla 23. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V10 de <i>Violeta al fin</i> _____	213
Tabla 24. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V11 de <i>Violeta al fin</i> _____	214
Tabla 25. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V12 de <i>Violeta al fin</i> _____	215
Tabla 26. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V13 de <i>Violeta al fin</i> _____	216
Tabla 27. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V14 de <i>Violeta al fin</i> _____	217
Tabla 28. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V15 de <i>Violeta al fin</i> _____	218
Tabla 29. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V16 de <i>Violeta al fin</i> _____	219
Tabla 30. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V17 de <i>Violeta al fin</i> _____	220
Tabla 31. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V18 de <i>Violeta al fin</i> _____	221
Tabla 32. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V19 de <i>Violeta al fin</i> _____	222
Tabla 33. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V20 de <i>Violeta al fin</i> _____	223

Tabla 34. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V21 de <i>Violeta al fin</i>	224
Tabla 35. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V22 de <i>Violeta al fin</i>	225
Tabla 36. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V23 de <i>Violeta al fin</i>	226
Tabla 37. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W1 de <i>Violeta al fin</i>	238
Tabla 38. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W2 de <i>Violeta al fin</i>	239
Tabla 39. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W3 de <i>Violeta al fin</i>	240
Tabla 40. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W4 de <i>Violeta al fin</i>	242
Tabla 41. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W5 de <i>Violeta al fin</i>	243
Tabla 42. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W6 de <i>Violeta al fin</i>	244
Tabla 43. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W7 de <i>Violeta al fin</i>	245
Tabla 44. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W8 de <i>Violeta al fin</i>	246
Tabla 45. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W9 de <i>Violeta al fin</i>	247
Tabla 46. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W10 de <i>Violeta al fin</i>	248
Tabla 47. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia X1 de <i>Violeta al fin</i>	254
Tabla 48. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia N1 de <i>Medea</i>	258
Tabla 49. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia N2 de <i>Medea</i>	260
Tabla 50. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia N3 de <i>Medea</i>	261
Tabla 51. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia N4 de <i>Medea</i>	262
Tabla 52. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia N5 de <i>Medea</i>	263
Tabla 53. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia N6 de <i>Medea</i>	265
Tabla 54. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia M1 de <i>Medea</i>	270
Tabla 55. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia M2 de <i>Medea</i>	272
Tabla 56. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia M3 de <i>Medea</i>	274
Tabla 57. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia L1 de <i>Medea</i>	277
Tabla 58. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia L2 de <i>Medea</i>	279
Tabla 59. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia L3 de <i>Medea</i>	280
Tabla 60. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia L4 de <i>Medea</i>	282
Tabla 61. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia L5 de <i>Medea</i>	283

Lista de figuras

Figura 1. Los tres niveles de conflicto según Mckee	58
Figura 2. Triángulo narrativo según Mckee	60
Figura 3. Los códigos semióticos que componen el lenguaje cinematográfico	66
Figura 4. Mapa esquemático de las mayores disciplinas que han contribuido a los estudios del cine	75
Figura 5. Proceso cualitativo	82
Figura 6. Triángulo narrativo de Mckee	96
Figura 7. Fotograma de la unidad fílmica V23 de <i>Violeta al fin</i>	104
Figura 8. Fotograma de la unidad fílmica V3 de <i>Violeta al fin</i>	104
Figura 9. Fotograma de la unidad fílmica V9 de <i>Violeta al fin</i>	105
Figura 10. Fotograma de la unidad fílmica V10 de <i>Violeta al fin</i>	105
Figura 11. Fotograma de la unidad fílmica V5 de <i>Violeta al fin</i>	106
Figura 12. Fotograma de la unidad fílmica V18 de <i>Violeta al fin</i>	106
Figura 13. Fotograma de la unidad fílmica W4 de <i>Violeta al fin</i>	107
Figura 14. Fotograma de la unidad fílmica W10 de <i>Violeta al fin</i>	107
Figura 15. Fotograma de la unidad fílmica X1 de <i>Violeta al fin</i>	108
Figura 16. Fotograma de la unidad fílmica X1 de <i>Violeta al fin</i>	108
Figura 17. Fotograma de la unidad fílmica V19 de <i>Violeta al fin</i>	109
Figura 18. Fotograma de la unidad fílmica L1 de <i>Medea</i>	112
Figura 19. Fotograma de la unidad fílmica L2 de <i>Medea</i>	112
Figura 20. Fotograma de la unidad fílmica L3 de <i>Medea</i>	114
Figura 21. Fotograma de la unidad fílmica L4 de <i>Medea</i>	114
Figura 22. Fotograma de la unidad fílmica L5 de <i>Medea</i>	115
Figura 23. Fotograma de la unidad fílmica M1 de <i>Medea</i>	116
Figura 24. Fotograma de la unidad fílmica M2 de <i>Medea</i>	116
Figura 25. Fotograma de la unidad fílmica M3 de <i>Medea</i>	117
Figura 26. Fotograma de la unidad fílmica N3 de <i>Medea</i>	118
Figura 27. Fotograma de la unidad fílmica N5 de <i>Medea</i>	118
Figura 28. Fotograma de la unidad fílmica N6 de <i>Medea</i>	119
Figura 29. Fotograma de la unidad fílmica N6 de <i>Medea</i>	120
Figura 30: Triángulo narrativo de Mckee	198

Resumen

La manera en que nos cuentan las historias es tan importante como la historia misma. De esta premisa nace el objetivo de este estudio: analizar la construcción cinematográfica de los personajes principales mujeres de los largometrajes de ficción costarricenses dirigidos por mujeres y estrenados en el año 2017, para identificar si existe una mirada específica e intencional en relación con la mujer.

Tomando como muestra los largometrajes de ficción dirigidos y protagonizados por mujeres del 2017, se investigó el caso de Violeta al fin y Medea, dirigidas por Hilda Hidalgo y Alexandra Latishev, respectivamente. Las autoras parten de la concepción tríplica del concepto de mirada de Laura Mulvey, conformada por los puntos de vista del o la cineasta (una mirada que puede ser colectiva del equipo de filmación o única si consideramos solo el punto de vista de la dirección), del personaje y de la o el espectador.

Mediante un análisis narrativo, utilizando la triangulación de Robert Mckee y el esquema narrativo de Jean-Marie Floch; un análisis multimodal, mediante un instrumento metodológico propio con base en la teoría de Bateman y Schmidt, y una entrevista a profundidad con las directoras de los largometrajes, las investigadoras determinan que efectivamente existe una mirada intencional y específica en la creación y representación de las protagonistas en las películas.

Se concluye que esta mirada no es una mirada de mujer, es decir, no está relacionada al género del o la cineasta, sino que se compone de un trabajo crítico e ideológico feminista y de la capacidad profesional de transmitir ideas innovadoras a través del cine como herramienta artística.

Además, se propone identificar esta mirada como femenina, desde una resignificación del término, donde la mirada femenina sea una mirada performática como lo es el género mismo, con un desarrollo audiovisual y narrativo crítico, analítico y creativo: el resultado de un trabajo profesional y reflexivo.

Abstract

The way stories are told is just as important as the stories themselves. It's from this statement that the objective of this study is born: to analyze the cinematic construction of the lead female characters of Costa Rican feature films directed by women in 2017, to identify if there is an intentional and specific gaze related to womanhood.

Using films starring and directed by women in 2017 as a sample, the study analyzes "Violeta at last" by Hilda Hidalgo and "Medea" by Alexandra Latishev. The authors start off from the triptych concept of gaze by Laura Mulvey, composed by the point of view of the filmmaker (a gaze that can be collective of the film crew or individual if only the director's is considered), the point of view of the character and that of the viewer.

Trough narrative analysis, using Robert Mckee's triangulation and Jean-Marrie Floch's narrative scheme; a multimodal analysis based on an original methodological instrument based on Bateman and Schmidt's theories; and an in-depth interview with the directors of the films, the researchers determine that there is indeed an intentional and specific gaze in the creation and representation of the female protagonists of the films.

It is concluded that this gaze is not a woman's gaze, meaning it is not related to the filmmaker's gender, but it is composed of a critical and ideological feminist work, and of the professional ability to transmit innovative ideas trough film as an artistic tool.

Furthermore, it's of the interest of the researchers to identify this gaze as feminine, in a resignification of the term, where the female gaze is a performatic gaze, as is gender itself, with a critical, analytical and creative audiovisual and narrative development that is the result of a professional and reflexive work.

Capítulo 1: Planteamiento de la investigación

1.1. Introducción

El cine, como campo artístico teórico y técnico, se ha quedado atrás en cuanto a la reflexión sobre la construcción del género. A pesar del esfuerzo de cineastas, mayoritariamente independientes, por reflejar y cuestionarse el tema, la gran mayoría de películas con mayor distribución siguen sin acudir a perspectivas de mujeres. Lo anterior se manifiesta en cuanto a profesionales: a la hora de recurrir a mujeres directoras, cinematógrafas, productoras o sonidistas; y en cuanto a las narrativas: a la hora de construir personajes mujeres. Con la articulación, todavía viva y en constante movimiento, de la cuarta ola feminista, la pluralidad de puntos de vista y de construcciones diversas alrededor de temas como el género y la orientación sexual han tenido más voz en debates del sector de la cultura y la comunicación. Con todo, los vacíos siguen siendo sustanciales.

Proponemos con la presente investigación dar un paso importante en cuanto al estudio teórico del cine en Costa Rica, aportando una aproximación enfocada en la llamada “mirada femenina” y su relación con la construcción de personajes mujeres desde el punto de vista de sus creadoras. La Teoría Fílmica Feminista ha establecido numerosos argumentos que confirman la predominante existencia de una “mirada masculina” en el cine. Como público espectador nos hemos acostumbrado a mirar de manera masculinizada, pues tanto los directores con sus puestas en escena, como los mismos personajes de las obras que vemos, son mayoritariamente hombres que siguen reproduciendo roles de género patriarcales. Las mujeres hemos sido rezagadas en la historia del cine a ser objetos del deseo o, en casos menos halagadores, una excusa narrativa para que el personaje masculino principal tenga razones para seguir con sus peripecias.

Es esta deshumanización de la mujer en el cine y en muchos otros ámbitos sociales, lo que nos motiva a indagar la manera en la que mujeres cineastas costarricenses han llevado historias de mujeres a la gran pantalla. Hilda Hidalgo y Alexandra Latishev son las dos directoras nacionales que estrenan largometrajes de ficción protagonizados por mujeres en el año 2017, con *Violeta al fin* y con *Medea* respectivamente. Partiendo de ellas y de sus dos obras correspondientes como fuentes

primarias, proponemos en esta investigación un análisis de los dos largometrajes, acompañados del testimonio de ambas directoras, con el fin de identificar si existe una mirada intencional y específica relacionada con la mujer como cineasta y como personaje principal.

Como estrategia metodológica para aproximarnos al estudio de los largometrajes desde una perspectiva de género, planteamos un encuentro entre 3 importantes corrientes teóricas del cine: el análisis narrativo, el análisis multimodal desde una perspectiva semiótica y la Teoría Fílmica Feminista como eje transversal de la investigación. Lo anterior se deriva de la necesidad de aproximarse de manera crítica, reflexiva y flexible al aparato cinematográfico, evitando la restricción que surge de enfoques únicamente formales o únicamente culturales; esto con el fin de abordar la construcción del género de la manera más íntegra y juiciosa posible. La contribución de ambas directoras, a partir de entrevistas a profundidad, a los resultados de la investigación, es el pilar metodológico fundamental que nos permite considerar sus subjetividades con respecto a la manera en la que el género y la feminidad atraviesan su carrera y su obra.

Los resultados del análisis narrativo y multimodal de las películas, junto con los resultados de las entrevistas a las directoras, se presentarán en modalidad de resumen. Seguidamente profundizamos, a través de una discusión alrededor de los desenlaces teóricos de los resultados, en la cuestión de la “otredad” como mujeres haciendo y protagonizando cine, así como en el valor performativo del cine a la hora de cuestionarnos los roles de género, para finalizar sobre lo que consideramos que consolida la “mirada femenina” según nuestro proceso de investigación.

1.2. Justificación

Como mujeres autoras de la presente investigación, productoras audiovisuales, apasionadas por el cine, profesionales del campo y espectadoras surgen múltiples intereses relacionados con los estudios de género y su vínculo con la construcción cinematográfica. En la presente investigación proponemos analizar la construcción de personajes femeninos principales, unida a la perspectiva de una dirección realizada por una mujer. Consideramos que tanto la construcción de personajes mujeres, como la visión de la mujer como cineasta son temáticas esenciales para la comprensión del

espacio de la mujer en el ámbito del séptimo arte y de su espacio comunicacional y cultural. El interés crece cuando nuestra propia experiencia de género resulta en importantes inquietudes y contradicciones, las cuales se vinculan con casi todos los aspectos de nuestras vidas: con la relación con nuestro propio cuerpo, con las relaciones interpersonales y profesionales, con nuestra capacidad de ser parte de la esfera pública, entre muchos otros. Son estos cuestionamientos los que han estado en el centro gravitacional de nuestro trabajo práctico y académico y, en ese sentido, profundizamos en esta área del conocimiento.

La presente investigación aporta contenidos valiosos al contexto académico, pues el estudio de la mujer en cine es un campo con vacíos sustanciales tanto dentro como fuera del país. Comprendemos, a partir del interés personal como mujeres comunicadoras, productoras audiovisuales y cinéfilas, y a partir de la falta de información que hemos advertido, la necesidad fundamental de entender el cine costarricense desde una perspectiva de género.

En este mismo contexto, es imperativo mencionar el sobresaliente trabajo de la historiadora del cine María Lourdes Cortés, referente esencial de nuestro estado de la cuestión, quien ha analizado la producción cinematográfica nacional, englobando más de 50 largometrajes, hasta el 2016, en su obra “Fabulaciones del nuevo cine costarricense” (2016). Tomando en cuenta las consideraciones de la autora como antecedente teórico más cercano, le añadiremos contenido a la muestra audiovisual analizada por ella, al abarcar dos largometrajes del 2017 que no se desarrollan en su trabajo. Además, si bien aborda de manera periférica el tema del género, nuestra investigación se centra en este como eje teórico y metodológico, añadiendo profundidad a la temática.

Desde otra perspectiva, hablar de género en el cine y comprender la construcción narrativa del cine nacional creado por mujeres es de esencial interés para abarcar la manera en la que se desarrollan las dinámicas comunicacionales en cuanto a género en el país. Como bien lo esclarece María Lourdes Cortés (2016), “el cine no es un reflejo de un país, sino un caleidoscopio de representaciones de algunos de sus valores, preocupaciones, temores y expectativas” (p.250). Analizar cine es un paso valioso que

permite entablar la discusión sobre la construcción de lo femenino en la sociedad costarricense, entender la coyuntura y proponer nuevos esquemas.

Por otro lado, es conveniente considerar que partimos de la teoría narrativa, del análisis multimodal a partir del estudio semiótico del cine y de la Teoría Fílmica Feminista, como eje transversal del estudio. El abordaje teórico y metodológico para el análisis cinematográfico que entrelaza estas tres vertientes del conocimiento nos parece fundamental para comprender no sólo aspectos culturales y de contenido del cine, sino también estructuras de lenguaje: ¿cómo se construye el sentido en el cine?, ¿cuáles son los códigos que permiten que se genere un mensaje o una representación determinados? Es vital para la comprensión de nuestra postura teórica y metodológica señalar el porqué de la escogencia de estas vertientes teóricas del cine.

Al decidir partir de una perspectiva feminista debemos reconocer la variedad de corrientes de estudios teóricos y filosóficos del cine que consideran la construcción social del género como un elemento sustancial del análisis crítico. Pocos textos reflexionan a profundidad sobre el género en el cine y, aún menos, proponen herramientas para analizar la construcción del mismo en pantalla. Las autoras de las obras que componen la corriente de la Teoría Fílmica Feminista parten de la dificultad que surge a la hora de apalancarse del pensamiento semiótico, corriente por la cual se han conducido mayoritariamente los estudios sobre el cine desde la década de los años 1970.

Elizabeth Cowie (1993) asegura que es necesario desarrollar una forma de análisis completamente diferente a las que se habían propuesto previamente, especialmente si queremos estudiar a profundidad el rol de la mujer en el cine. Se debe de tratar de una forma que pueda llegar a términos con el análisis formal del medio y una manera de comprender cómo logra que el mensaje lo atravesase, incluyendo la comprensión de sus cualidades ideológicas (Cowie, 1993, p.49). En ese sentido, consideramos inapropiado limitar la investigación a solo el estudio cultural de las obras y de sus contextos. Utilizar únicamente el estudio narratológico también resulta insuficiente para abarcar de forma íntegra la problemática de la construcción de género. El aporte teórico y metodológico de la presente investigación se apoya de una perspectiva crítica de la manera en la que hemos estudiado cine históricamente restringiendo al mínimo la participación de las mujeres en los procesos de análisis.

Proponemos, entonces, la convergencia del análisis narratológico, del análisis semiótico y del estudio cultural del cine desde la Teoría Fílmica Feminista para englobar un análisis crítico e integral. De esta manera, garantizamos el uso de herramientas trascendentales para la comprensión del cine y de cómo se construye y crea significados, no sin antes cuestionarlas y mirar sus resultados a través del cristal crítico de la teoría feminista.

A la vez, integramos, al recién mencionado conjunto teórico/metodológico, un elemento que apela a la búsqueda de equidad en cuanto a la participación de las mujeres en la teoría del cine. Se trata de contar con el testimonio de las directoras de los largometrajes seleccionados. Es un privilegio y una necesidad contar con el punto de vista y la reflexión propia de las mujeres que crearon las obras en estudio. Teresa De Lauretis (1992) reflexiona sobre la manera en la que debemos considerar el espacio de las mujeres en el cine, tanto como creadoras de la obra, como sujetos que participan de ella. La icónica autora de la Teoría Fílmica Feminista apunta al hecho de que el cine es una relación entre lo técnico y lo social que no puede ser articulada sin tomar en cuenta la subjetividad o la construcción social de la diferencia sexual. En este sentido, las preguntas de las mujeres son el espacio crítico de la teoría del cine y están, además, en la base de sus premisas más básicas (De Lauretis, 1992, p.28). Parte del fundamento de hacer investigación alrededor de la temática de la mujer en el cine es el poder entenderla como sujeto y fundamentar la crítica teórica en la experiencia subjetiva de las mujeres que hacen cine. Las intervenciones de Alexandra Latishev y de Hilda Hidalgo serán los cimientos que integren la manera en la que la interpretación de los resultados esté atravesada por las subjetividades, tanto de las cineastas como creadoras, como de nosotras mismas como investigadoras y espectadoras de sus obras.

Por otra parte, buscamos centrar la investigación en los personajes como generadores de acción narrativa. Al ser personajes femeninos, se propone además una problemática más compleja. Mulvey (1988), desde la Teoría Fílmica Feminista, indica que “tradicionalmente, la exhibición de la mujer ha funcionado en dos niveles diferentes: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra entre el público” (p.370). Considerar la acción narrativa como elemento central de análisis en los personajes principales femeninos, creados por mujeres, es un tema que se preocupa por

comprender la representación de la mujer como sujeto en el arte nacional y, particularmente, la manera en la que dichas representaciones pueden reproducir o no estereotipos de género.

En relación con lo anterior, resaltamos la importancia del análisis discursivo como parte del análisis multimodal en cuanto al aspecto metodológico. “Ya no basta explicar la comunicación humana como un proceso de codificación y decodificación pues ésta tiene un componente fuertemente inferencial” (Santander, 2011, p.208). Nuestro interés va más allá de la comprensión de lo explícito de los largometrajes, pues buscamos una aproximación que nos permita englobar una perspectiva también política e ideológica de la construcción de género de los personajes. Considerando que la comunicación, de cualquier tipo, se ve influenciada por el contexto y por la autoría, se entiende la relevancia de una criticidad más allá de lo claramente expuesto en las películas.

En síntesis, la elaboración de la presente investigación parte, por ende, del interés personal en la temática y de la identificación de vacíos de conocimiento relevantes en aspectos de género, enfoque metodológico y profundidad de análisis cinematográfico. La ausencia de crítica feminista en la generación de conocimiento es una problemática transversal, que afecta tanto al gremio audiovisual costarricense, como a los demás aspectos culturales y políticos de la sociedad costarricense y global. La propuesta de la presente investigación, si bien nace primero del interés personal, resulta finalmente un esfuerzo urgente por no dejar atrás la necesidad de generar conocimiento desde la búsqueda de la justicia y la equidad de género.

1.3. Estado de la cuestión

A lo largo de la revisión bibliográfica, la búsqueda realizada evidenció que existe una amplia investigación académica a nivel internacional sobre género, producción audiovisual y cinematográfica, especialmente en España, México y Estados Unidos. Sin embargo, en el marco nacional, la investigación alrededor de dichos ejes se reduce de forma significativa.

El proceso de búsqueda de la bibliografía se realizó a lo largo del segundo semestre del año 2018, utilizando distintas plataformas. Este inició con el uso de Google Académico, seguido por la consulta a las bases de datos internacionales Dialnet, Redalyc y Springer y, a nivel nacional, Sibdi, SidUNA y los buscadores de las bibliotecas de

universidades privadas de Costa Rica. Se utilizaron palabras clave relacionadas a género, análisis cinematográfico y cine.

A continuación expondremos los estudios que, dentro del abanico variado de posibles antecedentes para nuestra investigación, consideramos que proponen aportes relevantes en torno a estos dos grandes ejes: en primer lugar, los estudios que abordan la perspectiva de género, la feminidad y la masculinidad, así como la interacción de las mismas con la creación, la representación y el entorno social; y en segundo lugar, la producción audiovisual y cinematográfica como campo artístico y como estructura reproductora e influyente en la esfera social. Dichos ejes temáticos nos permiten abarcar las áreas del conocimiento necesarias para abordar el contexto en el que la presente investigación enfoca sus objetivos.

1.3.1. Perspectiva de género: construcción, reconstrucción y deconstrucción de roles de género en producción audiovisual y otras artes escénicas

Los estudios de representación de género se apropian de este mapeo bibliográfico, pues la presente investigación pretende aproximarse al cine nacional desde una perspectiva de género. Sin embargo, los abordajes, perspectivas, objetivos, muestras y metodologías varían en cada texto. Cuando nos referimos a la temática de género, partimos de estudios (Villa, 2016; Morales, 2015; Tello, 2016; Teixido, Medina & Alsina, 2012; Torres, 2008; Calderón, 2014) que utilizan como eje transversal de la investigación los roles de género, su construcción y su re-construcción, a través de sus distintas representaciones y su posible deconstrucción.

Villa (2016), Tello (2016) y González (2014) investigan más sobre la postura de la cineasta como profesional, tanto desde su trabajo, especialmente de dirección y de creación de narrativas, como desde el resultado mismo de la creación de las historias y de los personajes. Estos últimos se construyen con identidades variables, que se analizan desde el contenido, teniendo en cuenta la perspectiva de su realización y si esta es femenina o masculina. Como aporte esencial de estas investigaciones resaltamos la consideración del análisis del género detrás y delante de las cámaras en cuanto a la creación cinematográfica. La problemática alrededor de la reproducción de posibles estereotipos se hace desde la concepción profesional del audiovisual, hasta sus resultados como obra. Tello (2016) utiliza técnicas metodológicas cuantitativas y

cualitativas, para determinar si existe una mirada femenina en el cine español. Los resultados analizan tanto el discurso de las películas, desde el punto de vista histórico y desde los personajes creados con perspectiva de género, para luego profundizar en la evolución de la profesión de la cineasta y la postura que tienen las directoras mujeres en el campo del cine en España. Uno de los valores más significativos de este enfoque está en el considerar el trabajo de las cineastas como carreras profesionales relacionadas con el resultado de sus obras, reconociendo así la voluntad, la técnica y el manejo del lenguaje que implica la posibilidad de la mirada femenina.

Morales (2015), González (2014), Tello (2016) y Villa (2016) establecen el análisis de los roles de género, deteniéndose en la problemática sexista dentro del sistema patriarcal y su reproducción en las artes. Esto, centrándose en que los ideales de feminidad son contruidos para el ojo masculino, cuando, por el contrario, los de masculinidad son contruidos de forma más compleja y completa. Además, dichos estudios cuestionan la construcción binaria del género en la sociedad. La posición crítica y el análisis del estereotipo, desde el poder y la hegemonía patriarcal, es esencial para comprender la construcción narrativa y de representación de roles de género. De los autores anteriores, es importante destacar las metodologías de Villa (2016) y de Morales (2015), pues describimos las metodologías de los demás en otros lugares de esta revisión. Villa (2016) parte de un análisis fílmico y de observaciones participantes para analizar de qué manera son representados los personajes masculinos en los films, mientras que Morales (2015) hace un cuestionario sobre la transmisión de valores y estereotipos en el cine aplicado a alumnos y alumnas universitarias y entrevistas semi-estructuradas a expertos además de utilizar también el análisis de películas del género romántico.

La construcción de la imagen femenina se analiza desde la perspectiva de género en las investigaciones de Rodríguez (2015), Teixido, Medina y Alsina (2012), Araya y Ruiz (2007), Ramírez, Piedra, Ries y Rodríguez (2011), Morales (2015), González (2014) y Desueza (2012). Específicamente, Ramírez, Piedra, Ries y Rodríguez (2011), desde el análisis de los estereotipos y roles sociales de la mujer en el cine de género deportivo, y Teixido, Medina y Alsina (2012), desde la representación de género en la inmigración en

el cine español contemporáneo, abordan la temática del género analizando el vínculo entre la representación de las mujeres y sus distintos roles en sociedades determinadas.

González (2014), investiga una parte esencial del estudio de la imagen de la mujer, que es “el campo ausente”. El autor profundiza sobre esta teoría como representación y documento, lo que conlleva una responsabilidad importante desde su construcción, hasta su emisión y recepción. Lo presente y lo ausente tienen importancias paralelas a nivel discursivo. Se apalanca, también, del concepto de mirada desde la Teoría Fílmica Feminista, enfatizando el interés de enunciar desde un cine de mujeres. Es a partir de la historia de vida como instrumento metodológico, que busca entender las relaciones entre la historia personal de la realizadora Matilde Landeta y la gestación de la mirada deconstructiva en su obra. También, realiza un análisis de contenido, que buscará identificar categorías para contraponer lo ausente con el análisis de lo visible en la obra de la cineasta. En esta investigación sobresale la voluntad de querer plasmar la subjetividad de la cineasta como parte de la metodología y de los resultados, mostrando especial interés en la mirada y voluntad profesional y artística de la mujer como creadora y no solo como objeto de análisis.

Rodríguez (2015), así como Araya y Ruiz (2007) indagan, desde la perspectiva histórica, sociológica y psicológica, sobre la construcción de las mujeres en sus representaciones visuales y narrativas en el país, a lo largo de distintas épocas durante la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Rodríguez (2015) aborda la imagen femenina construida en la publicidad en prensa escrita entre 1950 y 1980, así como otras representaciones culturales, como historias orales sobre el cuerpo femenino y fotografía del cuerpo femenino hecha por hombres. Araya y Ruiz (2007), por otro lado, abordan la perspectiva de la imagen de la mujer desde el estudio narrativo de noticias periodísticas y leyendas relacionadas con violencia de género en Costa Rica. También, elaboran un análisis en el tiempo desde inicios del siglo XX hasta la actualidad.

Torres (2008) relaciona la recepción del cine mexicano con las construcciones de género, desde las consideraciones de su audiencia. Las audiencias, como marco metodológico, teórico y como objetivo, forman una nueva perspectiva de la construcción de género que se separa con fuerza, mas no del todo, del análisis de la obra y se centra sobre su recepción.

Izquierdo, Orozco, Rojas, Ugalde y Zúñiga (2014) analizan a partir del teatro y la psicología los roles de género en obras de teatro costarricenses, partiendo del análisis crítico del discurso y también de la investigación de las audiencias. Los resultados permitieron definir contrastes y similitudes entre las obras investigadas y las opiniones del público espectador. Se dividieron en análisis crítico de las obras y contraste analítico de las mismas. La diferencia entre las obras se abarca desde su contenido hasta la voz desde la que se escriben y se pronuncian. Desde una perspectiva de autora femenina, se refuerza la búsqueda de la igualdad a través de la legalidad y un análisis profundo de la mujer en situaciones de violencia. Desde el punto de vista de los autores masculinos, se relata más la perspectiva del hombre, sus necesidades y exigencias. En este sentido, esta investigación es la única a nivel nacional que formula la posibilidad de que existan implicaciones con respecto a la mirada y su relación con el género del autor o autora en la obra.

Martínez (2012) se centra únicamente en la obra de Alberto Cañas: la leyenda de “La Segua” para explorar la feminidad desde la representación narrativa. El autor se detiene, en esta tesis doctoral, en una exploración desde la psicología que profundiza en la subjetividad como un conjunto de exterioridades e interioridades que participan en la elaboración de mitos y leyendas y en su posterior función como perpetuadores y constructores de la idiosincrasia popular. De esta manera hace énfasis en la construcción de lo femenino en el mito de “La Segua”, cuyo contexto, a pesar de ser variable por la condición oral del relato, está permanentemente enmarcado en un orden patriarcal y colonial. El autor vuelve sin embargo y de forma más recurrente, al análisis social de la leyenda, a sus cualidades moralizadoras y de control sexual, y deja en un segundo lugar el análisis del cuerpo femenino y de su relación con lo que significa ser mujer dentro de la narrativa. Se trata de una investigación en la cual decidimos detenernos pues es una de las pocas que, a nivel académico nacional, relaciona el género con una aproximación narrativa de la construcción de lo femenino desde el análisis de la hegemonía y de la manera en que las relaciones de poder ejercen control social tanto a nivel sexual como ideológico.

Herrera y Ruiz (2012) no trabajan directamente el análisis global desde una perspectiva de género, sino desde un enfoque teórico y metodológico psicoanalítico. Sin

embargo, se centran en el tema del “secreto materno” y profundizan sobre la representación de la madre y su relación con el entorno social en la película “Todo sobre mi madre” de Almodóvar. Es de nuestro interés subrayar la perspectiva de género de la cual parte el análisis de esta investigación, pues su base teórica se sustenta en Judith Butler y Teresa De Lauretis, así como su filosofía alrededor del género performativo y la Teoría Queer.

Algunos autores estudian tanto la representación femenina como la masculina en sus objetos de estudio (Anastasio y Neville, 2018; Behm-Morawitz y Mastro, 2008; Burgos, 2017; Choueiti, Granados, Pieper y Smith, 2010; Collier-Meek, Descartes y England, 2011; Martínez y Moreno, 2016; Miller y Summers, 2007; Wallis, 2010; y Lexartza, 2015). El beneficio que aporta esta variedad en estudios con perspectiva de género radica especialmente en la separación de la idea dicotómica de que los estudios críticos feministas solo tratan la temática de la feminidad, cuando en realidad el interés del análisis crítico del discurso debe establecer la necesidad de abordar todos los roles de género, incluyendo los estereotipos que han construido históricamente la masculinidad desde el poder, otorgándole a esta cualidad tanto privilegios como vulnerabilidades. Otros estudios con perspectiva de género se concentran en el análisis únicamente de la mujer (Brewer, 2009; López y Miguel, 2013; Ghaznavi, Grasso y Taylor, 2017; Fonseca, 2017; y Aiestarán y López, 2018).

Algunos autores, además de abordar el constructo de género en sus objetos de estudio, también buscan comparar los cambios de estos a través del tiempo, para lo cual seleccionan muestras de distintas épocas, pero con características similares (Anastasio y Neville, 2018; Burgos, 2017; Choueiti, Granados, Pieper y Smith, 2010; Collier-Meek, Descartes y England, 2011; Brewer, 2009; López y Miguel, 2013; y Ghaznavi, Grasso y Taylor, 2017). Anastasio y Neville (2018) realizan una comparación entre las películas más taquilleras del 2002 y las del 2016, con el objetivo de determinar si las representaciones de género y edad se mantienen similares. Los autores, después de analizar a todos los personajes oradores en los largometrajes, concluyen que las mujeres siguen estando menos presentes en la pantalla, con una representación del 32,8% de todos los personajes en 2016; aún cuando su proporción mejoró en un casi 5%. En esta misma línea, Choueiti, Granados, Pieper y Smith (2010) estudian las 101 películas más

taquilleras de Estados Unidos y Canadá y concluyen que los hombres superan a las mujeres en una proporción de 2.57 a 1 en presencia y esto no varía en el tiempo. A la vez, determinar que las mujeres normalmente son más jóvenes, inteligentes, buenas y bellas que los hombres. Brewer (2009) se enfoca en el análisis de películas "slasher" con una versión original y una actualizada para comparación, lo cual se redujo a una muestra de 16 largometrajes. El autor analiza el comportamiento, interacción con otros, inteligencia y apariencia física de los personajes femeninos, con lo que concluye que estas son retratadas como temerosas, nerviosas y aterrorizadas, pero siempre femeninas, bellas, jóvenes y arregladas. Normalmente, son torturadas y asesinadas por su sexualidad y, si bien en los remakes presentan más características masculinas y agresivas cuando resulta necesario, siempre vuelven a su estereotipo clásico.

Incluso algunos estudios, desde su objetivo de investigación, proponen identificar las características de violencia (Behm-Morawitz y Mastro, 2008; Burgos, 2017; y Ghaznavi, Grasso, y Taylor, 2017), relacionándola directamente con el estudio de género. Burgos (2017), por su parte, se centra en el estudio de 3 películas españolas donde la violencia de género es el tema central. Utilizando la Teoría Fílmica Feminista, la construcción de marcos de inteligibilidad y el análisis del género fílmico, concluye que la representación de violencia de género en las películas analizadas ha evolucionado a lo largo del tiempo, variando según la agenda política española, la evolución del marco legal español, los cambios sociales, entre otros, pero siempre colocan a la mujer como objeto y víctima. Ghaznavi, Grasso, y Taylor (2017) examinan la representación de los personajes femeninos centrales en carteles de películas promocionales y tráileres de películas taquilleras de Hollywood y Bollywood desde 2004 hasta 2013, centrándose en los estereotipos de género, la sexualización y la agresión. El estudio descubre que el material promocional de la mayoría de las películas presentaba personajes femeninos centrales, pero pocas estaban presentes en los carteles, especialmente para películas de Bollywood, o bien no eran el único punto focal de estos. Los personajes de Bollywood tendían a ser más sexualizados, más en forma y menos prominentes, mientras que los personajes de Hollywood tenían más probabilidades de ser vistas y escuchadas en los tráileres de las películas y parecen estar menos en buena forma física, sin embargo, con muchos estereotipos. Por lo general, ocupando el papel de atractivos intereses

amorosos, las mujeres tienden a mostrar un comportamiento más agresivo a lo largo del tiempo. La mayoría de las mujeres en ambas muestras de películas eran atractivas y estaban vinculadas románticamente con el personaje masculino principal. Estas representaciones se han mantenido en gran medida sin cambios en los últimos 10 años a pesar de la evolución de las representaciones de las mujeres observadas en otros análisis de contenido.

Resulta interesante destacar que una parte importante de los estudios en cuanto a género y representación de la mujer en audiovisuales, son referentes a Disney (Martínez y Moreno, 2016) y, sobre todo, a sus películas de princesas (Collier-Meek, Descartes y England, 2011; López y Miguel, 2013; y Lexartza, 2015). Martínez y Moreno (2016) utilizando una metodología basada en V. Propp y las 4 fases de la estructura discursiva de Floch, analizaron la representación del hombre y la mujer en algunas películas de éxito en las que la protagonista es una o varias mujeres. A modo de conclusión del estudio, la mujer se muestra diferente e inferior al hombre en las 4 películas y la imagen del personaje principal femenino es dependiente del hombre, está condicionada por su cuerpo, tiene impedimentos para el acceso al mundo laboral, está constantemente preocupada por la vejez y siempre a la eterna espera del varón. Además, ninguna de las protagonistas obtiene una sanción positiva sin tener, para ello, que renunciar a su identidad como mujer.

Collier-Meek, Descartes y England (2011) examinaron las representaciones de roles de género de los príncipes y princesas en 9 películas de princesas de Disney, dividiéndolas en 3 grupos cronológicos: las primeras, las “del medio” y las más recientes. Estas fueron comparadas y se concluye que todas las películas muestran algunas representaciones estereotipadas de género. Tanto los roles masculinos como femeninos cambiaron con el tiempo, pero, en general, los personajes masculinos evidenciaron menos cambios que los personajes femeninos y presentan características más andróginas. El papel de la princesa mantuvo su feminidad en el tiempo y fue recompensado por eso. Se amplió la representación de la mujer para incorporar algunas características que tradicionalmente se reconocen masculinas.

López y Miguel (2013) buscaban extraer evidencias acerca de cómo los Estudios Disney han representado a la mujer en los largometrajes de animación a través del

tiempo, analizando 4 largometrajes de 4 etapas temporales de la compañía: de 1923 a 1941, “Blancanieves y los siete enanitos”; de finales de 1941 hasta finales de 1966, “Peter Pan”; de finales de 1966 a 1995, “La bella y la bestia”; y de 1995 hasta la actualidad, “Buscando a Nemo”. Por tanto, la muestra definitiva quedó delimitada por los personajes de Blancanieves y la madrastra, Wendy y Campanilla, Bella y, finalmente, Dory. Los resultados demuestran que la mujer, en todos los casos estudiados, ha sido representada con el mismo rol: el de madre y/o cuidadora de la familia y el hogar, sin embargo, estas han ido obteniendo habilidades con el tiempo. En el aspecto narrativo, desapareció el personaje secundario femenino en los dos filmes más recientes, en contraposición a los filmes antiguos, que presentan una confrontación directa entre mujeres en el relato. Las clasificaciones estereotípicas de la mujer buena y mala han desaparecido de los filmes recientes, donde el personaje femenino ha ido adquiriendo características de ambos estereotipos. Las motivaciones y deseos del personaje coinciden y se mantienen en todos los films: encontrar el amor, con algún grado de variación.

Esta vez, en un estudio nacional, Lexartza (2015) identifica los factores que, desde el guión, la estructura narrativa y la construcción de los personajes de los filmes de animación dirigidos a público infantil facilitan la reproducción y la perpetuación de estereotipos sexistas. Con la muestra de 2 largometrajes de 2 distintas casas de animación, “Enredados” y “El Viaje de Chihiro”, concluye que ambas películas presentan algunos patrones estereotipados, pero la primera se sostiene sobre estereotipos que se presentan en todos los niveles de análisis realizados, mientras en la segunda la presencia de estereotipos es menor y se identifican elementos que proponen patrones alternativos.

Las investigaciones de Wallis (2010) y Miller y Summers (2007) estudian las representaciones de género en videoclips y videojuegos respectivamente. Ambos utilizan un enfoque cuantitativo, con muestras bastante amplias de sus respectivos objetos de estudio (34 videoclips y 49 videojuegos), donde identificaron variables como tipo de personaje y su rol, habilidades, vestimenta, actitudes, entre otras. Ambos estudios concluyen que se representa a la mujer en menor cantidad y, cuando se muestra,

normalmente es en personajes complementarios y con características de subordinada, agresiva, objetivizada, más sexy, indefensa y con atuendos reveladores.

1.3.2. Producción audiovisual y cinematográfica: reflejo o contestación de lo social

La presente investigación profundiza desde varios ejes teóricos y metodológicos sobre la manera en la que el cine significa y la manera en la que crea significados. La necesidad de poder comprender el lenguaje audiovisual como una construcción que se apropia de lo social para reforzar o reinventar las realidades sociales que sus creadores y creadoras proponen, es el motor mismo de los cuestionamientos que dieron origen al proceso de análisis que aquí proponemos. Por esta razón partimos de la siguiente revisión de antecedentes académicos sobre la producción audiovisual y cinematográfica y su vínculo con la manera en la que concebimos la sociedad.

Behm-Morawitz y Mastro (2008) y Aiestarán y López (2018) estudiaron el impacto en la sociedad de los audiovisuales que analizaron en su trabajo de investigación. Ambos estudios utilizaron como muestra producciones audiovisuales dirigidas a adolescentes: la primera analizó las 20 películas más taquilleras de Estados Unidos entre 1995 y 2005 y midió su impacto en 135 estudiantes de pregrado de un curso introductorio de comunicación de una universidad; mientras que la segunda estudió las 4 series más vistas de la cadena Disney Channel por jóvenes españoles e hizo un análisis de recepción a 49 alumnos de sexto grado de primaria de 2 escuelas, una pública y una privada. Behm-Morawitz y Mastro (2008) utilizaron un método cuantitativo basado en la codificación de variables para el análisis de las películas, donde se evaluó el género, papel, raza, edad y comportamientos, así como las implicaciones de estas características, en los personajes primarios y secundarios (hombres y mujeres). Aiestarán y López (2018) realizaron una recopilación de datos referentes a aspecto físico, características cognitivas y actitudes de los personajes femeninos primarios y secundarios. Ambos estudios, en su segunda parte, realizaron una recopilación de datos cuantitativa, mediante cuestionarios, para medir el impacto en los jóvenes; sin embargo, Aiestarán y López (2018) también obtuvieron información mediante 4 grupos focales.

A pesar de la diferencia geográfica y de muestras utilizadas por los estudios anteriores, tanto para el análisis de contenido, como para el de repercusión en sociedad, ambos grupos de autores obtuvieron resultados muy similares. En la primera etapa de

los dos proyectos, se obtiene como resultado representaciones de los personajes femeninos como mujeres privilegiadas, con buen aspecto físico, jóvenes, de tez clara y cualidades de éxito; además, por lo general se presentan como seres socialmente agresivos, que riñen entre ellas. Los hallazgos de la segunda parte de ambos estudios dejan ver que sí existe una influencia por la exposición a estos audiovisuales y, por lo general, es negativa; ya que deja una imagen agresiva de las mujeres y sus relaciones de amistad, así como la idea de que las mujeres deben cumplir con estándares similares a los de una celebridad, tanto a nivel físico como social.

Otro estudio referente a la relación entre el contenido audiovisual y la realidad social fue el de Burgos (2017), quien comparó 3 películas españolas, de diferentes épocas, que tratan temas de violencia de género y las relacionó con el lenguaje cinematográfico y la evolución de la visibilización de violencia de género en España, en el período de 1997 a 2011. Primeramente, llevó a cabo un análisis del discurso enfocado en los ejes: género fílmico y cinematografía, representaciones de violencia de género, caracterización de la víctima y del agresor y el uso del pasado como estrategia narrativa. Posteriormente, comparó los resultados, con la actualidad social de cada período en que fueron estrenadas las películas. La autora concluye que la representación de violencia de género efectivamente varía dependiendo de la agencia política y el marco legal español, así como, los cambios en el género fílmico y sus estrategias; pero, descubre una representación constante de la mujer como objeto y víctima.

Con respecto al análisis de la construcción narrativa del cine en el marco nacional, Fonseca (2016) realiza un estudio de las formas, técnicas y uso de lenguajes de la comunicación en las 15 películas costarricenses estrenadas del 2008 al 2012. Para esto se basa en 3 marcos de referencia: los parámetros de modelo de diseño narrativo de McKee (2019), la taxonomía propuesta por Ramírez-Berg (2006), con el fin de estudiar el nivel del discurso o estructuración narrativa de las obras, y el concepto de “géneros cinematográficos” (Altman (2000); Bordwell y Thompson (2004)) para conocer el género de cada largometraje. Este estudio aporta un acercamiento sencillo a la aplicación de la teoría narrativa a partir de la cual se permite descubrir otras características específicas del cine en cada película. El estudio concluye que la mayoría de las películas costarricenses estudiadas se encuentran entre las categorías de arquitrama y minitrama,

se los identifica como relatos que exhiben una narración tradicional y el género cinematográfico dominante es el drama.

El cine es un arte creador de significados, por lo tanto, como objeto apto para el estudio desde lo semiótico y lo semiológico. En muchos de los estudios, se analiza desde un marco metodológico la situación comunicativa del film, su orden significante, sus signos y sus códigos. Es el caso de la investigación de Morales (2015), Desueza (2012) y Zapelli (2011). A través de sus representaciones, recordemos que el cine contribuye a la formación, mantenimiento o eliminación de estereotipos. También, contribuye a generar modelos que influyen en la creación de la identidad social, que pueden ser interpretados como un espejo. Por esta razón, destacamos el interés semiótico del análisis de sus representaciones.

El análisis del discurso es una metodología que resulta recurrente en cuanto al estudio del cine, pues se trata de una aproximación de mucho interés para el desarrollo de la presente investigación que pretende profundizar sobre el discurso de los largometrajes seleccionados en cuanto a representación de la mujer en el cine. Este se desarrolla con diferentes perspectivas y distintos instrumentos de análisis en las investigaciones de Desueza (2012), Villa (2016), Morales (2015) y Tello (2016). Otro elemento clave, que permite relacionar ambos ejes de la revisión bibliográfica, es el uso, casi imprescindible, de la Teoría Fílmica Feminista. Morales (2015), González (2014) y Fonseca (2017) parten de dicha teoría como un pilar teórico para el desarrollo de los respectivos análisis de género en el cine.

Un referente trascendental en cuanto a estudios de cine costarricense y centroamericano, es la autora e historiadora del cine María Lourdes Cortés. Gran parte de sus trabajos ahondan en estudios de cine de la región centroamericana y del Caribe (Cortés, 2002, 2005, 2008 y 2016); en estos suele hacer recorridos por las obras a través del tiempo y plasmar el proceso que ha vivido el área audiovisual en estos años, como el auge en producción, logros, nuevas oportunidades, necesidades y carencias, entre muchos otros aspectos. A la vez, Cortés (2014) se detiene en la representación de las mujeres en varios largometrajes de la región centroamericana, haciendo énfasis en obras dirigidas por mujeres. La autora teje un vínculo entre la obra cinematográfica creada y/o protagonizada por mujeres con la relación materna y menciona y analiza la manera en la

que la figura de la madre, o la ausencia de la misma, resulta fundamental en el desarrollo de la trama de la mayoría de las películas que se estudian en el ensayo.

En síntesis

El género y su relación con el mundo de la cultura y de las artes ha sido objeto de estudio desde muchas perspectivas teóricas y metodológicas alrededor del mundo. Sin embargo, no deja de ser necesario resaltar el hecho de que los estudios de la mujer son un campo en el que la información científica y filosófica sigue teniendo dificultades, con respecto a otras temáticas, para llegar a todos los ámbitos en los que debería desarrollarse como parte fundamental de la creación de conocimiento. Aún más importante, las desigualdades relacionadas con el género y la perpetuación de la violencia contra las mujeres en el mundo señalan que la información que se está generando con la intención de apuntar a la equidad y a la justicia con respecto al género desde el mundo académico e intelectual, ha tardado en ver su impacto práctico en la sociedad.

En este sentido, los estudios que parten de la necesidad de hacer el vínculo entre mujer y cine apuntan a dos direcciones dignas de tomar en cuenta. En primer lugar, el hecho de que la mujer se encuentra mayoritariamente en posiciones desfavorables en cuanto a su representación de género con respecto al otro masculino. Se concluye que su aparición en pantalla es considerablemente menor, que presentan características adversas en comparación con lo masculino y que, además, se las recompensa cuando asumen rasgos de personalidad que son comúnmente considerados como propios de los hombres. En segundo lugar, el hecho de que existen esfuerzos por crear obras que cuestionan los roles de género y proponen nuevos caminos para representar y crear narrativas audiovisuales. El panorama sigue siendo complejo en cuanto al espacio de las mujeres en el cine y en la cultura, pero no es catastrófico, pues existen cada vez más esfuerzos por alcanzar equidad y justicia tanto a nivel teórico como práctico.

En cuanto a la revisión de estudios recientes aquí realizada, constatamos que una perspectiva relevante de estudio es la que analiza los roles de género desde el punto de vista del autor o autora de las obras. Es decir, analizan y contrastan la representación de género en las obras según el género del autor. Esto se logra comparando el contenido realizado con las creencias, características y contexto de su autor. También se considera

desde la comparación entre el contenido de un autor y el contenido de otro, donde varíe su género; como en el caso de la comparación entre una película dirigida por un hombre y otra dirigida por una mujer.

En general, el análisis del constructo de género en producciones audiovisuales es común y existe amplia literatura al respecto. Sin embargo, las posibilidades de investigación en cuanto a enfoques y objetos de estudio siguen siendo muy amplias y variadas. Una metodología cuantitativa basada en códigos se repite notablemente en este tipo de investigaciones, lo cual también abre la puerta a nuevos métodos que no han sido considerados o explotados lo suficiente.

El papel de la mujer en cuanto a su vínculo con lo masculino y con lo femenino sigue siendo negativo en comparación con el del hombre según casi todos los resultados. Los estudios realizados proponen sin embargo un inicio de entendimiento del problema de representación de género para que esto pueda ser solucionado en producciones futuras. Por esta razón, una búsqueda que permita entender cómo utilizar investigaciones anteriores para mejorar los productos audiovisuales a futuro, también es un campo que se puede explorar desde nuevos proyectos de investigación.

También es necesario subrayar que el análisis con una perspectiva de género se hace en muchos otros ámbitos del arte y de la comunicación, de los cuales rescatamos aquellos que tienen que ver con las artes escénicas como el teatro y otras vertientes del audiovisual como la fotografía, los videoclips y los videojuegos. De los anteriores, existen algunos que consideran como variable de estudio la mirada y su relación con la narrativa. Esta revisión bibliográfica demuestra que los estudios de género abarcan un espectro de posibilidades con respecto al mismo y no se detienen en el análisis de la mujer. Las investigaciones con perspectiva de género atraviesan aspectos como la masculinidad, la expresión de género no-binario, la orientación sexual, las relaciones de poder, entre otras.

Por último, es preciso que hagamos hincapié en que muchos de los estudios que abordan la temática de género parten de una perspectiva crítica y feminista, lo cual es necesario para generar y propiciar pensamiento que reformule las construcciones sociales y propicie nuevos balances de justicia y de poder que permitan que, tanto las

estructuras de conocimiento como las sociales, abran nuevos caminos más tolerantes, respetuosos y solidarios.

1.4. Planteamiento y delimitación del problema

La presente investigación se centra en la producción cinematográfica de largometrajes de ficción costarricenses del 2017, año especialmente prolífico en cuanto a producción cinematográfica nacional. Como se refleja en la base de datos del Centro de Cine en Costa Rica, el 2017 fue un año caracterizado por la fuerte presencia de personajes femeninos en roles principales, así como de mujeres ocupando la posición de guión y dirección en largometrajes de ficción. Al proponer un análisis que involucra la problemática de género y el concepto de “mirada”, el presente estudio considera fundamentales 2 características para la selección de las muestras: que la dirección sea por parte de una mujer y que el personaje principal del largometraje también sea mujer. Las películas “Violeta al fin” de Hilda Hidalgo (2017) y “Medea” de Alexandra Latishev (2017) son los dos largometrajes de ficción estrenados en este año que cumplen con dichas características. Costa Rica se convierte en el espacio físico donde se enmarcan los largometrajes por analizar. Además, se delimita la selección a aquellos cuyas directoras sean costarricenses, cuya producción tenga una parte mayoritaria o su totalidad realizada en Costa Rica y cuyos personajes y narrativas sean costarricenses o ambientadas en Costa Rica.

Este objeto de estudio implica el análisis de la construcción de la mujer en el cine, con lo que pretendemos descubrir si existe o no una mirada específica a raíz de estas características. Este acercamiento requiere un entendimiento de la narrativa de los largometrajes en cuestión, pues es a través de esta que se desvelan los elementos que construyen el punto de vista. Es este último el que, más adelante, y una vez caracterizado, nos permitirá comprender si hablamos de “una mirada” a la hora de crear personajes mujeres para la gran pantalla.

Desde otro punto de vista, proponemos analizar la película desde su aspecto formal cinematográfico, pues esta puesta en escena puede reforzar o, por el contrario, contrastar la representación de la mujer en la narrativa. Esta última propuesta conlleva la fusión del análisis narrativo con el semiótico, el cual permite profundizar en los distintos aspectos que conforman una narrativa audiovisual y le dan significado a la misma. Por

último, es de sumo interés el conocer la mirada de las directoras, la cual se abordará mediante una entrevista a profundidad, para confirmar o contrastar los datos encontrados en el análisis narratológico y semiótico, esta vez con su perspectiva desde la autoría y el proceso creativo.

Según Cortés (2016) la perspectiva anterior resulta pertinente pues el abordaje de la temática de género en Occidente normalmente toma dos perspectivas dicotómicas, donde a la mujer se le refiere como madre, virgen, procreadora, o, por el contrario, puta, Eva o tentación corruptora (p.119). En este sentido, salta a la vista la percepción sociocultural de características de la mujer, relacionadas con la construcción de su identidad, donde siempre se le asocia con el otro y no como ser individual. Aunado a esto, como se explicó en la justificación, resulta esencial destacar que no existen en Costa Rica estudios de género en cine con la metodología aquí propuesta.

Por otro lado, y según Pardo (1998), el cine es un medio de comunicación social que ejerce la influencia más directa y decisiva sobre el individuo y la sociedad; y el cineasta, un comunicador que difunde ideas, valores y modos de comportamiento (p.63). Partiendo de esta idea, decidimos analizar el cine, específicamente el costarricense, pues es de gran valor comprender la manera en la que representa procesos sociales de interés. El estudio de la representación de la mujer en el cine resulta sustancial cuando se trata de comprender la manera en la que se crean lenguaje e ideales culturales y la manera en la que los mismos proponen debates sobre la construcción y la deconstrucción de estereotipos.

El análisis se centrará únicamente en la construcción audiovisual de los personajes principales, con lo cual se deja por fuera el análisis global de los largometrajes, la relación de otros personajes entre sí, así como elementos de contexto social, espacial o histórico que no tengan un aspecto vinculante con los personajes principales. Por otro lado, si bien el análisis de los largometrajes como documentos y fuentes de conocimiento requiere de la observación de las investigadoras, el presente estudio no profundiza en un análisis general de públicos y audiencias. Proponemos una triangulación metodológica que incluya tanto análisis semiótico y discursivo, como el estudio narrativo y feminista del corpus propuesto. Para lograr este alcance planteamos

analizar dichos documentos desde la narrativa y el lenguaje audiovisual, como también desde la perspectiva de las directoras.

1.4.1. Pregunta de investigación

El problema de investigación se plantea a partir de la siguiente interrogante: ¿Cómo se construye a nivel narrativo y cinematográfico la mujer como personaje principal, en los largometrajes de ficción costarricenses dirigidos por mujeres: *Medea* y *Violeta al fin*?

1.5. Objetivos

Objetivo general:

Analizar la construcción cinematográfica de los personajes principales mujeres de los largometrajes de ficción costarricenses dirigidos por mujeres y estrenados en el año 2017, para identificar si existe una mirada específica e intencional en relación con la mujer.

Objetivos específicos:

1. Identificar las características de la narrativa cinematográfica de las películas *Violeta al Fin* y *Medea*.
2. Analizar la representación de la mujer desde el lenguaje cinematográfico en los personajes principales de las películas *Violeta al Fin* y *Medea*.
3. Identificar la mirada de las directoras en la construcción de los personajes principales en las películas *Violeta al Fin* y *Medea*.

Capítulo 2: Contextualización

La comprensión de la presente investigación es posible gracias al entendimiento del contexto en el que se desarrolla. Por lo tanto, a continuación, proponemos una revisión del panorama en el que realizamos el estudio a nivel histórico, social, político, cultural y legal. Lo anterior se encuentra dividido en 2 secciones: el marco situacional y el marco legal o normativo.

Dentro del marco situacional, disponemos la situación audiovisual y cinematográfica en Costa Rica. Con esto se pretende comprender tanto el escenario del cine en el país, como en el que se desenvuelve la mujer en lo referente a esta investigación. La situación político-cultural y social de construcción de género en el país se explica en el marco legal. Allí, estipulamos la normativa que delimita o promueve el ejercicio audiovisual en Costa Rica, así como la que abarca la temática de representación de la mujer en medios de comunicación.

2.1. Marco situacional

La historia cinematográfica en Costa Rica se ha ido forjando desde la década de 1930, mostrando una evolución considerable gracias al avance de los movimientos sociales y el paso del tiempo. Es imposible entender el papel de la mujer en el arte audiovisual, sin examinar su posición social, razón por la cual se hace, a continuación, una breve exposición de la situación en este ámbito.

2.1.1. El escenario del cine en Costa Rica

En Costa Rica existe un ente cultural y técnico especializado en cine y video nacionales, llamado el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, o bien, Centro de Cine, según narra su página web (Centro de Cine, s.f., sección de Quiénes Somos, párr.1). Esta institución, fundada en 1977, mediante la ley 6158, está encargada del fomento, la formación y la preservación del cine en el país. Asimismo, está adscrita al Ministerio de Cultura y Juventud, pues este es el encargado de promover la actividad audiovisual nacional, y, además, es el ente encargado de su financiamiento. Para el año 2020, el Ministerio sufrió recortes en su financiamiento a partir de una moción presentada por la Comisión de Asuntos Hacendarios de la Asamblea Legislativa, los cuales redujeron en un 34% del presupuesto del Centro de Cine (Centro de Cine, 17 de octubre de 2020, sección de Noticias, párr.2.).

Es relevante destacar que el Centro de Cine administra un fondo propio concursable. Este se llama El Fauno y existe para el financiamiento de proyectos de creadores audiovisuales y/o cinematográficos nacionales, a través del presupuesto institucional del Centro de Cine (Centro de Cine, s.f., sección de El Fauno, párr.1). La institución mantiene también conexiones con iniciativas regionales y continentales, con lo que pretende proveer nuevas oportunidades de educación y fomentar la producción audiovisual en el país. Además, el Costa Rica Festival Internacional de Cine es una iniciativa organizada tanto por el Ministerio de Cultura y Juventud como por el mismo Centro de Cine, que busca visibilizar el cine internacional, especialmente el de Centroamérica y el Caribe. El futuro de todas las iniciativas anteriores es actualmente incierto debido a los recortes presupuestarios del Ministerio de Cultura anteriormente mencionados.

Adicionalmente, otras empresas y organizaciones toman una posición activa en la educación, el fomento, el financiamiento y la distribución de la producción audiovisual en el país. Entre estos, se encuentran comunidades audiovisuales, universidades, cines, entre otros.

Uno de ellos, es la comunidad de FOCO, una iniciativa privada que proporciona información sobre producción audiovisual mediante su blog y brinda cursos y talleres en cine y video. Además, organiza el Shnit WorldWide ShortFilmFestival de Costa Rica, un festival internacional para la exhibición y promoción del cortometraje (Delefoco, 2018, sección de Festival Shnit San José 2018, párr.1). En este ámbito, destaca el nombre del Cine Magaly, el cual, más allá de ser un cine, se convierte en un espacio reconocido por acoger festivales, como el Shnit, así como otras iniciativas independientes referentes a la producción audiovisual.

Otro ejemplo de instituciones que fomentan el cine es la Alianza Francesa de Costa Rica. Esta organiza los “Viernes Cinéfilos”, un espacio en donde todos los viernes se muestra un largometraje distinto. En algunas ocasiones, organizan cine-foros, festivales de cortometrajes u otras actividades semejantes. Similar a esta iniciativa se encuentra “Cineterapia”, un espacio organizado por el cine independiente Sala Garbo, para observar funciones únicas todos los miércoles.

Por otro lado, se desarrollan varios eventos al año que pretenden dar un espacio de exhibición para producciones audiovisuales. Entre estos destacan el Festival Internacional de Cine Ambiental y Derechos Humanos (FINCADH), que es una iniciativa privada, y El Festival Lúdico, que tiene lugar todos los años en San Carlos.

En cuanto a aspectos relacionados con educación, existen varias universidades e institutos que imparten cursos libres, técnicos, diplomados, así como grados de bachiller, licenciatura y maestría. Estos se detallan a continuación:

La Universidad de Costa Rica imparte la carrera de Ciencias de la Comunicación Colectiva, donde proporciona la opción de énfasis en Comunicación Audiovisual y Multimedial, con el grado de bachiller, y una Maestría profesional en Diseño de Lenguaje Audiovisual y Multimedia. También se imparte una Maestría en Cinematografía, adscrita a la Facultad de Artes plásticas de la Universidad de Costa Rica. Es importante destacar que esta universidad estatal cuenta también con la iniciativa de “Cine UCR” donde se muestran producciones audiovisuales.

La Universidad Latina de Costa Rica, por su lado, imparte un técnico y una licenciatura en Producción Audiovisual. Además, esta universidad cuenta con el Festival Enfocus, que es un concurso interuniversitario de producción audiovisual. Semejante a esta, la Universidad Veritas provee una licenciatura en Cine y Televisión y la Universidad San Judas Tadeo, una licenciatura en Producción y Realización Audiovisual. Otras instituciones como la Universidad Creativa, la Universidad ULACIT, Think Campus y el Centro de Innovación y Transferencia Tecnológica CIT, proporcionan cursos libres, técnicos o diplomados referentes al cine.

Considerando las instituciones y eventos anteriormente presentados, se puede concluir que Costa Rica está dando pasos, tanto desde el ámbito público como privado, para proveer formación, fomento y preservación de la producción audiovisual en el país. Sin embargo, muchas de estas iniciativas son apenas primeros esfuerzos en el área, por lo que a la producción y apreciación de cine en el país aún le falta mucho por crecer y desarrollar. Además, muchas de estas instituciones e iniciativas se están viendo amenazadas por los recientes recortes presupuestarios al Ministerio de Cultura. Del contexto anteriormente mencionado, se desconoce el porcentaje de la participación de mujeres.

2.1.2. La mujer en el cine costarricense

No se puede hablar de la mujer en el cine costarricense actual, sin referirnos a la historia del cine, en general, en Costa Rica. En este país, el cine ha tenido una historia larga, pero inconstante, ya que, se “pasó de nueve largometrajes de ficción exhibidos comercialmente en todo el siglo XX a 43 entre el 2000 y el 2016” (Díaz, 2017). La producción aumenta considerablemente en el siglo XXI, siendo el 2017 el año más prolífico de la historia del cine hasta entonces y con mayor participación de mujeres desde el papel principal en las narrativas.

Los primeros largometrajes costarricenses fueron: “El retorno” de Albert Francis Bertoni (1930), “Elvira” de Alfonso Patiño Gómez (1955) y “Milagro de amor” de José Gamboa (1955), con una temática que intenta “colaborar en la cohesión de una imagen que la literatura y los discursos patrios están fijando en torno a la identidad nacional”, según Cortés (2011, párr.4). Sin embargo, el tema mujer en el cine se introduce con el cambio hacia una tendencia nacional de producción con interés más social, iniciando en los años 1970. Patricia Howell se coloca como pionera en el área al ser la primera participante mujer en la dirección de cine en Costa Rica con producciones que, además, plantean la interrogante social del género. Se trata de las películas “Dos veces mujer” (1982) e “Íntima raíz” (1984), ambas sobre la explotación de la mujer, la primera en documental y la segunda en ficción, según Cortés (2011, párr.9).

Para la presente investigación, no requerimos de una revisión histórica completa, por lo que nos centramos en años recientes donde encontramos un incremento significativo en la participación de mujeres en la dirección de largometrajes. El año 2015 resulta relevante, ya que es donde la producción audiovisual realizada por mujeres tomó más fuerza, convirtiéndose en uno de los mejores años para la mujer dentro del cine costarricense, pues más de 4 filmes nacionales contaron con dirección femenina, según Gamboa (2017, párr.25). Estas producciones fueron: “Viaje” de Paz Fábrega, “Dos Aguas” de Patricia Velásquez, “Primero de enero” de Erika Bagnarello y “El lugar más feliz del mundo” de Soley Bernal. El año 2016, quedó un poco más rezagado en cuanto a producción de cine en general, con solo 5 largometrajes y con poca participación de mujeres desde la dirección, con solo el documental “La sombra del naranjo” codirigida por Patricia Velásquez y Óscar Herrera.

El 2017 se presentó con más de 12 largometrajes, de los cuales 6 contaron con directoras mujeres y 7 tuvieron a una mujer o mujeres como personajes principales. Las 6 producciones dirigidas por mujeres en este año fueron: los documentales “Casa en tierra ajena” de Ivannia Villalobos, “La Dixon”, el documental de Adriana Cordero y “Gigi” de Erika Bagnarello; las ficciones “Violeta al fin” de Hilda Hidalgo, “Medea” de Alexandra Latishev y “Despertar” de Soley Bernal. Los largometrajes con mujeres como personaje principal fueron: “La Dixon”, “Gigi”, “Violeta al fin”, “Medea”, “Atrás hay relámpagos” de Julio Hernández, “Insomnio” de Marioalonso Madrigal y “Abrázame como antes” de Jürgen Ureña.

En los últimos 5 años, tomando en cuenta los 34 largometrajes de ficción costarricenses estrenados en salas entre el 2015 y el 2019, 12 han sido dirigidos por mujeres, según el Centro de Cine (s.f., sección de Producciones). Esto representa alrededor del 35% de dichos largometrajes. El espacio de las mujeres directoras de cine en Costa Rica resulta mucho más alentador que en otros lugares del mundo en los últimos años. Sin embargo, los datos y las investigaciones en cuanto al espacio de las mujeres en la profesión del audiovisual siguen siendo pocos o nulos, por lo que estas cifras, aunque alentadoras, representan un vistazo superficial y poco representativo de las condiciones creativas y laborales de las mujeres en el país.

A la vez, nos encontramos con que a pesar de la alta participación de mujeres en el ámbito de dirección, es importante reflexionar sobre si las oportunidades de distribución y exhibición de los largometrajes demuestran verdaderas condiciones favorables para las mujeres.

Como lo explica Gamboa (2017), “desde las industrias más grandes y representativas del cine como Hollywood hasta las más incipientes como la de Costa Rica; la dirección cinematográfica se ha convertido en un salón de la fama casi dominado por los hombres” (párr.4). Estos hechos no solo afectan a Costa Rica, desde un panorama mundial, un estudio realizado por la USC (University of Southern California) en 2016, destacó que solamente un 4% de las películas de mayor recaudación de la última década, fueron dirigidas por mujeres. (Gamboa, 2017, párr.11). En esta misma línea, Cortés (2011) comenta:

A diferencia de muchos cineastas varones, prácticamente todas las mujeres se forman en universidades y escuelas de cine. En un medio tradicionalmente difícil para la mujer, ésta parece preferir la legitimación académica antes de acceder a la práctica cinematográfica. Patricia Howell estudia en Londres, Mercedes Ramírez en Berlín, Maureen Jiménez en París, Alexandra Pérez en Boston, Ishtar Yasin en Moscú, Isabel Martínez en México y Gabriela Hernández, Catalina Murillo, Ana Lucía Jiménez e Hilda Hidalgo en Cuba. (párr.19)

A pesar de estos impedimentos, como observamos anteriormente, son muchos los esfuerzos de las mujeres de crear contenido cinematográfico. Este impacto del movimiento femenino se posiciona con cada vez más fuerza en el ámbito audiovisual, generando nuevas visiones. Como bien lo explica Cortés (2011), “este cine de mujer ofrece un amplio espectro de estilos, problemáticas y maneras estéticas de plantearlas” (párr.19). Es posible, entonces, que esta visión permita mitigar y/o disminuir la mirada machista y sexista en el cine nacional.

2.1.3. La mujer en la sociedad costarricense

Ahondar en el papel de la mujer en la sociedad costarricense se convierte en un tema sumamente amplio, por lo cual, a razón de este contexto nos enfocaremos en algunos aspectos puntuales. El primero de estos, la ocupación y la remuneración de la mujer en el campo laboral, seguido por la participación política y la actualidad cultural a grandes rasgos.

En aspectos de ocupación laboral y remuneración nos encontramos con una gran desigualdad entre hombres y mujeres. En palabras de Corrales (2017), “de cada 100 colones que gana un hombre, una mujer sólo gana 59 realizando las mismas labores, contribuyendo a que el género femenino se concentre en la franja inferior de la cadena de valor mundial” (párr.3). Sin embargo, el problema inicia desde la entrada al mercado laboral, pues según la Encuesta Continua de Empleo del Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC) del 2016, la tasa de ocupación femenina en Costa Rica alcanza a sólo un 39,5% (Salazar, 2017, párr.5).

En cuanto al ámbito político, las luchas de las mujeres por hacer valer sus derechos cívicos datan incluso desde antes de la fundación de la Liga Feminista Costarricense en 1923. Actualmente, las mujeres cuentan con los mismos derechos

cívicos que los hombres, sin embargo, siguen luchando por una representación en puestos políticos equitativa. Existen algunos aspectos positivos que conforman el contexto actual del país, por ejemplo, según el INAMU (2018), el año 2018 obtuvo el porcentaje más alto de mujeres diputadas en la historia de Costa Rica con un 45.61% (párr.2). Asimismo, la vicepresidencia del ejecutivo está ocupada por una mujer.

En aspectos culturales, Costa Rica se mantiene como un país bastante conservador y machista, características que favorecen la violencia y discriminación hacia la mujer. Las desigualdades en cuanto a las condiciones de seguridad de las mujeres son uno de los hechos más evidentes por su cobertura mediática; seguimos siendo las principales víctimas de violencia tanto a nivel familiar y personal, como a nivel público, como lo subraya la jueza de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, Elizabeth Odio: “La violencia hacia las mujeres en los ámbitos públicos y privados sigue incrementándose, el acoso sexual en las calles y lugares de trabajo y los feminicidios están a la orden del día” (citada en O’Neal, 2015, párr.1). En cuanto a los esfuerzos por velar legalmente por la protección de las mujeres contra el acoso, se firma la Ley 9877 Contra el Acoso Sexual Callejero en agosto del 2020.

Por otro lado, la ilegalidad del aborto en el país es una situación que mantiene a las mujeres en la lucha social y política por poder decidir sobre sus propios cuerpos. La victoria más reciente en ese sentido, fue la aprobación de la Norma Técnica para la Interrupción Terapéutica del Embarazo, avalada el 12 de diciembre del 2019 por la Caja Costarricense del Seguro Social. Según el artículo que oficializa la Norma Técnica para el Procedimiento Médico Vinculado con el artículo 121 del Código Penal N° 42113-S, se puede interrumpir el embarazo sin que sea penado por ley si el aborto es “practicado con consentimiento de la mujer por un médico o por una obstétrica autorizada, cuando no hubiere sido posible la intervención del primero, si se ha hecho con el fin de evitar un peligro para la vida o la salud de la mujer y este no ha podido ser evitado por otros medios” (Decreto N° 42113-S, 2020).

Resulta esencial recalcar algunos datos acerca de la temática de la mujer en etapa de vejez en Costa Rica. Para el mes de Julio 2020 el número de mujeres adultas mayores fue de 493 174 personas, según la Encuesta Nacional de Hogares 2020 del INEC Costa Rica, lo cual representa aproximadamente el 9,9% de la población costarricense. Por su

parte, “la esperanza de vida de las mujeres en Costa Rica para el año 2018 fue de 82,9 años, según el Instituto Nacional de Estadística y Censos” (Garza, 24 de noviembre de 2019, párr.1).

En síntesis

A modo de conclusión, podemos observar que los esfuerzos de las mujeres por abrirse camino para obtener las mismas condiciones en la sociedad costarricense han dado resultados favorables e importantes. Sin embargo, la lucha por la igualdad y contra la violencia sigue existiendo en áreas tan amplias y relevantes como la política, la cultura y el trabajo.

2.2. Marco legal

Nuestra investigación, si bien no está planteada desde el análisis político-legal del discurso de género, requiere de una comprensión del marco legal costarricense que enmarca la producción cinematográfica, así como los derechos y la situación jurídica de las mujeres en el país. La comprensión de la representación femenina en pantalla, empieza por el espacio legal para las mujeres en Costa Rica. Además, es necesario comprender en qué contexto se desarrolla el cine en Costa Rica, para profundizar en las narrativas nacionales, así como en las libertades y restricciones que se consideran desde el Estado.

2.2.1. El contexto legal de la producción cinematográfica en Costa Rica

En Costa Rica contamos con el Centro de Producción Cinematográfica, estipulado por la Ley N°6158 de noviembre de 1977, como departamento adscrito al Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, para fomentar y desarrollar la producción y cultura cinematográfica nacionales.

En cuanto a producción cinematográfica, es de suma importancia resaltar el vacío que existe en cuanto a legislación. Costa Rica actualmente no cuenta con una ley de cine, a pesar de los esfuerzos que se han hecho desde el sector audiovisual por promover un proyecto de ley de cinematografía y audiovisual en el parlamento. El proyecto de ley ingresa a la Asamblea Legislativa para ser discutido y votado en plenario, después de haber sido aprobado por la Comisión Permanente Especial de Ciencia, Tecnología y Educación a finales del 2017. El proyecto plantea la creación de un Consejo Nacional de Cinematografía, un fortalecimiento del fondo de fomento cinematográfico el

Fauno, a partir de una reforma al Impuesto de Espectáculos Públicos, y la creación de una Cinemateca Nacional. Lo anterior no ha sido ratificado y todavía no incluye contenido relacionado con el fomento a la filmación en cuanto a incentivos fiscales más allá de la premiación y asuntos relacionados con la distribución.

2.2.2. La imagen de la mujer y la comunicación

La única ley en Costa Rica que delimita el uso de la imagen de la mujer en productos comunicacionales es la Ley N°5811 de imagen de la mujer en propaganda. Dicha normativa se considera aplicable, según su segundo artículo, para:

- a) Los textos y bocetos de los anuncios para la prensa escrita, murales, rótulos, fotografías, dibujos, clisés y artículos de regalo cuando éstos tengan finalidades propagandísticas o de promoción;
- b) Los textos, libretos o guiones, con las indicaciones completas de imágenes visuales y de sonido para películas, avances cinematográficos, cuñas y filmes en cintas magnetofónicas, diapositivas y, en general, todo aquel material destinado a proyectarse o transmitirse por medio de la televisión o el cine;
- c) Los textos, libretos guiones y cuñas con las indicaciones de sonido y, en general, todo aquel material publicitario destinado a transmitirse por medio de la radiodifusión; y
- d) Los textos, proyectos, afiches y, en general, cualquier artículo de fines propagandísticos, destinados a cualquier medio de comunicación colectiva, no contemplado en los incisos anteriores. (Ley N°5811, 1975)

En este sentido, el material cinematográfico debe cumplir con las estipulaciones de esta normativa, tanto a nivel de contenido narrativo audiovisual, como todo material de difusión que se relacione con los filmes, como afiches, volantes, tráileres, entre otros.

Asimismo, la ley determina en su primer artículo que “todo tipo de propaganda comercial que ofenda la dignidad, el pudor de la familia y en la que se utilice la imagen de la mujer impúdicamente, para promover las ventas, será controlada y regulada con criterio restrictivo por el Ministerio de Gobernación” (Ley N°5811, 1975). Sin embargo, la redacción de este artículo es ambigua y dificulta su aplicación. A la vez, es una normativa que no se regula, por lo que exigir su cumplimiento está sujeto a la intervención legal de las partes implicadas.

2.2.3. La mujer y el proceso de igualdad de derechos en Costa Rica

Según narra en la página web del Instituto Nacional de las Mujeres (INAMU, 2018, sección de Nosotros, párr. 3-4), en abril de 1998, la Asamblea Legislativa de Costa Rica aprobó la transformación del Centro Nacional para el Desarrollo de la Mujer y Familia en el Instituto Nacional de las Mujeres, INAMU, a través de la Ley de la República N°7801 (1998), entidad autónoma y descentralizada. También, se creó el rango de Ministra de la Condición de la Mujer quien a su vez asumirá la Presidencia Ejecutiva del Instituto.

Además de las funciones ejercidas por el INAMU como institución que promueve y tutela los derechos humanos de las mujeres, existen leyes que protegen específicamente a las mujeres en cuanto a la institución de la familia, situaciones laborales o de violencia. De estas, destacamos para efectos de esta investigación las descritas a continuación.

La Ley N°8589 de penalización de la violencia contra las mujeres protege “los derechos de las víctimas de violencia y sancionar las formas de violencia física, psicológica, sexual y patrimonial contra las mujeres mayores de edad, como práctica discriminatoria por razón de género, específicamente en una relación de matrimonio, en unión de hecho declarada o no” (Ley N°8589, 2007). Dicha Ley responde a las estipulaciones del Estado en la Convención para la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer, Ley N°6968, de 2 de octubre de 1984, así como de la Convención interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer, Ley N°7499, de 2 de mayo de 1995.

La Ley de Promoción de la Igualdad Social de la Mujer se aprueba en Costa Rica el 8 de marzo de 1990 y representa un momento histórico para la lucha de las mujeres contra la desigualdad y la discriminación tanto en el país como en la región, pues Costa Rica es el primer país latinoamericano en aprobar una ley que vele por el principio de igualdad de género. En efecto, esta ley parte de que “es obligación del Estado promover y garantizar la igualdad de derechos entre hombres y mujeres en los campos político, económico, social y cultural” (Ley N°7142, 1990). A partir de lo anterior, se comienza a promover y regular la participación de la mujer en espacios políticos, económicos y sociales, así como se emprende la promoción de programas públicos que comienzan a

garantizar que las mujeres trabajen y participen en la vida pública en igualdad de condiciones.

En esta misma línea, la Ley N°6968 de la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer comprende que:

La expresión 'discriminación contra la mujer' denotará toda distinción, exclusión o restricción basada en el sexo que tenga por objeto o por resultado menoscabar o anular el reconocimiento, goce o ejercicio por la mujer, independientemente de su estado civil, sobre la base de la igualdad del hombre y de la mujer, de los derechos humanos y las libertades fundamentales en las esferas política, económica, social, cultural y civil o en cualquier otra esfera. (Ley N°6968, 1984)

Finalmente, se encuentra la Ley N°9877 Contra el Acoso Sexual Callejero que tiene como objetivo:

Garantizar el igual derecho, a todas las personas, de transitar o permanecer libres de acoso sexual en espacios públicos, en espacios privados de acceso público y en medios de transporte remunerado de personas, ya sean públicos o privados, estableciendo medidas para prevenir y sancionar esta expresión de violencia y discriminación sexual que atentan contra la dignidad y seguridad de las personas. (Ley N°9877, 2020).

En síntesis

Comprendemos que, en Costa Rica, el marco legal se desarrolla a partir de necesidades y comprende aún importantes vacíos. En lo que respecta al marco legal cinematográfico y audiovisual, determinamos que el Estado costarricense, si bien abraza la producción cinematográfica con la formación del Centro de Cine, no apoya la producción con otros fomentos administrativos, fiscales, políticos ni económicos. En cuanto a la situación legal de las mujeres en Costa Rica, comprendemos que el Estado se ha preocupado por proteger a la mujer a partir de instituciones públicas y leyes específicas que le garantizan estado de igualdad a nivel laboral, cultural, social y familiar. Sin embargo, en cuanto a la práctica, existe una brecha que impide que estos mecanismos garanticen el cumplimiento de esta igualdad.

Capítulo 3: Abordaje teórico-metodológico

3.1. Marco Teórico

El desarrollo teórico que proponemos a continuación nos permite sentar las bases para respaldar los conceptos y categorías que sustentarán el análisis y la posterior discusión de resultados de la presente investigación. Proponemos abordar, en primer lugar, la ruptura de la mirada hegemónica en el cine a través de la Teoría Fílmica Feminista para, seguidamente, hacer hincapié en las teorías de lenguaje audiovisual y narrativas que nos permitirán realizar el análisis cinematográfico.

3.1.1. La ruptura de la mirada hegemónica en el cine: feminismos y la Teoría Fílmica Feminista

La industria cinematográfica ha sido partícipe de procesos hegemónicos tanto culturales como políticos y económicos. Múltiples teorías se han desarrollado alrededor del espacio de la mujer en el cine, desde su postura como autora, hasta su rol como personaje o espectadora. A continuación, hacemos un breve recorrido a través de los pensamientos más destacados en lo que concierne el feminismo en el cine y su teoría que desde los años 1970 construyó la corriente denominada Teoría Fílmica Feminista.

3.1.1.1. La mirada en el cine

Es de nuestro interés concebir la mirada en el cine como una triangulación de puntos de vista sobre la trama y sobre la puesta en escena: la mirada de la cineasta (una mirada que puede ser colectiva por el equipo de filmación o única si consideramos solo el punto de vista de la dirección), la mirada del personaje y la mirada de la o el espectador. Esta triple concepción de la mirada es un planteamiento de Laura Mulvey (1973) en “Visual Pleasure and Narrative Cinema” y que, más tarde, Teresa De Lauretis (1992) articula alrededor de la discusión del deseo de la narración: “la mirada de la cámara (a lo profílmico), la mirada del espectador y la mirada intradieгética de cada personaje de la película (a otros personajes, objetos, etc.) [...] se intersectan, se unen y descansan unas en otras en un complejo sistema que estructura la visión y el significado” (p.219).

A partir del concepto de mirada, y de su interlocución con estos tres sujetos que intercambian roles en el proceso de comunicación, nos preguntamos sobre la manera en

la que interviene el género en cuanto a la mirada de la creación, de la representación y de la recepción de una obra cinematográfica.

De Lauretis (1992) vuelve a las definiciones de Laura Mulvey para recordar que es “la colocación de la mirada lo que define al cine” (pp.219-220). Esto nos obliga a entender el cine según dicha colocación de la mirada, por lo que resulta imprescindible profundizar sobre la identidad de la misma. El cine depende en última instancia de quién lo mire, tanto a nivel creativo (quien lo crea) como nivel receptivo (para quién lo creamos). A continuación, hacemos una revisión de las relaciones teóricas que se han planteado en cuanto a mirada y género.

3.1.1.2. Male-gaze

La crítica que plantea al cine desde el feminismo empieza por preguntas que tienen que ver con la mirada cinematográfica. La mirada es lo que alberga la esencia misma del cine, y reúne toda la multiplicidad de expresiones que lo compone: encuadres, sonidos, diálogos, personajes, acciones, percepciones entre otros. ¿Quién observa una película? ¿El o la directora, el o la fotógrafa, el o la espectadora? ¿Qué significado tiene una película? Las preguntas alrededor de la mirada en el cine se reúnen en el cuestionamiento mismo de qué es el cine como expresión social y artística.

Mulvey (1973) marca un antes y un después en la historia de la mirada cinematográfica con su ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, uno de los escritos fundadores de la Teoría Fílmica feminista. La autora considera desde una base psicoanalítica, que la mirada en el cine (particularmente en el cine hollywoodense), está dominada por una perspectiva masculina. La o el espectador están condicionados a identificarse con el personaje masculino, el cual produce la acción, mientras que los personajes femeninos se construyen desde una perspectiva masculina dominante y se mantienen pasivos. Las películas estarían construidas a partir de las fantasías eróticas de los hombres, sus deseos y sus necesidades. Según Mulvey (1963) el placer de observar ha caracterizado al hombre como activo y a la mujer como pasiva, donde esta última está construida a partir de la mirada masculina (p.837). La autora añade que la mujer como espectáculo es una tendencia narrativa que se sostiene con un “lei-motiv” erótico en muchos campos más allá del cine (Mulvey, 1973, p.837). La mirada masculina

se presentaría desde el voyeurismo, haciendo de los personajes femeninos objetos o fetiches, que constantemente estarían satisfaciendo las necesidades del ego-masculino.

Parte del sostén de la mirada masculina o “male-gaze” en el cine ha sido la construcción clásica que se apega al “realismo” cinematográfico tanto a nivel fotográfico, como de sonido y de montaje. El lenguaje cinematográfico del cine hegemónico, según Mulvey (1973), se inclina hacia la necesidad constante de conservar la ilusión naturalista o realista de la película, que preserva el confort de un espectador masculinizado: los movimientos fluidos, el rechazo a la mirada de la cámara en función de privilegiar la percepción del sujeto, la negación de la mirada de la audiencia impidiendo que el público consiga mantener distancia con la imagen, entre otros (p.844) Mulvey inicia lo que sería una corriente larga y profunda de análisis cinematográfico desde una perspectiva crítica feminista, y funda, a partir de la definición de la “male-gaze” o mirada masculina, un pensamiento que explica las razones por las cuales el cine se ha visto históricamente anclado en un sistema hegemónico patriarcal.

A partir del análisis de Mulvey (1963) de la postura de la mujer desde el psicoanálisis, es necesario determinar el concepto de fetichismo y de qué manera se entiende desde la Teoría Fílmica Feminista sustentada por los escritos de Freud y de Lacan. A pesar de ser utilizado como una metonimia del placer sexual, aglomerado en un objeto o en una cosa en vez del todo, en psicoanálisis el fetiche es la forma en la que se suplanta la castración femenina, otorgándole formas de reemplazo del pene a la mujer castrada. En el cine esto se vería con la manera en la que se llena a la mujer de decoraciones erotizadoras, muchas veces fálicas: cigarrillos, pistolas, tacones, entre otros, según Chaudhuri (2006, p.38).

El planteamiento de Mulvey, si bien abarca la problemática únicamente desde la esfera psicoanalítica, abre el debate para que nuevos enfoques (sociológicos, antropológicos, lingüísticos entre otros) se dediquen a repensar el vínculo entre mirada y género en el contexto cinematográfico. El punto de partida considera en todos los casos, la dominancia de la mirada masculinizada en todos sus aspectos: hombres cineastas, personajes hombres y espectadores hombres intercambiando percepciones masculinizadas, mientras las mujeres son únicamente objetos expuestos para el placer de observar. Los personajes femeninos no comparten su propia mirada en el cine

hegemónico y, de hacerlo, permanecen en el arquetipo de lo que la mirada masculina espera o necesita de ellas.

3.1.1.3. Mirada femenina o female-gaze

Una de las críticas más recurrentes de la postura de Mulvey en cuanto a la mirada en el cine, es que ignora el concepto de mirada femenina. A pesar de que esta noción se ha abordado desde varias perspectivas teóricas, la mirada femenina sigue siendo un planteamiento variable, flexible y en constante evolución. De esta versatilidad nacen interrogantes como: ¿Cómo se comporta una espectadora mujer? ¿Existe una voz femenina a la hora de hacer cine?

Kaja Silverman (citada por Chaudhuri, 2006) insiste en buscar la voz de la autora femenina, dejando atrás el concepto de la muerte del autor de Roland Barthes e insistiendo en la importancia de la voz de la autora para el análisis feminista tanto de cine clásico como de cine independiente (p.46). La voz femenina es un concepto polémico, pues implicaría que en muchos casos autoras mujeres se expresan de manera diferente a los autores hombres en su obra cinematográfica. De existir una voz femenina, la dificultad radicaría en lograr definirla. Muchos factores deberían de tomarse en cuenta, empezando, como lo asegura Silverman, por la desigualdad de condiciones en la industria cinematográfica (Chaudhuri, 2006, p.58). Además, requiere de una comprensión sobre las definiciones relacionadas con género y sexualidad, así como una serie de entendimientos alrededor de las estructuras de poder y la manera en la que influyen en la construcción de las identidades y de los cuerpos. Asimismo, es esencial considerar aspectos como la etnia, la clase social, la ubicación geográfica entre otros.

Existe también la relación con la voz física de los personajes, inevitablemente amarradas a su cuerpo femenino: lloran, gritan, murmuran, adecuando su expresión y su lenguaje a su imagen femenina. El soundtrack es una forma poderosa de objetivizar a los personajes (Silverman citado por Chaudhuri, 2006, p.45). A este se le pueden agregar aspectos como el vestuario y la gestualidad del personaje. En este sentido, estaríamos hablando de la importancia de la construcción completa del personaje femenino a través de todos los elementos que componen el lenguaje audiovisual y de la inquietud sobre la posible perpetuación de los estereotipos de género y su vínculo con lo que concebimos socialmente como feminidad.

Para englobar todo lo que definiría una mirada femenina tenemos que preguntarnos quiénes miran en el cine, según la triangulación de la mirada definida anteriormente. ¿Se trata de la mirada femenina cuando hablamos de creación de cine (¿la directora? ¿la cámara?), cuando hablamos de personajes dentro de la trama cinematográfica (protagonistas mujeres, por ejemplo) o cuando tratamos con espectadoras mujeres? La relación entre feminidad y mujeres es también controversial. En este caso la traducción de “female-gaze” equivaldría propiamente a la “mirada de mujeres”. Sin embargo, el enunciado social que existe detrás de la historia de la feminidad nos interesa como parte de una construcción antagónica a la masculinidad hegemónica y sobre todo, como el germen de una brecha que nos interesa recalcar entre el sexo biológico y la expresión de género. No todo lo femenino está relacionado con ser mujer, así como el ser mujer no está relacionado de forma obligatoria con lo femenino. El término en el cual profundizaremos en esta investigación se mantendrá en relación con lo anterior como “mirada femenina”.

En otro orden de ideas resulta urgente desvincular la mirada femenina de la pasividad tanto en cuanto a personajes como en cuanto a espectadoras. De Lauretis (1992) se detiene en la necesidad de separar los dos tipos de identificación que experimentamos en el cine, siendo la primera la conocida identificación con la mirada activa y masculina, con la cámara y con los personajes masculinos y la segunda la identificación pasiva y femenina con la imagen, en este caso con el cuerpo de las mujeres y con los paisajes (pp.227-228). El cine “para mujeres” ha colocado a las espectadoras en esta doble identificación, pues a pesar de contar con personajes femeninos, la identificación con la acción suele ser masculinizada. La mujer queda siempre en una postura pasiva, sin conflicto, determinada por la mirada de los personajes hombres.

La mirada femenina en el cine es un término que sigue en construcción, y que debe ser determinado por la experiencia de género de las mujeres que miran el cine tanto desde el trabajo de cineastas ejerciendo su mirada en la construcción narrativa y audiovisual, como desde la posibilidad de concebir espectadoras mujeres. Si bien nuestro interés está centrado en la experiencia de género de las mujeres y su relación con el cine, recordamos nuestra predisposición a entender la feminidad como una pieza de la construcción de género separada del sexo biológico. Habiendo delimitado lo

anterior, la interrogante fundamental que atraviesa la columna vertebral de esta investigación es si podemos o no atribuirle a una obra cinematográfica dirigida por mujeres una mirada femenina.

3.1.1.4. Mujeres y teoría del género

A lo largo de la historia, el feminismo ha debatido desde sus bases políticas y filosóficas la construcción social de los cuerpos y más profundamente la de los sexos y los géneros. Las discusiones alrededor de los términos que describen la sexualidad del ser humano varían, por lo que es de nuestro interés plantear teóricamente los conceptos que van a fundamentar el diálogo académico propuesto por el presente análisis. Buscamos separarnos, dentro de lo posible, de las reflexiones feministas que han definido a la mujer como un concepto único en oposición dicotómica al concepto de “hombre”. Esto con el fin de poder profundizar en las relaciones de poder existentes en las estructuras sociales machistas sin que las mujeres se tengan que ver definidas por los rasgos opresivos de dichos sistemas.

En virtud de lo anterior, sugerimos las consideraciones de Judith Butler (2017) en “El género en disputa” como punto de partida para las delimitaciones teóricas del género femenino. La autora señala que “insistir en la coherencia y la unidad de la categoría de las mujeres ha negado, en efecto, la multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de «mujeres»” (p.61). Definir a la mujer como una sola ha sido históricamente una manera de invisibilizar la pluralidad de voces que este conjunto social ha representado. Además, el discurso unitario de la definición de mujer se ha hecho alrededor de la idea del otro, centrando así el valor de las reflexiones sobre sexo y género en torno al sujeto masculino. Butler (2017) se pregunta: “¿Existe una especificidad en las culturas de las mujeres que no dependa de su subordinación por parte de las culturas masculinistas hegemónicas?” (p.47). Por lo tanto, la interrogante abre el debate de que el hecho de “ser mujer” no esté intrínsecamente relacionado a lo femenino como oposición o ausencia de lo masculino. Butler (2017) manifiesta su crítica al feminismo tradicional exponiendo que:

No basta con investigar de qué forma las mujeres pueden estar representadas de manera más precisa en el lenguaje y la política. La crítica feminista también debería comprender que las mismas estructuras de poder mediante las cuales se

pretende la emancipación crean y limitan la categoría de las «mujeres», sujeto del feminismo. (p.4.)

Con lo anterior, la autora afirma que las teorías feministas se han visto ancladas muchas veces en definiciones y propuestas teóricas y filosóficas que germinan dentro del mismo sistema hegemónico que las oprime. Existe la necesidad, según Butler (2017) de crear nuevas definiciones y de comprender que el término de “mujeres” engloba muchas construcciones dentro de un espectro propio, que no necesariamente se construye a partir de lo opuesto a lo masculino: “tal vez, paradójicamente, se demuestre que la “representación” tendrá sentido para el feminismo únicamente cuando el sujeto de las “mujeres” no se dé por sentado en ningún aspecto” (p.49).

Asimismo, la filósofa Luce Irigaray (citada por Butler, 2017) afirma en sus consideraciones sobre la definición del término que “las mujeres son una paradoja, cuando no una contradicción, dentro del discurso mismo de la identidad” (p.55). La autora profundiza que las mujeres serían, en este contexto, lo que no se puede pensar ni representar, porque no se trata de algo único, sino más bien de lo que es múltiple (Irigaray citada por Butler, 2017, p.55). Es a partir de esta paradoja surge la necesidad de comprender a las mujeres desde nuevos lenguajes que no sean aquellos que históricamente han institucionalizado lo masculino como el único sujeto posible y lo femenino como “lo otro”.

Surge la interrogante de la identidad de género. ¿Cómo describirnos a nosotras mismas como mujeres si no es a partir de la concepción de nuestra propia identidad? Butler (2017) asegura que “no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas “expresiones” que, al parecer, son resultado de ésta” (p.76). Con lo anterior, la autora ratifica que el género es una puesta en práctica y no una cualidad identitaria. Esto significa que es el mismo género el que conforma, a través de sus prácticas, la identidad que pretende asumir. El género, según Butler (2017), quien se apalanca de la teoría de “La genealogía de la moral” de Nietzsche, no es un “ser” sino más bien un “hacer”, un “actuar”, un “devenir” (p.76).

No solo partimos de que el género es una construcción social, sino que adherimos al juicio butleriano que afirma que es el individuo el que construye su propia identificación

con el género, convirtiéndolo en un rasgo performativo. El concepto de “mujeres” sería un concepto flexible, un espectro que no se concibe desde lo que el sistema hegemónico masculinista dicta como masculino y femenino, sino a partir de la experiencia misma de género de todo el sector de la población que se identifique con los rasgos “de mujeres” (sean o no femeninos) y que se construya a partir de estos.

3.1.1.5. Tecnologías del sexo y tecnologías del género

Teresa De Lauretis (1987) comienza su libro “Technology of gender” abandonando la noción de género como una diferencia sexual a la hora de analizar su representación y se posiciona en contra de la oposición sexual que define a las mujeres como conceptualmente opuestas a los hombres (pp.1-2). Partiendo de la teoría de Foucault, alrededor de las tecnologías de poder, De Lauretis (1987) establece que el género es una tecnología, una representación social construida que no tiene que ver con la diferenciación binaria (p.61). Chaudhuri (2006) recuerda que el análisis de Foucault sobre el poder parte de que el mismo es ejercido a partir de instituciones, que no son solo aparatos estatales, sino que también son formas de poder locales operadas a través de discursos, o tecnologías, que moldean las realidades de los individuos (p.65). Una de estas tecnologías discursivas de poder es sin duda la del sexo, que define identidades que sostienen intereses del estado (Foucault citado por Chaudhuri, 2006, p.65).

Las tecnologías de poder son discursos que se mueven en casi todos los ámbitos y que buscan ser invisibles al demostrarse como evidentes o interiorizados. Por esta razón, al abandonar la dicotomía sexual y al hablar de la representación y de la construcción social del género, De Lauretis (citada por Chaudhuri, 2006) afirma que “hablar de tecnologías de género, permitiría que se examinen hombres y mujeres en relación con varias estrategias de poder y no necesariamente en relación mutua con cada uno” (p.66). El cine, en este sentido, sería una poderosa tecnología de poder, así como su contenido y forma contienen poder social que contribuyen a la interiorización de fuerzas, comportamientos, instituciones y conceptos (De Lauretis citada por Chaudhuri, 2006, p.67). Como la autora lo explica, “la representación de género creada por tecnologías sociales poderosas como el cine “mainstream” afecta indudablemente la manera en la que el género está internalizado y construido por las y los individuos.” (De Lauretis citada por Chaudhuri, 2006, p.67).

3.1.1.6. Cine de mujeres

A diferencia de las películas hechas “para mujeres” en la industria cinematográfica como, por ejemplo, los melodramas, De Lauretis (citada por Chaudhuri, 2006) en su ensayo “Rethinking Women’s Cinema”, conceptualiza el cine de mujeres como el que está hecho por y para mujeres. “Este tipo de cine se dirige a una espectadora mujer, más que a la Mujer” (Chaudhuri, 2006, p.68). Desde la ruptura de la dicotomía sexual existen mujeres distintas entre sí y no una imagen universal de lo que es la Mujer. El Cine de mujeres estaría hecho por distintos tipos de mujeres y para distintos tipos de espectadoras. De poder concebir un cine de mujeres, habría que calificar “todos los puntos de identificación (personaje, imagen, cámara) como mujeres, como femenino, como feminista” (De Lauretis citada por Chaudhuri, 2006, p.68) [traducción propia].

Por otro lado, según Alison Butler (citada por Soto, 2013), el cine de mujeres podría ser considerado un cine “menor”, partiendo de la teoría de la “literatura menor”:

La idea de llamar "menor" a este tipo de cine la toma del concepto de “literatura menor” de Deleuze y Guattari, para quienes “una literatura menor es la literatura de una minoría o de un grupo marginalizado, escrito no en un lenguaje menor, sino en uno mayor. (p. 62)

La autora afirma que el cine de mujeres no es de oposición, así como tampoco es un género cinematográfico, ni puede ser llamado cine alternativo, sino que se trata de un cine hecho en una cultura dominante para reivindicar a una minoría; por esta razón se trata de un cine menor que se libera de los binarismos (Alison Butler citada por Soto, 2013, p.22).

Ampliando el concepto de Alison Butler sobre el cine como una forma de literatura menor que representa minorías y critica sistemas hegemónicos de poder, encontramos el término de “política de lo local”, explicado por la autora (citada por Soto, 2013):

En el cine de mujeres, una política de lo local feminista se articula mediante esas películas que sitúan la identidad femenina en situaciones históricas dinámicas, para mostrar la imbricación de las tecnologías de género con el poder local, nacional e internacional. (p.91)

El cine independiente latinoamericano que representa mujeres fuera de las normas de lo estipulado como hegemónico a nivel global y que representa características

autóctonas, culturales, étnicas, entre otras, lleva consigo la tonalidad de cine de mujeres de política de lo local.

3.1.1.7. Biopoder

A partir de la teoría que sitúa a la mujer como parte del panorama de estudio cinematográfico es importante destacar cómo se ha construido el cuerpo femenino en la sociedad a partir del poder hegemónico patriarcal en el que se sitúa. El concepto de biopolítica es un pilar significativo para comprender este proceso y fue teorizado por Michael Foucault en la segunda mitad del siglo XX. “Foucault entiende el poder como una construcción socio-histórica que se autolegitima, por lo que siempre es necesario enmascarar una parte del poder como tal para que éste sea tolerable para la sociedad” (González, 2016, p.6). Asimismo, González (2016) profundiza con respecto a la relación del poder y el cuerpo, que, si bien los avances tecnológicos actuales permiten dispositivos de control más sofisticados, la jerarquización de los cuerpos es una tecnología del poder que se ha aplicado a lo largo de la historia de distintas maneras (p.4).

El biopoder es un concepto que se enmarca dentro de la biopolítica de Foucault y que tiene que ver con la manera en la que se ejerce control sobre mecanismos biológicos, especialmente el cuerpo humano. A partir de este ejercicio de poder se crean obligaciones, construcciones, jerarquías y distintos mecanismos que propician el control biológico de los cuerpos. El control sexual es uno de los ejercicios de biopoder más normalizados y destacados por Foucault (citado por González, 2016):

El control de la sexualidad femenina y otros tantos ejemplos, reflejan la estructura social-cultural-ideológica del patriarcado que, operando como poder de subjetivación, produce un vaciamiento de la vida de las mujeres. Así, los cuerpos de las mujeres siempre han sido y son penetrados por las técnicas del biopoder. (p.3)

Existe una representación del género femenino desde una estructura de biopoder que explica la manera en la que las mujeres están en procesos de subordinación constante a partir de su sexualidad, tanto biológica como de construcción social del género. González (2016) afirma que la teoría del biopoder es útil para análisis conceptuales desde un enfoque feminista, especialmente cuando se hace uso de

cuerpos hiper-feminizados como dispositivos de poder patriarcal que se trasladan a la cosificación de las mujeres en ámbitos tan comunes como el de la publicidad (p.8). Lo anterior se extiende sin duda a numerosos ámbitos de la comunicación y del arte, incluyendo el cine.

Partimos de que los aspectos perceptibles de la feminidad estereotipada, a partir de la cultura patriarcal hegemónica, pueden analizarse desde la construcción social del cuerpo, de sus sentidos y expresiones, y es necesario, entonces, enmarcarla dentro del concepto de biopoder. El cine, siendo una representación artística en búsqueda de una normativa estética, pretende también evocar percepciones y sentidos, por lo que la representación de la mujer se tiene que ver envuelta en una construcción, reconstrucción o deconstrucción de los estereotipos que rigen la relación de las mujeres con sus propios cuerpos.

3.1.2. Teoría narrativa

El presente estudio se basa en el análisis de la construcción de personajes principales, por esta razón, es esencial comprender las bases de dicha construcción desde la teoría narrativa, específicamente cuando se trata de productos audiovisuales. El ser humano, como contador de historias, ha generado un sinnúmero de teorías al respecto. A continuación, se realizará un abordaje de los principales textos referentes a la narrativa y que se relacionan con la tesis en cuestión.

3.1.2.1. El diseño narrativo

En primer lugar, como lo explica Galán (2007), la base de todo método de construcción narrativa se centra en “tres elementos fundamentales: el personaje, la acción y el conflicto, que se entrelazan dando lugar a la estructura dramática” (p.1). Uno de los principales referentes en cuanto a narrativa es Robert Mckee (2019), quien establece que “narrar es la demostración creativa de la verdad. Una historia es la prueba viva de una idea, la conversión de una idea en acción” (p.147). Para este autor, la narrativa es una representación de la realidad y, por ende, la historia y sus personajes se deben mantener verídicos.

El diseño narrativo contempla la estructura, los acontecimientos, las escenas, los golpes de efecto, la secuencia, los actos y la historia, según lo desarrolla Mckee (2019). Cada uno de estos aspectos tiene características específicas de las cuales depende la

narración. Todos estos términos nos permitirán comprender y realizar con claridad el análisis del presente estudio.

Mckee (2019) explica que la estructura “es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo” (p.53). Es decir, corresponde a lo que compone y cómo se construye una historia. Esta historia avanza gracias a los acontecimientos narrativos, los cuales no surgen de forma fortuita en una narración, al contrario, tienen significado y valor, pues cambian la situación de la vida del personaje; acontecimiento es sinónimo de cambio, como establece Mckee (2019, p.54). Para que este cambio obtenga significado se debe expresar y hacer presente en términos de valor. “Los valores narrativos son las cualidades universales de la experiencia humana que pueden cambiar de positivo a negativo o de negativo a positivo, de un momento a otro” (Mckee, 2019, p.54). El autor pone los ejemplos de vida y muerte, amor y odio, libertad y esclavitud, entre otros. Así, el cambio se experimenta en términos de valor y se alcanza a través del conflicto, según Mckee (2019, p.55).

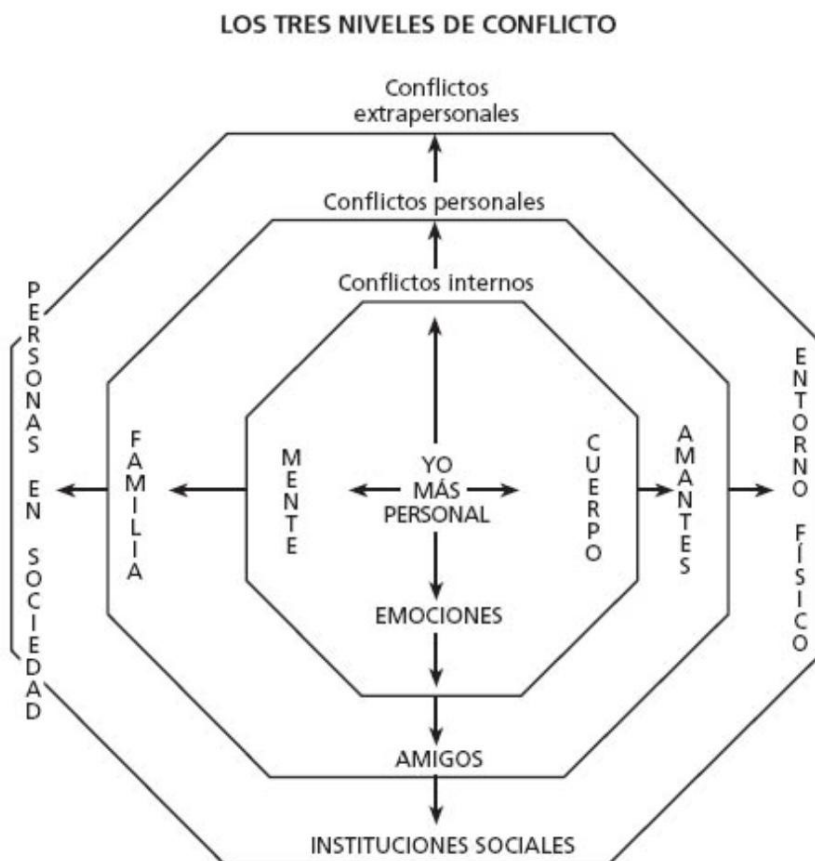
La escena, por su parte, “es una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos” (Mckee, 2019, p.36); además, idealmente cada escena es un acontecimiento narrativo, donde sucede un cambio de signo, es decir, donde los valores se alteran. Dentro de la escena, se encuentra el golpe de efecto, que es el elemento más pequeño de la estructura, y se refiere a un cambio de comportamiento con una acción/reacción y dan forma al giro que se produce en la escena, explica Mckee (2019, p.59). Cuando una serie de escenas, normalmente entre dos y cinco, culmina con un mayor impacto que el de cualquier escena previa, en función de un valor que implica cambio, recibe el nombre de secuencia, describe Mckee (2019, p.60). Lo mismo sucede con los actos, que son “una serie de secuencias que alcanzan su punto más importante en una escena de clímax y que provoca un gran cambio de valor, más poderoso en su impacto que cualquier secuencia o escena anterior” (Mckee, 2019, p.63).

Finalmente, Mckee (2019) describe que la historia es la estructura mayor, compuesta por una serie de actos unidos por el arco de la historia, es decir, el abanico

de cambios que desemboca en un final completo e irreversible (p.63). El cambio en una escena o acto puede ser reversible, pero en una historia nunca; a esto se le llama clímax narrativo (Mckee, 2019, p.64). Cada historia tiene muchas posibilidades para ser contada, por lo que Mckee (2019) introduce el término de trama, el cual se refiere precisamente a la elección que hace el guionista de los acontecimientos y del diseño temporal en que los enmarque (p.65).

Como observamos, el conflicto es parte fundamental de la narrativa, pues es lo que mueve al personaje a través de la trama. El autor explica que “podemos imaginar el mundo de un personaje como una serie de figuras concéntricas que rodean a un núcleo de identidad pura o de conciencia, figuras que marcan los niveles de conflicto en la vida de un personaje” (McKee, 2019, p.183).

Figura 1. Los tres niveles de conflicto según Mckee



Elaborado por Mckee, 2019, p.183.

Una vez que tenemos claros los conceptos básicos de la narrativa, podemos adentrarnos en el diseño de la trama. McKee (2019) plantea el triángulo narrativo, con tres distintos tipos de diseño narrativo: Arquitrama, Minitrama y Antitrama, dentro del cual considera que se encuentra todo el universo de posibles visiones de la realidad y cómo se vive en ellas (p.67).

La arquitrama es el diseño clásico de la narrativa conocido como el “viaje del héroe”. Su principal característica es una historia construida alrededor de un protagonista activo, quien suele tener un conflicto externo y su necesidad dramática lo mueve a querer resolverlo (Morando, 2018, p.3). Este personaje “lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de un deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible” McKee (2019, p.67).

El término minitrama viene del minimalismo, pues reduce los elementos del diseño clásico a una trama más simplificada. Esta busca la sencillez del relato, pero mantiene los suficientes aspectos clásicos como para que la película sea satisfactoria para el espectador (McKee, 2019, p.68). En este diseño narrativo, el o la protagonista puede tener conflictos externos, pero se destacan las batallas dentro de sus propios pensamientos, conscientes e inconscientes, según McKee (2019, p.72). Esta o este protagonista se muestra reactivo o pasivo, pero la pasividad se compensa con una lucha interna poderosa, explica McKee (2019, p.73). Por su parte, la minitrama normalmente busca responder a la mayoría de preguntas planteadas en la narrativa, pero podría dejar algunas sin resolver, por lo que deja un final abierto, con emociones insatisfechas para el público (McKee, 2019, p.70).

La antiestructura o antitrama es lo opuesto a la trama, por lo que contradice las formas tradicionales de narración para plantear la casualidad, el tiempo no lineal y las realidades incoherentes, como explica Caretti (2011, p.5). McKee (2019) describe que la antitrama mezcla o fragmenta el tiempo, de manera que resulta difícil averiguar qué ocurrió en qué momento (p.74). Asimismo, Morando (2018) explica que este tipo de trama es justamente “la ruptura de la estructura dramática, es romper con las reglas una vez que se conocen y jugar con ellas con un criterio propio” (p.4). De aquí surge el cine experimental.

Los conceptos anteriores dan resultado al triángulo narrativo de Mckee (2019):

Figura 2. Triángulo narrativo según Mckee



Elaborado por Mckee, 2019, p.68.

3.1.2.2. La caracterización de personajes

Uno de los principales enfrentamientos entre los estructuralistas con respecto a la narración está en el personaje. Aristóteles, en “La Poética”, defiende que los personajes son producto de las tramas y que solo cumplen la función de contar una determinada historia, según explica Galán (2007, p.1). Es decir, desde este punto de vista, un artista busca representar acciones y, para lograrlo, generan agentes específicos que solo existen para que una trama se pueda desarrollar. En palabras de Aristóteles: “los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción” (s.f., p.10). Estas perspectivas buscan “analizar lo que los personajes hacen en una historia, no lo que son” (Galán, 2007, p.1). Sin embargo, algunos estructuralistas como Propp y Todorov defienden que existen tanto narraciones centradas en la trama (apsicológicas), como aquellas centradas en los personajes (psicológicas), de acuerdo con Galán (2007, p.1).

De esta forma, en cuanto al proceso de creación de los personajes para medios audiovisuales, Galán (2007) explica dos posturas diferentes. En primer lugar, “una

visión existencialista que considera al personaje como un conjunto de atributos y cualidades (biografía, aspecto físico y psicológico...)” (Galán, 2007, p.1). La segunda es la visión dinámica del personaje, que lo entiende como “un cierto conjunto de actividades, de transformaciones antropomórficas que cobran sentido y significación a medida que representan un hacer” (Galán, 2007, p.1). Así, nuevamente, se divide la caracterización de personajes por sí mismos, o bien, por las acciones que realizan.

Por el contrario, para Mckee (2019) la estructura y los personajes están entrelazados:

La estructura de los acontecimientos de una historia se traza con las decisiones tomadas por los personajes en situación de presión y las acciones que deciden llevar a cabo, mientras que los personajes son unas criaturas que surgen y se ven alteradas por cómo decidan actuar en una situación de tensión. Si cambiamos uno de esos factores, cambiamos el otro. Si cambiamos el diseño de los acontecimientos, también habremos cambiado a los personajes. Si cambiamos la personalidad profunda de nuestros personajes, deberemos inventar una nueva estructura que exprese la naturaleza cambiada de los mismos. (p.138)

Por lo tanto, para este autor no es más importante el personaje que la estructura, o viceversa, sino que considera a ambos como un dúo, en donde dependen uno del otro.

A pesar de estas diferencias en cuanto a la narrativa y sus personajes, existen dos aspectos en que la mayoría de pensadores coinciden. En primer lugar, en que no es posible crear un personaje que existe por sí solo, por el contrario, este siempre va a requerir de un contexto específico para desarrollarse. Como explica Galán (2007), el personaje tendrá influencias culturales según su origen étnico, social, religioso o educativo, en un lugar y un periodo histórico y con una profesión definida; así como su psicología: su forma de hablar, modo de vestir, modo de actuar y de pensar (p.3). En segundo lugar, se coincide en que la acción es la exteriorización del carácter del personaje, cuando se trata de medios audiovisuales. A diferencia de la lectura de una novela, donde se puede conocer al personaje desde sus pensamientos, la naturaleza de los medios audiovisuales requiere una construcción del personaje desde distintos recursos, como la voz en off, la acción o el monólogo, como establece Galán (2007, p.9). En relación con este último punto, Mckee (2019) explica:

Los grandes narradores nunca explican nada. Hacen la tarea creativa dura y dolorosa, dramatizan. Las explicaciones de las ideas del autor, ya sean en forma de diálogo o de narración, reducen gravemente la calidad de una película. [...] Una gran historia autentificará sus ideas solo en la dinámica de sus acontecimientos; si no se consigue expresar una visión de la vida a través de las consecuencias puras y honestas de las elecciones realizadas por los seres humanos y por las acciones que llevan a cabo, será un fracaso creativo que ninguna cantidad de lenguaje inteligente podrá resolver. (pp.147-148)

Por lo tanto, es sumamente relevante que cuando se habla de audiovisual, se entienda al personaje como alguien que realiza acciones para mostrar su personalidad y caracterización. Para Mckee (2019), la presión es esencial, ya que las decisiones tomadas en situaciones en las que no se arriesga nada significan poco, por lo tanto la única manera que tenemos de conocer a los personajes a fondo es a través de sus decisiones cuando están sometidos a presión. (pp.132-134)

De lo anteriormente discutido, obtenemos 3 aspectos que determinan los modelos de caracterización: aspectos físicos, sociológicos y psicológicos; sin embargo, dependiendo de cada teoría, se abordan de formas distintas y en rangos de prioridad e importancia diferentes. Para Galán (2007), estas tres dimensiones deben ser estudiadas para comprender el proceso de caracterización de personajes (p.9). Lo físico incluye características como edad, aspecto físico, sexo y nacionalidad; la dimensión psicológica se caracteriza por tipo de personalidad, temperamento, objetivos o metas y conflictos internos; mientras que, la dimensión sociológica corresponde a la estabilidad en relaciones, estado civil, ámbitos familiar, profesional y educacional, marco espacial y conflictos externos, según Galán (2007, p.9).

De esta forma, se puede realizar un estudio de construcción y caracterización de personajes. Tomando en cuenta todos los aspectos que se relacionan con esto, como la misma trama y la creación del personaje desde todas sus dimensiones. Esto permitirá entenderlo mejor, así como sus motivaciones y decisiones tomadas durante la historia.

3.1.2.3. De la narrativa a la puesta en escena

Según Mckee (2019), la práctica de la simple representación de hechos es inadecuada a la hora de crear relatos, pues la verdad no es lo que ocurre, sino lo que se interpreta de ello:

Los guionistas que escriben retratos deben darse cuenta de que los hechos son neutrales. La peor excusa que se puede utilizar para incluir algo en una narración es: «Es que en realidad ocurrió». Todo ocurre; todo lo imaginable ocurre. De hecho, también ocurre lo inimaginable. Pero la narración no es una vida real. Los meros acontecimientos no nos acercan a la verdad. Lo que ocurre es un acontecimiento, no una verdad. La verdad es aquello que pensamos sobre lo que ha ocurrido. (p.44)

Este planteamiento también aplica para la representación de las historias en productos cinematográficos. Mckee (2019) considera que todos los aspectos que se utilizan para presentar la historia no tienen sentido en sí mismos, sino que, por el contrario, su significado se construye con la unión de todas las partes que lo conforman:

De manera similar, los escritores de espectáculos deben darse cuenta de que las abstracciones son neutras. Cuando hablo de abstracciones me refiero a las estrategias del diseño gráfico, a los efectos, a la saturación cromática, a la perspectiva sonora, al montaje de ritmos, etcétera. Todos ellos carecen de significado por sí mismos. Un mismo patrón de montaje aplicado a seis escenas diferentes tendrá como resultado seis interpretaciones claramente distintas. La estética de una película es el medio de expresar el contenido vivo de una narración, pero no debe convertirse jamás en un objetivo en sí misma. (p.45)

De esta forma, Mckee (2019) entiende la narración como una perspectiva de la realidad. Considerando que dicha narración puede ser representada mediante distintos productos, comprende que la historia se construye a partir de la unión de todas las partes que lo construyen. Por lo tanto, un análisis narrativo depende no solo de la historia que se cuenta, el “qué”, sino también del “cómo”.

3.1.2.4. El esquema narrativo

Para representar el modo en que se organizan los relatos, la semiótica utiliza el esquema narrativo. Este esquema es el resultado del estudio del encadenamiento de

sucesos dentro de una función, sin embargo, fue con entendimiento de las proyecciones paradigmáticas que evolucionó a su estructura actual. Las proyecciones paradigmáticas son el emparejamiento a distancia de ciertas funciones entre ellas, en palabras de A.J. Greimas (citado por Floch, 1993):

Los enunciados narrativos se pueden emparejar no por el hecho de su continuidad textual, sino a distancia, de modo que un cierto enunciado llama -o más bien recuerda- a su enunciado inverso planteado con anterioridad; [...] la simple 'sucesión' de enunciados narrativos, al no ser un criterio suficiente para explicar la organización del relato, no es más que el reconocimiento de las proyecciones paradigmáticas que permiten hablar de la existencia de estructuras narrativas (p.76)

De esta forma, el esquema narrativo queda conformado por 4 fases explicadas por Floch (1993, p.79). Primeramente, el contrato, como proposición por el destinador y aceptación por el sujeto de un programa a realizar. En segundo lugar, la adquisición de la competencia para realizar una prueba cualificante. Luego, el performance, entendido como la realización del programa o prueba decisiva. Por último, la sanción es la comparación entre el programa realizado y tres factores: el contrato por cumplir, la prueba glorificante por parte del sujeto y el reconocimiento por parte del destinador/juzgador.

3.1.3. El lenguaje cinematográfico

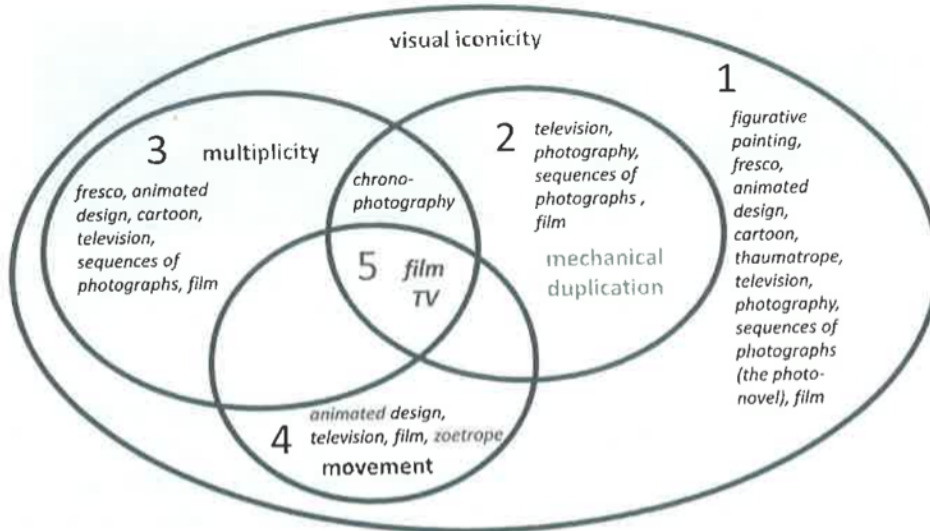
David Bordwell (citado por Bateman y Schmidt, 2012), al referirse a una teoría formal de analizar cine, nos propone que empecemos con una de las preguntas más fascinantes que nos podemos hacer: ¿qué es lo que nos permite entender películas? (p. 1). A partir de esta emblemática interrogante recordamos la necesidad de comprender la manera en la que las películas crean sentido y se integran como un conjunto de signos de distintos tipos (verbales, visuales y sonoros) que juntos crean códigos que significan. Partimos de lo anterior para estudiar el cine desde su delimitación como lenguaje. A continuación, definimos algunas de las propuestas teóricas del lenguaje cinematográfico, así como herramientas para su análisis, fundamentales para el desarrollo de la presente investigación.

3.1.3.1. Los modos semióticos del lenguaje cinematográfico

Para analizar la manera en la que una cinta cinematográfica significa debemos decodificar los lenguajes que componen su modo semiótico, es decir el lenguaje específico de esta expresión artística. Si bien la semiótica se construye desde el lenguaje verbal principalmente, su desarrollo teórico ha trabajado ampliamente en el ámbito de las artes. Ferdinand de Saussure (citado por Bateman y Schmidt, 2012) crea una de las primeras definiciones de la semiótica y la describe como la vida de los signos en la sociedad (p.28). Una película contiene una gran cantidad de signos que interactúan entre sí y crean sentido, haciendo referencias estrechas con la realidad percibida tanto por sus creadores como por sus espectadores. En una película se mezclan estímulos, desde el lenguaje oral y escrito hasta representaciones visuales y sonoras de todo tipo. Estos son signos que están a lo largo de esta, creando sentido, vinculándose con la trama, con el espectador y con la sociedad misma en la que se crean y se consumen.

Bateman y Schmidt (2012) en su metodología para el análisis multimodal de una película, consideran que un film debe estar caracterizado como cualquier documento que permita la aplicación de los modos semióticos del film (p.134). Comprendemos que la misma naturaleza multimodal del lenguaje cinematográfico impide que podamos hablar de un lenguaje único e individual. Según los autores, un film se considera como la combinación de distintos modos semióticos (p.134), los cuales comparten estructura con otras artes, pero una vez que se suman, su conjunto forma el lenguaje cinematográfico. En su propuesta, Bateman y Schmidt (2012) nos recuerdan los 4 artefactos semióticos que propone Christian Metz para analizar una película: la iconicidad visual, la duplicación mecánica, el movimiento y la multiplicidad (pp.134-135). Son estos artefactos, o dicho de otra manera, estos modos semióticos, que componen en conjunto el lenguaje cinematográfico como lo podemos observar en la Figura 3.

Figura 3. Los códigos semióticos que componen el lenguaje cinematográfico



Elaborado por Bateman y Shmidt (2012, p.136).

La iconicidad visual es un modo que se compone de elementos que conservan una relación de semejanza con la realidad que pretenden representar. Metz lo describe como la parte más plástica de la película, que incluye elementos como la disposición espacial de algunos componentes clave, el rol del encuadre en la organización de los elementos visuales, la distribución de las masas y de las líneas, la relación de las figuras con el fondo, entre otros. Estos componentes no son específicos del lenguaje cinematográfico, y forman también parte del lenguaje de casi todas las artes visuales (Metz citado por Bateman y Schmidt, 2012, pp.134-136). Para efectos de la presente investigación, tomaremos en cuenta las categorías de composición de la imagen, orden de los elementos visuales, colores y formas predominantes, y caracterización física de los personajes como elementos importantes para analizar la iconicidad visual de los largometrajes seleccionados.

La duplicación mecánica es el modo semiótico que se refiere a todo proceso en el que la representación se haya formado a través de un sensor de imagen que provea un dato medible con respecto al mundo exterior a dicho sensor, según Bateman y Schmidt (2012, p.134). Dicho de otro modo, la duplicación mecánica es el lenguaje compuesto por elementos que tengan que ver con las imágenes creadas por artefactos tecnológicos

relacionados con la fotografía. Esto incluye toda la codificación fotográfica de una película: valor de planos, ángulos de los mismos y profundidad de campo (Bateman y Schmidt, 2012, p.136).

La multiplicidad es el modo semiótico que tiene que ver con la naturaleza secuencial del film. Metz (citado por Bateman y Schmidt, 2012) recuerda que la multiplicidad es el lenguaje que implica las relaciones lógicas percibidas por el espectador, (como las relaciones causales, las relaciones adversativas, la simple yuxtaposición, etc.) entre imágenes sucesivas y continuas (p.137). Este es el código semiótico más intrínseco del cine, pues se refiere al lenguaje creado por el montaje.

El último código semiótico que compone el lenguaje cinematográfico es el del movimiento. Este artefacto se refiere a la naturaleza dinámica del film. Una película al fin y al cabo es un conjunto de imágenes que se mueven, explican Bateman y Schmidt (2012, p.134). En este código tomaremos en cuenta elementos relacionados con la percepción del movimiento que incluyen desplazamiento de las formas, gestualidad, diseño sonoro y movimientos de cámara.

Para analizar el lenguaje cinematográfico como un conjunto de signos y una variedad de modos semióticos es imprescindible tomar en cuenta las categorías formales que componen cada uno de los 4 artefactos mencionados anteriormente. A continuación, haremos una revisión teórica de los elementos formales que utilizaremos para el análisis fílmico multimodal.

3.1.3.2. Los componentes formales del lenguaje cinematográfico

Los cuatro códigos semióticos, que definimos anteriormente, se componen de distintos elementos formales que han sido ampliamente definidos por distintos autores de teoría y análisis cinematográfico, y que retomamos en la presente investigación como parte fundamental de nuestra construcción teórica y metodológica.

Como parte del análisis iconográfico consideramos la composición de la imagen, definida por Konigsberg (2004) como la “organización de todos los elementos de una escena, incluyendo el decorado, el atrezzo, la iluminación, los personajes y el movimiento” (p.128). Lo anterior se ve en términos de masas, formas, equilibrios, líneas, ritmos, colores, texturas, luces y sombras. Casetti y Di Chio (1991) además centran su interés en hacer la diferencia entre encuadres e imágenes dentro de la composición

(pp.42-43). Integramos al análisis de este código también los colores y las formas predominantes, así como la iluminación que puede analizarse, según Casetti y Di Chio (1991), en función de si la luz es neutra, es decir, existe sin “dejarse ver” pues busca un resultado realista; o bien, en función de si no solo se limita a iluminar, sino que se muestra a sí misma como una iluminación subrayada que puede llegar a alterar los contornos de los objetos encuadrados y conseguir resultados antinaturalistas (pp.89-90). Además, consideramos fundamental como parte de la perspectiva de género y del cuerpo añadir como elemento cinematográfico digno de análisis iconográfico, la caracterización física de los personajes, incluyendo el diseño de vestuario.

En cuanto al análisis de la duplicación mecánica, consideramos los elementos de la fotografía de las obras. El formato como la relación entre la altura y la anchura de la imagen fotográfica cuyas relaciones estándar son: 1:1,33 para el formato clásico, 1:1,66 para el panorámico, 1:1,85 para vistavisión, 1:2,55 para cinemascope y 1:4 de cinerama (Casetti y Di Chio, 1991, p.86), a los cuales añadimos el formato HD (16:9) que es uno de los más utilizados actualmente. Añadimos la escala de planos, la cual consiste en la decisión de desde qué punto mirar, añadiendo significado a lo que se encuadra (Casetti y Di Chio, 1991, p.87). En esta categoría incluimos las siguientes escalas de plano descritas por Konigsberg (2004):

- Gran plano general: muestra un paisaje o escenario específico desde una distancia considerable y se utiliza como plano de situación para establecer el lugar o fondo donde se desarrollará la escena (Konigsberg, 2004, p.415).
- Plano general: sitúa los personajes desde cierta lejanía en un entorno físico y puede ser usado como plano de situación (Konigsberg, 2004, p.415).
- Plano medio largo: presenta a los personajes de las rodillas para arriba, pero todavía como parte del escenario; también se le conoce como tres cuartos o americano (Konigsberg, 2004, p.415).
- Plano medio: es el que muestra al personaje de la cintura para arriba, explica Konigsberg (2004, p.415).
- Primer plano (P.P): “El primer plano resulta efectivo para transmitir al espectador emociones, reacciones y estados anímicos de un personaje (...) al obligar al espectador a concentrarse en un individuo concreto y nada más” (Konigsberg,

2004, p.439). Cuando se habla de objetos, Konigsberg (2004) indica que este tipo de planos llaman la atención del espectador sobre información y detalles importantes; crea suspenso anticipado a una acción futura relacionada a ese objeto; o bien, da valor simbólico al objeto encuadrado (p.439).

- Primerísimo primer plano (P.P.P.): “es un plano muy cercano al sujeto, de manera que sólo se muestra una pequeña porción o detalle” como la boca y los ojos, en el caso de un sujeto (Konigsberg, 2004, p.439).
- Plano Detalle (Det.): “Este plano es más cercano y minucioso” (Konigsberg, 2004, p.439).

Asimismo, hacemos una clasificación con respecto al ángulo de la cámara de la siguiente forma:

- Plano frontal: la cámara se sitúa a la altura de la mirada es el plano estándar que permite categorizar al resto. Representa el punto de vista de una estatura media (Konigsberg, 2004, p.416). Casetti y Di Chio (1991) lo llaman “encuadre frontal” y lo define como “aquel que se obtiene situando la cámara a la misma altura del objeto filmado” (p.88).
- Plano contrapicado: plano rodado desde debajo de la altura de los ojos, con la cámara mirando hacia arriba al sujeto, dándole un aspecto más grande, imponente y amenazador. Este plano hace que las acciones sean más aceleradas, las relaciones más apremiantes y la violencia más peligrosa (Konigsberg, 2004, p.417).
- Plano picado: “plano tomado desde arriba del sujeto, cuando la cámara mira por encima de lo que está filmando” (Konigsberg, 2004, p.424). Este ángulo disminuye la altura y apariencia de los personajes y parecen disminuir su velocidad, dando apariencia de vulnerabilidad, haciéndolo parecer precario, débil, rodeado y atrapado por el paisaje.
- Plano sesgado: Plano realizado con la cámara levemente ladeada respecto del sujeto y a menudo inclinada hacia arriba o hacia abajo, para mostrar más detalles y lograr un efecto tridimensional mediante la presentación de la parte frontal, lateral, inferior o superior del sujeto (Konigsberg, 2004, p.425).

- Cámara en mano: Plano tomado con una cámara portátil, no montada, sostenida por el cámara, a veces con la ayuda de un arnés, mientras se va moviendo. Los planos de cámara en mano, sin un soporte como el "Steady-cam", crean un movimiento discernible de saltos y tambaleos que a veces se desea en las películas de ficción para crear un efecto realista o de documental, para comunicar la emoción y el movimiento de una escena de multitudes o de lucha o, simplemente, para transmitir el punto de vista de un personaje en movimiento (Casetti y Di Chio, 1991, p.70).

La profundidad de campo es otro componente técnico de la fotografía que define la perspectiva a partir de la óptica que permite a nivel visual enfocar los elementos en pantalla, distanciándolos o integrándolos con respecto a los demás elementos del encuadre. Determina un espacio plano o profundo. El espacio puede aparecer como una superficie sobre la que se distribuyen uniformemente las figuras, vertical u horizontalmente, o bien, como un volumen en el que estas mismas figuras se disponen en profundidad. Este elemento puede por una parte unificar los distintos elementos otorgándoles un lugar común en el que situarse e interactuar como en el caso de las "visiones de conjunto", que evitan la separación ficticia entre personajes y ambiente. Por otra parte, la profundidad de campo puede fragmentar, dividir y multiplicar la zona representada produciendo una imagen compuesta y discontinua (Casetti y Di Chio, 1991, pp.85,147).

El código semiótico de movimiento está conformado por varios elementos formales. En primer lugar, el diseño sonoro, el cual está constituido, según Casetti y Di Chio (1991) por tres tipos de hechos: las voces, los ruidos y los sonidos musicales (música) (p.99). El sonido cinematográfico puede ser también diegético, si la fuente del sonido está presente en el espacio, o no-diegético si ese origen no tiene nada que ver con el espacio de la historia. Si es diegético puede ser on-screen u off-screen según la fuente se encuentre dentro o fuera del encuadre. Puede ser también interior o exterior según la fuente esté en el pensamiento de los personajes o tenga una realidad física objetiva (Casetti y Di Chio, 1991, p.99). Un elemento esencial del código de movimiento es el de los gestos. Este elemento fue añadido a este código como motor fundamental para un análisis con perspectiva de género, integrando al análisis formal una

aproximación directa al cuerpo de los personajes. Partimos de la teoría de la comunicación no verbal y nos enfocamos particularmente en el análisis del sistema quinésico, en el cual, según Cestero (2016) se distinguen tres categorías: “los gestos o movimientos faciales y corporales, las maneras o formas convencionales de realizar acciones o movimientos y las posturas o posiciones estáticas comunicativas, resultantes o no de la realización de ciertos movimientos” (p. 6).

Tomamos en cuenta también como parte del movimiento las trayectorias de los personajes y los movimientos de cámara. En cuanto a estos últimos, Casetti y Di Chio (1991) consideran dos movimientos de cámara e incluye el zoom como una tercera propuesta de movimiento aparente (pp.94-95). El autor identifica en este sentido la toma panorámica, en la que la cámara se mueve sobre su propio eje en sentido vertical, en sentido horizontal o en sentido oblicuo; el travelling, en el que la cámara se sitúa sobre un carrito que se desliza sobre unas vías para realizar movimientos fluidos en el plano frontal para impulsarse en profundidad e incluso para moverse transversalmente por el decorado (Casetti y Di Chio, 1991, pp.94-95). Estos movimientos pueden hacerse gracias a dispositivos específicos como una grúa, un dolly, un camera-car (cámara sobre un automóvil que permite mayor velocidad de desplazamiento), un travelling a mano (cámara en mano que por la sensibilidad a los movimientos del andar humano da un efecto realista) o un steady-cam (insensible a los movimientos humanos, y por ende da un efecto conjunto entre la versatilidad del medio humano y la fluidez de un carrito) (Casetti y Di Chio, 1991, pp.94-95). Königsberg (2004) introduce además el plano fijo, que es donde la cámara está firmemente bloqueada en su sitio y no realiza ningún movimiento en absoluto (p.423).

En cuanto al código de multiplicidad, no abordamos el análisis a partir de definiciones de elementos de montaje como conjunto, sino más bien a través de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas de unidades fílmicas. Las bases teóricas de este proceso serán descritas a continuación.

3.1.3.3. Análisis semiótico y relaciones paradigmáticas y sintagmáticas

La lingüística es la ciencia que se ocupa de definir y analizar el lenguaje. Para Ferdinand de Saussure (citado por Pante, 2017), uno de los primeros pensadores del lenguaje como ciencia, el lenguaje es un juego combinatorio de signos (p.65). Su trabajo

alrededor de la semiótica del lenguaje consistió en definir los códigos y las relaciones lógicas que lo constituían como objeto de estudio. Una de las relaciones dicotómicas que plantea y que se ha seguido discutiendo en debates teóricos es la de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas del lenguaje. Para Saussure (citado por García, 2017) las relaciones sintagmáticas se definen a partir de que:

En el discurso, las palabras se contraen entre sí en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas en el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez [...] Estas combinaciones que se apoyan en la extensión, se pueden llamar sintagmas. El sintagma se compone, pues, de dos o más unidades consecutivas. (p.41)

Parte imprescindible del análisis del lenguaje es la comprensión de la necesidad de observar el comportamiento de su estructura lineal y de cómo se organiza a partir de relaciones lineales de signos que producen significados, que son las combinaciones lingüísticas a las que se refiere como sintagmas.

Por otro lado, Saussure propone el análisis de relaciones paradigmáticas del lenguaje. García (2017) se refiere a este concepto como “las constelaciones de términos que se asocian en la mente de los hablantes, en virtud de algún tipo de afinidad.” (p.47). Saussure (citado por García, 2017) afirma que fuera del discurso “las palabras que ofrecen algo en común se asocian en la memoria, así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas” (p. 47). El análisis paradigmático del lenguaje hace referencia a las posibilidades que el mismo permite. Se trata de reconocer que el uso de las palabras como signos es una decisión, en medio de muchas posibilidades, que requiere de un trabajo de memoria y de educación.

El origen teórico del análisis sintagmático y paradigmático del lenguaje se puede trasladar, según teorías formales posestructuralistas, a las relaciones semióticas en el montaje cinematográfico, compuesto por signos y códigos propios de su expresión comunicativa. En pocas palabras, la teoría de Bateman y Schmidt (2012), en su planteamiento de análisis de la multiplicidad del film, el montaje es el modo cinematográfico que construye el lenguaje a través de relaciones lógicas entre elementos. Los planos, las escenas y las secuencias están relacionadas según una estructura de vínculos creada por el trabajo de edición de la película. Por esta razón,

para los autores resulta significativo crear una metodología que permita establecer relaciones de significado paradigmáticas y sintagmáticas en el lenguaje del cine. Si bien enfatizan en el hecho de que estas dos formas de analizar vínculos no son tan diferentes entre sí en cuanto al lenguaje cinematográfico, proponen el desarrollo de un modelo organizado para entender cómo el montaje crea significado en el cine.

La organización paradigmática del film para Bateman y Schmidt (2012) es el modo semiótico que permite la construcción de una inteligibilidad plano por plano dentro de una secuencia de unidades fílmicas (p.165). Esto se relaciona con la teoría de Saussure del lenguaje pues los autores afirman que el eje paradigmático en cuestión, necesita definir las posibilidades abstractas que crean significado (p.165). La propuesta metodológica para el análisis formula una descripción paradigmática que clasifica los tipos de relaciones que existen entre elementos que se encuentran dentro de configuraciones de montaje específicas (Bateman y Schmidt, 2012, p.166).

Para proceder a un análisis de las relaciones sintagmáticas, Bateman y Schmidt (2012) parten de que la estructura de un documento fílmico consiste en una colección de contenido organizado que se interpreta de forma adecuada vía un proceso de disposición para su presentación en algún tipo de medio (p.197). Con esto, los autores se refieren a la necesidad de construir un método para organizar estructuras complejas de sentido o de discurso a partir de segmentos cinematográficos. Añaden que este proceso de disposición u organización de los segmentos (que suelen ser planos) no es solamente agruparlos en cadena y se trata de un proceso de disposición de segmentos que nos indica cuáles elementos deben de estar juntos y cuáles no (Bateman y Schmidt, 2012, p.199). Parte del análisis semiótico requiere de esta composición sintagmática del documento audiovisual analizado para generar estructuras lógicas y organizadas de discurso que dialoguen con el análisis paradigmático.

Como lo expresamos anteriormente, las herramientas de análisis semiótico para el lenguaje cinematográfico no han logrado proponer una diferenciación tan clara entre relaciones paradigmáticas y sintagmáticas, como sí lo han hecho herramientas de lenguaje verbal como las sugeridas por Saussure. Los autores, en su propuesta metodológica, formulan una manera interactiva de analizar las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas y no las consideran instrumentos separados entre sí. Bateman y Schmidt

(2012) el eje paradigmático provee una serie de relaciones que deben aplicarse elemento por elemento en un film conforme este se expone; esto sugiere que configuraciones sintagmáticas particulares pueden también ser aplicables (p.245). El eje sintagmático provee condiciones de definición precisas que necesitan mantenerse en cada configuración sintagmática; esto puede descalificar algunas de las posibilidades que hayan surgido en el eje paradigmático y necesitarían ser revisadas, según Bateman y Schmidt (2012, p.245). El análisis es entonces un ciclo continuo de exploración entre lo paradigmático y lo sintagmático, haciendo uso de las restricciones que se imponen mutuamente (Bateman y Schmidt, 2012, p.245).

Los autores parten de esta propuesta teórica para ofrecer una metodología de análisis del montaje con instrumentos que estudian las relaciones tanto sintagmáticas como paradigmáticas de unidades cinematográficas. Esto con el fin de plantear un estudio formal de la manera en la que la multiplicidad en el audiovisual es generadora de sentido.

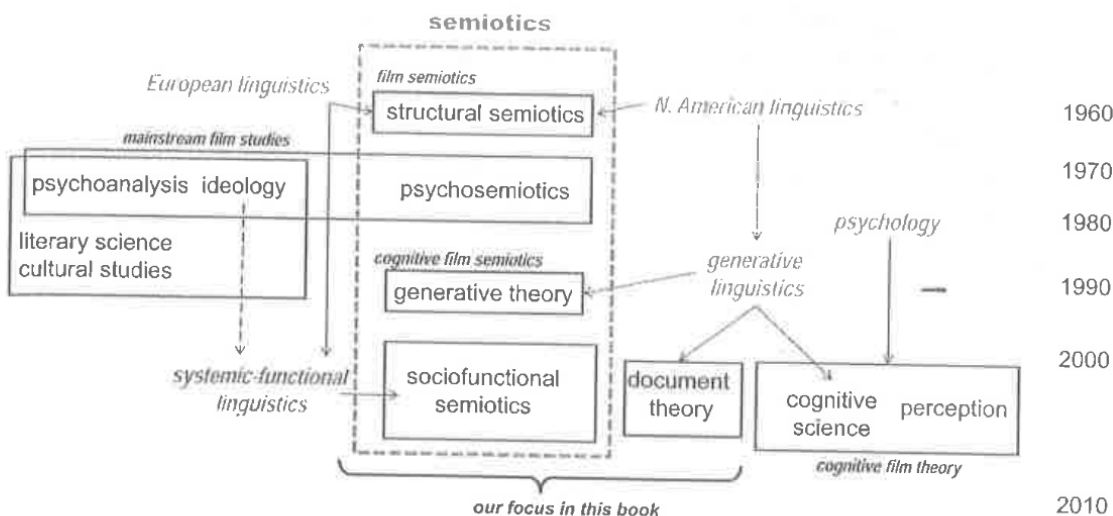
En cuanto a lo anterior, es necesario especificar la diferencia teórica que se hace entre las corrientes lingüísticas estructuralistas y posestructuralistas, especialmente en cuanto a semiótica del cine desde la Teoría Fílmica Feminista. Desde el feminismo se han rechazado principios estructuralistas de la lingüística, especialmente por su exclusión sistemática del sujeto femenino. Según el teórico del cine Robert Stam (citado por Hernández y Jiménez, 2014):

La semiótica posestructuralista comparte con la estructuralista la premisa del papel determinante y constitutivo del lenguaje y la tesis de que el significado se basa en la diferencia, pero rechaza el 'sueño del cientificismo' estructuralista, las esperanzas de estabilizar el juego de las diferencias en el interior de un gran sistema general que englobe todos los aspectos de la cultura. (p.14)

Según el planteamiento de Stam, el análisis semiótico del cine desde la propuesta del análisis multimodal de Bateman y Schmidt (2012), si bien contiene postulados estructuralistas como el planteamiento de los signos de Saussure y su propuesta dicotómica del análisis paradigmático y sintagmático, se sitúa más bien en el posestructuralismo. Los autores plantean un análisis fílmico cuya propuesta semiótica permite la convergencia entre dos aproximaciones teóricas: aquellas que analizan el cine

de manera formal, considerándolo un documento (lingüística generativa entre otros), y aquellas que lo analizan desde los estudios culturales y el psicoanálisis (ver Figura 4). Bateman y Schmidt (2012) establecen que esta es la razón por la que posicionamos la semiótica en el centro del diagrama (p.24). Entendemos los procesos de significación como el pegamento que puede permitir a las distintas empresas analíticas mencionadas poder trabajar juntas, aliviando la problemática división entre los que consideran el cine como ‘similar al texto literario’ (el lado izquierdo de la figura) y los que lo consideran como ‘similar a la realidad’ (el lado derecho de la figura) (Bateman y Schmidt, 2012, p.24).

Figura 4. Mapa esquemático de las mayores disciplinas que han contribuido a los estudios del cine



Elaborado por Bateman y Schmidt (2012, p.23).

La presente investigación pretende lograr justamente la convergencia entre varias de las empresas mencionadas en esta revisión histórica y teórica planteada por Bateman y Schmidt (2012) en la Figura 4: las ciencias literarias desde la narratología, los estudios culturales desde el feminismo y la semiótica como engranaje que permita estructurar el cine como lingüística y proponer un instrumento formal de análisis.

De la propuesta metodológica de Bateman y Schimdt (2012), abordamos en esta investigación la clasificación del lenguaje cinematográfico en los 4 códigos semióticos anteriormente mencionados. Sin embargo, los elementos que componen cada código fueron seleccionados según diferentes teorías, a excepción de la multiplicidad, la cual

abordaremos de manera íntegra según la metodología de estos autores. A continuación, hacemos una revisión de las definiciones que más nos interesan para darle seguimiento al análisis paradigmático y sintagmático que proponemos para nuestra construcción metodológica.

El lenguaje cinematográfico tiene conexiones lógicas similares a las de adición, comparación, tiempo y consecuencias que tienen la mayoría de otros modos semióticos. (Bateman y Schimdt, 2012, p.166). Esto es usualmente una relación de descripción sintagmática. La descripción paradigmática va a clasificar particularmente el tipo de relaciones que existen entre elementos en una configuración de montaje específica (Bateman y Schimdt, 2012, p.166). Para lograr una organización de la descripción paradigmática sin caer en nociones sintagmáticas, Van Leeuwen (citado por Bateman y Schmidt, 2012) aplica el enfoque de las relaciones conjuntivas. Estas describen cómo los distintos mensajes que constituyen un texto podrían estar relacionados los unos con los otros según un número restringido de dimensiones (Van Leeuwen citado por Bateman y Schmidt, 2012, p.166). Las tres dimensiones utilizadas en la metodología del “grande paradigmatische” presentado por Bateman y Schimdt (2012) se formulan en un mapa metodológico que contiene todas las relaciones paradigmáticas posibles según su planteamiento semiótico. Las definiciones que nos interesan en el presente estudio son las siguientes:

- Proyección: hablamos de “proyección” cuando al pasar de una unidad a otra también pasamos de un participante de la película al “mundo mental” de dicho participante. En el caso del cine no es tan sencillo como en el texto o el comic (cuando decimos por ejemplo “Ella ve la lluvia” estamos hablando de una proyección transmitida por la misma gramática del lenguaje verbal), pues tiene que ser parte de un discurso fílmico menos estructurado que permita cierta cantidad de alternativas (Bateman y Schimdt, 2012, p.169). Las relaciones proyectadas hacen referencia a cuando “sentimos” fenómenos u objetos desde una percepción que es continua en cuanto al tiempo y al espacio del participante. La estructura fílmica más evidente es la del plano del “punto de vista”. También se puede dar de forma remota en tiempo y espacio en el caso de los recuerdos, las premoniciones, los sueños entre otros (Bateman y Schimdt, 2012, p.169). Las

relaciones no-proyectadas son en las que el desplazamiento en el tiempo y/o el espacio no se le puede atribuir a ningún participante del film. Es el caso de muchos "flashbacks" y "flashforwards" (Bateman y Schimdt, 2012, pp.179-180)

- Taxis: Se trata de la dimensión que contribuye más directamente con las posibilidades sintagmáticas, pues se relaciona directamente con las estructuras de dependencia del film. Esta dimensión se compone de las siguientes subestructuras: en primer lugar, la hipotáctica, que hace referencia a la dependencia entre dos elementos cuando es evidente, por ejemplo, gracias a relaciones espacio-temporales (mismas locaciones, mismo tiempo, sonido diegético etc.) (Bateman y Schimdt, 2012, pp.176-182). Esto puede entenderse como una adición de información. Aquí hacemos referencia a la estructura sintagmática de elaboración simple. En segundo lugar consideramos la relación paratáctica a aquella que existe en una secuencia de elementos que no mantienen ninguna relación de dependencia entre sí y simplemente uno precede al otro. En una relación paratáctica tenemos también la distinción entre interna y externa, que se refiere a la diferencia narrativa entre historia y discurso (Bateman y Schimdt, 2012, pp.176-182). La relación interna tendría que ver únicamente con lo interno del texto, de cómo el texto por sí solo organiza sus relaciones a través de la retórica. Se trata de una comparación de temas que casi nunca hace que la historia avance. La relación externa muestra por lo contrario distinciones que vienen de fuera del texto, y resaltan lo que el texto representa o muestra del "mundo de eventos" en dónde se lleva a cabo la historia (Bateman y Schimdt, 2012, pp.176-182). Es, en otras palabras, una comparación de eventos que en general permite que la historia avance. La relación de similitud/contraste, por otro lado, tiene que ver con si una relación se mantiene de manera repetida entre varios elementos, o si, en el caso de la relación de contraste, los elementos están colocados en oposición el uno del otro (Bateman y Schimdt, 2012, pp.176-182).
- Nivel (Plane): Esta dimensión plantea la determinación de áreas espacio-temporales y de trayectorias de figuras o de personajes para elaborar un razonamiento espacial (Bateman y Schimdt, 2012, pp.176-182). Aquí es relevante determinar las continuidades espaciales. Podemos así, por ejemplo, caracterizar

las contribuciones de los “inserts” de detalle o de los “establishing shots”. Para esto tenemos que determinar si las relaciones son no diegéticas o diegéticas (Bateman y Schimdt, 2012, pp.176-182).

Para el análisis sintagmático tomamos en cuenta en primer lugar la estructura de dependencia que es un tipo particular de organización sintagmática y es además una correlación necesaria para la organización paradigmática del discurso. Esta estructura se compone de segmentos, los cuales pueden tener una estructura interna compuesta por elementos. Un segmento está por lo tanto hecho de una combinación de elementos: esto sería la organización sintagmática del film (Bateman y Schimdt, 2012, p.170). Cada segmento tiene que ser caracterizado paradigmáticamente y pertenecer a algún tipo particular. Estos tipos paradigmáticos están definidos y estructurados por la metodología planteada por los autores. El plano es la unidad semiótica básica que adoptaremos para este análisis como unidad indivisible al no tener propiamente una clasificación paradigmática y al permitirnos asumir de la forma más certera posible una unidad espacio-temporal (Bateman y Schimdt, 2012, p.170).

Concluimos que el análisis sintagmático requiere también de la articulación del análisis paradigmático. Esto se lograría a través de la examinación del espectador cuando se enfrenta al análisis de la película. Según Bateman y Schimdt (2012) por cada elemento percibido, el espectador tiene que decidir de qué manera ese elemento está relacionado a lo que ha sido mostrado anteriormente (p.171). Para esto hay que empezar por cuestionarse de qué forma este elemento nuevo es diferente o similar a lo que se ha visto o escuchado anteriormente en el segmento. La metodología planteada por los autores se compone de 4 estructuras de dependencia sintagmáticas: la elaboración simple, la secuencia simple de segmentos, la inserción y el "multitracking" (Bateman y Schimdt, 2012, pp.171-174). La elaboración simple se da cuando cada elemento se construye a partir de los anteriores y añade información nueva, mientras que la secuencia simple de segmentos se da cuando no hay una continuación elaborativa de elementos y se presenta una ruptura (Bateman y Schimdt, 2012, pp.171-174).

Cuando añadimos un tercer elemento debemos interpretar si tiene continuidad con el primero o segundo elemento. Si no tiene ninguna relación con ellos, o si tiene relación con el segundo elemento, seguimos con el mismo procedimiento (Bateman y

Schimdt, 2012, pp.171-174). Pero, si el tercer elemento está relacionado con el primero este puede ser un insert (por ejemplo un plano detalle de algún elemento de la secuencia); esta sería otro tipo de estructura de dependencia sintagmática: la inserción (Bateman y Schimdt, 2012, pp.171-174).

Cuando añadimos un cuarto elemento y este es una extensión del plano 2, y el plano 3 es una extensión del plano 1, estamos ante un segmento alternado, lo cual constituye el cuarto tipo de estructura de dependencia: el “multitracking” (Bateman y Schimdt, 2012, pp.171-174). Bateman y Schimdt (2012) explican que este consiste en dos o más secuencias de elementos que están juntas de tal forma que sus sub-elementos individuales no son consecutivos y esta estructura es la más compleja de las 4 estructuras de dependencia planteadas pues combina aspectos de parataxis e hipotaxis. Según los autores, cada “track” tiene que responder a una estructura en sí mismo (pp.171-174). Una estructura de “multitracking” requiere por definición de una interpretación paratáctica y, por lo tanto, se infiere que la organización fílmica no está expresando una relación de dependencia entre los elementos, sino más bien una relación de igualdad (Bateman y Schimdt, 2012, p.174).

Si bien esta organización discursiva no es obligatoria para que el film pueda ser interpretado por una audiencia determinada, entre más claramente esté estructurada, una mayor cantidad de espectadores será capaz de llegar a las mismas interpretaciones del segmento. De lo contrario, el cineasta estaría tomando la decisión de no querer comprometerse de forma directa con una única interpretación discursiva. A partir de 4 elementos la tarea de análisis se repite, pues no pueden surgir nuevas situaciones cualitativamente (Bateman y Schimdt, 2012, p.171).

3.1.3.4. Análisis del discurso

Calsamiglia y Tusón (1999) consideran al discurso como una práctica social, es decir “una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito” (p.15). Según las autoras, el discurso no solo es parte de la vida social, sino que también es un instrumento que crea esta vida social (1999, p.15). Esto implica que las formas lingüísticas construyen la comunicación y representación del mundo y, por lo tanto, son variadas, pues dependen del conocimiento de cada persona. Tomando esto en consideración, surgen parámetros contextuales

cognitivos y socioculturales que cambian dependiendo de la interacción, según Calsamiglia y Tusón (1999, p.15). Así, al ser el discurso una práctica social, tanto lo expresado, como lo no dicho tienen igual peso en la generación de significado dentro del contexto, como lo establece Pardo (2013, pp.31-32).

Para Pardo (2013) el discurso no es un simple conjunto de herramientas abstractas que establecen o describen la realidad, sino que tiene carácter funcional al transformar ciertos estados o acontecimientos en la sociedad (p.35). Por lo tanto, cuando se analiza el discurso deben hacerse explícitas las maneras en que se “usan las más variadas expresiones discursivas para dar cuenta, comprender y hallar sentido a la vida diaria” (Pardo, 2013, p.35), considerando las relaciones complejas de significado que generan la realidad.

La definición de análisis del discurso varía dependiendo del autor, sin embargo, el consenso básico lo explica van Dijk (citado por Pardo, 2013):

Los estudios del discurso abarcan: el conjunto de interacciones comunicativas propias de un grupo o sociedad; el contexto; la adopción del discurso como práctica social de los integrantes de un grupo y su categorización; la secuencialidad y funcionalidad de los niveles y dimensiones del discurso; el análisis del sentido; las estrategias empleadas en la construcción del discurso; la cognición social. (pp. 40-41)

El análisis del discurso profundiza en el enfoque multimodal, el cual establece que el lenguaje verbal no puede analizarse aisladamente de los otros modos intervinientes (Menéndez, 2012, p.71). Lo anterior implica que el mensaje no puede separarse de los medios a la hora de estudiar el discurso, de modo que, según Menéndez (2012), es un “estudio del lenguaje en combinación con otros recursos tales como las imágenes, el simbolismo científico, la gestualidad, las acciones, la música y el sonido” (p.76).

En síntesis

Resulta fundamental para el proceso de investigación del presente estudio establecer bases teóricas amplias y claras, que permitan un análisis apropiado de las obras seleccionadas. A la vez, aún más importante, que el mismo sea respetuoso del pensamiento feminista que ha abordado la teoría del cine. Por esta razón es esencial proponer la convergencia de múltiples corrientes teóricas que permitan abordar la

construcción del género y de la mirada en cine, de manera que la discusión del análisis se de a partir de argumentos consistentes a nivel formal y discursivo, pero sin caer en corrientes absolutas, rígidas o discriminatorias. La presente investigación está basada en pilares de análisis narrativo, semiótico y discursivo, corrientes que se potencian por la transversalidad de la Teoría Fílmica Feminista como columna vertebral del proceso de investigación, tanto teórico como metodológico.

3.2. Marco Metodológico

El accionar metodológico de la presente tesis está dividido en 3 etapas, que responden a los 3 objetivos específicos del estudio: el análisis narrativo del corpus, el análisis multimodal de las secuencias seleccionadas para este fin y la discusión con las directoras de las obras. El siguiente planteamiento corresponde a los fundamentos metodológicos que se requerirán para el proceso de recolección e interpretación de datos a la hora del análisis de los resultados.

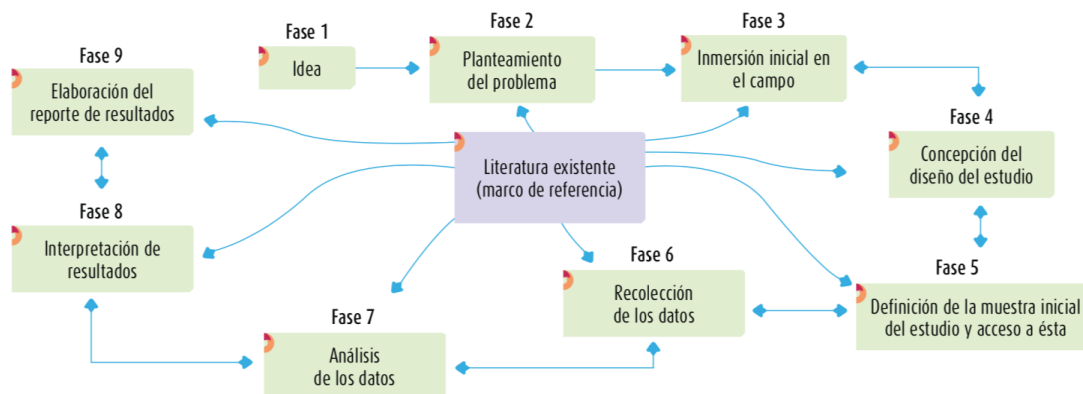
3.2.1. Enfoque metodológico

El enfoque de la investigación es cualitativo. A partir de dicho enfoque se pretende desarrollar un análisis desde la perspectiva narrativa y multimodal, y conocer las voces de las directoras, como sujetos de investigación y con base en la Teoría Fílmica Feminista, para determinar si existe una mirada femenina en la construcción de los personajes principales de las películas seleccionadas.

La investigación cualitativa, según Hernández, Fernández y Baptista (2014), se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto (p.358). Lo anterior permite planteamientos más abiertos y extraer significados de los datos, es decir, “descubrir los conceptos, categorías, temas y patrones presentes en los datos, así como sus vínculos, a fin de otorgarles sentido, interpretarlos y explicarlos en función del planteamiento del problema” (Hernández et al., 2014, p.418). Este proceso de investigación se representa detalladamente en la Figura 5. En efecto, las características descritas responden a las que deben ser alcanzadas por un análisis multimodal y narrativo como el propuesto en la investigación. También, es importante destacar que la posición del investigador cualitativo parte de la premisa de que el mundo social es relativo

y solo puede ser entendido desde el punto de vista de los actores estudiados, como también lo explica Hernández et al. (2014, p.10).

Figura 5. Proceso cualitativo



Elaborada por Hernández et al. (2014, p.7).

3.2.2. Alcance de la investigación

El desarrollo de esta investigación es de tipo descriptivo-analítico. Como lo explica Hernández et al. (2014), este alcance “busca especificar propiedades y características importantes de cualquier fenómeno que se analice” (p.92), por esta razón se trata de una propuesta metodológica más acertada para el estudio de la representación de la mujer en las películas de cine nacional seleccionadas.

3.2.3. Corpus y sujetos de estudio

Las fuentes utilizadas para la investigación son primarias. Una fuente primaria es toda aquella de la que se obtiene información directa, es decir, de donde se origina la información, como personas, organizaciones, acontecimientos, entre otras, según explica Bernal (2010, p.191). Bajo esta premisa, consideramos los largometrajes de *Violeta al fin* y *Medea* como fuentes primarias, ya que es a partir de estas obras originales que se obtiene la información directa de esta investigación. Asimismo, como sujetos de estudio contamos con el aporte de las directoras Hilda Hidalgo y Alexandra Latishev. Ambas son también guionistas de sus respectivas películas, por lo que son las fuentes primarias más representativas y esenciales para indagar sobre la mirada de la mujer a la hora de construir los personajes principales. La selección de este corpus y sujetos de estudio se realizó bajo los criterios detallados anteriormente en la sección de planteamiento y delimitación del problema.

3.2.4. Categorías de análisis

Tabla 1. Tabla de operalización de categorías

Objetivo general: Analizar la construcción cinematográfica de los personajes principales mujeres de los largometrajes de ficción costarricenses dirigidos por mujeres y estrenados en el año 2017, para identificar si existe una mirada específica e intencional en relación con la mujer.					
Objetivo específico 1: Identificar las características de la narrativa cinematográfica de las películas <i>Violeta Al Fin</i> y <i>Medea</i> .					
Categorías	Conceptualización	Subcategoría	Dimensiones	Operacionalización	Instrumentalización
Características de la narrativa cinematográfica.	Estructura narrativa y su respectivo análisis a partir de la teoría de McKee (2019) y de Floch (1993).	Triangulación narrativa.	Antitrama, arquitecra, minitrama, no trama.	Personaje principal, protagonismo, línea narrativa, tiempo, conflicto, realidad, final.	Observación narratológica preliminar. Triángulo narrativo de McKee (2019).
		Esquema narrativo.	Contrato, competencia, performance y sanción.	Evolución del personaje, motivación del personaje, incidencia del personaje en la historia, relación del personaje con su entorno.	Esquema narrativo: 4 fases de la estructura discursiva, según Floch (1993).
		Los tres niveles de conflicto del personaje.	Conflicto interno, conflicto personal, conflicto extrapersonal.	Selección de secuencias que evidencien los 3 tipos de conflicto de los personajes principales.	Esquema y características de los 3 tipos de conflicto del personaje, según McKee (2019).
Objetivo específico 2: Analizar la representación de la mujer desde el lenguaje cinematográfico en los personajes principales de las películas <i>Violeta al Fin</i> y <i>Medea</i> .					
Categorías	Conceptualización	Subcategoría	Dimensiones	Operacionalización	Instrumentalización
La representación de la mujer en los personajes principales.	Análisis de la representación de la mujer a partir de los 4 códigos semióticos propuestos por Bateman y Schmidt (2012), desde la semiótica.	Iconicidad.	- Composición de la imagen. -Colores y formas predominantes. -Iluminación. - Caracterización física de los personajes.	Identificación y descripción de la construcción icónica y plástica de la imagen, según cada categoría.	Instrumento de análisis fílmico multimodal de elaboración propia.
		Duplicación mecánica.	-Formato. -Escala de planos. -Ángulo.	Identificación y descripción de la construcción fotográfica y	

			-Profundidad de campo.	técnica de la imagen.	
		Multiplicidad.	Relaciones paradigmáticas y sintagmáticas.	Identificación y descripción de la construcción sintagmática y paradigmática de la secuencia.	
		Movimiento.	-Diseño sonoro. -Gestos. -Trayectorias de los personajes. - Movimientos de cámara.	Identificación y descripción del movimiento en cada categoría.	
Objetivo específico 3: Identificar la mirada de las directoras en la construcción de los personajes principales en las películas <i>Violeta Al Fin</i> y <i>Medea</i> .					
Categorías	Conceptualización	Subcategoría	Dimensiones	Operacionalización	Instrumentalización
Mirada de la directora en la construcción de los personajes principales.	La mirada femenina.	La mujer como directora.	-Carrera profesional -Trabajo y experiencias como directoras.	Detalle de la trayectoria profesional y de las experiencias como directoras.	Entrevista a profundidad con cuestionario semiestructurado.
		Mirada femenina.	-Origen y posibilidades de la mirada femenina.	Describir, cuestionar y/o resignificar la mirada femenina.	
		Construcción de protagonistas mujeres.	- Lenguaje del cine y la intencionalidad. - Inspiración.	Maneras de utilizar herramientas cinematográficas y narrativas; fuentes de inspiración.	
		Estereotipos de género.	-Embarazo. -Vejez. -Ser mujer.	Decisiones en cuanto a la manera de reproducir o deconstruir estereotipos de género.	

Fuente: elaboración propia (2020).

3.2.5. Técnicas de recolección

Como se menciona anteriormente, el presente estudio consta de 3 etapas de investigación para las cuales se utilizarán distintas técnicas cualitativas adecuadas a sus objetivos específicos.

El primer objetivo consiste en identificar las características de la narrativa cinematográfica de las películas *Violeta Al Fin* y *Medea*. Como primer paso de este análisis se realizará una observación narratológica preliminar con el fin de elaborar un mapeo de la narrativa general. Esto permitirá entender la estructura de cada narración para, a partir de esto, analizarlas en las etapas 2 y 3 de la investigación desde una perspectiva que se adecúe a las características específicas que presenten.

En segundo lugar, se utilizará la triangulación narrativa propuesta por McKee (2019). Este instrumento permite identificar aspectos de las películas para calificarlas dentro de un tipo de diseño narrativo. De esta manera, se determinan las características de cada película según la teoría, utilizando una tabla comparativa de elaboración propia, para otorgarles un lugar dentro del triángulo narrativo como arquitrama, minitrama, antitrama, o bien, no-trama (Ver apéndice B). Las categorías implicadas en la tabla comparativa son: la existencia de un personaje principal único o múltiple, el protagonismo activo o pasivo, la línea narrativa, el tiempo lineal o no-lineal, el conflicto externo o interno, la realidad causal o casual y, por último, el final abierto o cerrado.

Para este primer objetivo, se utilizará también el modelo propuesto por Floch (citado por Martínez y Moreno, 2016, p.440). Este consiste en un esquema narrativo que permite identificar las 4 fases que todo personaje principal debe pasar sucesivamente en un discurso: contrato, competencia, performance y sanción. Así, se pretende comprender el tratamiento del personaje principal y la noción discursiva del audiovisual (Ver apéndice C). Una vez efectuado el análisis narratológico, tanto a nivel de la tipificación de la narrativa, como en cuanto a la historia construida a través de esta, se procederá a sustraer las secuencias que serán objeto de análisis para el segundo objetivo. Para la selección de las anteriores se utilizará la metodología de análisis planteada por McKee (2019) sobre los 3 niveles de conflicto (p.183). Se seleccionarán 3 secuencias por cada película que corresponderán respectivamente a aquellas que representen de mejor forma cada nivel de conflicto: interno, personal y extrapersonal.

En cuanto al segundo objetivo, se utilizará un instrumento de elaboración propia para profundizar en el análisis del discurso multimodal de las películas, a partir de la metodología propuesta por Bateman y Schmidt (2012) para el análisis fílmico multimodal desde una perspectiva semiótica y su aleación con el análisis narratológico como con la Teoría Fílmica feminista (Ver apéndice D). Dicho instrumento se aplicará únicamente a las secuencias seleccionadas en el análisis narratológico del primer objetivo.

Bateman y Schmidt (2012) proponen una metodología con base semiótica específica para el análisis multimodal del cine, de la cual se tomarán categorías para la elaboración de un instrumento propio. El instrumento partirá de la división del lenguaje audiovisual en 4 códigos semióticos: iconicidad, duplicación mecánica, movimiento y multiplicidad. Esta matriz dividirá cada código en los elementos audiovisuales que deben ser tomados en cuenta a la hora de hacer el análisis de cada secuencia. Estos elementos fueron extraídos de distintas teorías de análisis, para formar un instrumento final que tomara en cuenta necesidades específicas de una metodología que permita evidenciar aspectos mencionados por las autoras de la Teoría Fílmica Feminista. Es de suma relevancia, en este caso, subrayar que este instrumento permite la convergencia de varias metodologías y teorías de análisis. La matriz se aplica a cada unidad fílmica, definida por Bateman y Schmidt (2012) como el plano. Se trata de la unidad semiótica básica que adoptaremos para este análisis, como unidad indivisible al no tener propiamente una clasificación paradigmática y al permitirnos asumir de la forma más certera posible una unidad espacio-temporal (Bateman y Schmidt, 2012, p.170).

A partir de un visionado detallado y exhaustivo de cada unidad fílmica, se procederá a indicar si las dimensiones propuestas por la matriz están o no presentes en sus diferentes variantes. En la casilla de descripción se efectuará una breve especificación de la manera en la que dicha variante está o no presente en la unidad analizada, deteniéndose en detalles relevantes para la caracterización del personaje.

En cuanto a la multiplicidad, su análisis se realizará mediante un paso a paso de las secuencias seleccionadas desde las relaciones lógicas que constituyen el código semiótico de multiplicidad. El análisis paradigmático y sintagmático no está dividido de manera estricta, por lo que la metodología puede ser cíclica y se recomienda pasar de un análisis al otro según sea necesario, hasta obtener resultados coherentes en ambas

propuestas. Las definiciones de cada una de las categorías y dimensiones que componen las estructuras tanto del análisis paradigmático como del sintagmático están desarrolladas correspondientemente en el marco teórico. La interpretación posterior de los resultados de este análisis multimodal se hará en conjunto con planteamientos teóricos de distintas autoras de la Teoría Fílmica Feminista.

Para finalizar, el tercer objetivo cuenta con el apoyo metodológico de la entrevista a profundidad con Hilda Hidalgo y Alexandra Latishev mediante un cuestionario semi-estructurado como instrumento (Ver apéndices J y K). Las preguntas de este cuestionario buscarán entender las motivaciones de las directoras para representar a sus personajes principales, es decir, cómo conciben y ponen en práctica su mirada como cineastas y otros detalles del proceso de realización cinematográfica.

3.2.6. Resumen metodológico

Tabla 2. Resumen metodológico

Objetivo	Técnicas	Instrumentos	Fuentes y sujetos de información
Identificar las características de la narrativa cinematográfica de las películas <i>Violeta Al Fin y Medea</i> .	Análisis narrativo.	- Observación narratológica preliminar. - Triangulación narrativa de McKee (2019). - Esquema narrativo: 4 fases de la estructura discursiva, según Floch (1993). - Los 3 niveles de conflicto según McKee (2019).	Largometrajes <i>Violeta al Fin y Medea</i> .
Analizar la representación de la mujer desde el lenguaje cinematográfico en los personajes principales de las películas <i>Violeta al Fin y Medea</i> .	Análisis multimodal.	Instrumento de análisis fílmico multimodal.	Largometrajes <i>Violeta al Fin y Medea</i> .
Identificar la mirada de las directoras en la construcción de los personajes principales en las películas <i>Violeta Al Fin y Medea</i> .	Entrevistas a profundidad.	Cuestionario semi-estructurado.	Hilda Hidalgo y Alexandra Latishev, respectivas autoras de <i>Violeta al fin y Medea</i> .

Fuente: Elaboración propia (2020).

3.2.7. Procesamiento y análisis

Para hacer posibles las etapas de análisis, tanto a nivel narrativo como multimodal, en primer lugar, se efectuó una observación detallada preliminar de los dos largometrajes. Se detalló un cuadro en donde se enumeraron y nombraron las secuencias de cada película. A la vez, se incluyó una descripción superficial de cada una junto con observaciones específicas de relevancia (Ver apéndice A).

Seguidamente, se procedió a hacer el análisis narrativo de cada película, para lo cual iniciamos con la elaboración de tablas comparativas de los elementos que componen las estructuras narrativas propuestas por McKee (2019): arquitrama, minitrama y antitrama (Ver apéndice B). Además, se completaron las tablas correspondientes al análisis del esquema narrativo según Floch (1993), las cuales integran los aspectos de contrato, competencia, performance y sanción (Ver apéndice C). En este punto, se aplicaron los tres niveles de conflicto según McKee (2019) al análisis narrativo de las protagonistas para definir la selección de secuencias que serán analizadas de forma multimodal.

Para la resolución del segundo objetivo de la investigación se aplicó a cada secuencia el instrumento de elaboración propia para el análisis multimodal. Para la construcción de dicho instrumento se procedió a la convergencia de varias teorías de análisis semiótico y cinematográfico, así como de comunicación no-verbal; esto con el fin de poder integrar de manera flexible los elementos formales que pueden comprender de mejor manera un análisis desde una perspectiva feminista. Las secuencias fueron nombradas cada una con una letra mayúscula del alfabeto latino y a cada unidad fílmica (o plano) que las componen se les asignó un número en orden cronológico, del 1 en adelante. El análisis se realizó plano por plano, por lo que se obtuvo una matriz por cada unidad fílmica (Ver apéndice D); finalmente, cada una de estas matrices se resumió con el propósito de facilitar la lectura y presentación de resultados, dejando visibles únicamente las características presentes en cada secuencia.

En cuanto a la resolución del tercer objetivo específico, se agendó una cita virtual, a través de la plataforma de Zoom institucional de la Universidad de Costa Rica, con cada directora para realizar las entrevistas a profundidad. Ambas se hicieron a partir de un cuestionario semi-estructurado previamente elaborado (Ver apéndice I) y duraron

alrededor de una hora y media cada una. La entrevista con Alexandra Latishev se realizó el día 1 de Julio del 2020 y la entrevista con Hilda Hidalgo, el día 3 de Julio del 2020. Es importante destacar que estas conversaciones se dieron dentro del contexto de pandemia COVID-19, razón que justifica la modalidad virtual. Luego, se elaboró una transcripción completa de cada entrevista (Ver apéndice J y K). Para la presentación de resultados, se realizó un resumen de cada una estructurado por temas, a partir de una decodificación de las transcripciones, con todos los elementos necesarios para responder al objetivo general en la posterior discusión.

En la discusión, se planteó un debate en el que convergen los resultados de todas las herramientas metodológicas utilizadas: análisis narrativo, multimodal y de los testimonios de las directoras. Todo esto se analizó con base en el planteamiento teórico de la Teoría Fílmica Feminista.

En síntesis

El proceso metodológico de este estudio nos permite interpretar la narrativa de los productos audiovisuales, determinando una perspectiva general de los mismos. A través del instrumento multimodal podemos profundizar en la comprensión del proceso de significación de los largometrajes. Finalmente, discutimos la mirada de las directoras de las películas, así como sus motivaciones, dificultades e inquietudes con el proceso creativo. Los resultados cobran sentido a la luz de la Teoría Fílmica Feminista.

Capítulo 4: Resultados

4.1. Presentación de resultados

4.1.1. Análisis narrativo de *Violeta Al Fin y Medea*

4.1.1.1. La triangulación narrativa de *Violeta Al Fin y Medea*

Partiendo de la metodología desarrollada por Mckee (2019) para delimitar el tipo de narrativa de las películas seleccionados, se plantea el análisis de 7 categorías clave a la hora de determinar en qué espacio del triángulo de McKee (ver Figura 6) podemos ubicar cada largometraje. El triángulo cuenta con 4 definiciones elementales de la narrativa general de una trama, cada una marca pautas establecidas según características generales analizadas por el autor: la arquitrama, la minitrama, la antitrama y la no-trama. Las primeras tres corresponden a las esquinas del triángulo y sus características fueron tomadas en cuenta para la elaboración de las tablas de análisis. La categoría de la “no-trama” reúne rasgos que no forman parte de la narrativa como tal, por lo que no incluimos sus características en nuestra herramienta de análisis. A continuación, discutiremos el estudio de cada uno de los 7 ejes que tomamos en cuenta para definir la narrativa general de las dos cintas.

Tabla 3. Análisis narrativo de *Violeta al fin*

Título del largometraje		Tipo de narración		
		Arquitrama	Minitrama	Antitrama
Características principales	Personaje principal	Una protagonista	Múltiples protagonistas	Sin protagonista
	Protagonismo	Activo	Pasivo	No aplica
	Línea narrativa	Dominante	Múltiples líneas narrativas	Incoherente
	Tiempo	Lineal	Lineal	No lineal
	Conflicto	Externo	Interno/ interpersonal	Autorreflexividad
	Realidad	Coherente y causal	Coherente y causal	Incoherente y casual
	Final	Cerrado	Abierto	Abierto

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Mckee (2019).

Tabla 4. Análisis narrativo de *Medea*

Título del largometraje		Tipo de narración		
		Arquitrama	Minitrama	Antitrama
Características principales	Personaje principal	Una protagonista	Múltiples protagonistas	Sin protagonista
	Protagonismo	Activo	Pasivo	No aplica
	Línea narrativa	Dominante	Múltiples líneas narrativas	Incoherente
	Tiempo	Lineal	Lineal	No lineal
	Conflicto	Externo	Interno/interpersonal	Autorreflexividad
	Realidad	Coherente y causal	Coherente y causal	Incoherente y casual
	Final	Cerrado	Abierto	Abierto

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Mckee (2019).

El largometraje *Medea* narra la historia de María José. Como se describe en su sinopsis, “es una chica universitaria que juega rugby y vive con sus padres en su cómoda casa de clase media” (Delefo, 2018). Inmediatamente, el largometraje centra la atención del espectador en un solo personaje: María José, a quien conocemos desde los primeros planos de la película y a quien acompañaremos con la mirada durante todo el largometraje. Los demás personajes tienen mucha menos presencia y se limitan a ser parte de situaciones específicas a lo largo del film. María José, por el contrario, guía la narrativa tanto con su presencia física en la totalidad de las secuencias, como en cuanto al motivo narrativo y al conflicto en sí de la película. No podemos pensar, en este caso, en una multiplicidad de personajes cuyo conflicto sea igual de relevante que el de ella. Tampoco podemos hablar de una ausencia de personaje principal. De igual manera, sucede con *Violeta al fin*. Esta vez mencionada desde el título, Violeta es el personaje principal de la película. Una adulta mayor de 72 años apegada a su casa de infancia, cuya historia resalta significativamente en cuanto a presencia y profundidad narrativa con respecto a la de los demás personajes, cuyos aportes giran entorno a ella. Descartamos así que *Violeta al fin*, sea una película de múltiples protagonistas o una con ausencia del mismo.

Profundizando en la temática del personaje dentro de la narrativa, nos acercamos a la manera en la que se desarrolla dicho protagonismo. Partiendo de que, en ambos casos, estamos frente a una película con una sola protagonista, procede preguntarnos: ¿se trata de un protagonismo activo o pasivo? Según Mckee (2019), “un protagonista activo que persiga un deseo llevará a cabo acciones que entren en conflicto directo con

las personas y el mundo que le rodean” (p.73). En el caso de Violeta, conocemos sus motivaciones: evitar que le arrebatan su casa de la infancia y, a la vez, reafirmar su autonomía como mujer y adulta mayor. Para lograr esto, Violeta busca crear una pensión, para lo cual pone en alquiler un cuarto que arregla con sus propios medios, busca un crédito bancario y, una vez que descubre la hipoteca de la casa, trabaja para encontrar formas de conseguir dinero y arreglos de pago. Todo esto, mientras mantiene una lucha constante con la mayoría de personajes que la rodean: su familia, su ex-marido y sus amistades, quienes se muestran muchas veces desconfiados y son parte de los conflictos interpersonales de la protagonista a lo largo de la trama.

Por otro lado, María José es un personaje que refleja ciertos rastros de ambigüedad con respecto a su protagonismo. Si bien mantiene una vida activa yendo a jugar rugby, a la universidad, asistiendo a eventos sociales y familiares, su conflicto se mantiene al margen de su capacidad de acción: María José está embarazada y tanto ella como su entorno ignoran su estado físico y su proceso en cuanto a la posible futura maternidad. McKee (2019) nos recuerda que “un protagonista pasivo se mostrará externamente inactivo mientras persigue un deseo interior que está en conflicto con otros aspectos de su propia naturaleza” (p.73). El conflicto de la maternidad es un conflicto tácito, que se mantiene en el espacio interno del personaje y se refleja únicamente en su corporalidad, exceptuando algunas escenas en donde la narrativa lo propone explícitamente, de las cuales destaca la escena del parto. El personaje entra en conflicto consigo misma y con su entorno, mas no lo refleja a través de acciones o motivaciones externas. Se trata de un personaje pasivo, lo cual, no debe ser interpretado como un sinónimo de inercia o desinterés por parte del personaje, por el contrario, según McKee (2019) “esta pasividad queda compensada a través de conceder al protagonista una lucha interna poderosa” (p.73).

El tratamiento del tiempo es un elemento clave para el análisis de la narrativa. McKee (2019) define que “toda historia [...] cuyos acontecimientos se desarrollen en un orden temporal de tal forma que el público los pueda seguir estará narrada dentro de un tiempo lineal” (p.74). El tiempo lineal es una característica que se le atribuye tanto a la arquitecra como a la minitrama. En ambas películas, podemos afirmar que existe una linealidad en el tiempo y los eventos se dan de forma sucesiva, guiando al espectador

en una temporalidad continua, la cual le permite descubrir “qué ocurre antes y qué, después” (McKee, 2019, p.74).

Como describimos anteriormente, a la hora de analizar el protagonismo de los personajes, un elemento fundamental al clasificar la trama cinematográfica es el del análisis del conflicto. El conflicto es parte de lo que mueve a los personajes y hace de la trama un espacio vivo dentro de la historia. Partiendo de la caracterización de McKee (2019), la arquitecra “acentúa el conflicto externo” (p.71), mientras que en la minitrama “se destacan las batallas que se producen dentro de sus propios pensamientos y sentimientos [del protagonista], conscientes o inconscientes.” (p.72). A partir de estas afirmaciones podemos concretar que *Violeta al fin* acentúa el conflicto externo del personaje, es decir, la trama gira alrededor del riesgo de perder la casa y de la presión de la familia por venderla. Esto, según nos lo confirma también McKee (2019), no significa que haya ausencia de conflicto interno. *Violeta* demuestra, a lo largo del largometraje, un espacio emocional importante que se refleja más allá de las acciones, como recuerdos, momentos de imaginación, la búsqueda de la afirmación de su independencia, entre otras. El acento del conflicto, lo que conduce el hilo narrativo y se desarrolla con más fuerza, es el conflicto externo.

Medea nos muestra una estructura muy diferente. Si bien la trama está llena de acciones externas (conversaciones, salidas, consumo de drogas, accidentes de tránsito), el acento del conflicto y el motor de la trama están en el espacio interno del personaje. Los pensamientos de María José no son explícitos, no los verbaliza, pero se transmiten a partir de la construcción de la atmósfera con el trabajo actoral de la actriz principal y el tratamiento audiovisual.

McKee (2019) nos propone también acceder a la cuestión de la “realidad” narrativa a la hora de analizar una película. Como espectadores, nos adentramos al mundo que nos ofrece una determinada cinta, comprendemos la realidad tal y como nos lo propone la o el cineasta, con los niveles de verosimilitud que haya decidido construir. En este sentido, McKee (2019) nos hace reflexionar sobre la coherencia del relato: “las realidades coherentes serán ambientaciones ficticias que establezcan los modos de relacionarse de los personajes y su mundo y que mantengan su coherencia a lo largo de toda la narración para crear significado” (p.77). La realidad coherente estaría representada tanto en la

arquitrama como en la minitrama. Por otro lado, las realidades incoherentes crean “una sensación de lo absurdo” (Mckee, 2019, p.77), característico de la antitrama. En los casos de *Medea* y de *Violeta al fin*, las cineastas nos sugieren ingresar en un mundo verosímil que, si bien puede contar con aspectos como la imaginación, el recuerdo o el delirio, siguen guardando coherencia dentro del relato.

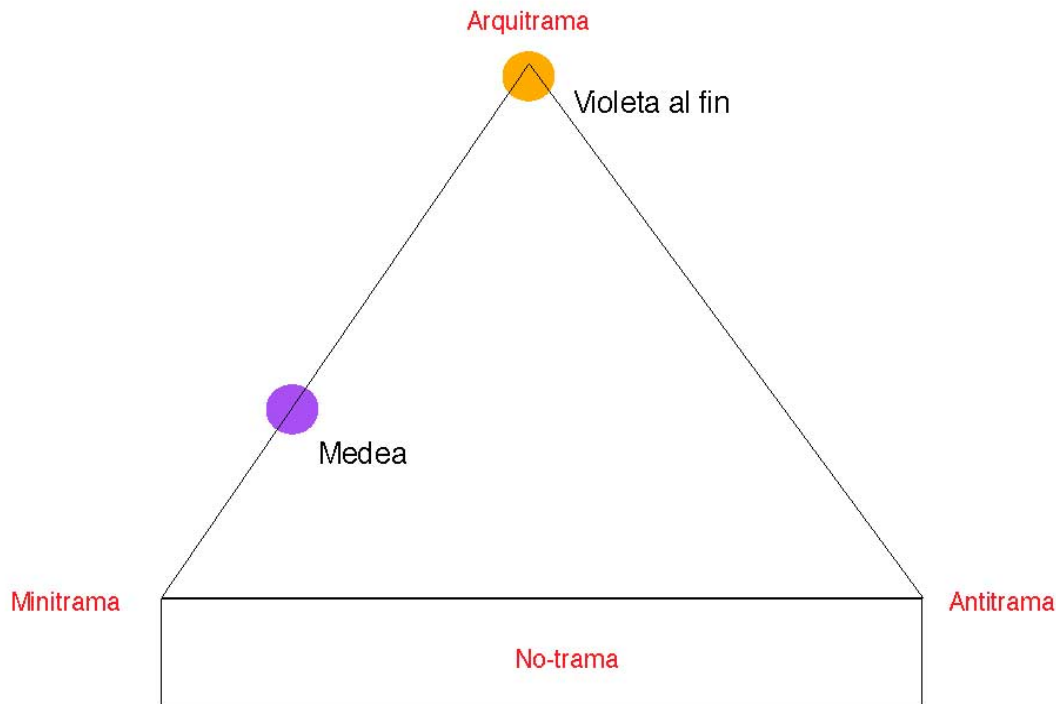
Como parte de la comprensión de la realidad de las tramas, McKee (2019) recurre a los conceptos de causalidad y casualidad. Según el autor, la casualidad parte de una serie de acciones que producen efectos, que a la vez producen nuevos efectos en una reacción en cadena, expresando conexiones internas de la realidad. La consecuencia ante una causa diferencia esta característica de la “casualidad”, en la que las acciones carecen de motivaciones aparentes y no precipitan efectos ulteriores, siendo así una característica esencial de la antitrama (Mckee, 2019, pp.75-76). En el caso de los dos largometrajes en cuestión, contamos con una construcción causal del relato. En *Violeta al fin*, tanto los eventos externos al personaje, como sus acciones propias, tienen consecuencias directas en la historia: Violeta no tiene dinero para arreglar su casa, por lo que pone un cuarto en alquiler, lo que desencadena el descontento de sus familiares y el descubrimiento de la deuda en la que la deja su ex-marido. La serie de eventos que conforma el hilo narrativo están encadenados por relaciones causales. De la misma forma sucede en *Medea*, a pesar de que la estructura es menos rígida, los hechos también terminan encadenándose de manera causal y las acciones tienen efectos directos en la consecución de los hechos: María José practica sus actividades regulares, algunas de las cuales la ponen en riesgo, esto, ignorando su condición de embarazo, lo cual desencadena en un aborto.

Como último punto, se nos presenta el cierre del relato. El final se entiende como la situación que ocurre después del clímax narrativo y el autor define dos tipos: abierto y cerrado. Un final cerrado ofrece un cambio total e irreversible, donde se responde a la totalidad de las preguntas planteadas por la narración y se satisfacen todas las emociones del público, según Mckee (2019, p.70). Contrario a esto, el final abierto deja “una o dos preguntas sin responder y alguna emoción sin satisfacer” (Mckee, 2019, p.71). En *Violeta al fin* nos encontramos con un final cerrado, ya que su historia culmina con la resolución completa y definitiva del conflicto: se quema la casa por lo que empezaría

siendo un accidente, un circuito eléctrico defectuoso, pero es la decisión de la protagonista lo que permite que las llamas consuman toda la propiedad. En contraparte, *Medea* presenta un final abierto, donde la protagonista, tras tomar decisiones determinantes emocionalmente como raparse su cabeza y encerrarse en su casa, sale finalmente a caminar por las calles de San José y se pierde de vista entre la multitud. Este final no responde muchas de las preguntas planteadas al inicio sobre su embarazo, ni sobre sus intenciones más profundas con respecto a este. Es un cierre que nos deja insatisfechos, cuestionándonos las verdaderas motivaciones y sentimientos de María José, a pesar de haberla acompañado en una batalla interna durante todo el relato.

Después del análisis de las 7 categorías que completan las características de la triangulación de McKee (2019), concluimos que *Violeta al fin* es una arquitrama, cumpliendo 7 de sus 7 características principales (ver tabla 3). *Medea* por otro lado, comparte características con la arquitrama y la minitrama, colocándose en un punto medio entre ambas categorías, aunque acercándose más a la minitrama acumulando 5 de 7 de sus características (ver tabla 4). Recordemos que en el análisis propuesto por McKee (2019), y también en el propuesto por la presente investigación, las categorías están compuestas por elementos flexibles que no determinan la totalidad de la trama ni sugieren rigidez en cuanto a sus características. Ambas películas cuentan con aspectos que oscilan de una categoría narrativa a la otra, pero es de nuestro interés determinar los rasgos predominantes de cada una para así colocarlas dentro del triángulo de McKee (ver figura 6).

Figura 6. Triángulo narrativo de Mckee



Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Fonseca (2016, p.14).

Habiendo analizado como parte necesaria de la comprensión del personaje, su relación con la trama y la estructura general de cada film, proponemos la selección de secuencias clave del desarrollo narrativo de cada protagonista, con el fin de hacer un análisis multimodal que nos permita desglosar detalladamente la manera en la que el lenguaje cinematográfico expone y fundamenta cada personaje. Dicha selección se hará en cada largometraje con base en el desarrollo de la protagonista según McKee (2019). Tanto *Medea* como *Violeta al fin* son relatos conducidos por una protagonista. En efecto, la trama de ambas películas responde a la voluntad de los personajes principales, a las cuales seguimos como espectadores.

En *Violeta al fin* identificamos a Violeta como la protagonista de la película, una protagonista clásica, que responde a la estructura del arquitraba, pues identificamos el deseo como motor del personaje desde muy temprano en la cinta: conservar su casa como símbolo de su independencia. Violeta es una protagonista con un deseo consciente y tiene la capacidad de perseguir de forma convincente su objeto del deseo (McKee, 2019, pp.174-175).

En *Medea* también identificamos a María José como la protagonista, a la cual seguimos como espectadores desde el primer plano de la película. En este caso, María José no responde de forma tan inmediata a las características de la protagonista clásica, y resulta más cercana a la protagonista de la minitrama. María José se mueve de manera menos explícita en la trama y no percibimos directamente su “deseo consciente”. McKee (2019) nos recuerda que “los protagonistas también podrían tener un deseo subconsciente contradictorio” (p.175), motivo que responde mejor al comportamiento y caracterización de la protagonista de *Medea*: una muchacha embarazada que niega y oculta su embarazo intentando seguir con su vida previa a esta condición.

McKee (2019) amplía sobre este deseo y nos dice que “los deseos conscientes y subconscientes de un protagonista multidimensional se contradicen. Lo que el personaje cree querer será la antítesis de lo que realmente quiere sin saberlo” (p.175). La última secuencia de la película nos muestra que la protagonista desarrolla un conflicto interno que la perturba profundamente, más allá de la negación en la que insiste durante gran parte de la cinta. Es difícil determinar el verdadero deseo de la protagonista, ya que, si este hubiera sido terminar con su embarazo, el llanto y la inquietud que muestra el personaje en esta secuencia final no serían resultados evidentes después del aborto. Sin lugar a duda, se trata de un personaje cuyos motivos son menos explícitos, más profundos y apegados a sus propias contradicciones.

4.1.1.2. El esquema narrativo de *Violeta Al Fin y Medea*

La forma en que se organizan los relatos permite comprender la noción del discurso. Para ello, aplicamos el esquema narrativo por 4 fases explicadas por Floch (1993, p.79): el contrato, la competencia, el performance y la sanción. Aplicar esta estructura a los largometrajes del presente estudio nos permite entender aspectos como la evolución del personaje, su motivación e incidencia en la historia, la relación con su entorno y las verdaderas implicaciones de su sanción final.

Para iniciar, nos centramos en el análisis del esquema narrativo de *Violeta al fin*.

Tabla 5. Esquema narrativo de *Violeta al fin*

Nombre del film: <i>Violeta al fin</i>	
Contrato	Violeta quiere autonomía, ser independiente después de su divorcio: vivir sola y realizar sus actividades, pero su familia no la apoya.
Competencia	Violeta decide crear una pensión en su casa, por lo que alquila un cuarto y busca hipotecar su casa.
Performance	Violeta descubre que va a perder su casa por culpa de su esposo y se niega a venderla, enfrentándose a su familia.
Sanción	Violeta quema su casa.

Fuente: *Elaboración propia (2020) con base en Martínez y Moreno (2016).*

El largometraje de *Violeta al fin* establece un contrato claro: la búsqueda de autonomía de una mujer de tercera edad después de años de matrimonio. Violeta, la protagonista, encuentra ese sentido de independencia viviendo en su casa, que es una herencia de sus padres. Ella, además, busca seguir con sus actividades como la natación, reunirse con sus amigas y familiares, y asistir a la Iglesia. Sin embargo, se encuentra con varios impedimentos, principalmente, la insistencia de sus hijos para que deje su casa y viva con ellos. A la vez, tampoco puede practicar de forma plena su religión, ya que no se le permite comulgar debido a su divorcio.

Violeta, a modo de competencia, toma la decisión de ignorar la presión de sus hijos y crear una pensión en su hogar para poder remodelarlo. Así, le alquila un cuarto a su profesor de natación. En un principio, no recibe apoyo de sus familiares ni de sus amigas, pero al demostrarles que está segura de su decisión, la ayuda comienza a hacerse presente. Su hija finalmente la acompaña al banco para ver si es sujeto de crédito para poder remodelar la casa. Aquí, la protagonista comienza a tener visiones de sus padres, quienes la consuelan y la guían.

Una vez en el banco, Violeta descubre que su casa fue hipotecada por su esposo y este dejó de realizar los pagos, por lo que debe pagar la deuda o la perderá. Aquí, nos encontramos con el performance, es decir, la prueba decisiva del sujeto. Es, en este momento, donde el personaje principal decide seguir luchando por su meta: conservar su casa. Por lo tanto, busca ayuda para reunir el dinero necesario para el pago de la casa, por lo que vende su carro, recibe apoyo monetario de sus amigas y consigue una socia para la pensión. Nuevamente, Violeta se enfrenta a sus hijos, quienes, por su parte, buscan compradores para la casa con lo que puedan realizar el pago del crédito.

Además, Violeta evade al notificador del banco para ganar tiempo sin recibir el aviso de remate de su hogar.

Finalmente, parece no existir una solución para la protagonista, quien sigue viviendo en su casa con miedo de ser desalojada. En este momento, Violeta decide tomar control de otros aspectos a su alrededor, como comulgar en la Iglesia, a pesar de ser prohibido para ella. Una tarde, Violeta tiene una nueva visión de sus padres, donde ve a su madre quemando algo en el jardín y a su padre ayudarle. Esa misma noche, un cortocircuito inicia un incendio en la cocina de la casa y Violeta, en vez de detener el fuego, le permite consumir toda la estructura. Aquí, se representa la sanción, o bien, los resultados de lo realizado. Es, en este momento, donde el personaje principal prefiere perder su hogar en las llamas, que dejarlo en manos del banco o compradores. Al final, dejando quemar su casa, Violeta encuentra la manera de evitar que otros decidan el rumbo de su propio hogar.

Por su parte, el análisis del esquema narrativo de *Medea* se presenta a continuación.

Tabla 6. Esquema narrativo de *Medea*

Nombre del film: <i>Medea</i>	
Contrato	María José estudia, sale de fiesta, hace deporte y se enamora, pero está embarazada.
Competencia	María José esconde su abdomen, inicia clases en la universidad, asiste a clases de rugby, se enamora y sale de fiesta con su mejor amigo.
Performance	María José ignora por completo su embarazo y toma decisiones que ponen en riesgo su condición.
Sanción	María José aborta, se deshace de los restos, se rapa y se aísla.

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Martínez y Moreno (2016).

Como lo describe la teoría, el programa a realizar por María José, es decir, su contrato, es la búsqueda de una vida universitaria activa. Esta experiencia comúnmente se caracteriza por asistir a la universidad, conocer nuevas personas, realizar deporte, salir de fiesta e, incluso, encontrar el amor. Sin embargo, María José está embarazada, aspecto que, por lo general, implica atenciones especiales.

María José adquiere la competencia para disfrutar de su experiencia estudiantil al asistir a clases, ir a fiestas junto a su mejor amigo y jugar rugby. Además, conoce a un compañero, quien, posteriormente se convierte en su novio. Todo esto, lo realiza escondiendo su abdomen para que no se note su embarazo. Este accionar se une al

performance, donde María José ignora por completo su condición. Aquí, toma decisiones que ponen en riesgo el proceso de desarrollo del feto, como, por ejemplo, la ingesta de drogas y alcohol y los golpes durante las prácticas de rugby. Incluso, la protagonista es atropellada y no busca atención médica.

Finalmente, la sanción resulta en el aborto doloroso y tardado del feto. María José afronta esta situación completamente sola y debe mantener esta resolución en secreto, así como el resto de su embarazo. Por esta razón, oculta los restos bajo su cama, hasta que puede ir a deshacerse de ellos en un río. Posterior a esto, se rapa y se acuesta en el suelo de su casa, que está sola, pues su familia se ha ido de viaje. Al final del largometraje, la protagonista camina por San José y se pierde entre la multitud.

4.1.1.3. Los 3 niveles de conflicto del personaje

Habiendo identificado las dos narrativas como estructuras basadas en una protagonista, es de nuestro interés fundamentar el análisis de su construcción según los tres niveles de conflicto que propone McKee (2019), pues consideramos que son la esencia narrativa que fundamenta la identidad misma de las protagonistas. Para cada largometraje seleccionamos tres secuencias clave para analizar que respondan cada una a un conflicto: interno, personal y extrapersonal, según la relación de cada protagonista con el mundo que la rodea: su relación con su propia mente, sus emociones y su cuerpo en el caso del conflicto interno; su relación con su familia, amigos o amantes para el conflicto personal; y su relación con su entorno físico, instituciones sociales o personas de la sociedad para el conflicto extrapersonal. De esta forma, pretendemos comprender de la manera más íntegra posible cómo cada protagonista fue construida y, así, evidenciar si representan, como personajes cinematográficos, una mirada específica.

Como se estableció en el Marco Metodológico, esta selección es posible gracias a la observación preliminar y la división de los largometrajes en secuencias (Ver apéndice A). A continuación, identificamos estos tres niveles como secuencias en los largometrajes de *Violeta al fin* y *Medea*.

Violeta al fin

1. Secuencia de conflicto interno: El incendio, secuencia número 28. Aquí Violeta encarna el recuerdo de sus padres en la casa y decide quemarla. Esta secuencia evidencia el espacio psicológico de Violeta: su conflicto, sus recuerdos, sus emociones, sus decisiones con respecto a los obstáculos externos.
2. Secuencia de conflicto personal: El último almuerzo, secuencia número 27. En esta secuencia, observamos una representación completa de la interacción entre Violeta y su familia, incluyendo el conflicto externo referente a su casa.
3. Secuencia de conflicto extrapersonal: Violeta logra comulgar, secuencia 26. Esta secuencia pone en escena la evolución de la relación del personaje con la institución de la Iglesia Católica y su experiencia con la espiritualidad.

Medea

1. Secuencia de conflicto interno: Desarrollo de la crisis, secuencia número 19. Se trata de la secuencia justo después del parto, en la que María José se queda sola y enfrenta la materialidad de su conflicto interno con respecto al embarazo y sus recientes vivencias, antes ausente en la expresión de sus acciones.
2. Secuencia de conflicto personal: El fin de la relación con Javier, secuencia número 13. En una fiesta María José es ignorada por varios amigos incluyendo a su novio Javier; el silencio y la desatención de su presencia se hacen más evidentes.
3. Secuencia de conflicto extrapersonal: La problemática del cuerpo de una jugadora de Rugby, secuencia número 7. María José interactúa con varias instituciones sociales que la enmarcan en un contexto particular: el rugby y el embarazo.

4.1.2. Análisis multimodal: la representación de la mujer en las protagonistas de *Violeta al fin* y *Medea*

La propuesta metodológica para el análisis multimodal de las secuencias seleccionadas de cada película, resulta de la fusión de 4 códigos semióticos que componen el lenguaje audiovisual: la iconicidad, la duplicación mecánica, el movimiento y la multiplicidad. Estos fueron examinados con detalle según el instrumento de análisis propuesto en el Marco Metodológico (Ver apéndices E y F). A continuación, exponemos el resumen de los resultados.

En primer lugar, presentamos el análisis del esquema narrativo de *Violeta al fin*.

Tabla 7. Resumen de los elementos destacados del análisis multimodal de *Violeta al fin*

Análisis multimodal de <i>Violeta al fin</i>			
	Secuencia conflicto interno (V)	Secuencia conflicto personal (W)	Secuencia conflicto extrapersonal (X)
Iconicidad	<ul style="list-style-type: none"> ● Énfasis en la protagonista, con algunas tomas de sus padres. ● Colorización natural/realista de noche y fuego y tonos sepia para la imaginación de la protagonista. ● Colores principales: naranja. ● Iluminación neutra/realista de noche, fuego y de contraluz o luces fuertes para la imaginación de la protagonista. ● Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, ropa floja y cómoda, con joyas, arreglada. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Énfasis en la protagonista, con algunas tomas de sus familiares. ● Colorización natural/realista. ● Colores principales: complementarios: verde, azul, morado y violeta. ● Iluminación neutra/realista. ● Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, ropa floja y cómoda, con joyas, arreglada. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Énfasis en la protagonista, está siempre en centro de la imagen. ● Colorización natural/realista. ● Colores principales: terracota (azul y amarillo). ● Iluminación neutra/realista. ● Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, ropa floja y cómoda, con joyas, arreglada.
Duplicación Mecánica	<ul style="list-style-type: none"> ● Permanente 1:1,78 formato estándar HD. ● Variaciones entre plano medio, primer plano y plano detalle, con ángulos frontales, picados, contrapicados y sesgados. ● En su mayoría, poca profundidad de campo. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Permanente 1:1,78 formato estándar HD. ● Variaciones entre plano medio y primer plano, con ángulos frontales. ● Mucha profundidad de campo en las tomas donde se observa toda la familia y poca donde se observa solo un personaje. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Permanente 1:1,78 formato estándar HD. ● Variaciones entre plano medio y primer plano, con ángulos frontales y picados. ● Permanente poca profundidad de campo.
Movimiento	<ul style="list-style-type: none"> ● Voz y ruido diegéticos. Música suave durante la imaginación de la protagonista. ● Gestos de felicidad y tristeza durante las tomas de su imaginación. Gestos de seriedad, tristeza y duda en la cocina. Gestos de miedo y asombro en la quema de la casa. Gestos de tranquilidad al final. ● La protagonista se traslada de dentro de la 	<ul style="list-style-type: none"> ● Voz y ruido diegéticos. ● Contraste de gestos de tristeza, indignación y felicidad. ● La protagonista permanece sentada hasta el final, donde abandona la escena. ● Permanentes planos fijos no-estabilizados (cámara en mano). 	<ul style="list-style-type: none"> ● Ruidos y voces diegéticas. Un efecto de sonido al inicio, extradiegético. ● Gestos de incertidumbre y seriedad. ● Trayectoria cíclica, de la banca al altar y del altar a la banca. ● Mezcla de movimientos estabilizados de cámara con travelling de derecha a izquierda

	<p>casa hacia fuera en los momentos donde imagina a sus padres. Se traslada del lavabo al conector. Se traslada huyendo del fuego (despacio y hacia atrás).</p> <ul style="list-style-type: none"> ● La mayoría de los planos son no-estabilizados (cámara en mano). ● Hay planos fijos y movimientos de cámara panorámicos que siguen las acciones de los personajes y del fuego. 		<p>y de izquierda a derecha y leve movimiento panorámico para seguir a la protagonista de arriba a abajo.</p>
Multiplicidad	<ul style="list-style-type: none"> ● Proyección: hay conexiones proyectadas y no-proyectadas. ● Taxis: la mayoría de conexiones son hipotácticas, pero hay una paratáctica. ● Nivel: conexiones diegéticas continuas en su mayoría, pero hay una no-diegética y una diegética no continua. ● Sintaxis: en su mayoría, hay elaboraciones simples, pero hay una ruptura entre V9 y V10. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Proyección: conexiones no-proyectadas. ● Taxis: conexiones hipotácticas. ● Nivel: conexiones diegéticas continuas. ● Sintaxis: elaboraciones simples. 	<p>No hay multiplicidad, ya que es un plano secuencia.</p>

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Violeta Al Fin es un largometraje que se categoriza como un cine realista, tanto su iluminación y colorización natural, sonido diegético y puesta en escena de los personajes busca representar la realidad (Ver figuras 7, 10 y 14). Sin embargo, hay momentos en que esto cambia con el propósito de proyectar lo que sucede dentro de la mente de Violeta: una mezcla entre recuerdos, sueños e imaginación, generalmente asociadas a su niñez y a sus padres. Estas situaciones se subrayan mediante la iluminación y colorización, donde la puesta en escena es más oscura, con luces y sombras fuertemente marcadas y una tonalidad sepia de la imagen (Ver figura 8). Asimismo, la música o efectos de sonido se hacen presentes en estas tomas, creando un ambiente aún más diferenciado. Este cambio drástico permite identificar fácilmente cuándo estamos en la realidad y cuándo estamos en la mente de Violeta.

Figura 7. Fotograma de la unidad filmica V23 de *Violeta al fin*



Fuente: Violeta al fin (2017).

Figura 8. Fotograma de la unidad filmica V3 de *Violeta al fin*



Fuente: Violeta al fin (2017).

Este contraste se esclarece en el análisis de la secuencia del conflicto interno (V), la cual inicia en una proyección de la imaginación de Violeta, pero luego pasa a la realidad. En un principio, puede parecer que ambas situaciones no están conectadas, incluso, hay una ruptura entre las unidades V9 y V10 (Ver figuras 9 y 10). Sin embargo, conforme nos acercamos al final de la secuencia, se nos hace evidente la relación entre los acontecimientos, donde Violeta, en un principio, ve a sus padres utilizando el fuego

y, luego, lo utiliza ella misma para quemar su casa (Ver figuras 11 y 12). Esto nos da pie a considerar la influencia que tienen sus otras proyecciones a lo largo de la película, en sus acciones y decisiones.

Figura 9. Fotograma de la unidad filmica V9 de *Violeta al fin*



Fuente: Violeta al fin (2017).

Figura 10. Fotograma de la unidad filmica V10 de *Violeta al fin*



Fuente: Violeta al fin (2017).

Figura 11. Fotograma de la unidad fílmica V5 de *Violeta al fin*



Fuente: Violeta al fin (2017).

Figura 12. Fotograma de la unidad fílmica V18 de *Violeta al fin*



Fuente: Violeta al fin (2017).

El largometraje apuesta por un formato estándar HD (1:1,78). La mayoría de sus tomas son cerradas, con planos medios, primeros planos y planos detalle. En todas las secuencias analizadas, la figura de Violeta se enfatiza en tomas y encuadres (Ver figuras 7, 9, 13 y 14). Si bien hay presencia de unidades fílmicas donde se ven otros personajes, siempre se hace en función de dar mayor información con respecto a una interacción con la protagonista. Incluso, no hay una sola secuencia en el largometraje donde Violeta no

esté presente y no sea ella el foco de la trama y, por ende, de la puesta en escena. Violeta es un personaje activo, por lo tanto, sus gestos y movimientos son muy evidentes y demuestran cómo se siente ella en cada momento.

Figura 13. Fotograma de la unidad fílmica W4 de *Violeta al fin*



Fuente: Violeta al fin (2017).

Figura 14. Fotograma de la unidad fílmica W10 de *Violeta al fin*



Fuente: Violeta al fin (2017).

De esta manera, los movimientos de cámara responden a las acciones de la protagonista y están pensados para acompañarla en sus recorridos (Ver apéndice E).

Por ejemplo, en la secuencia X la cámara sigue a la protagonista en todo momento, desde que sale de su banca, hasta el altar, de regreso y hasta donde se inclina a rezar (Ver figuras 15 y 16). Asimismo, se mueve con ella cuando huye del fuego en la secuencia V19 (Ver figura 17). También, en la secuencia W, se mantiene fija en tanto Violeta está sentada en la mesa, con la excepción de mantenerse fija cuando ella abandona la mesa (Ver figura 14). Es importante destacar también que la mayoría de tomas son con cámara en mano.

Figura 15. Fotograma de la unidad fílmica X1 de *Violeta al fin*



Fuente: *Violeta al fin* (2017).

Figura 16. Fotograma de la unidad fílmica X1 de *Violeta al fin*



Fuente: *Violeta al fin* (2017).

Figura 17. Fotograma de la unidad fílmica V19 de *Violeta al fin*



Fuente: Violeta al fin (2017).

La vestimenta de Violeta es en tonos vino en 2 de las secuencias analizadas (V y W) y azul en la otra (X) contrastando con los otros que visten variaciones de estos tonos. Asimismo, entre los colores predominantes se mantienen los de tonos terracota y sus complementarios, como tonos de azul. El vestuario de Violeta es conservador, cómodo y arreglado en todas las escenas, con artículos como joyería (Ver figura 13). Por el análisis de estas 3 secuencias no se puede asegurar si el uso de los colores implica algo en la trama, sino más bien parece mostrar una decisión estética.

La multiplicidad en las secuencias seleccionadas es muy variada, abarcando todo el espectro de posibilidades. La secuencia de conflicto extrapersonal (X), al ser un plano sin cortes no tiene multiplicidad. La secuencia de conflicto personal (W) presenta una multiplicidad bastante simple, donde las conexiones entre unidades fílmicas son evidentes y sencillas, además, todas las conexiones son no-proyectadas. Por último, la secuencia de conflicto interno (V) es la más compleja. Tiene conexiones tanto proyectadas, como no proyectadas, cuando Violeta imagina a sus padres en el jardín. La mayoría de conexiones son hipotácticas, en cuanto a taxis, diegéticas con respecto a nivel y elaboraciones simples de sintaxis. Sin embargo, hay una ruptura entre las unidades V9 y V10, dando como resultado también una ruptura en la sintaxis, un nivel de conexión no-diegético y una conexión paratáctica de taxis. Esto genera una disociación entre las primeras unidades de la secuencia y las que se desarrollan a partir

de la unidad V10. De esta manera, lo que conecta las unidades para crear una sola secuencia es la similitud de acciones con fuego entre los padres de Violeta al principio y de ella al final.

El análisis del esquema narrativo de *Medea* se presenta a continuación.

Tabla 8. Resumen de los elementos destacados del análisis multimodal de *Medea*

Análisis multimodal de <i>Medea</i>			
	Secuencia conflicto interno (N)	Secuencia conflicto personal (M)	Secuencia conflicto extrapersonal (L)
Iconicidad	<ul style="list-style-type: none"> • Énfasis en la figura centrada de la protagonista. • Colorización desaturada. • Iluminación neutra, realista. • Mujer alta, contextura ancha, pelo corto con flequillo en carré, ausencia de accesorios y maquillaje. Ropa cómoda de tipo pijama, ropa interior. Cabeza rapada. Énfasis en la desnudez del plano final. 	<ul style="list-style-type: none"> • Composición variada según planos, especial contraste entre planos en los que está sola y el plano de reunión en la mesa. • Colorización desaturada. • Iluminación neutra, realista. • Mujer alta, contextura ancha, pelo corto con flequillo en "carré", ausencia de accesorios y maquillaje. Jeans, sudadera, mochila. 	<ul style="list-style-type: none"> • Composición variada según plano, siempre centrada en la figura de la protagonista. • Colorización desaturada. • Iluminación neutra, realista. • Mujer alta, contextura ancha, pelo corto con flequillo en "carré", ausencia de accesorios y maquillaje. Énfasis en el cambio de ropa: del uniforme de rugby a ropa casual y holgada. Se coloca una faja alrededor del vientre. La desnudez final hace énfasis en el embarazo.
Duplicación Mecánica	<ul style="list-style-type: none"> • Permanente 1:1,33 de formato clásico. • Permanente plano sesgado (cámara ligeramente colocada en diagonal con respecto al personaje) y prevalecen el plano medio y el primer plano. • Permanente poca profundidad de campo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Permanente 1:1,33 de formato clásico. • Permanente plano sesgado (cámara ligeramente colocada en diagonal con respecto al personaje) y prevalecen el plano medio y el primer plano. • Primer plano mirándose en el espejo (M2). • Permanente poca profundidad de campo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Permanente 1:1,33 de formato clásico. • Permanente plano sesgado (cámara ligeramente colocada en diagonal con respecto al personaje) y prevalecen el plano medio y el primer plano. • Primer plano mirándose en el espejo (L4). • Plano general con énfasis en el vientre embarazado (L5). • Permanente poca profundidad de campo.
Movimiento	<ul style="list-style-type: none"> • Permanentes planos no-estabilizados (cámara en mano). • Panorámica vertical en último plano de la ducha (N6). • Énfasis en una gestualidad centrada en los sentidos (especialmente el tacto). • Música presente al final 	<ul style="list-style-type: none"> • Permanentes planos no-estabilizados (cámara en mano). • Ruidos y voces diegéticas. Ausencia de música. • Gestos de repetición en la mesa mientras es ignorada. Seriedad absoluta posteriormente, cuerpo lento, encorvado. 	<ul style="list-style-type: none"> • Permanentes planos no-estabilizados (cámara en mano). • Ruidos y voces diegéticas. Ausencia de música. • Contraste entre gestos de seriedad nerviosa (L1 y L2), gestos de diversión (L3) y gestos de resignación (L4).

	del último plano: Canción instrumental de la ópera de Orfeo y Eurídice.		
Multiplicidad	<ul style="list-style-type: none"> ● Proyección: conexiones no-proyectadas. ● Taxis: conexiones hipotácticas. ● Nivel: conexiones diegéticas continuas. ● Sintaxis: elaboraciones simples. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Proyección: conexiones no-proyectadas. ● Taxis: conexiones hipotácticas. ● Nivel: conexiones diegéticas. ● Sintaxis: elaboraciones simples. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Proyección: conexiones no-proyectadas. ● Taxis: conexiones hipotácticas y paratácticas. ● Nivel: conexiones diegéticas. ● Sintaxis: elaboración simple y secuencia simple de elementos (ruptura).

Fuente: *Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).*

Es de nuestro interés destacar que varios elementos audiovisuales que componen las 3 secuencias seleccionadas son elementos que permanecen durante toda la película. Es el caso de la colorización desaturada, la iluminación neutra y realista (propia de cada locación), el formato clásico (también llamado 4:3), la utilización del plano sesgado y de la cámara en mano, así como la poca profundidad de campo y el sonido diegético. En cuanto al personaje de María José, constatamos cambios de apariencia importantes, que no tienen que ver con su edad ni con procesos de envejecimiento o cambios a largo plazo, pues la película se desarrolla a lo largo de no más de algunos días o semanas de su vida y de su embarazo. Sus rasgos más notorios permanecen entonces iguales todo el largometraje: es una mujer joven, blanca, de contextura ancha, alta con respecto a los demás personajes y lleva un corte de pelo "carré" con flequillo (a excepción de las últimas dos secuencias de la película). Se caracteriza también por su ausencia de accesorios y maquillaje, y por un vestuario sencillo y cómodo: mayoritariamente sudaderas, jeans, camisetas de algodón y, en general, ropa holgada.

La secuencia extrapersonal (L) narra a través de 5 planos o unidades fílmicas, la manera en la que María José se relaciona con el rugby y con su equipo durante el embarazo (Ver apéndice F). En dos de los planos (L1 y L3) la protagonista se encuentra rodeada de sus compañeras: primero mientras se cambia en el vestidor y luego mientras se toma una cerveza en el bar. En ambas, ella se encuentra como la figura central de la composición y también la figura enfocada del cuadro en plano medio (Ver figura 18).

Figura 18. Fotograma de la unidad fílmica L1 de *Medea*



Fuente: Medea (2017).

Figura 19. Fotograma de la unidad fílmica L2 de *Medea*



Fuente: Medea (2017).

Los primeros dos planos (L1 y L2) tienen una relación hipotáctica por continuidad espacio temporal, pues se trata del momento en el que María José se cambia después de un partido. Su gestualidad manifiesta seriedad e incomodidad al ponerse la ropa, mientras revisa constantemente con la mirada a sus compañeras. En el segundo plano (L2), se encuentra escondida, oculta entre paredes arrinconada en el tercio izquierdo del encuadre, mientras se coloca una faja alrededor del vientre (Ver figura 19).

El salto espacial y la pequeña elipsis temporal que dividen el segundo y tercer plano (L2 y L3) generan un contraste que se refleja en la gestualidad de la protagonista. Se trata de un momento clave de celebración, en el que María José cambia por completo su expresión facial a una relajada y sonriente. Su expresión corporal también es más activa: juega, toma cerveza de un zapato, se vierte el resto de cerveza sobre la cabeza... El sonido de las risas y la música en segundo plano del bar acentúan el estado de ánimo alegre del entorno (Ver figura 20).

La relación paratáctica entre el tercer y cuarto plano (L3 y L4) evidencia rápidamente la ruptura entre ambos ambientes que va más allá de las relaciones espacio temporales: los gestos del personaje y su caracterización física resaltan una contradicción íntima. Pasamos de una escena en la que la protagonista ríe, toma, juega con su grupo de amigas, a una escena de soledad en donde la seriedad, la lentitud y la resignación corporal nos hacen entender como espectadores la discordancia existente entre la vida social del personaje y sus preocupaciones más íntimas (Ver figura 21). El cuarto plano de esta secuencia hace énfasis en la mirada del personaje sobre sí misma: un primer plano de su rostro reflejado sobre el espejo. Los gestos corporales lentos, decaídos de la actriz y su expresión facial seria transmiten un estado de ánimo reflexivo y decaído.

Por último, la elaboración simple entre los planos L4 y L5 añade la información que resuelve el porqué de la contrariedad expresada por el personaje. La última unidad nos muestra el cuerpo desnudo embarazado de María José, a través del vidrio empañado de la ducha, en un plano en el que solo vemos el torso del personaje (Ver figura 22).

Figura 20. Fotograma de la unidad fílmica L3 de *Medea*



Fuente: Medea (2017).

Figura 21. Fotograma de la unidad fílmica L4 de *Medea*



Fuente: Medea (2017).

Figura 22. Fotograma de la unidad fílmica L5 de *Medea*



Fuente: Medea (2017).

La secuencia de conflicto personal (M) relata con 3 unidades fílmicas la manera en la que María José termina su relación con Javier después de una incómoda reunión entre amigos (ver apéndice F). En un primer plano (M1) vemos a María José sentada en una mesa rodeada de Javier y otros 3 amigos en camisetas de fútbol (ver figura 23). Ella intenta en numerosas ocasiones participar de la conversación y alcanzar una cerveza, mientras los demás la ignoran. Abandona la mesa y en el plano siguiente (M2) se encuentra en el baño de la misma casa viéndose a sí misma en el espejo en un primer plano, mientras la reunión sigue sin ella (ver figura 24). Por último, a través de una elipsis presenciemos cómo la protagonista abandona la reunión (relación espacial no-continua); avanza con la mirada fija en el horizonte sin contestar la llamada entrante de Javier en su teléfono, mientras la cámara la sigue por medio de un travelling (Ver figura 25).

Figura 23. Fotograma de la unidad fílmica M1 de *Medea*



Fuente: Medea (2017).

Figura 24. Fotograma de la unidad fílmica M2 de *Medea*



Fuente: Medea (2017).

Figura 25. Fotograma de la unidad fílmica M3 de *Medea*



Fuente: Medea (2017).

La secuencia de conflicto interno (N) nos muestra la reacción más íntima de la protagonista después de haber abortado (Ver apéndice F). En 6 unidades fílmicas, seguimos a María José desde que llega a su casa, después de deshacerse de los restos, y mientras decide qué hacer con su propio cuerpo en las siguientes horas. La adición de información propuesta por esta secuencia construye paso a paso la manera en la que el personaje procesa su crisis después del trauma. A pesar de que se trata de relaciones hipotácticas, los encuadres no necesariamente comparten información espacial, sin embargo, entendemos que se trata de la misma casa y la misma noche (o tarde/noche/madrugada). El cuerpo del personaje es la guía que nos permite asociar el espacio y el tiempo entre sí: sus gestos, sus movimientos, su trayectoria y su postura. Estamos presenciando la expresión de un espacio íntimo o psicológico y cómo este se relaciona con su entorno a través de los sentidos de la protagonista, especialmente el sentido del tacto. En esta secuencia específicamente, la atención del espectador se centra en la corporalidad del personaje. Por esta razón, es importante destacar algunos gestos y acciones poco convencionales que consideramos claves para acceder a este espacio íntimo, como raparse la cabeza (N2 y N3), sacar el colchón del cuarto a la sala,

orinar en el patio en vez de en el baño (N3, N4, N5 y N6) y, por último, la larga ducha sentada en el piso (N6) (Ver figuras 26, 27, 28 y 29).

Figura 26. Fotograma de la unidad fílmica N3 de *Medea*



Fuente: Medea (2017).

Figura 27. Fotograma de la unidad fílmica N5 de *Medea*



Fuente: Medea (2017).

El último plano de esta secuencia (N6) sostiene una carga retórica fundamental en el largometraje (Ver figuras 27 y 28). Desde un ángulo picado observamos el cuerpo desnudo de María José sentada a través de un vidrio entre mojado y empañado. Empieza a presionar su rostro y sus manos contra el vidrio recogiendo sus extremidades lentamente, para luego dejarse caer deslizándose hasta terminar acostada. La cámara sigue su expresión corporal a través de un movimiento panorámico vertical. A pesar de que notamos su cuerpo entero, el encuadre permanece principalmente en un primer plano (flexible), haciendo énfasis en su rostro. La unidad termina con el inicio de la pieza instrumental de la Ópera de Orfeo y Eurídice (Ver figuras 28 y 29).

Figura 28. Fotograma de la unidad fílmica N6 de *Medea*



Fuente: Medea (2017).

Figura 29. Fotograma de la unidad fílmica N6 de *Medea*



Fuente: Medea (2017).

4.1.3. Mirada de las directoras en la construcción de los personajes principales en *Violeta al Fin y Medea*

4.1.3.1. La mujer como directora: preparación y experiencias

Hilda Hidalgo y Alexandra Latishev, directoras de *Violeta Al Fin* y *Medea* respectivamente, comparten una característica en común: ambas son profesionales del cine, con carreras formales universitarias. Es interesante destacar que, en un inicio, ninguna de las dos tenía pensado ser cineasta y, aún menos, directora. Fue gracias a la preparación académica que ambas descubrieron el arte y adquirieron el conocimiento para desempeñarlo.

Hidalgo, al ingresar a la Escuela Internacional de Cine y Televisión en Cuba, descubre en esta profesión un espacio de convergencia entre muchos de sus intereses: contar historias, explorar aspectos visuales, la poesía, la música, la danza, el pensamiento crítico, entre otros. La escuela de cine le permitió acceder a conocimientos formales y adquirir destrezas más rápidamente que si hubiera tomado el camino autodidacta. Hoy día no se imagina en ningún otro oficio.

Por su parte, el interés en cine para Latishev surgió gracias a un curso de apreciación de cine, con María Lourdes Cortés, que le permitió verlo como un arte más

cercano al observar películas de la región. Así, descubrió la profesión e inició sus estudios en la Universidad Veritas, como segunda carrera. Al cabo de 8 años de estudios, se graduó y trabajó en Canal UCR, publicidad y el CETAV. Al iniciar la carrera, sus aspiraciones de ser directora se vieron amenazados por la poca participación femenina en sus clases, el enfoque en equipo y software de quienes estudiaban con ella, cuando ella no tenía familiaridad con este, y el roce con directores con personalidades ruidosas y fuertes. Fue hasta que llevó el curso de Dirección con Paz Fábrega, dentro del plan de estudios de la Universidad Veritas, que pudo entender una nueva modalidad de hacer y producir cine; así, su interés por la dirección resurgió.

Una vez dentro del contexto laboral, ambas directoras han trabajado y coleccionado experiencias en una profesión que por años ha sido desempeñada por hombres. Para Hidalgo, su trabajo como directora se ha caracterizado por el perfeccionismo, incluso en sus inicios en dirección, llegaba a filmar con el guión técnico detallado de principio a fin, sin intenciones de modificar nada. Por el contrario, ha buscado evolucionar más a la energía creativa que se genera del trabajo en equipo a la hora de filmar. Lo que hay que mantener en firme, asegura la directora, es la esencia de lo que se quiere narrar, pues si la conocemos bien, podemos explorar todo lo que sea necesario garantizando que todo vuelva a esa esencia. Como mujer, Hidalgo siempre ha sido parte del equipo de producción y eso le ha garantizado poder. No ha tenido que encontrarse con machismo en la parte creativa, pero esto se debe a que ella misma se ha generado las condiciones de trabajo que necesita. La directora cuenta una anécdota donde el proceso creativo fue más pausado, ya que trabajó con un director de fotografía que quería realizar tomas con un lente abierto, mientras ella buscaba planos más cerrados; sin embargo, gracias a que ella tenía claro el tratamiento que deseaba para el audiovisual y que se garantizó su posición de poder en el equipo, pudo disponer de crear como ella deseaba.

En cuanto a su experiencia como directora mujer, Latishev se inclina por un equipo pequeño de trabajo que le permita mantener su visión del proyecto, pero, a la vez, obtener aportes de los y las involucradas. Este equipo mantiene la intimidad característica de *Medea*. La directora busca un ambiente realista, por lo que prefiere grabar en contextos reales, con personas que se relacionen de forma genuina con el

espacio y no con extras o áreas producidas. Relacionado a esto, ella se inclina por un aprovechamiento de recursos que le de ciertas libertades, pero no cree en el uso desmesurado de presupuesto, por el contexto centroamericano y las muchas otras necesidades en las que se puede invertir en la región.

4.1.3.2. Mirada femenina

Hidalgo plantea su experiencia con la mirada femenina en el cine como un proceso que comenzó con indignación, pues sentía que el plantear el cine hecho por mujeres como un cine diferenciado podía resultar en una subcategorización del mismo. Fue como espectadora de los festivales de cine realizado por mujeres que se dio cuenta de que, efectivamente, percibía una mirada diferente. El cine hecho por mujeres es algo no-visto, pues no se había producido antes con las herramientas que se tienen ahora. La mirada femenina carga, además, con más de 5 mil años de la experiencia de mujeres artistas que no habían tenido el espacio de producir tanto como si hubieran contado con condiciones de poder diferentes. Sin embargo, la mirada femenina no puede determinarse con una receta, pues el lenguaje varía, siempre con la garantía de estar mostrando algo que usualmente no se ve.

El lenguaje audiovisual, como otros tipos de narrativas, ha sido utilizado de maneras distintas por mujeres artistas. Hidalgo subraya que, si bien es verdad que las mujeres han tenido una aproximación diferente en cuanto a lo sensorial, no es verdad que las mujeres son emocionales y los hombres racionales. Las mujeres también tienen un acercamiento racional. Las barreras rígidas del género se están eliminando. Sin embargo, sí hay elementos que tienen que ver con una mirada diferente cuando las mujeres utilizan el lenguaje audiovisual, que, aunque no se puedan enumerar de forma rígida, siempre se constatan: lo sensorial, la mirada cercana, las protagonistas mujeres, entre otros.

Con respecto a la postura política de su trabajo, Hidalgo sostiene que todas sus obras son feministas en tanto ella es feminista. El feminismo es algo que la atraviesa. No puede dejar de hacer cine que la refleje como mujer, especialmente como mujer que aspira a la equidad. El personaje de Violeta, por ejemplo, lo considera feminista. Sin embargo, no se atrevería a asegurar que el lenguaje audiovisual que utilice sea feminista como tal. No cree que pueda hablar de que algo sea visualmente feminista o que tenga

aspectos audiovisuales femeninos. La mirada es más bien una suma de elementos. Estamos expuestos, mayoritariamente, a narrativas que son la mirada de los hombres sobre quiénes son las mujeres. El hecho de que una mujer decida contar sobre mujeres es un acto subversivo. No puede existir una sola mirada de mujer, porque no existe un único tipo de mujer. Una mujer afrodescendiente o una mujer que haya vivido en situación de pobreza tendrá una mirada diferente a la del cine clase media que es el que se hace en Costa Rica, explica. Hay que hacer un esfuerzo por que el cine no sea solo de las personas que estén en privilegios. Existen tantas miradas femeninas como mujeres hay en el mundo, concluye la directora.

La pregunta sobre su mirada femenina es recurrente en la vida de Latishev como directora y, si bien afirma que la interrogante a veces le resulta extraña, para ella es inevitable el hecho de que su mirada ante el mundo ha sido construida desde sus experiencias y, por ende, haber nacido y haberse construido mujer ha sido parte de ello. Esta mirada ha sido invisible para el mundo por años, incluido el cine, donde la presencia de mujeres en el arte es muy reciente, explica. Por lo tanto, cree en la existencia de una mirada determinada por el contexto de cada quien y en la influencia de esto en sus proyectos. Ella defiende la creación desde el “lugar” que cada quien conoce, aún cuando no descarta que pueda existir sensibilidad para representar vivencias ajenas.

De esta forma, ambas directoras sintieron una clase de rechazo hacia el término, en un primer momento. Sin embargo, ambas afirman que una vez que se cuestionan esta caracterización en sus obras, se dan cuenta de que definitivamente existe algo que las hace percibirse como distinto. Las dos profesionales consideran la hipótesis de que la falta de representación en pantalla puede ser una de las causas que marca esa distinción, así como el propio hecho de ser mujeres creando cine. Sin embargo, ambas reconocen que esta sensibilidad también puede estar presente en productos realizados por otras personas que no se identifiquen como mujeres.

4.1.3.3. Construcción de protagonistas mujeres: lenguaje de cine, intencionalidad e inspiración

La decisión de contar historias desde protagonistas mujeres no es algo exclusivo de los largometrajes *Violeta al fin* y *Medea*. Ambas directoras hablan de su inclinación por crear personajes principales mujeres en sus obras. Latishev explica que contar la

historia de María José en *Medea*, y de otros proyectos, ha resultado de forma orgánica como un reflejo del cuestionamiento de ser mujer. Por su parte, Hidalgo confiesa que al iniciar su camino como guionista y directora no consideró que sus historias iban a ser protagonizadas por mujeres, pero todas lo han sido y asegura que todas lo seguirán siendo. No por el hecho de ser ella mujer, pero sí por ser lo que más le interesa. Señala que no se trata de que no se pueda escribir sobre cosas que se alejen de la vida personal propia, pero es sin duda un reto distinto. Hay mujeres que trabajan personajes masculinos y hombres que han escrito historias muy femeninas, como el caso de “Persona” de Ingmar Bergman. Sin embargo, no se imagina a sí misma haciendo una película que no tenga una protagonista mujer.

El caso de *Violeta al fin* toca además el tema de la discriminación en el cine de las personas de la tercera edad. Hidalgo recuerda el planteamiento de Simone De Beauvoir en su libro “La vejez”, en donde asegura que, en el capitalismo, todo lo que no es productivo se saca del panorama. Su interés por Violeta nace de ver la transición de su mamá y tías (nacidas en la década de 1930) a la vejez; una generación que vivió una Costa Rica represora y que, sin embargo, hoy pueden estar divorciándose incluso después de 30 años de casadas. Le impacta darse cuenta de que en su familia se toman decisiones radicales y fuertes después de cumplir los 60 años. Una fotografía que toma de su madre en la Estación del Pacífico le trae la sensación de que esta mujer entrando en la tercera edad es capaz de hacer algo subversivo. Incluso, imagina la escena de prenderle fuego a la estación. Así, supo que Violeta tenía que terminar quemando algo. Terminó siendo su propia casa, porque quitándole lo que más representaba su posibilidad de autonomía y de independencia, era la mejor forma de conocerla verdaderamente como personaje.

Por otro lado, la principal inspiración de Latishev para *Medea* provino de la pintura, primeramente, así como de fotografía fija, música, literatura y todo, menos otras películas. Los principales referentes para este largometraje fueron Francis Bacon y Jenny Saville, así como otras alusiones de violencia en relación al cuerpo. Así, estudió la composición, posiciones, colores y demás aspectos, y compuso su propia manera de transmitir estas sensaciones al lenguaje cinematográfico. La directora cuenta que, si bien su proceso inició con la escritura del guión, en el camino entendió la importancia de

trabajar con el cuerpo y, por ende, gran parte de la creación de la película surgió en ensayos y experimentaciones con los actores y los espacios.

Latishev se inclina por el cine, pues es un lenguaje que le permite comunicar lo que no se puede decir solo con palabras; es donde las personas van “para vivir la vida de otro”. Ella se declara una aficionada de este arte y busca nuevas formas de crear a partir de este. Enfatiza en la importancia del silencio en su película, pues defiende que el lenguaje del cine es muy amplio y debe ser aprovechado, por ende, es preferible mostrar en vez de decir. Así, creó sus propias reglas para *Medea*, como, por ejemplo, cortar el formato de panorámico a un 4:3, para que toda la historia fuera contada a través de las reacciones de la protagonista; así como, la posición ligeramente inestable de la cámara. La directora también planteó el silencio desde la situación del embarazo, partiendo de la idea de que lo que no se dice, no existe, creando así una metáfora de la sociedad y su abordaje hacia ciertos temas.

Esta directora cree en la construcción de personajes que expresen contradicciones, pues así son las personas en realidad. Dichas contradicciones hacen a los personajes más verosímiles. Ella explica que se preocupa por no ser adoctrinante en sus películas, por el contrario, permite que sus espectadores se forjen su propia posición ante las realidades que ella presenta. Esto, por supuesto, sin dejar de tomar las riendas de la producción, por ejemplo, en *Medea* la regla siempre fue que nadie se pronunciara en ningún momento con respecto al embarazo de la protagonista.

Medea específicamente nace de la paradoja de “mi cuerpo es mío” y “vivimos en cuerpos ajenos”, que, según la directora, es una experiencia difícil de entender para quien no es mujer. A la vez, *Violeta al fin* es una búsqueda por la autonomía desde otra perspectiva: la vejez. Siendo esta la principal motivación y deseo de ambas protagonistas y, también, de ambas directoras dentro de sus relatos. Tanto Hidalgo, como Latishev encuentran inspiración y crean personajes desde su performatividad, sin dejar de lado las influencias en su contexto y otras fuentes artísticas. Esto les permite adaptar el lenguaje del cine a sus ideas, así como, proponer nuevas maneras de crear cine a partir de su intencionalidad y referencias alejadas de lo cinematográfico tradicional.

4.1.3.4. Estereotipos de género

Hidalgo acota, con respecto a los posibles estereotipos que se puedan reproducir o no a la hora de construir un personaje, que su proceso de investigación para escribir es amplio, pero otra parte muy grande del camino es algo que ya está presente en ella. Ella sabía que quería escribir sobre la vejez y sobre esto investiga, pero también está rodeada de muchas personas de esa edad. En ese proceso se da cuenta que la historia no es sobre la vejez, sino más bien sobre la autonomía. Este tema es una inquietud que está relacionada con el hecho de ser mujer y que ha estado presente en otros personajes que ha escrito. Violeta en la película es tanto víctima del sistema machista, como también es víctima de sus propias decisiones a la hora de renunciar a sus responsabilidades (haber cedido un poder a su marido, por ejemplo). Su interés estaba en el acto subversivo de un personaje que tenía una carga histórica de opresión, que no es necesariamente una mujer completamente liberada.

Para Latishev, María José debía ser un personaje que rompiera con todo lo que se relaciona a una mujer embarazada, sus posibilidades, acciones y reacciones. Esta premisa, acompañada de la selección de su actriz, moldearon al personaje. Asimismo, la directora enfatiza en la importancia de, como espectadores y espectadoras, ver nuestro reflejo en una película. Esa representación es importante y necesaria para contar con la posibilidad de identificarse y no tener acceso únicamente a personajes inalcanzables e inverosímiles. Según la directora, esto se da gracias a decisiones conscientes que dan paso a una representación de mujeres con mayor espectro de posibilidades de acción y de caracterización. Además, Latishev se refiere al contrato que se realiza con el o la espectadora, donde la película será su realidad durante un tiempo y la responsabilidad que esto conlleva como creador. Por ende, ella busca que las acciones de sus personajes estén cargadas de contenido y nuevas posibilidades.

De esta forma, ambas directoras abarcan temáticas que están repletas de estereotipos de género: la vejez y la maternidad. Sin embargo, las dos profesionales deciden centrar su narrativa y construcción de personaje en un aspecto que consideran más importante y más poderoso: la autonomía. Así, no omiten los estereotipos creando protagonistas y contextos irreales, pero sí reconocen, problematizan y enfrentan estos

conflictos y permiten a sus protagonistas luchar por sus anhelos a través del deseo principal.

4.2. Discusión de resultados

4.2.1. La otredad impuesta: el cine creado y protagonizado por mujeres no es el cine del “otro”

La realidad es una construcción generalizada que pretende sentar sus bases en la objetividad, o bien, “normalidad”, desde donde se pueden mantener el orden social y la convivencia colectiva. Al ser esta una construcción, son ciertos sujetos quienes determinan dicha realidad. Históricamente, esto se ha desarrollado en un sistema patriarcal, heteronormativo, clasista y dual, es decir, donde lo “normal” y “general” es establecido desde la perspectiva de los hombres, especialmente blancos, cisgénero. En palabras de Franulic (2015): “las definiciones del mundo han sido construidas, durante varios milenios, por el colectivo de varones” (p.9).

Esta declaración resulta esencial porque nos despliega dos contratos relevantes para esta investigación. Primeramente, que esta concepción de realidad “ha marcado las ciencias, la filosofía, la historia, la justicia, las religiones, el pensamiento político, la educación, el deporte, el arte y la literatura” (Franulic, 2015, p.9), es decir, los hombres se han auto-reflejado y auto-representado en la historia colectiva de la humanidad desde una posición de normalidad, colocando sus experiencias como representaciones unánimes, rezagando las de otros colectivos como “el otro”, incluidas las mujeres. Además, y como consecuencia de estas construcciones, la “normalidad” se ha perpetuado en las instituciones, como iglesias, escuelas, academias, medios de comunicación, familia, matrimonio, maternidad, entre otras, señala Franulic (2015, p.9). En segundo lugar, esto deriva en que “la ausencia de referentes propios se despliega en la totalidad de la vida de las mujeres” (Franulic, 2015, p.9), por lo tanto, la representación de la mujer es nula, o bien, dada desde la proyección del hombre. En resumen, lo “normal” tiene una mirada masculina y, por ende, todo lo que se desarrolla a partir de esto está tintado por esta mirada. La mujer está pensada como lo “otro”, definida siempre en oposición al hombre y no como una realidad en sí misma.

Considerando estos puntos, el cine no escapa de ser una institución más, que surge dentro de esta construcción y, por ende, la refleja. Como se desarrolla en el marco

teórico de la presente investigación, bajo la premisa de las tecnologías de poder de la teoría de Foucault, De Lauretis (1987) establece la tecnología del género. Foucault define las tecnologías como discursos de poder generados en la sociedad, asumidos e internalizados por los individuos, ejercidos a través de una red de fuerzas y de instituciones como el gobierno o la legislación y, por ende, moldeadores de realidad (Chaudhuri, 2006, p.65). Así, el término de tecnología, como mecanismo discursivo de poder, puede ser aplicado a la sexualidad o, como lo hace De Lauretis (1987), al género. Concluyendo así que, y en palabras de De Lauretis (1987), sin duda el aparato del cine es una tecnología de poder (p.13).

De aquí la importancia de la definición de género. Recordemos que De Lauretis (1987) lo define como la representación de una relación de pertenencia a una clase, entendiendo “clase” como un grupo de individuos unidos por determinantes e intereses sociales (pp.4-5). La construcción de género, según la autora, es tanto el producto como el proceso de la representación y auto-representación (De Lauretis, 1987, p.9) y, por ende, es un concepto performativo y flexible.

Una vez que tenemos claridad en que el género es performativo, podemos dejar de percibir a “la mujer” como un conjunto específico y generalizado de características, sino como entidades independientes que enfrentan al mundo, y el mundo se enfrenta a ellas, de una determinada manera por un eje transversal de relación con lo pre-construido, desde su posición silenciada, invisibilizada, sexualizada y, para algunos autores, violentada, pero cuyo enfrentamiento a estas relaciones no implican la generalización de sus experiencias de vida, sino una pluralidad de perspectivas basadas en sus propias vivencias. En este caso, la definición de mujer estaría atravesada por la experiencia subjetiva y, por lo tanto, sería un concepto heterogéneo en constante cambio.

Por lo tanto, la auto-representación resulta especialmente relevante en el contexto descrito, ya que hace posible la ampliación y construcción de conocimiento socio-histórico desde la perspectiva de quienes se enfrentan a distintas vivencias y no desde un único punto de vista. En consecuencia, el cine, como institución y tecnología del género precisa contar con representantes de sus propias performatividades de vida y, por ende, de género.

Considerando y entendiendo la importancia de este preámbulo, podemos concluir que el cine de mujeres, en el caso que nos compete: dirigido y protagonizado por mujeres, no es el cine del “otro”. Al contrario, es una representación de las experiencias propias de personas que, casualmente, resultan tener una característica en común: el hecho de identificarse como mujeres. Pero, entonces, ¿por qué se percibe diferente?

4.2.1.1. La narrativa del cine de mujeres no es “otra” narrativa

Hilda Hidalgo, directora de *Violeta al fin*, y Alexandra Latishev, directora de *Medea*, coinciden en haber tenido un sentimiento de rechazo hacia el concepto de cine de mujeres. “¿Cree que hay una mirada femenina?” es una pregunta recurrente que le realizan a Latishev, a lo que ella nos cuenta que “es muy loco porque a uno le hace ruido, porque es como “¿qué quiere decir?” (Latishev, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.8). Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020), incluso cuenta cómo se sintió ofendida e indignada ante la invitación para participar en un festival de cine hecho por mujeres:

Ni que fuéramos una subcategoría del ser humano [...] es como cuando uno iba a los videoclubes y decía: cine de acción, cine de terror, cine de no sé qué y, luego, cine internacional. O sea, como si nuestro cine no tuviera ninguna de esas otras categorías. [...] Es como que no, eso es cine universal. Puede haber cine de terror hecho por mujeres. Entonces yo iba un poco con esa resistencia a ser categorizada, a que me metieran ahí a pesar de que todos mis personajes eran femeninos. (párr.13)

Aún cuando como creadoras sus representaciones surgen de manera natural, ellas mismas afirman que, al adoptar la postura de espectadoras, comprenden de dónde surgen estas incógnitas: “sin embargo”, son las palabras que ambas utilizaron justo después de explicar su indignación. “Cuando yo veo las películas dirigidas por mujeres sí veo algo distinto” explica Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020, párr.8). “Como espectadora de esos festivales [de cine de mujeres] me quedé con la boca callada” confiesa Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020, párr.13). Ambas cineastas, una vez expuestas al cine creado por otras mujeres, han sido capaces de identificar que existe esa distinción. Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020),

amplía: “Esto es diferente a todo lo que he visto antes, no se parece a lo que yo veo constantemente, ni siquiera a lo que yo vi en la escuela de cine” (párr.13).

Si bien profundizaremos en el concepto de mirada propiamente más adelante, debemos también entender si esta “distinción” surge gracias a la narrativa. Ambas directoras también nos guían hacia una respuesta. Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020), reflexiona acerca del cine como un lenguaje joven, con poco más de cien años, donde la participación de las mujeres es bastante reciente y esto puede ser el motivo para entender la poca representación de una mirada desde la experiencia de vida de la mujer. En sus palabras textuales:

Muchas de esas cosas que estuvieron determinadas por el hecho de que yo fuera mujer y mucho de esa mirada, aún en esta época, es muy invisible al mundo. No solo desde mi experiencia, sino también de otras mujeres. Aún hay mucho de eso que no es lo suficientemente retratado o expuesto. (párr.7).

En esta misma línea, Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020), comenta que hay narradoras audiovisuales que antes no había o estaban bastante relegadas; se refiere no solo a las creadoras del cine, sino también a sus personajes: “tiene que ver con protagonistas que son totalmente diferentes, porque las mujeres nunca hemos protagonizado nada o hemos protagonizado muy poco” (párr.18). Por lo tanto, el aporte de mujeres al cine es muy reciente, o bien, los aportes que siempre han existido han sido menores, poco conocidos o que refuerzan la idea de las mujeres como opuestas al hombre.

Bajo estas premisas, acotamos que la narrativa del cine de mujer no es la “otra” o la opuesta, simplemente es la no dicha, silenciada, no representada y, por ende, que se muestra nueva y diferente. La sociedad, al haber sido construida desde lo patriarcal donde lo “normal” tiene una mirada masculina, la mujer pocas veces ha sido representada como una realidad en sí misma. Como explica Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020, párr.8), “todos somos víctimas del patriarcado desde otro lugar” determinado por experiencias de vida y el enfrentamiento a distintos tipos de conflictos. Si existe un gran grupo de personas con vivencias propias que no han estado representadas a través de la historia, es claro que un auge de creación desde sus perspectivas resulte diferenciado con respecto a lo ya conocido.

Podemos entender mejor estas afirmaciones mediante el análisis narrativo de la presente investigación. Utilizando la triangulación narrativa de Mckee (2019), somos capaces de identificar las características de la narrativa de los largometrajes en cuestión y concluir que, efectivamente, ambos se colocan dentro de un tipo de narración: *Violeta al fin* se identifica como arquitraba y *Medea* como minitraba. Esto quiere decir que ambas tienen personaje principal, estilo de protagonismo, línea narrativa, tipo de tiempo, conflicto, clase de realidad y final. Por lo tanto, estas películas no tienen por qué ser consideradas como “otra” narrativa, cuando comparten todas las características de una narrativa tradicional.

Mckee (2019) nos plantea una idea esencial a la hora de entender la importancia de la construcción narrativa de una historia: “la narración no es una vida real”, en realidad, “lo que ocurre es un acontecimiento, no una verdad. La verdad es aquello que pensamos sobre lo que ha ocurrido” (p.44). En otras palabras, la verdad no es lo que sucede, sino lo que se interpreta de ello, ya que una misma serie de acontecimientos puede ser narrada de muchas maneras distintas. Por lo tanto, cómo se construye una historia resulta tan importante como la historia misma y esto sucede también con los personajes. Un personaje puede realizar una serie de acciones, pero es la perspectiva desde la cual se presenta lo que nos permite comprenderlo.

El diseño de la trama desde la perspectiva de McKee (2019) nos permite comprender la construcción de las protagonistas y sus conflictos dentro de los largometrajes. La presente investigación se apalanca de la idea fundamental de que no podemos concebir una narración sin personaje, por lo tanto, tampoco crear uno que no esté involucrado en una trama: “la estructura es sus personajes y los personajes son la estructura.” (Mckee, 2019, p.131). Estos dos conceptos se entrelazan con tanta dependencia que, en cuanto a narrativa se refiere, terminan fusionándose. Tanto *Medea*, como *Violeta al fin* son películas que responden a las características de la narrativa con sus respectivas estructuras, brindando información sobre el personaje, como quién es, cómo está construido, qué quiere transmitir, entre otras. Es oportuno en este caso preguntarnos: ¿qué nos dice de Violeta que la estructura del largometraje sea una arquitraba y qué nos dice de María José que la estructura de *Medea* se acerque más a la minitraba?

Primeramente, destaca el hecho de que ambos personajes son caracterizados como protagónicos. Como bien explica Mulvey (1973), la o el espectador están condicionados a identificarse con el personaje masculino, ya que a lo largo de la historia este ha sido quien produce la acción, mientras que los personajes femeninos se construyen desde lo masculino y se mantienen pasivos (p.837). El hecho de contar con una protagonista mujer con deseos y acciones propias es una disruptiva a la generalidad audiovisual, pues hay un cambio con respecto a la prevalencia de una figura masculina y su construcción de mundo.

A la vez, que ambas sean protagonistas implica la presencia de conflicto. Como Mckee (2019) indica, el conflicto puede ser tanto interno, como externo, pero su relevancia reposa en la cualidad principal del protagonista: la acción. María José y Violeta se desprenden de la pasividad y la reacción, que caracteriza a las mujeres dentro del sistema patriarcal, para apropiarse de la acción. “Son pequeñas decisiones en las acciones las que de repente te presentan que las mujeres también podemos ser este gran espectro de posibilidades de acción y de caracterización”, explica Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020, párr.5).

Cuando hablamos específicamente de la arquiteca, el personaje protagonista “persigue con toda voluntad un deseo a través de un conflicto” (Mckee, 2019, p.73). La narrativa en *Violeta al fin* se trata de lo que comúnmente conocemos como “el viaje del héroe”, donde ella es la “heroína” en busca de alcanzar su meta. La caracterización como arquiteca de esta narrativa, nos revela que el personaje de Violeta fue construido desde la determinación y capacidad de acción. Una mujer puede tener sus propios objetivos, construir su camino hacia ellos y que su historia se ajuste a la estructura narrativa. Esta última tal cual la conocemos y como nos lo propone la teoría, no es exclusiva de personajes, historias o motivaciones masculinas.

A pesar de que *Medea* muestra características de arquiteca y minitrama, María José se categoriza como un personaje pasivo, es decir, reactivo, acercándose con esta característica a la estructura de la minitrama. Sin embargo, “esta pasividad queda compensada a través de conceder al protagonista una lucha interna poderosa” (Mckee, 2019, p.73). El conflicto interno de la protagonista es tan fuerte que permite que la trama del largometraje se desarrolle alrededor de este y la convierte a ella en un personaje

complejo, a pesar de su aparente pasividad. Adicionalmente, el simple hecho de que podamos adaptar la historia de María José al esquema narrativo de Floch (1993) implica que ella adopta un contrato, adquiere destrezas, se desempeña y, finalmente, obtiene una sanción por las decisiones que toma y las que no toma. Consecuentemente, resultan tan determinantes las acciones realizadas, como la falta de acción.

Por lo tanto, en esta narrativa, la pasividad no es una simple respuesta al accionar de otros personajes, sino, por el contrario, es una caracterización fuerte del personaje, que actúa no en función de un deseo explícito, pero sí a partir de un conflicto interno tácito. Entonces, ¿es correcto argumentar que vivir ignorando su embarazo implica realmente pasividad por parte de la protagonista? Ciertamente, la decisión de no actuar de María José ante su embarazo, es una acción en sí.

Además, María José resulta sumamente activa en todos los otros aspectos de su vida: sale de fiesta, estudia, practica rugby, se reúne con su familia, entre otros. La protagonista también es un personaje con iniciativa. La directora de la película habla de cómo “da el primer beso” y cómo esta interacción es distinta a lo normado, donde siempre se espera que el hombre tome la iniciativa: él acciona y ella reacciona. Este no es el caso. Para la directora “era importante a nivel de acciones romper con lo que usualmente veo en el cine, que, además, normalmente está dirigido por hombres” (Latishev entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.4). María José no acciona desde donde se espera, sino desde su propia construcción; no en oposición al hombre, sino desde y para sí misma.

En este caso, María José y Violeta exploran su protagonismo más allá del “objeto observado” que se le ha impuesto a los papeles femeninos y se convierten en “sujetos”, actuando en función de sus deseos y conflictos propios. Estas protagonistas, aún más importante, se hacen presentes desde su propia performatividad del género.

A la vez, la arquitraba y sus características, presentes en ambos largometrajes, acentúan “cómo una causa produce un gran efecto, cómo ese efecto pasa a ser una causa que precipita todavía un efecto nuevo” (Mckee, 2019, p.75). Dicho de otro modo, la arquitraba representa la causa y efecto que encontramos en nuestra realidad. Por lo tanto, implica que el accionar de los personajes de Violeta y María José tienen efectos y no simplemente son una respuesta a las circunstancias y/o personas a su alrededor.

Asimismo, implica que ambas se enfrentan a obstáculos que son efectos causados, ya sea por sí mismas, por las circunstancias o por otros. Es el hecho de que están construidas para afrontar estos obstáculos a partir de decisiones propias, lo que las define como protagonistas y que permite que guíen con sus acciones la trama de la película.

De esta manera, entendemos, a partir del análisis de la estructura narrativa de cada largometraje, que la misma no depende del género del o la protagonista. La base narratológica de ambas cintas, *Medea* y *Violeta al fin*, proponen una estructura narrativa que no se diferencia de otras obras con protagonistas masculinos. El género de las protagonistas no es determinante para que las cineastas hayan podido crear sus historias a partir de las estructuras narrativas tradicionales existentes y estudiadas por corrientes tan destacadas como la propuesta por McKee (2019).

El hecho de que el cine de mujeres y su narrativa no sea el del “otro” no implica que no pueda ser diferenciada. Como hemos planteado de forma recurrente, cuando nos referimos a voces acalladas históricamente, que ahora son representadas a través de sus deseos propios, definitivamente encontramos, dentro del contexto actual, una distinción. La importancia de mujeres haciendo cine es que cuenten la historia que deseen desde su perspectiva y no de la que se espera de ellas, que construyan, por lo tanto, sus propias experiencias de género. La distinción percibida está fundamentada en el uso de espacios antes abarcados por una única perspectiva de mundo.

Ahora bien, no basta con la presencia y la acción de un personaje mujer en el cine, aún si se apropia del protagonismo; es igualmente importante determinar de dónde viene su motivación. ¿Qué lleva a las protagonistas a accionar?

4.2.1.2. El deseo como motor narrativo

El deseo es la fuerza que mueve a las protagonistas. María José y Violeta, como vimos anteriormente, son personajes desarrollados desde la complejidad, por lo tanto, es natural que existan muchos aspectos dentro de su personalidad que las lleven a realizar acciones. Sin embargo, la clave del deseo es que corresponde a la motivación principal. “A veces hay 5 o 6 temas dentro de una misma historia, pero hay uno que debería ser el principal, uno sin el cual yo no quiero contar la historia” explica Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020, párr.9). Precisamente, ese eje central lo

comparten ambas directoras en sus largometrajes. Tanto Hidalgo, como Latishev desarrollan el accionar de su narrativa desde el deseo de autonomía.

Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020, párr.3), explica que, en el caso de *Medea*, ella se basa en las premisas de “mi cuerpo es mío”, “vivimos en cuerpos ajenos” y cómo se traduce eso a la película. La directora habla de su intencionalidad de plasmar en pantalla todo lo contrario a un comportamiento socialmente esperado por una mujer embarazada: “para mí era muy importante romper con todo, desde lo más básico [...] ‘estoy embarazada, qué hermoso’ [...] ¿Cuántas películas hemos visto de la mujer romantizando el embarazo? ¿Cuántas escenas, incluso, de partos? Pero, ¿cuántas escenas de aborto hemos visto?” (Latishev entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.4). De esta manera, la cineasta busca hacer visibles otras posibilidades y cuestionar, precisamente, la autonomía que tenemos sobre nuestro propio cuerpo.

En el caso de *Violeta*, su directora también hace hincapié en el interés por destacar la autonomía como tema principal, esa posibilidad de tomar decisiones propias. Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020), explica “el cristal a través del cual yo iba a ver esta historia era a través del filtro de la autonomía” (párr.9). La directora habla de cómo en algún momento consideró que la vejez sería el tema principal de su narrativa, pero concluyó que, en realidad, el deseo de su personaje sobrepasa esa característica: “no importa ni el género ni la edad, la posibilidad de tomar decisiones propias debería ser esencial a toda persona” (Hidalgo entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.9).

Este deseo no solo se hace visible desde la visión de las directoras, también lo encontramos presente en el análisis de la estructura narrativa. Enmarcar las narraciones dentro del esquema propuesto por Floch (1993) nos permite profundizar en las motivaciones y sus incidencias detrás de las acciones. Con estos criterios le damos una estructura a la narrativa, que nos desvela a nivel general cómo transcurre la historia, qué la mueve (la motivación), cómo (a través de cuáles acciones) y cuál es el resultado. Así, comprendemos también la evolución del personaje, su relación con el entorno y las verdaderas implicaciones de su sanción final.

El esquema narrativo de *Violeta al fin* revela varios descubrimientos sobre la protagonista. En primer lugar, y al igual que lo describe su directora, se nos muestra a Violeta como un personaje que coloca su independencia por encima de cualquier otro

aspecto. Identificamos este deseo como la búsqueda de autonomía, traducida en su lucha por conservar el hogar que le fue heredado por sus padres, donde desea seguir viviendo e instalar una pensión que le permita subsistir. Violeta, para alcanzar este objetivo, se enfrenta a una serie de obstáculos a lo largo del largometraje, hasta llegar a su resolución. A pesar de demostrar la importancia que las relaciones familiares tienen para ella, no permite que estas afecten sus decisiones, lo cual resulta transgresor, pues el mandato social es que las mujeres antepongan las necesidades y deseos de su familia antes que las propias. Posteriormente, al descubrir la gravedad de los obstáculos a los que se enfrenta, se mantiene firme en su decisión y busca nuevas opciones para resolverlos. A la vez, se enfrenta al conflicto que le genera la Iglesia, pues no se le permite comulgar por su condición de divorcio, aún cuando fue por un engaño de su esposo. Esto se convierte en un problema interno cuando el cura que la conoce es cambiado por uno nuevo y, ahora, si comulga no habrá nadie que se lo impida. Finalmente, Violeta decide comulgar, dejando claro que sus decisiones están por encima de todo lo demás.

Como segundo punto, el esquema nos permite comprender que la protagonista se convierte en agente de cambio dentro de sus círculos. Un ejemplo de esto es su grupo de amigas conservadoras, quienes, al inicio, no comprenden sus ideas de crear una pensión y alquilarle un cuarto a un hombre, pero, después, realizan una rifa para ayudarlo a pagar la deuda que le permitirá recuperar su casa. Lo mismo sucede con la amiga a la que convence de usar su propio dinero para invertir en la pensión y convertirse en su socia, quien debe enfrentarse a su esposo para lograr esto. De igual manera, alcanza el apoyo de su propia hija, quien la acompaña a hipotecar la casa y la defiende ante el banco. Todas estas se traducen en muestras de sororidad. Incluso, se enfrenta a su propio ex esposo, dejando clara su posición de independencia y tomando control de las situaciones donde ambos están presentes.

La decisión final también aporta características de peso para comprender al personaje de Violeta. En la secuencia de cierre, surge la incógnita de si la sentencia de dejar que su casa se consuma en llamas nace realmente como motivación propia, o bien, de la visión que tuvo de sus padres (Ver apéndice E). La importancia de esto se centra en determinar de dónde nace la iniciativa de Violeta: de su propio cambio en cuanto a

visión de mundo o por su arraigo a la persuasión por parte de la familia, en este caso, sus padres. Independientemente, la decisión final de dejar la casa quemar es únicamente suya y comprendemos, como audiencia, que ya no hay nada que hacer, que la casa, y con ella los recuerdos de la infancia de Violeta, no pertenecerán a nadie más y que ella fue su dueña hasta el último momento. Violeta es autónoma.

En el caso de *Medea*, el esquema narrativo también revela el deseo que promueve las acciones de la protagonista: vivir su vida y realizar sus actividades sin tener que considerar su embarazo. Esto se refuerza gracias a la relación de María José con su entorno. La protagonista tiene una relación distante con sus padres y resulta comprensible que no comparta su experiencia con ellos. Sin embargo, tiene un mejor amigo y con él tampoco comparte su secreto. En el equipo de rugby, ella se aísla, pues debe ocultar el abdomen, pero aún cuando sale de fiesta con sus compañeras, tampoco comparte con ellas la situación. De igual forma, durante la relación con su novio en ningún momento habla del tema y, cuando están juntos, él parece no notarlo.

¿Es este verdaderamente un suceso que requiera ser compartido y aclamado con otros, o bien, puede ser un proceso personal y privado de quien lo experimenta? Tanto las acciones, como la falta de acción de María José cuestionan este constructo social. Lo que, en definitiva, nos declara es que la falta de acción de la protagonista no es una respuesta a la falta de deseo o de motivación, sino, todo lo contrario. Este deseo como motor narrativo es aún más poderoso que la acción misma, pues nos permite crear una narrativa con todas sus características y, a la vez, un personaje que se representa a sí mismo.

La falta de acción con respecto a su embarazo tiene implicaciones: María José finalmente debe enfrentarse al parto, que en realidad es un aborto inducido probablemente por el atropello. Al no haber tomado ninguna medida relacionada a su embarazo y realizar acciones que implican un riesgo para esta condición, como recibir golpes fuertes y la ingesta de drogas y alcohol, la criatura nace muerta. A la vez, al excluir a otras personas de su proceso, la protagonista debe parir sola, en el baño de su casa. Además, debe limpiar cualquier rastro de la situación, esconder al feto y, posteriormente, deshacerse de él sin que nadie lo sepa. Aún más importante, María José debe enfrentar lo que le acaba de suceder también en soledad y silencio, es decir, no

solo experimentó su proceso de embarazo sola, ahora también su aborto lo debe enfrentar de esta manera. El final abierto deja a la percepción subjetiva el juicio hacia esas implicaciones. Sin embargo, la importancia yace en que, a su manera, la protagonista actuó en respuesta a la búsqueda de ese deseo de autonomía. María José es autónoma.

Considerando que ambas piezas audiovisuales fueron seleccionadas bajo parámetros bastante generales, resulta interesante descubrir que ambas fijan su motivación principal en la búsqueda de autonomía. Como hemos postulado anteriormente, para esta investigación partimos del hecho de que la mirada se construye desde tres aristas: la persona cineasta, la persona protagonista y la persona expectante. Entonces, nos surge la incógnita: ¿de quién es, verdaderamente, el deseo? Con el alcance de los resultados de esta investigación, podemos afirmar que, en este caso, el deseo es tanto de las directoras, como de las protagonistas. Esta conclusión surge gracias a que ambas cineastas han creado sus largometrajes en cuestión desde la presentación de una metáfora que las compara con la sociedad a la que se han visto expuestas en sus vidas.

Algo interesante de la construcción narrativa de *Violeta al fin* lo señala su directora y es que, si bien la protagonista está a punto de perder su casa por el accionar de su esposo, esto es, en realidad, el resultado de sus propias acciones. Violeta firma los documentos para ceder su patrimonio, por lo tanto, “es víctima de esa acción machista y patriarcal de él, pero es víctima también de su propia acción, de haber cedido una responsabilidad que le correspondía” (Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.10). Cuando la directora habla en su entrevista de un género “dejado”, se refiere precisamente a estas situaciones, donde las mujeres se han desentendido de sus responsabilidades por años, pero esto ha dado como resultado, así como en el caso de Violeta, estar a punto de perderlo todo.

Hidalgo habla de otro aspecto que también hace referencia a la situación social actual y esto es las pequeñas acciones. Violeta no quema su casa de la noche a la mañana, este es el resultado de un proceso. “La película está llena de pequeñas resistencias [...] que la llevan a la resistencia mayor que es quemar la casa” acota Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020, párr.31), así como la historia también

está llena de luchas que nos han llevado a las mujeres a las posibilidades actuales. La directora explica: “ella no es la típica señora empoderada que es capaz de decirle a sus hijos ‘No las cosas no se van a hacer así’, sino que ella va adquiriendo esa capacidad de resistencia” (Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.31) Esta metáfora a su experiencia de vida como mujer desencadena en su representación del deseo en el largometraje.

Alexandra Latishev, por su parte, hace referencia a una frase importante “lo que no se dice no existe” y su película es una metáfora de esta afirmación. Cuando la directora decide, como recurso narrativo, no mostrar en ningún momento una referencia al embarazo de la protagonista, los propios espectadores dudan de la existencia de esta condición: “muchacha gente me ha dicho que llegaron a cuestionarse si realmente estaba embarazada, por más de que uno pone la panza en primera imagen” (Latishev, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.17). Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020), explica la importancia de crear desde ese silencio:

Para mí era muy importante que no se hablara de lo que está pasando, que nunca nadie dijera “embarazo”, que nunca nadie dijera “bebé” [...] Primero que esté embarazada, que eso es físicamente bastante notable, pero además todo lo que psicológicamente le puede estar pasando [por eso]. ¿Cómo alguien no se da cuenta que alguien al lado suyo está viviendo algo así? Es como un ejercicio de empatía. Qué poco empáticos somos y qué dice eso de una sociedad. [...] Por más que lo tengamos al frente, no lo queremos ver. [...] tal vez, no es invisible, pero quiero que lo sea porque esas situaciones también me ponen a mí en evidencia. (párr.17).

Esta afirmación es, a la vez, una metáfora de la situación que nos compete en esta investigación. De Lauretis (1987) explica que la historia no es un texto o narración, sino que nos es inaccesible excepto en forma textual y, por ende, nuestro acercamiento a ella y a la realidad pasa necesariamente por su textualización previa, su narrativización en el inconsciente político (p.111). En palabras de Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020), las “cosas tienen que ser retratadas para que existan, porque antes simplemente no existían” (párr.8). En consecuencia, para disolver la idea que ha reducido infinidad de experiencias de vida completamente distintas entre sí a la sola

característica de ser mujer, es necesario contar y representar desde las experiencias propias.

Volviendo al planteamiento de *Medea*, es relevante referirnos a la triangulación de la mirada del cine: de la cineasta, el personaje y la o el espectador, si todos deciden ignorar un hecho, ¿existe? En el caso del largometraje, la realidad se presenta con la escena del aborto, demostrando que por más que ignoremos lo no dicho, tarde o temprano aparecerá. Esta metáfora nos ayuda a comprender la importancia de romper el silencio.

Lo anterior demuestra la inclinación que tienen ambas cineastas por crear desde lo conocido, desde las experiencias propias. Alexandra denota que, en definitiva, haber nacido y haberse construido mujer le ha dado experiencias de vida específicas y ha determinado su forma de interactuar con el mundo y viceversa: “creo que es inevitable cómo eso de alguna manera va a determinar mi mirada” (Latishev, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.7). La cineasta practica esto e, incluso, alienta a sus alumnos a crear desde el lugar que conocen, pues reconoce la dificultad de comprender las experiencias de otros. Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020), amplía:

Es muy difícil decirlo y que alguien que no ha vivido esa experiencia, o que no pase por las experiencias de vida que puede pasar una mujer, pueda entender eso. Siento que el cine puede ser una herramienta poderosa en ese sentido, de poder estar en el cuerpo, tiempo, vida de otro u otra. [...] Como mi cuestionamiento parte de eso: “¿qué significa ser una mujer?”, también es qué significa sentirlo, vivir lo que se siente ser una mujer. (párr.3)

La directora de *Violeta al fin*, por su parte, explica que, si bien no se propuso de forma consciente crear solo protagonistas mujeres, “todas han sido mujeres y todas lo van a ser” (Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.4). Ella se refiere precisamente a la búsqueda de identificación del espectador con algo real en la pantalla y, por ende, la importancia de tener sensibilidad ante la representación en el cine. “No es que uno no pueda escribir sobre algo que se aleje de su vida personal, pero realmente es un reto distinto [...] la responsabilidad de cualquier creador o creadora es conocer muy bien de lo que va a escribir” (Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.4).

A la vez, ambas cineastas comprenden que esto no implica un tema de género precisamente. Por el contrario, Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020), comenta: “no necesariamente es por ser mujer, porque hay muchas guionistas y directoras que no escriben historias necesariamente protagonizadas por mujeres, porque no les interesa o porque no necesariamente es la única opción, pero yo no veo otra posible” (párr.4). Por su parte, Latishev comprendió esta premisa al verse expuesta a ciertos largometrajes: “yo vi Gloria [largometraje de Sebastián Lelio] y hasta el final me di cuenta de que era un director; hay personas que pueden ser sensibles a cosas [...] así como he visto películas muy machistas dirigidas por mujeres también” (Latishev, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.9). En esta misma línea, Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020), comenta que “hay algunos hombres que han escrito historias muy femeninas” (párr.5) y pone el ejemplo “Persona” de Bergman. Por tanto, ambas reconocen que su decisión de crear desde lo conocido es precisamente eso, una decisión. Esta elección tiene que ver con una sensibilidad, la cual normalmente se obtiene mediante las vivencias, la performatividad. Así, determinamos nuevamente que el verdadero significado de ser mujer no es una mirada unánime y generalizada, sino una disposición propia y personal, una auto-construcción.

Ahora bien, si establecemos que existe un deseo como motor narrativo y que este deseo se traduce en una visión, ¿por qué nos resulta importante destacarla? La identificación, entendida como la posibilidad de verse a sí mismo como sujeto, es la operación misma mediante la cual se constituye el ser humano, plantea De Lauretis (1987, p.130). Entonces, si la representación resulta en identificación, concebimos la relevancia a la hora de reclamar espacios de escritura y reescritura de las vivencias en sociedad.

Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020), al reconocer la poca o inexistente participación de las mujeres en la historia, explica que esa construcción de género pasivo y “dejado” no la representa y, por ello, creó a Violeta, porque representa a esas mujeres que, en algún momento, dicen “hasta aquí” (párr.11). Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020), por su parte, hace hincapié en su propia búsqueda por la identificación:

Era para mí súper importante verme, crear un espejo en la pantalla, verme como alguien que no necesariamente calza con el estereotipo, verme como alguien que piensa y actúa diferente, que siente que algunas cosas no están bien, que se cuestiona cosas... Un personaje así, en mi época, no existía y pienso 'qué importante es como espectadora tener la posibilidad de identificarme con los personajes y no estar consumiendo construcciones de personajes a los que ni siquiera puedo acceder y que ni siquiera me parecen verosímiles. (párr.5)

Entonces, ¿qué implica que ambos largometrajes tengan la búsqueda de autonomía como factor común de deseo? Es difícil determinar, con los resultados del presente análisis una respuesta concreta a esta incógnita, sin embargo, el planteamiento recae en que, si ambas películas retratan la búsqueda de otras mujeres con experiencias de vida similares, en este caso, la búsqueda de autonomía es una característica de identificación para muchas.

En síntesis

Las construcciones no tienen por qué existir en contraposición a algo más; simplemente son y surgen además a partir de las experiencias de cada quien. Al ser el género performativo, las personas son libres de crear a partir de sus vivencias. No es que no exista una diferencia, pero esta no tiene por qué verse definida por ser mujer. Aunque muchas veces encontremos similitudes, es importante destacar que estas surgen gracias a experiencias similares y no necesariamente por la identificación con un determinado género. Parte de la diferencia que implica la decisión política de narrar a través de una protagonista mujer es el acto subversivo de darle voz y vida a un género poco representado en cuanto a deseos y acción narrativa.

4.2.2. El lenguaje performativo del cine: la protagonista crea su experiencia de género

La representación es una parte ineludible del trabajo del o la cineasta a la hora de escribir y filmar su obra. Es además un trabajo que debe ser tomado con responsabilidad y criterio. Sin embargo, desde la Teoría Fílmica Feminista, determinamos que, a la hora de hacer cine, la representación de lo real, de lo que ya existe, si se utiliza como único centro de interés artístico, puede resultar restrictivo y opresor. Lo anterior es de especial interés para la construcción del género de los personajes cinematográficos. La mujer

como personaje no debe ser únicamente una representación de lo que la sociedad, o incluso nuestra experiencia de género propia como individuos, dictan que debe ser. La mujer en el cine, como parte de una obra, debe poder apalancarse de las posibilidades performativas del cine. El cine no sólo reproduce lo social. El cine nombra y crea nuevos constructos e ideas de lo que puede llegar a ser lo social. El género y su construcción en el cine debe saber balancear lo conocido con lo nuevo, con lo no-visto, como ampliamos a continuación a partir del conocimiento que resulta del análisis de los largometrajes de *Violeta al fin* y *Medea*, así como de la perspectiva de sus respectivas directoras.

4.2.2.1 ¿Representar o crear?: Estereotipos, construcciones y deconstrucciones de género

El cine como espacio de representación se apalanca de realidades para proponer narrativas audiovisuales. Desde el guión, se plantea una historia cuyos pilares suelen ser conjuntos significantes que hacen referencia a contextos socio-culturales que permiten que la trama conecte de diferentes maneras con las y los espectadores. La ficción cinematográfica ha leído y reproducido estereotipos sociales, muchos de los cuales están inmersos en códigos semióticos políticos que hacen que los signos que constituyen dichos estereotipos no puedan ni deban ser leídos sin tomar en cuenta su contexto. Es el caso de nociones que representan estereotipos sexistas y/o racistas, como bien lo plantea Cowie (1993). La autora señala que los signos que se atribuyen a códigos sexistas son rápidamente identificables en la sociedad fuera de la gran pantalla. Dichos signos deben ser leídos de la mano de su contexto político, pues no se trata solo de una cuestión polisémica en la que cada signo revela múltiples, arbitrarios o infinitos significados. Se debe tomar en cuenta la organización de dichos signos conforme al modo en la que intervienen esos códigos de manera extrínseca a la imagen según la sociedad en la que se hayan producido (Cowie, 1993, p.53).

Tanto *Violeta al fin* como *Medea*, son largometrajes que se sitúan en un contexto costarricense (específicamente josefino) en la actualidad con respecto al momento de producción de las películas. En ese sentido, es importante destacar que la creación de ambas protagonistas mujeres viviendo en un San José de la segunda década de los 2000, se vincula directamente con lo que significa ser mujer en ese preciso tiempo histórico, clase social y espacio geopolítico. Este contexto, al cual nos referimos con

detalle en el marco situacional, sigue siendo el de una sociedad que no garantiza igualdad de condiciones con respecto al género en aspectos legales, políticos, económicos ni culturales.

Como lo planteamos en el marco teórico de la presente investigación, partimos de que el significado de mujer es tan amplio como la cantidad de experiencias que hay de mujeres en el mundo. La identidad de género es performativa y se construye con las experiencias de la persona que le da significado. Por esta razón, los significados que se le atribuyen al ser mujer en Costa Rica en el tiempo histórico de Violeta y de María José son variables y pueden ser expresados desde miles de experiencias. La escogencia de los significados que portan ambas protagonistas no solo reproduce ciertos estereotipos de género relacionados con su contexto social y que portan en sí una carga política de género importante, sino que también puede proponer nuevas ideas sobre lo que socialmente concebimos como “mujer”.

Esta construcción de personajes, basada en representaciones preexistentes, pero también en propuestas propias de las cineastas sobre lo que significa para cada protagonista “ser mujer”, es un procedimiento narrativo y audiovisual no solo creativo sino también performativo. Esto significa que Violeta y María José son su propio significado de lo que es ser mujer. Con cada protagonista, sus respectivas directoras están creando una experiencia de género y permitiéndole a esta experiencia existir encarnada en un personaje de ficción cinematográfica.

El estereotipo de género existe, especialmente en un contexto histórico y cultural específico. Identificamos colectivamente ciertas características físicas con las mujeres, así como les atribuimos a las mismas ciertos roles, actividades, posturas y ademanes. Reproducir estos estereotipos se ha señalado desde algunas reivindicaciones feministas como una manera de reafirmar que esto es lo “único que puede hacer una mujer”, de encasillar a las mujeres en roles restrictivos y discriminatorios. El cine ha sido un vehículo importante de imágenes estereotipadas y muchos personajes mujeres han respondido a lo que la sociedad masculinizada les ha atribuido. En ese sentido volvemos a subrayar la esencia performativa del cine: los personajes mujeres sexualizados y discriminados en la historia del cine no han respondido únicamente a representaciones sociales, sino

que también, y, sobre todo, las han creado. El cine ha sido, y sigue siendo, partícipe activo de la violencia de género, creando significados discriminatorios del mismo.

Nuestra ambición con el análisis de la presente investigación no es asignarles connotaciones negativas a ciertos estereotipos de género y/o positivas a otros. Tampoco apuntamos a revelar si los estereotipos de género corresponden a la realidad de las experiencias de género. Como bien lo señala Cowie (1993), el problema con estereotipar no es si es verdadero o falso, distorsionado o manipulado, sino más bien el hecho de que limite algunas de las posibles producciones de significado en la imagen (p.58). Por esta razón, no consideramos relevante definir si ambas protagonistas representan o no la realidad de las mujeres costarricenses, sino más bien examinar los significados que se construyen en cada largometraje sobre la experiencia femenina.

Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020), afirma que a la hora de construir a la protagonista reflexionó sobre lo que comúnmente se le ha atribuido a las mujeres: “En el caso de María José sí fue consciente hacer un personaje que transitara por distintos lugares. En algún momento era un personaje medio andrógono, sin embargo, al final dije ‘quiero trabajar con Lily’ [la actriz que interpreta el personaje]” (párr.4). A partir de esta decisión, la cineasta otorga características que se salen de lo que comúnmente relacionamos con lo femenino, tanto a nivel visual como en acciones. En efecto, el personaje de María José se despoja de muchos estereotipos femeninos, como descubrimos a partir del análisis de su caracterización física en cuanto al código iconográfico de la película: evidencia ser una mujer de contextura ancha y alta, no utiliza voluntariamente accesorios ni vestimentas estereotípicamente femeninas como joyería, maquillaje, vestidos, enaguas, cortes específicos de blusa, entre otros. Las acciones, como lo mencionaba Latishev, son las que enfatizan esta voluntad de deconstruir estereotipos en la protagonista: María José es jugadora de un deporte de contacto con las implicaciones físicas de fuerza e impacto que requiere el rugby, no depende de relaciones de poder masculinas y se libera de las mismas, toma sus propias decisiones con respecto a su embarazo, entre otros.

Ahora bien, los aspectos anteriores no representan la completa caracterización de la protagonista. Latishev deconstruye estereotipos tanto físicos como de comportamiento proponiendo una protagonista que crea su propia feminidad a través de decisiones sobre

su cuerpo y sobre sus acciones. La feminidad en el largometraje no es un concepto preconcebido, sino más bien una propuesta. La directora no abandona la representación de algunos estereotipos femeninos, los cuales no dejan de ser cuestionados por la misma experiencia del personaje: un corte de pelo en “carré” a la francesa con un flequillo cuidado, termina siendo una cabeza rapada por ella misma en la secuencia seleccionada sobre el conflicto interno (Ver apéndice F). La protagonista niega voluntariamente uno de sus rasgos físicos más estereotípicamente femeninos, como el corte de cabello justo después de negar su maternidad. El rechazo consciente y voluntario del personaje a lo que la sociedad estereotípicamente espera de su experiencia de género es el mensaje más cargado de significado con respecto a la política del género: la construcción del personaje se apalanca de algunos estereotipos femeninos para comunicar el género del personaje, para luego deconstruirlos y crear nuevos significados de la experiencia femenina. Cowie (1993) subraya esta característica como una manera de crear imágenes cinematográficas desde significados feministas, donde la imagen se apoya en elementos de otras imágenes, y utiliza nociones, conceptos, mitos, entre otros, que ya existan en la cultura, para no solo reflejarlos, sino que los reproduce, los reforma y crea nuevos significados al poner en marcha su sistema connotativo, su ‘retórica’ (p.58).

Medea es el medio de nuevos espacios significantes con respecto a la feminidad y a la mujer como signo, pues, si bien no se aleja del todo del estereotipo de mujer, se plantea deconstruirlo y crear nuevos significados. Además, la libertad con la que acciona el personaje con respecto a su propia expresión de género evita limitar el significado de mujer a una sola serie de elementos, invita a la apertura, al cambio y a la autonomía en cuanto a la toma de decisiones. María José permite que se abra el abanico de posibilidades de producción de significado de imágenes de mujeres y, con esto, rebate la reproducción estereotipada de mujeres en el cine que cerraba esta producción de significados a un sólo código social: el sexismo y la discriminación de género.

Parte del trabajo de repensar las maneras en las que se construyen personajes mujeres en el cine tiene, efectivamente, que ver con dejar atrás la idea de representación como única fuente de creatividad y empezar, entonces, a trabajar la idea de mujer como signo, pues como los menciona Cowie (1978) una película produce su propio significado a través de su propia combinación de elementos específicos (p.50). De aquí la

importancia de analizar y cuestionar los códigos que componen el lenguaje audiovisual (en el caso de la presente investigación, la iconicidad, la duplicación mecánica, el movimiento y la multiplicidad.). Cowie (1978) concluye que la película misma es parte de la operación de “fijar valores”, pues estos no están necesariamente fijados por la cultura patriarcal fuera del film (p.63). La responsabilidad de la o el cineasta con respecto a cómo está construyendo su personaje femenino es la de saber que no es suficiente reflejar construcciones que ya existen fuera del mundo de su propia película, por más positivas o liberadoras que estas representaciones preexistentes puedan ser en términos feministas. Su trabajo creativo y narrativo debe comprender que la historia de dicho personaje y la experiencia del mismo producen significados y, al fijar los valores de estos, el o la cineasta es responsable de la manera en la que puede impactar otros ámbitos del discurso.

Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020), reconoce la responsabilidad que tiene como directora de cine a la hora de proponer nuevos significados, especialmente con respecto a la temática del género: “Es importante cuestionar. Para mí el cine es filosofía en acción. Es muy importante que cada una de esas acciones [...] estén cargadas de algo, de contenido, que abran a otra posibilidad” (párr.6). Esta reflexión está atravesada por la importancia de crear posibilidades, abrir puertas. La propuesta crítica del género en el cine debe evitar el estancamiento en la representación, en el reflejo de lo social como única fuente de creación, para propiciar la búsqueda de nuevas figuras con nuevos significados.

4.2.2.2. El personaje y su relación con el entorno: la mirada a lo interno de la trama

En cuanto a la mirada en el cine, recordemos que nuestro planteamiento teórico parte de la idea de esta como tríptico: la mirada de la cineasta, la de las y los personajes y la de las personas que observan la película. Por esta razón, profundizaremos a continuación en la mirada alrededor de las protagonistas a lo interno de la trama, esto incluye tanto la mirada que su entorno ejerce sobre ellas, como la que ambos personajes tienen sobre ellas mismas.

El análisis de una protagonista, como bien lo mencionamos anteriormente, no puede estar completo sin relacionarla con su entorno, ni tampoco sin poder estudiar su evolución a lo largo de la trama. Por estas mismas razones, escogimos las 3 secuencias

analizadas de los largometrajes que evidencian los distintos conflictos de cada protagonista según la teoría narrativa. Lo anterior está también relacionado con la manera en la que la teoría feminista busca aproximarse al análisis del género en el cine, como explica De Lauretis (1987), el sistema de sexo y de género es un conjunto de relaciones sociales que se dan a lo largo de la existencia social, mientras que el género por sí mismo es primordialmente una instancia de la ideología, esto obviamente no solo en cuanto a las mujeres (p.9). Por esta razón, resulta imprescindible analizar la construcción de género de los personajes comprendiendo que esta se da en gran medida desde sus interacciones sociales y a través de un cristal ideológico definido por la postura misma de las cineastas.

Las secuencias de conflicto personal son espacios audiovisuales en donde las interacciones sociales transmiten mucho sobre la manera en la que las protagonistas se enfrentan con su identidad de género y las implicaciones del mismo en el entorno en el que viven. En el caso de *Medea*, la secuencia de conflicto personal es un momento clave de la trama (Ver apéndice F). Su relación con Javier venía siendo muy equilibrada en cuanto al ejercicio de poder. María José es incluso el personaje con más iniciativa entre los dos, como lo señalamos a la hora de profundizar sobre la expresión de su deseo. Sin embargo, en esta secuencia presenciamos un desbalance que contrasta con las demás secuencias que siguen a la pareja. Alrededor de una mesa festiva, Javier y otros 3 amigos ríen y conversan mientras ignoran a María José, quien intenta participar en la conversación sin ser tomada en cuenta. Atrapada entre las figuras fuera de foco de los demás, la protagonista insiste con gestos y palabras tenues en ser escuchada por el resto de los personajes y, al no lograr ni siquiera que le acerquen la cerveza que pide repetidamente a lo largo del plano, se levanta y sale de cuadro sin que los demás se vean interrumpidos. María José se convierte en esta escena en la mujer invisible: ningún personaje parece notarla, a pesar de que en este momento ella sí busca ser notada. La ausencia de mirada por parte de los demás personajes en el plano diegético de la escena produce una incomodidad latente que se transmite de la protagonista a la o el espectador. Si bien esta no es la única ausencia de mirada entre personajes de la película (la forma en la que el embarazo de María José pasa desapercibido es también parte de esta característica tan relevante de la historia), es una ausencia que subraya la desigualdad

social en la que se encuentra el personaje, cuyo origen identificamos rápidamente: su género. Esta característica es la única que la diferencia de los demás personajes presentes en la reunión, ella es la única mujer y, además, la única que no lleva puesta una camiseta de algún equipo de fútbol. La escena nos señala de manera crítica el sistema ideológico discriminatorio con el que la protagonista tiene que enfrentarse.

El siguiente plano plantea una mirada diegética importante: la que María José tiene sobre ella misma al detenerse a mirarse en el espejo del baño después de abandonar la mesa. La protagonista se mira a sí misma y con esta acción sencilla se reasigna valor después de haber sido ignorada. Es casi como si la mirada sobre su propio rostro fuera una manera de manifestarse y de asegurar su presencia en la historia. En un primer plano centramos la atención en el reflejo enfocado y su cuerpo de espaldas poco iluminado queda difuminado. La mirada en el espejo no es solo suya, es también la de la cámara y la de la persona espectadora. Cuando María José se mira a sí misma, las tres miradas que planteamos anteriormente se unen, entrelazándose con algún nivel de complicidad: todas las personas que miramos estamos en los mismos zapatos, todas somos la mujer protagonista. En este sentido es determinante enfatizar que, si bien hicimos hincapié en el plano frente al espejo de la secuencia de conflicto personal, este componente audiovisual se repite a lo largo de la trama (Ver apéndice F). María José está constantemente viéndose reflejada a sí misma, proponiendo en repetidas ocasiones la convergencia de miradas de la que hablamos previamente.

Después de haber recuperado su lugar a lo interno de la trama, María José abandona por completo el incómodo lugar pasivo que le dieron Javier y sus amigos. Segura de su decisión, no vuelve a contestar el teléfono mientras camina por la calle resignada, pero sin dudar en cuanto a su reciente partida. Se trata de una protagonista que rápidamente recupera su acción narrativa. La ausencia discriminatoria de mirada por parte de los demás personajes no define a María José y su abandono consciente genera todo lo contrario en cuanto a la mirada de la persona espectadora, que centra en ella y en sus sensaciones toda la atención durante la secuencia. La protagonista no se define a sí misma a partir de la mirada que ejercen socialmente los demás personajes sobre ella.

En el caso de Violeta, la secuencia seleccionada de conflicto personal propone un intercambio más balanceado de miradas, pues se trata de una conversación en donde la mayoría de miembros de la familia participa (Ver apéndice E). La mirada desde la cámara sigue a Violeta en toda la película, intercalando planos que la miran a ella con otros que muestran cómo ella ve su entorno. La propuesta audiovisual gira entorno a su cuerpo, a sus acciones y a sus sentidos. Esta secuencia se compone de una serie de planos y contraplanos que siguen la discusión alrededor de la mesa de qué hacer con la venta de la casa, dándole continuidad al planteamiento general de la película que recién mencionamos: los encuadres que muestran a los demás miembros de la familia, más que caracterizarlos a ellos mismos como personajes, acentúan la reacción de Violeta como protagonista. La fuerza de la interacción no está en los argumentos de los hijos, sino en la reacción de Violeta: si bien entendemos que la mirada que ejerce la familia sobre ella sigue siendo condescendiente, la conversación termina con la postura de Violeta. La cámara no la sigue cuando abandona la mesa, se mantiene sobre el mismo punto, dejando el cuadro vacío y haciendo énfasis en el silencio. Violeta tuvo la última palabra y, a partir de ahora, las decisiones no dependerán de nadie más que de ella. Este es un punto de inflexión en cuanto al poder que profesa la mirada de los demás personajes sobre ella, pues Violeta deja de verse a sí misma como la ven los demás. La mirada condescendiente se torna en un espacio vacío, prometiendo una Violeta diferente, una Violeta autónoma.

Con relación a la puesta en escena de la mirada de Violeta sobre sí misma, decidimos hacer énfasis en la intervención del recuerdo y de la imaginación en la trama. La autonomía que busca la protagonista no tiene que ver con desprenderse de sus vínculos familiares, sino más bien reforzarlos de la manera en la que ella los entiende y no como la sociedad se lo ha querido imponer. Las escenas en donde surge el recuerdo de sus padres y de su vida como niña son reincidentes. En la secuencia del conflicto interno se pone en escena la manera en la que esta intervención del pasado se comunica con la Violeta del presente (Ver apéndice E). Ella se ve a sí misma como una mujer apegada a su familia y este apego se materializa con la casa: la casa en donde ella creció, en donde crió a sus hijos y en donde convive su pasado y su presente. Desprenderse de ella no puede ser una decisión económica o práctica, es una decisión

familiar, una decisión emocional: la imagen proyectada del recuerdo de sus padres haciendo un fuego crea un paralelismo con el incendio mismo de la casa. Ella se ve a sí misma en la casa, cuyos espacios manifiestan sus emociones, hasta crear combustión en el momento de mayor tensión. Los recuerdos son la manera en la que la historia fortalece esta relación visceral entre la protagonista y el espacio, en el que no solo vive, sino que, sobre todo, se refleja. Su directora subraya que quiso que a nivel audiovisual “la casa reflejara lo que ella iba sintiendo” (Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.22).

Las consideraciones alrededor de la mirada a lo interno de la trama transmiten ideas similares en ambos largometrajes, a pesar de que los caminos diegéticos de las protagonistas sean tan diferentes. En ambas obras la mirada que los demás personajes ejercen sobre ellas refleja las dificultades de la sociedad en la que viven, haciendo énfasis en la discriminación o en la opresión. Sin embargo, esta mirada del entorno queda subordinada discursivamente, pues es la experiencia activa de las protagonistas la que termina teniendo la última palabra sobre cómo quieren ser vistas. En efecto, ambas se miran a sí mismas a través de varios recursos retóricos, dándose el espacio que necesitan en la trama y permitiendo que las demás miradas converjan en la suya propia.

4.2.2.3. La vivencia de los estereotipos de género: la madre y la adulta mayor

Los estereotipos de género no son los mismos hoy en día que los que fueron hace 50 años. Costa Rica, en mayor o menor vigor que en otros países con fuertes influencias occidentales, ha visto cómo algunos sectores de la población flexibilizan los estereotipos de feminidad y masculinidad. Alicia Puleo, citada por Plaza y Sangro (2010) afirma sobre este cambio que se percibe en sociedades occidentales en cuanto a los estereotipos de género que “numerosas costumbres se han modificado, y lo que antes se veía como destino natural y determinación biológica según el sexo, hoy es concebido como una elección personal entre otras posibilidades del individuo” (pp.23-24).

Sin embargo, existen algunos estereotipos que son más rígidos y siguen pesando más que otros en el caso de las mujeres. Dos de ellos son los que tienen que ver con la mujer madre y con la mujer adulta mayor. La maternidad está íntimamente relacionada con la construcción de los personajes de María José y de Violeta, mientras que el tema de la vejez se toca únicamente en la construcción de la segunda. Por esta razón, nos

detuvimos en la manera en la que estos dos conceptos atraviesan a las protagonistas a la hora de analizar tanto su narrativa como su construcción audiovisual.

En primera instancia, profundizaremos sobre la manera en la que se trata la maternidad en ambos largometrajes, haciendo hincapié en la experiencia de las protagonistas. Para esto, es de nuestro interés recordar algunas de las construcciones sociales que han estado en la base de los fundamentos más estereotipados sobre cómo debe ser, actuar y/o verse una madre. Álvaro-Estramiana, Garrido-Luque y Rosas-Torres (2018) establecen que el estereotipo de la maternidad parte de:

una marcada esencialización de las características psicológicas femeninas. Las expectativas asociadas al rol maternal están sustentadas en la creencia según la cual los procesos biológicos que rodean al embarazo y al parto dotan a las mujeres de una serie de rasgos psicológicos que las predispone de forma natural para el cuidado y la crianza. (p.11)

Lo anterior lo relacionamos con varios tipos de maternidad que consideramos responsable y, muchas veces, obligatoria; la cual además está dotada de características como el cariño, la paciencia, el poder poner siempre los intereses de sus hijos por delante, el trabajo, la comprensión, entre otros. A esto se añaden muchas presiones patriarcales como, por ejemplo, la consideración de que para que la mujer pueda dedicarse a sus labores de “cuidado y crianza”, debe abandonar en gran medida sus actividades individuales, empezando por sus aspiraciones profesionales y su independencia social, presiones que muy difícilmente se ejercen sobre la paternidad. El cuidado que relacionamos con la maternidad está en general vinculado al sentido de renuncia por parte de la madre.

Violeta está inspirada en una generación de mujeres nacidas alrededor de la década de 1930, como lo menciona Hilda Hidalgo, generación que ella conoce bien gracias a la cercanía con su madre y sus tías. Son “señoras convencionales de la Costa Rica que les tocó vivir, les tocó ceder en un montón de terrenos” explica Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020, párr.10). Esto, sin duda, se refleja en cómo Violeta se ha definido casi toda su vida a partir de sus relaciones familiares: como madre, como esposa y como abuela. Esto implicó que abandonara muchos aspectos de su individualidad y es en el momento preciso de la película cuando quiere empezar a

recuperarlos y se enfrenta a las consecuencias de querer abandonar su posición de dependencia. Hidalgo representa el estereotipo de madre “cuidadora” pero en un momento en el que se da cuenta de que ha perdido su autonomía y quiere recuperarla. La directora hace énfasis en los dos sentidos en los que ella se ha sometido a su rol de madre de familia tanto por presión machista, como por decisiones propias.

La cineasta no despoja a su personaje de su racionalidad: ella también decidió en algún momento no hacerse responsable de sus bienes, en este caso la casa. En este sentido, Teresa De Lauretis (1992) hace énfasis en el interés de reflexionar sobre la responsabilidad de las mujeres como parte de una propuesta feminista: “la inocencia histórica de las mujeres no es una categoría crítica sostenible para el feminismo, deberíamos pensar más bien en las imágenes como productoras (potenciales) de contradicciones tanto en los procesos sociales como subjetivos” (p.66). La contradicción inherente en Violeta es tanto la que la ha mantenido atada a su rol tradicional de madre y esposa dependiente, como lo que le permite cuestionarse su postura y buscar una salida. Es también una contradicción que evidencia la fortaleza que tienen las decisiones críticas en la subjetividad a la hora de proponer cambios sociales.

La relación entre Violeta y su familia está en un punto de inflexión en donde, a pesar de haber sido toda la vida la madre tradicional, Violeta toma decisiones en otra dirección durante la trama. La secuencia seleccionada para analizar su conflicto personal muestra el enfrentamiento de Violeta con su familia durante un almuerzo en el que insiste en conservar su casa (Ver apéndice E).

Violeta se debate como personaje entre los estereotipos más tradicionales y características más libres, que construye ella misma con su experiencia de vida. En ese sentido, se evidencia la manera en que la directora mezcla esa construcción con base a representaciones de cómo son algunas madres en el contexto social de Violeta, pero también le da ese espacio propio de crear sus propias significaciones como signo a través de su búsqueda de la autonomía. Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020), explica:

A mí me interesa cuando ese acto subversivo no sea de una persona ya totalmente liberada. Sino de alguien que vivió toda su vida así: ella fue ama de casa, ella no tuvo vida profesional, ella se negó un montón de cosas que son parte

de los logros que tenemos las mujeres hoy. ¿Qué la lleva a ella a quemar esa casa? Esto es lo que a mí me interesaba narrar. (párr.11)

El caso de María José es diferente. Esta es una protagonista de otra generación, pues nos situamos en un San José contemporáneo al igual que en *Violeta al fin*, pero en este caso seguimos a una joven universitaria. Su relación con la maternidad está profundamente relacionada con el silencio, guiándonos más bien a una maternidad negada. Lagarde, citada por Cortés (2014), comprende lo siguiente con respecto a la maternidad: “En torno a la procreación se construye la maternidad como experiencia vital básica, ‘natural’, como contenido de vida de todas las mujeres, como centro positivo de su feminidad, de su ‘naturaleza’” (p.155). Un estereotipo más que compone el concepto de maternidad tradicional tiene que ver con la idea de instinto, de que ser madre “cuidadora” viene de la mano con el sexo biológico de la mujer. Latishev deconstruye por completo este concepto de maternidad y crea a una joven embarazada que no habla de su condición de embarazo, pues lo oculta y lo pone en riesgo, sin querer definirse a partir de este. María José propone una idea de mujer que no está relacionada a su categoría biológica.

La secuencia de conflicto extrapersonal enfatiza la contradicción social en la que la protagonista cae al estar embarazada sin querer ser madre: el primer plano en el vestidor muestra a María José nerviosa mientras se cambia solo el pantalón del uniforme de rugby rodeada de sus compañeras y el segundo plano la muestra escondida, encerrada entre paredes a partir de la composición de la imagen, mientras se coloca una faja alrededor del vientre (Ver apéndice F). La protagonista oculta su embarazo y comprendemos que existe una brecha entre sus acciones y lo que la sociedad pueda pensar de su condición y su comportamiento. María José cumple con lo que se espera de ella como mujer joven en el equipo de rugby: juega, sale a tomar cerveza con sus compañeras, se divierte. Esto parece ser incompatible con su embarazo, por lo que la ruptura en el montaje entre el plano del bar y el siguiente plano en el baño mirándose en el espejo es tan relevante. Siguiendo inmediatamente el plano en el que se mira sería, resignada y contrastando, en cuanto a expresión corporal, con la escena jovial del bar, está el plano de la ducha, en el que observamos su vientre de varios meses de embarazo a través del vidrio empañado. En la soledad, su cuerpo embarazado parece tomar

posesión de sus emociones, recordándole la antítesis que existe entre el embarazo y el poder sostener su libertad y su juventud tal como le gustaría. Aquí, sale a relucir la necesidad de abordar la maternidad como un tema político, pues la razón por la que esta misma antítesis produce tanta ansiedad en el personaje es porque no tiene la posibilidad de decidir sobre su cuerpo en un país en donde el aborto está penalizado por ley. La negación se torna en una serie de decisiones que la ponen a ella en riesgo a nivel emocional y físico con tal de poder seguir con su vida de manera autónoma.

Es, sin duda, primordial referirse al tema del parto en cuanto a la discusión de la maternidad en *Medea*. Si bien la escena del parto del feto puede ser considerada como el clímax de la narrativa, la selección de secuencias de la presente investigación hace énfasis en otra propuesta retórica con respecto al parto. Se trata del último plano de la secuencia de conflicto interno (Ver apéndice F). A pesar de que el parto del feto resalta el enfrentamiento doloroso de la protagonista con su cuerpo biológico, el último plano de ella en la ducha parece asimilarse más a un parto de ella misma, a su propio nacimiento.

El trabajo de expresión corporal de la actriz, su rostro inexpresivo de ojos cerrados, su desnudez, su cabeza rapada junto con un primer plano en contrapicado, nos recuerdan a las imágenes de un bebé recién nacido, o más bien, a punto de nacer. La manera en la que su cuerpo tiene contacto con el vidrio mojado, encuadrado en el formato clásico (1:1,33 o 4:3) evocan un espacio estrecho y húmedo, asemejándose al de un útero. En este caso, el concepto de nacimiento, como el hecho de dar vida, no se relaciona evidentemente con el aborto, sino más bien con la manera en la que María José vuelve a nacer durante la recuperación de su trauma. Latishev no relaciona el parto biológico con la maternidad, ni con la vida. La directora decide más bien subrayar la idea de nacer con la capacidad del personaje de reinventarse y de tomar las riendas de la continuación de su vida a pesar de las dificultades. No es coincidencia que al final de esta escena empiece la melodía instrumental de la ópera de Orfeo y Eurídice. La música extradiegética le concede a la escena una salida menos realista, liberando tanto la mirada del personaje como la del espectador de la tensión física y social que cargamos durante toda la película; no sin hacer referencia a una de las imágenes más conocidas de la leyenda que inspira la ópera: el momento en el que Orfeo, olvidando la prohibición de los dioses, vuelve la mirada hacia su amada y con este gesto la pierde para siempre.

La película termina efectivamente con un seguimiento en travelling de la protagonista de espaldas, que avanza, sin mirar atrás. La directora subraya sobre María José y su proceso que:

La idea es de un personaje que está a punto de nacer, como lo que dicen los psicólogos 'se parió a sí misma'. Todo el proceso que llevó fue un ejercicio de liberación, estrepitoso, durísimo, pero ella está haciendo cosas que para ella son una clase de liberación y volver a nacer. Lo que pasa es que esa liberación es 'una parida'. Usualmente, los procesos donde nos liberamos son 'paridas'. (Latishev, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.17)

Este doble parto liberador permite darle el poder a la protagonista de decidir sobre su propio cuerpo. Libertad que no llega fácilmente, pues María José se enfrenta a la soledad y al abandono, tanto político como social. Ella no es libre, sino que se libera y es este rechazo de las ataduras lo que hace que dicho proceso sea autónomo y a la vez, en palabras de la directora, "una parida".

Por último, abordaremos el tema de la vejez tal y como fue planteado en *Violeta al fin*. En la obra editada por Plaza y Sangro (2010) se subraya la temática de la discriminación de la tercera edad en el cine, especialmente en las mujeres que dejan de ser atractivas para la gran pantalla a partir de los 40 años:

La belleza y la juventud forman así un poderoso tándem que relega a la mujer 'envejeciente' a la invisibilidad o al olvido [...]. En muchas ocasiones el cine elegirá la figura de una mujer mayor únicamente como pretexto para elaborar un contenido fílmico centrado en su vida pasada: la niñez y, sobre todo la juventud y las acciones relacionadas con la esfera de la pasión, interesan mucho más que la vida cotidiana de la madurez o la ancianidad. (p.101)

Hilda Hidalgo comenta que la discriminación de la vejez en el cine empieza por la discriminación misma de la vejez en la sociedad en la que vivimos. La directora cita a Simone de Beauvoir en su libro "La vejez" para afirmar que:

En el capitalismo, todo lo que no es productivo es como sacado del panorama. Entonces, si cuando te hacés viejo dejás de ser productivo, ya no nos interesás, entonces no nos vas a interesar en ningún nivel. Ni te van a dar créditos en el

banco y ni van a hacer películas sobre vos. (Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.6)

En este sentido, escribir una película con una protagonista mujer de la tercera edad es un acto subversivo, que cuestiona los planteamientos del sistema en el que vivimos. La fortaleza del personaje no radica en su productividad, sino en su autonomía a la hora de tomar decisiones propias. A pesar de haber sido ama de casa toda la vida, a pesar de haberse consagrado a la crianza de sus hijos, Violeta decide empezar a rescatar su independencia, indistintamente de su edad. Ella se otorga a sí misma el valor que sabe merecer y lucha con sus propios medios por defender en lo que cree. Incluso, decide quemar la casa antes de doblegar la autonomía por la que estaba trabajando. A pesar de los estereotipos sobre una mujer de la tercera edad, la construcción de Violeta reitera la importancia de proponer nuevas imágenes y no quedarse en la reproducción de ideas preexistentes. Si bien Hidalgo basa el personaje en su mamá y en sus tías, Violeta se convierte en su propia experiencia de lo que significa ser una adulta mayor.

En síntesis

Las directoras de ambos largometrajes se comprometen conscientemente con la idea de proponer figuras femeninas distintas a las que se han visto mayoritariamente en el cine. El trabajo creativo empieza desde que toman la decisión de proponer protagonistas mujeres que, desde distintos lugares, buscan un mismo objetivo: su autonomía. Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020), añade, sobre esta toma de decisiones creativa, el impacto que pueden tener dichas construcciones en la sociedad a partir de las películas: [es] importante “como espectadora tener la posibilidad de identificarme” (párr.5).

Una vez más hacemos hincapié en el alcance que tiene la construcción de personajes que vayan más allá de lo que ya conocemos. Como lo mencionamos anteriormente, el valor de la representación y de los estereotipos no tiene que ver con si son reales o no. El trabajo de la cineasta está en saber cómo proponer a partir de estas representaciones maneras en las que transitar el género como un espectro de posibilidades, a través de las cuales el público pueda identificarse con ideas nuevas y formas de vivir diferentes. La oportunidad social y política del cine está en que las y los espectadores observen en la gran pantalla nuevas ideas y planteamientos distintos a los

que se imponen culturalmente, que permitan sembrar inquietudes y abrir panoramas. *Violeta al fin* y *Medea* no se despojan por completo de la idea de la maternidad ni de los estereotipos de la vejez, mas sí proponen una comprensión de los mismos que amplía los horizontes tanto de la experiencia de las protagonistas, como de las impresiones que causan en las y los espectadores.

4.2.3. La intencionalidad como germen de la mirada femenina

Nos hemos extendido sobre la manera en la que la construcción de género de las protagonistas de *Violeta al fin* y de *Medea* evidencian la propuesta de una mirada específica por parte de sus respectivas directoras. En efecto, es esta mirada la que nos hace poder estudiar la manera en la que tanto la narrativa como el lenguaje audiovisual de los largometrajes, transmiten propuestas artísticas y sociales innovadoras con respecto a la formulación de una expresión de género pocas veces vista en la historia del cine. Ahora bien, es el momento de poder determinar si esta mirada innovadora tiene que ver con ser una “mirada femenina”. Si bien ambas directoras son mujeres y la mirada en ambas películas tiene características de sus experiencias de género propias, aún no definimos si lo anterior es vinculante con la posibilidad de que exista un valor común en cuanto a una posible mirada femenina.

A continuación, proponemos una serie de características que conforman los pilares de una posible mirada femenina tal y como la podemos plantear como resultado de la presente investigación. Una mirada femenina que no está conformada por los estereotipos de “feminidad” que han sido impuestos por un sistema patriarcal que considera que lo femenino es más débil, más incómodo, más pasivo, que es “lo otro” determinado por la forma en la que es percibido por los hombres y no por sus propias acciones. La mirada femenina que proponemos, empieza por despojarse de la historia que ha cargado de significados opresores y restrictivos a la palabra “femenina”. Despentes (2018) describe su inconformidad sobre lo que socialmente se ha categorizado como femenino, un conjunto de atributos descritos en su obra como “el arte de ser servil” (p.147). Se trata siempre de gustarle a la masculinidad, no hablando demasiado alto, no expresándose de forma categórica, no queriendo tomar el poder, no siendo graciosa, estando constantemente acomplexada, sabiendo escuchar. Al final, ser “femenina” se trata de hacer esfuerzos pequeños, discretos, bonitos, que no dejan huella

(Despentes, 2018, pp.148-149). Aquí proponemos resignificar la palabra femenina con la intención de apropiarse de las posibilidades del signo en la semiótica del cine. Lo femenino no es lo impuesto por el sistema patriarcal, sino, en el caso de este estudio, lo que las mujeres crean con intencionalidad y criticidad. “Lo femenino” en los largometrajes analizados es lo que sus directoras quisieron construir a partir de una mirada inconforme y de sus ambiciones transgresoras.

La mirada femenina nace entonces de esta intencionalidad y no de una carga sexual biológica ni de una única expresión de género. Una intencionalidad que, como resolvimos a partir de nuestro proceso de investigación, promete ser profesional y creativa, pero también en gran medida crítica y disruptiva.

4.2.3.1. La postura crítica y el fundamento de un cine feminista

Hilda Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020), declara lo siguiente con respecto a su postura ideológica sobre el género y el cine:

Todas mis obras son feministas, en tanto yo soy feminista. No es que yo busque que de ahora en adelante todas mis obras sean feministas, es que el feminismo es algo que me atraviesa. Es una forma de ver el mundo, de entender el mundo, de ubicarme como mujer en mi momento histórico. (párr.26)

Con esta afirmación tan contundente, la cineasta nos guía hacia el lugar en dónde nace la necesidad de buscar una mirada diferente, una mirada propia a la hora de hacer cine. Si bien la mirada femenina empieza por proponerse como antagónica a la mirada masculinizada del cine, nos hemos dado cuenta, a través de la experiencia misma del trabajo de las cineastas mujeres, que la mirada femenina, de existir, tiene más que ver con lo propio que con querer darle una respuesta contraria a lo masculino.

¿Cómo crear una obra con una mirada femenina? No se trata solo de ser mujer directora, ni podríamos afirmar que serlo sea una necesidad absoluta para poder transmitir una mirada femenina. Lo que sí parece estar al germen de esta mirada es la postura ideológica que reconoce a las mujeres como parte de una experiencia de género diferente, con desventajas históricas con respecto a sus cuerpos y a sus decisiones, con necesidades y manifestaciones propias que nacen de las reflexiones críticas que su memoria individual y colectiva ha incitado en ellas. Esta postura ideológica se ha reunido política y socialmente en distintas corrientes feministas. Así pues, estimamos que un pilar

indispensable de la mirada femenina en el cine es el de la postura crítica del discurso con respecto al género y sus implicaciones en la construcción narrativa y audiovisual de la obra. Para que exista una mirada femenina tiene que existir una intención crítica detrás de la cámara. De Lauretis (1992) se extiende justamente sobre cómo debería plantearse la mirada de una dirección feminista en el cine:

Lo que una puede hacer, en tanto que realizadora feminista, son películas 'que aborden un problema', en palabras de Heath. Tal debe ser también la labor del discurso crítico de forma provisional: oponerse al simplista cierre totalizador de las afirmaciones sumarias, [...] desvelar las contradicciones, la heterogeneidad, las rupturas que existen en el andamiaje de la representación, andamiaje desarrollado para contener -si eso es posible- el exceso, la división, la diferencia, la resistencia; abrir espacios críticos en el límpido espacio narrativo construido por el cine clásico y por los discursos dominantes, [...] por último, desplazar esos discursos que ignoran las reivindicaciones de otras instancias sociales. (pp.51-52)

La propuesta cinematográfica desde una mirada crítica debe abrir horizontes y no cerrarlos. De ahí la importancia de crear, imaginar y no solo de representar, como lo planteamos inicialmente. La mirada femenina en el cine no debería de restringirse al género de la persona que dirige, así como no debería discriminar ni violentar las miradas de los personajes o de las personas espectadoras proponiendo una sexualización de la obra. Esto se construye gracias a la reflexión y al trabajo crítico, tanto social como artístico. Se deben cuestionar con el trabajo creativo planteamientos que han sido históricamente naturalizados, desde el hecho de ser mujer hasta el mismo lenguaje audiovisual con el que se construyen situaciones, personajes y puntos de vista. El objetivo es el de superar los discursos dominantes para abrir nuevos caminos críticos y, ojalá, liberadores e integradores de las diferencias.

4.2.3.2. La experiencia profesional de la cineasta mujer

La intención crítica de la mirada femenina se ha visto desde muchos prejuicios en el ámbito artístico. La expresión de los sentidos desde una mirada femenina se ha convertido constantemente en una incomodidad para aquellas personas que se resisten al cambio en la manera en la que observan imágenes, artísticas o no. La corporalidad y la expresión de los sentidos de la mujer han sido catalogadas de excesivas cuando se

hacen notar y no se disimulan ni se disfrazan con retóricas. En este sentido, recordamos la polémica censura de las fotografías de la poeta Rupi Kaur en la plataforma de Instagram hace algunos años, en donde se mostraba con pantalón manchado de sangre menstrual (Moreno, 2015). Las plataformas culturales más poderosas, incluyendo tanto medios de comunicación como artísticos, han considerado la realidad de las mujeres un tema tabú que ha debido tratarse con filtros. Dichos filtros han sido muchas veces impuestos por la misma cultura masculinizada, convirtiendo a las nuevas heroínas mujeres en una versión femenina de los héroes hombres de toda la vida o en metáforas de lo que los hombres consideran que debería ser una mujer “liberada”. Despentés (2018) asegura categóricamente que “cuando los hombres ponen en escena personajes femeninos, rara vez suele ser para comprender sus vivencias o lo que ellas sienten como mujeres. Es más bien para poner en escena su sensibilidad de hombres en un cuerpo de mujer” (p.54).

Seguimos siendo negligentes en cuanto a darle el espacio a las mujeres, comunicadoras o artistas, de contar con sus propias ideas sobre lo que significa ver el mundo a través de sus ojos y, cuando lo hacen, parece ser que la sociedad sigue considerándolo inadecuado: o muy incómodo o muy sensible. La feminidad es o demasiado violenta o demasiado suave. Por estos prejuicios se ha llegado a discutir el trabajo de las artistas mujeres como una expresión femenina, una forma de vida, una atmósfera, un “je ne sais quoi”. Pocas veces se nombra el trabajo, la preparación y la reflexión que van detrás de la obra creada por mujeres. Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020), señala que

Uno de los grandes estereotipos de la dualidad del género es haber dicho: ‘ah es que las mujeres son emocionales y los hombres son racionales’. Sin embargo, algo hay de eso, en el sentido de que las mujeres tenemos tal vez un acercamiento a lo sensorial que es diferente. También tenemos un acercamiento racional, no es como que somos seres sin razón. (párr.17).

En relación con lo anterior, consideramos fundamental subrayar que la mirada femenina en el cine no es sólo la expresión de una sensibilidad diferente, es resultado de un trabajo profesional. Si bien es verdad que el interés del pensamiento crítico alrededor de la temática del género es el de crear a partir de una manera diferente de

percibir el mundo, este objetivo no se alcanza solo con el hecho de ser mujer o de tener una sensibilidad femenina. El poder expresar esta sensibilidad en una obra cinematográfica de valor, requiere de trabajo técnico, teórico y reflexivo. La cineasta mujer es, antes que nada, una persona que de manera consciente se prepara en el ámbito cinematográfico. Tanto Alexandra Latishev como Hilda Hidalgo son cineastas gracias a una carrera profesional y artística en el ámbito de la producción audiovisual. Como lo señala cada una en su respectiva entrevista, ambas asistieron a una escuela de cine y se han desarrollado profesionalmente en el campo del cine y del audiovisual (Ver apéndice J).

La expresión de una experiencia de género diferente en los largometrajes aquí analizados se da gracias al trabajo de preparación de las directoras. Ambas confirman haber hecho una labor fuerte de desarrollo, tanto de guión como de ensayo con las actrices. Hidalgo habla de su preparación antes de hacer una película: “investigué un montón sobre la vejez, a pesar de que tengo un montón de adultos mayores alrededor en mi vida, dije que no era solamente eso. Incluso di varios talleres de actuación en AGECO, que es la asociación de gerontología” (Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.9). El trabajo no se queda en la investigación, pues requiere también del trabajo técnico propio del cine. La directora asegura haber sido perfeccionista con la manera en la que decide ponerse a filmar: “generalmente yo soy súper obsesiva y llevo el guión técnico escrito y dibujado en mi cabeza de exactamente cómo voy a filmar” (Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.20). La película no nace únicamente de su sensibilidad como mujer, nace del trabajo meticuloso de una directora que maneja el arte del cine y sabe exactamente lo que quiere plasmar.

Hidalgo añade también la importancia de desarrollar cualidades de trabajo en equipo y de aprender a escuchar los puntos de vista creativos de los profesionales que trabajan con ella. La habilidad no se manifiesta como artista individual en el caso de la cineasta, que rápidamente entiende que el trabajo de una filmación es colectivo. Parte de la labor es empezar a buscar caminos de liderazgo profesional. Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020), explica la manera en la que ha logrado superar obstáculos machistas a la hora de querer ejercer este liderazgo: “como mujer, yo siempre he producido mis películas, he formado parte del equipo de producción y eso me ha dado

poder” (párr.25). El camino que Hidalgo escoge no es universal, pero sí demuestra la necesidad de establecerse como profesional, cultivando metodologías y esfuerzos clave para poder realizar películas que reflejen lo que ella quiere expresar.

Alexandra Latishev se extiende sobre la necesidad de trabajar en la búsqueda de caminos propios para salirse de las normas preestablecidas (y por lo tanto altamente masculinizadas) en el cine: “Trato de no referenciarme con películas, sino con pintura, fotografía fija, música, literatura, todo menos películas, para no terminar imitando películas” (Latishev, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.13). En ese sentido, el desarrollo de *Medea* fue un espacio de exploración para la directora, así como de revisión de cuáles deberían ser sus propios pasos en el trabajo creativo:

Yo escribí el guión durante un año. Iba a laboratorios y talleres de guión y todo el mundo pensaba que era una cosa rara la película. Obviamente era súper controversial. Me pasó que ya no podía escribir más, llegué a un punto en que dije ‘ya no sé’. De repente, llegué a un lugar importante y dije ‘si esta es una película del cuerpo, ¿por qué sigo escribiendo? ¡Tengo que trabajar con el cuerpo!’ Ahí comencé a hacer casting y a trabajar con los actores. (Latishev, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.14)

La intención de crear una obra específica viene de la mano con aventurarse a explorar nuevos caminos de trabajo en los diferentes aspectos del cine, pues es posible que de estos nuevos caminos artísticos y profesionales surjan lenguajes audiovisuales y narraciones diferentes. Parte de la particularidad de una mirada femenina, además de su fundamento crítico, es la intencionalidad a la hora de trabajar en la producción. Una intencionalidad que es además de reflexiva, creativa e innovadora. En la consciencia de la directora tiene que permanecer la pregunta de ¿cómo logramos que esta película refleje y transmita lo que yo quiero manifestar? La exploración de nuevas técnicas, de mezclas de herramientas, combinado con el “savoir-faire” del oficio del cine es, sin duda, lo que enriquece la obra cinematográfica. Es por esto que resulta fundamental estudiar los aspectos del lenguaje audiovisual y de la narrativa que se salen del orden de lo común, que se producen y que comunican de maneras innovadoras. La mirada femenina, lejos de volver el lenguaje audiovisual algo rígido y estable, lo utiliza como un espectro de posibilidades artísticas y discursivas.

4.2.3.3. Crear fuera de las convenciones: un contrato crítico con los espectadores

Mulvey (1999) explica que las películas normalmente muestran un mundo hermético que se desenvuelve indiferente a la presencia del público, produciendo en ellos una sensación de separación y jugando con su fantasía voyerista (pp.835-836). Este voyerismo, además, se hace presente por la naturaleza del cine mismo, que está hecho para ser visto. Sin embargo, se promueve aún más con sus características de proyección, como la oscuridad del auditorio y el aislamiento entre espectadores y las convenciones narrativas, que dan al espectador la ilusión de contemplar un mundo privado (Mulvey, 1999, p.838).

Además, la estructuración del largometraje busca que el espectador pueda identificarse con la figura controladora principal, según Mulvey (1999, p.838). Si agregamos un historial del hombre como protagonista y creador del cine, nos encontramos no solo con el personaje varón como activo de la historia, sino también como quien controla la mirada del espectador. Al identificarse con el protagonista, el espectador adquiere el control de sus acciones, pues se proyecta con su sustituto en pantalla y esto, unido al poder que da la mirada, le otorga un sentido de omnipotencia, reconociendo en la película un “yo” ideal más perfecto, más completo y más poderoso, desarrolla Mulvey (1999, p.838). Además, la tecnología de la cámara y los movimientos de la cámara, combinados con la edición invisible (exigida por el realismo) tienden a difuminar los límites del espacio de la pantalla por lo que es sencillo para el espectador tomar lo que se le presenta en pantalla y adoptarlo como realidad, aún cuando sea por unos minutos (Mulvey, 1999, p.839).

De Lauretis (1987) explica que el sistema de sexo-género es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, es decir, un sistema de representación que asigna significado a los individuos dentro de la sociedad (p.5). Esto tiene aún más peso en el cine, ya que la naturaleza de su lenguaje está basada en lo semiótico, que permite a las y los espectadores estar inmersos en una nueva realidad y entenderla no sólo por medio de palabras, sino a través de todo tipo de símbolos y construcciones, como color, figuras, planos, música, vestuario, entre otros. Por lo tanto, al ser la sexualidad un constructo y una auto-representación que ha sido centrada en el hombre, donde la forma femenina es una proyección de la masculina, como su opuesto,

utilizar estos símbolos de manera crítica y consciente se convierte en la clave para una representación más aterrizada de las realidades que las directoras pretenden expresar (De Lauretis, 1987, p.14). Además, son estos símbolos los que están en la base del potencial creativo que permite proponer nuevas significaciones en cuanto al género.

Comprendiendo la importancia de la unión entre el realismo que transmite el cine, la identificación con el personaje principal, la construcción de la mirada y la posición voyeurista del espectador, históricamente apropiadas por los hombres, ¿cómo creamos fuera de estas convenciones? Recordemos que las “abstracciones”, como las llama Mckee (2019), son neutras, es decir “las estrategias del diseño gráfico, a los efectos, a la saturación cromática, a la perspectiva sonora, al montaje de ritmos, etcétera [...] carecen de significado por sí mismos” (p.45). Por lo tanto, es la manera en que damos uso a las herramientas lo que hace que cobren sentido. Entender el género como performativo requiere de proponer desde la intencionalidad. Esto implica la creación desde una postura crítica, comprendiendo las posibilidades que hay, en cuanto a planos, movimientos de cámara, encuadres, entre otros, y adoptándolas, o no, con base en dicha intención.

Las películas de *Medea* y *Violeta al fin* aprovechan recursos que han sido utilizados en el cine por años, pero no necesariamente desde el significado que se ha perpetuado. En el análisis multimodal de *Violeta Al Fin* encontramos varios movimientos de cámara panorámicos de arriba abajo y de abajo a arriba. Sin embargo, estos movimientos son utilizados para acompañar las acciones de la protagonista, por ejemplo, cuando se sienta a rezar, en la unidad fílmica X1, o bien, para mostrarnos lo que ella observa y cómo, como cuando la cámara sigue el movimiento del fuego, en la unidad fílmica V19. Movimientos de cámara que en infinidad de producciones se han usado para recorrer el cuerpo de la mujer, aquí se usan para acompañar su caracterización activa en la película.

En el caso de *Medea*, por ejemplo, este movimiento de cámara también se utiliza para seguir el accionar de la protagonista. En el análisis de la unidad fílmica N6, el movimiento panorámico vertical se usa para seguir a María José dentro de la ducha. Esta toma definitivamente se utiliza para representar el cuerpo, pero no como se ha hecho históricamente, sino en relación a la situación que María José está viviendo (Ver

apéndice F). Se vuelve incluso como una metáfora del feto dentro del útero. Es una toma de una mujer desnuda en la ducha que, aún incluyendo un paneo y un ángulo picado, que normalmente representa inferioridad, nos transmite otras sensaciones, no de sexualización ni de voyerismo, sino de una mezcla entre fuerza, dolor, liberación e incertidumbre.

La clave de la diferencia en estos movimientos está en que la cámara reconoce a ambas protagonistas como personajes activos y, por ende, lo relevante por retratar son sus acciones, no sus cuerpos. Esto es contrario a la representación constante del cine “mainstream”, donde el valor de la mujer está en cómo se ve y no en lo que hace.

Otro ejemplo de este contrato crítico a la hora de crear es que ambos largometrajes utilizan la cámara en mano mayoritariamente. Las directoras no se refieren a esto en las entrevistas, sin embargo, gracias al análisis multimodal nos encontramos con que este recurso es el estándar en ambas películas, por lo tanto, a menos de que haya un valor agregado detrás del uso de recursos de estabilización, estos no son utilizados. Por ejemplo, en *Violeta al fin*, se utiliza un instrumento de estabilización en la secuencia X, para lograr una toma sin cortes centrada en las acciones de la protagonista, sin verse afectada por movimientos bruscos (Ver apéndice E).

Si observamos el cine “mainstream” nos damos cuenta de que, contrario a *Medea* y *Violeta al fin*, el uso de la estabilización es bastante recurrente, casi lo normalizado. Incluso, hay quienes consideran que prescindir de estas tecnologías es un descuido o mala práctica (Mekas en Adams, 2000, p.105). Sin embargo, el mismo autor dice no estar de acuerdo con esta afirmación, pues considera que es mediante los recursos cambiantes y novedosos que se pueden alcanzar ciertas áreas de la mente, así como crear consciencia o insinuaciones (Mekas en Adams, 2000, p.105). “Errores” como los planos desenfocados, los planos temblorosos, los pasos inseguros, los movimientos vacilantes, los bits sobreexposados y subexposados, se han convertido en parte del nuevo vocabulario cinematográfico, siendo parte de la realidad psicológica y visual del hombre moderno (Mekas en Adams, 2000, p.105). Por lo tanto, la “shaky camera” en estas películas es en realidad una forma de crear fuera de las convenciones para hacernos despertar de la ilusión del cine al que estamos acostumbrados y obligarnos a prestar atención. Además, podemos alegar que la cámara en mano nos permite

sentirnos más cerca de los personajes, nos hace presentes con un movimiento humano y no alejados tras un aparato motorizado.

Hidalgo hace referencia a una anécdota en la grabación de un documental, donde ella buscaba realizar planos cerrados, pero el director de fotografía quería usar un gran angular. Ella explica cómo algo tan pequeño implica una visión totalmente distinta. Para la directora es difícil poner en palabras la explicación de estas diferencias, pero considera que, además de las historias que se cuentan, también tiene que ver con el uso del lenguaje del cine: “tiene que ver con lo sensorial [...] con una mirada que es mucho más cercana, los planos son más cerrados, tiene que ver con un tempo que es diferente” (Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.18). La cineasta pone el ejemplo de Virginia Woolf, quien para ella “sensorializa las palabras”, y de la misma Alexandra Latishev en *Medea*, quien también “sensorializa la experiencia narrativa” (Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.17).

Hidalgo utiliza esta sensorialidad en su largometraje *Violeta al Fin*. Lo encontramos presente en el análisis de la secuencia V, donde la iluminación marcada y la colorización sepia de las tomas iniciales nos sugieren que estamos en la imaginación de Violeta (Ver apéndice E). Asimismo, los planos cercanos de la protagonista a lo largo de la película nos dejan claro cómo se siente ella en todo momento, la entendemos, nos sentimos próximos a ella y a sus emociones. Hidalgo, entrevistada por Méndez y Merino (2020), usó de manera consciente estos recursos y otros que identificamos en el análisis:

la casa [...] se vuelve un espejo de lo que le pasa a Violeta, en término de encuadres, de luz... No fue que necesariamente nos propusimos que la casa iba a ser luminosa al inicio y oscura al final, pero sí que la casa reflejara lo que ella iba sintiendo, [...] [como] cuando ella va sintiéndose más asfixiada, por ejemplo, con la casa de la pesadilla, que es mucho más oscura, más tenebrosa, de nuevo planos muy cerrados, porque es cuando ella recuerda que es niña. Ya incluso antes de que le prenda fuego es una casa ya de sombras largas, más vacía, más silenciosa. (párr.22)

Esta cercanía de la que habla Hidalgo también se presenta en *Medea*. Encontramos en el análisis multimodal que el formato del largometraje es en ratio 4:3, es decir, la forma de construir la película desde el formato ya es más cerrada y cercana.

Latishev, entrevistada por Méndez y Merino (2020), también nos cuenta un poco de estas decisiones como un aprovechamiento del lenguaje del cine, donde ella dice que era importante cortar el formato panorámico para contar la historia desde “el contexto del personaje, desde su reacción corporal”, es decir, contar “lo que pasa alrededor desde cómo ella reacciona a su contexto y no viendo el contexto necesariamente” (párr.15). Esto incluso podría sugerir algo más relacionado al tema del embarazo; la directora cuenta que ha leído en críticas que “el encuadre es un útero” y explica que, de hecho, la imagen de la protagonista en la ducha “es como de esos ultrasonidos 4d” (Latishev, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.15).

Gracias al análisis de las secuencias, descubrimos también un ángulo sesgado en todas las tomas y, nuevamente, Latishev nos habla de este aspecto. La directora lo explica como una colocación de la cámara a 15 grados de manera consciente, cuyo propósito es “crear esa inestabilidad, esa incomodidad, esa imperfección de la situación” (Latishev, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.16).

La creación en general de *Medea* es fuera de lo convencional. Como hemos visto, no solo la mayor parte de la película está filmada en un primer plano, sino que el formato en sí del largometraje es más estrecho, la colorización es desaturada, los ángulos son torcidos y la cámara no está estabilizada. Vemos todo lo que sucede, no porque nos lo muestran, sino porque vemos la reacción de la protagonista. Es una película incómoda, hermética, incluso la poca profundidad de campo nos mantiene pegados a María José. Si tomáramos el lenguaje “mainstream” del cine como el formato correcto, diríamos que *Medea* es una película sumamente inmersa en la búsqueda de nuevas formas de utilizar el lenguaje cinematográfico.

La cineasta hace especial énfasis en su interés por el aprovechamiento audiovisual como medio para expresar lo que desea: “no necesariamente para decir algo, el personaje lo tiene que decir, más bien ojalá no lo diga, pero, tenemos que decirlo, con imágenes, con acciones, con traducirlo al lenguaje cinematográfico” (Latishev, entrevistada por Méndez y Merino, 2020, párr.15). Sin embargo, como ella misma explica que intenta no referenciarse de otras películas, sino más bien de otras artes como la pintura, el caso de *Medea* no es la excepción. Algunos de sus referentes fueron Francis Bacon y Jenny Saville, pues transmiten en sus obras una sensación de violencia al

cuerpo, que es en parte lo que ella también buscaba comunicar. Esto también se hace presente cuando la directora habla de su trabajo con el cuerpo a la hora de construir la película.

El arte que crea la directora con su cine no se basa en el lenguaje convencional de este, sino en su premisa del cuerpo. Al entender qué quiere decir, transmitir y hacer sentir a la audiencia es que utiliza las herramientas para presentar su mensaje. Es decir, no se adapta a las convenciones del cine, sino que se va por lo sensorial y encuentra una manera de acoplar las herramientas del cine a la transmisión de estas sensaciones. Por ejemplo, en el análisis de la unidad fílmica L5 encontramos un plano que no está definido en la teoría, es un encuadre que corta el cuerpo de forma no convencional (Ver apéndice F). Cuando pensamos en mostrar el embarazo, podríamos optar por un plano americano o un plano general, pero Latishev compone su propio plano, desde sus necesidades.

De esta forma, vemos como ambas cineastas construyen fuera de lo convencional. Aún cuando se apropian de las estructuras y herramientas más básicas, logran mantener ese contrato con la y el espectador. Estas diferencias son conscientes y nacidas de un pensamiento crítico a partir de la claridad del mensaje que se quiere transmitir. Ambas directoras demuestran un proceso de creación exhaustivo detrás de cada detalle de los largometrajes que, efectivamente, sale a relucir en el análisis multimodal y es el que está en la base de la propuesta discursiva.

En síntesis

Describir la mirada, tal y como lo planteamos en la presente investigación, como “femenina” puede resultar polémico, pues comprendemos que se trata de un término que carga significados históricos relacionados con la dicotomía del género y las divisiones machistas. Sin embargo, nuestra propuesta consiste en resignificar el valor de lo femenino para despojarse de estereotipos sociales restrictivos y dotarlo de una connotación que lo relacione directamente con una postura ideológica crítica con respecto a la construcción del género. De ahí el valor de fomentar un discurso feminista en cuanto a la mirada en el cine, tanto a nivel práctico como teórico. Además, en la práctica y en la obra, es necesario subrayar que dicha mirada no puede desvincularse de la preparación profesional de los o las cineastas que la propongan y de su capacidad

para sugerir herramientas y resultados novedosos. Una mirada femenina empieza cuando las cineastas proponen un lenguaje y una narrativa innovadores y subversivos en cuanto a la construcción de género desde la intencionalidad.

Capítulo 5. Conclusiones y recomendaciones

5.1. Conclusiones

Al iniciar el presente proceso de investigación, las preguntas alrededor del cine creado y protagonizado por mujeres nos guiaban a una serie de vacíos del conocimiento. En primer lugar, en cuanto a la historia de las mujeres en el cine, tanto a nivel profesional como en cuanto a su presencia narrativa y su construcción audiovisual. En segundo lugar, en cuanto a la teoría cinematográfica y sus herramientas de análisis desde una perspectiva feminista. Los referentes teóricos que abordan estos ejes, si bien hoy día no son pocos, siguen siendo mucho menores en cantidad que aquellos que siguen profundizando en las maneras de estudiar y hacer cine desde la perspectiva masculina. Los esfuerzos metodológicos y teóricos de esta investigación se guiaron desde un inicio por la necesidad de abordar el cine desde una perspectiva de género que cambiara los arquetipos de masculinización de las obras cinematográficas. Los resultados del proceso tanto de análisis como de entrevistas desvelaron el interés de dichas aproximaciones a la hora de generar conocimiento.

A partir del análisis narrativo de *Medea* y *Violeta al fin*, dilucidamos que las características narratológicas de los largometrajes no son distintas por el hecho de ser creadas y protagonizadas por mujeres. La fuerza y la estructura narrativa de una película es independiente del género de su protagonista. Una película con una protagonista mujer no es, exclusivamente por ese hecho, narrativamente diferente. No obstante, la elección de que el protagonismo de una película se le asigne a una mujer, sí es subversivo y novedoso, pues le otorga acción y deseo a un género que históricamente ha sido restringido por la mirada masculina a ser esencialmente pasivo y cosificado. Además, la historia del cine omite a gran escala el protagonismo femenino, y cuando se le otorga este papel a una mujer, el personaje no suele llevar consigo las características del clásico protagonista masculino, entre las cuales destacamos el deseo y la autonomía a la hora de guiar y encarnar la acción narrativa. Tanto María José como Violeta son protagonistas con deseos propios y cuyas acciones guían el desarrollo de la trama en sus respectivas películas. Sus historias se basan en el relato contado desde una perspectiva autónoma y no desde roles preconstruidos y, por ende, dan voz a las experiencias de género propias de estos personajes.

La narrativa en *Medea* y en *Violeta al fin* no es distinta por cambiar las estructuras clásicas, pero sí sugiere un cambio político relacionado con el género: las mujeres también son protagonistas profundas, complejas, autónomas y poderosas; ellas también pueden guiar una trama con sus acciones y sus deseos. Esto es subversivo, pues no se trata de subrayar que el cine cuyo protagonismo es femenino es el cine “del otro”, sino de visibilizar el cine de lo no-visto, de darle voz a lo que históricamente ha estado silenciado.

La elaboración de un instrumento propio de análisis multimodal con bases semióticas fue de vital importancia para darle valor y legitimidad al carácter feminista del proceso de investigación. La matriz a partir de la cual analizamos los códigos semióticos de iconicidad, de duplicación mecánica y de movimiento se consolida a partir de la convergencia de varias propuestas teóricas alrededor de los estudios del cine, de la semiótica y de la comunicación-no verbal, así como de su compatibilidad con algunos de los principios de la Teoría Fílmica Feminista. Dicha matriz reúne aquellas herramientas que nos permiten enfocarnos en el análisis de la construcción del personaje principal a nivel audiovisual y gestual. El análisis del código de multiplicidad, el cual se compone esencialmente del montaje de la secuencia, se analiza por aparte a partir de las relaciones lógicas paradigmáticas y sintagmáticas creadas por la edición de las obras.

Los resultados del análisis multimodal ponen de manifiesto que la película está construida de manera que las herramientas que componen el lenguaje audiovisual reconocen a las protagonistas como personajes complejos, autónomos, que responden a sus propias acciones y deseos y no únicamente a sus cuerpos como objetos, o a sus reacciones con respecto a otros personajes. La representación de personajes mujeres parte de la experiencia colectiva y personal de lo que significa ser mujer en un contexto específico. En el caso de María José y de Violeta, se trata de dos experiencias distintas, cuyas diferencias están basadas, entre otros aspectos sociales y emocionales, en su diferencia de edad, que resulta en momentos históricos distintos de desarrollo personal e ideológico.

Las directoras manifestaron su interés en representar sus inquietudes como mujeres en su obra cinematográfica. Sin embargo, ampliamos desde la Teoría Fílmica Feminista, que un cine feminista no debe restringir la construcción de sus personajes

mujeres a la sola representación. Es necesario que la mujer sea también un signo y que cree nuevas significaciones a través de la performatividad del lenguaje cinematográfico. El cine representa el género, pero sobre todo lo nombra y lo resignifica. Ahí recae su responsabilidad más esencial y trascendente. Los estereotipos de género son, de igual modo, parte de los insumos capitales del debate sobre la construcción del género. Son, además, parte ineludible de la representación en el cine, lo cual no significa que no deban ser cuestionados. Es a partir de la performatividad característica del cine que concluimos la necesidad de comprenderlos, construirlos y deconstruirlos, pues, al nombrarlos sin criticidad, seguimos perpetuando roles restrictivos y opresores. La representación es un procedimiento cinematográfico que existe, pero que para efectos políticos y creativos sobre los cuestionamientos alrededor del género, resulta insuficiente. La mujer como signo, abierto a posibilidades tanto de representación como de resignificación, es la batuta que tanto las obras como el testimonio de sus directoras toman para abrirse en el campo creativo de una mirada diferente sobre la construcción del género en el cine.

La mirada femenina, conforme a los resultados de esta investigación, no es una mirada de mujer, es decir, no está relacionada al género ni mucho menos al sexo del o la cineasta. La mirada femenina se compone de un trabajo crítico e ideológico feminista y de la capacidad profesional de transmitir ideas innovadoras a través del cine como herramienta artística. Dicha intención no es exclusivamente un trabajo de mujeres, por lo que, en efecto, la mirada femenina se puede transmitir en obras que estén dirigidas por cualquier identidad de género en la diversidad que el espectro del mismo permite. Sin embargo, para que la mirada femenina tenga el valor artístico y político que concluimos que debe tener a partir del análisis de las obras y de la perspectiva de sus directoras, debemos partir de la comprensión de varios principios que consideramos fundamentales.

En primer lugar, la palabra “femenina” debe resignificarse como signo lingüístico y social, para despojarse de las cualidades impuestas por el patriarcado que nombran la feminidad como un concepto cargado de debilidades, de restricciones y de servilismo. Proponemos, en cambio, que la mirada femenina sea una mirada performática como lo es el género mismo. Eso requiere que, para que exista una mirada femenina, la película gire en torno a la historia de una protagonista mujer (a varias protagonistas), o un

personaje que se identifique con los cuestionamientos políticos y emocionales que giran entorno a la posibilidad de experimentar en carne propia la cualidad de lo femenino. Es a partir de esta experiencia personal de la protagonista que se definen las nuevas posibilidades y contradicciones de lo femenino, y de lo que significa no solo ser mujer, sino también ser leída socialmente como tal.

En segundo lugar, para que exista una mirada femenina el lenguaje audiovisual y la narratología deben ser utilizados desde una perspectiva crítica, analítica y creativa para proponer una mirada que resignifique de forma imaginativa y emancipadora los roles de género. La mirada femenina es a la vez política y poética. *Violeta al fin* y *Medea* tienen una mirada femenina en tanto sus directoras proponen una mirada crítica y feminista a la hora de crear personajes y experimentar de manera inventiva con las herramientas que pueden ser utilizadas para escribir y filmar una obra cinematográfica. La intencionalidad política y artística se refleja tanto en la inspiración que desemboca en la escritura de una protagonista subversiva, como en la manera en la que las directoras se apropian del lenguaje audiovisual y del aparato cinematográfico para elaborar una puesta en escena que comunique ideas y sensaciones disruptivas. Lo anterior no es una propuesta innata al género femenino, sino todo lo contrario. La mirada femenina en el caso de las directoras mujeres es el resultado de su trabajo como profesionales, de una experticia desarrollada a través de la experiencia tanto en el oficio como en sus vidas personales. Las películas son el resultado final de un proceso de reflexión y de articulación de habilidades tanto racionales como emocionales. Si bien no se trata de una cualidad que únicamente pueden tener directoras mujeres, sí es un interés que surge en este caso de la experiencia propia de las cineastas sobre la feminidad y lo que ha significado ser mujer en sus vidas.

Es de esta experiencia íntima y personal de la feminidad que nace un tercer fundamento de la mirada femenina, que es la inevitable y sustancial paradoja que habita el término. La feminidad y su carga histórica resultan en un instintivo rechazo por parte del pensamiento feminista y, por lo tanto, por aquellas artistas que se consideren parte del movimiento, como es el caso de Hidalgo y de Latishev. ¿Por qué seguir insistiendo en establecer una diferencia entre feminidad y masculinidad, si siempre la feminidad ha salido perdiendo? Sin embargo, la realidad es que la experiencia de género existe en la

práctica y muchas personas siguen identificándose con la feminidad y con el hecho de ser mujeres. La sociedad sigue leyendo a las personas a partir de su género en espacios tanto públicos como privados. Por esta razón, sería ilusorio y violento despojar obligatoriamente a las personas de su experiencia de género, calce o no con las cualidades dicotómicas del mismo. En ese sentido, las mujeres seguimos estando en una postura de desigualdad en la que somos vulnerables a todo tipo de violencia. La voz y la fuerza que puede nacer del acompañamiento de una colectividad que se identifique como femenina por su experiencia de género puede permitir que se generen espacios de seguridad, de creatividad, de libertad e incluso de lucha que a lo mejor no se lograrían de no ser por esa empatía que emerge de poder identificarnos como similares a otras. El cine con una mirada femenina puede ser uno de esos espacios, de la mano de muchos otros movimientos y procesos sociales y culturales.

A pesar de que la palabra “femenina” sigue siendo polémica, por haber estado históricamente cargada de estereotipos restrictivos y discriminatorios resultantes de la dicotomía de género patriarcal, tomamos la decisión a partir de los resultados de esta investigación, de valernos del término para nombrar la mirada intencional que las directoras de ambos largometrajes proponen con sus obras. Esto con el propósito de resignificar la palabra “femenina” para alejarla de la cultura dicotómica del género, pero también para proponerla como un espacio crítico, libre, creativo y seguro del lenguaje cinematográfico, cualidades que se le han negado históricamente a las mujeres en el cine.

Una de las referentes más recientes y relevantes del trabajo sobre la mirada de las mujeres en el cine es la renombrada guionista y directora francesa Céline Sciamma, quien se expresa sobre la manera en la que ha encontrado su propio camino a la hora de escribir guiones con mujeres protagonistas, en su conferencia de las Screenwriters' Lecture Series 2019 de los Premios BAFTA. La cineasta insiste, durante esta lectura, en que la ficción no ha sido un espacio seguro para las mujeres, quienes han sido relegadas históricamente a ser objetos para el disfrute de los observadores y considera que para devolverle a las mujeres su subjetividad a la hora de escribir una historia, hay que devolverles sus deseos:

Las heroínas no tienen las mismas oportunidades que los héroes de tener [por ejemplo] proyectos o libertades. La ficción no ha sido un espacio seguro para los personajes femeninos. No podemos liberar artificialmente a las mujeres de la opresión en la ficción. Si queremos contar esas historias, no pueden ser sobre lo que viven, porque rara vez tienen la oportunidad de vivir plenamente [...] Se trata de lo que experimentan. El deseo es la oportunidad de las mujeres de hacer ficción. [traducción propia] (Sciamma, 2019, 15m50s-16m59s).

Con la lucidez de sus palabras como cierre de esta investigación, invitamos a las personas que participan del trabajo cinematográfico práctico y teórico, a escribir y a hacer cine con personajes femeninos sujetos de deseo, así como a pensarlo y teorizarlo, comprendiendo sus subjetividades como raíz de un espacio de libertad y de seguridad en la ficción.

5.2. Recomendaciones

El presente trabajo de investigación usa como sujetos de estudio los productos audiovisuales y la voz de las directoras, sin embargo, no incluye un análisis general de públicos y audiencias, es decir, de la mirada de las y los espectadores. Por lo tanto, se recomienda considerar para investigaciones posteriores alrededor de la mirada y el género, el estudio de la audiencia para enriquecer la generación de conocimiento con respecto al tríptico de la mirada, que, como recordamos, se conforma de cineasta, protagonista y público espectador. Así, el análisis englobaría todas las aristas posibles en el tema, aportando resultados aún más completos sobre la pregunta planteada.

Utilizando los criterios de selección del presente estudio, nos encontramos con largometrajes que fueron dirigidos y protagonizados por mujeres blancas, heterosexuales, vallecentristas de Costa Rica y de clase media-alta. Tanto Hidalgo como Latishev son además mujeres universitarias y profesionales. Por esta razón, recomendamos buscar criterios de selección, para análisis similares, donde se incluya diversidad étnica, racial, de clase y que eviten caer en la hetero y cis normatividad. Precisamente, esta investigación concluye la importancia de hacer visible la gama de realidades y perspectivas. En consecuencia, realizar investigaciones que incluyan todo el espectro de personas que se identifican con una mirada femenina, no solo es

necesario, sino también es una oportunidad de aportar valor a la textualización de la historia.

Como discutimos anteriormente, las instituciones y tecnologías han sido construidas desde una normalidad definida por el sistema patriarcal. Es por esto que recomendamos el constante cuestionamiento de las metodologías de análisis, ya sea narrativo, discursivo, multimodal o de cualquier otra clase que se base en estructuras preconstruidas. Un análisis crítico es necesario para no caer en estudios que, en vez de cuestionar y proponer espacios propios, perpetúen órdenes masculinizados y desde una misma perspectiva. A la vez, considerando esto, recomendamos el análisis crítico en otras áreas del arte desde una perspectiva de género. Como parte de poner en tela de juicio las metodologías y teorías de análisis cinematográfico de la historia del cine, las cuales han crecido desde perspectivas que rara vez se cuestionan las relaciones de poder en cuanto al género, recomendamos que se planteen criterios variados a la hora de construir instrumentos y procedimientos metodológicos de análisis. Dichos criterios, además de ser críticos, deben venir de las posibilidades de convergencia entre varias teorías que permitan ver más allá de la rigidez establecida por estudios únicamente formales o únicamente culturales. Invitamos a investigar desde la flexibilidad y la comprensión de que el género y el arte son procesos vivos y variables, razones por las cuales se deben de analizar desde la más amplia diversidad teórica y metodológica posible. Solo así podremos ir construyendo una mejor manera de indagar y comprender sus posibilidades y libertades.

En relación con lo anterior, es importante fomentar la intervención de mujeres artistas en la investigación y no conformarse con el análisis de las obras. Como encontramos en esta investigación, son pocos los espacios que les permiten a las mujeres hacerse presentes desde sus propias perspectivas y performatividades. Conocer sus intenciones y propuestas aportan a la guía para detallar mejor los productos finales y sus implicaciones. En este sentido, le sugerimos a la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva de la Universidad de Costa Rica, así como a aquellas escuelas de cine y de comunicación interesadas en promover y defender las luchas por la igualdad y la justicia alrededor de las identidades de género, fomentar la participación de mujeres en todos los espacios de generación de conocimiento y de educación en condiciones

igualitarias. Solo así podremos empezar a dar pasos en los que el sistema educativo y académico intervenga políticamente en el pensamiento crítico sobre el sistema patriarcal de las nuevas generaciones. Es en el marco de esta intervención que se generarán nuevas miradas sociales y artísticas en cuyas manos están las nuevas formas de hacer cine y contenidos más libres y creativos.

Por último, subrayamos que los estudios de la región con respecto a obras audiovisuales suelen quedarse en el análisis cultural. Con este trabajo pretendemos proponer nuevas posibilidades y demostrar que es factible realizar estudios multimodales detallados, útiles y críticos a la vez. Recomendamos el aprovechamiento del instrumento creado para esta investigación en futuros proyectos similares.

Referencias

- Adams, P. (2000). *Film Culture Reader*. [Lector de cultura fílmica] Nueva York, Estado Unidos: Cooper Square Press. Recuperado de: shorturl.at/iABWZ
- Aiestarán, A. y López, S. (2018). *Una aproximación a los estereotipos femeninos de las series estadounidenses de Disney Channel*. Recuperado de: <https://bit.ly/2x2NI14>
- Álvaro-Estramiana, J. L., Garrido-Luque, A. y Rosas-Torres, A. R. (2018). Estereotipos de género, maternidad y empleo: un análisis psicosociológico. *Pensando Psicología*, 14(23). Recuperado de: <https://doi.org/10.16925/pe.v14i23.2261>
- Anastasio, P. y Neville, C. (2018). Fewer, Younger, but Increasingly Powerful: How Portrayals of Women, Age, and Power Have Changed from 2002 to 2016 in the 50 Top-Grossing U.S. Films [Menos, más joven, pero cada vez más poderoso: cómo han cambiado las representaciones de las mujeres, la edad y el poder de 2002 a 2016 en las 50 películas de EE. UU.]. *Sex Roles*, 80, 503–514. Recuperado de: <https://doi.org/10.1007/s11199-018-0945-1>
- Araya, M.A. y Ruiz, O. (2007). *Estudio de las imágenes y atributos de la feminidad en Costa Rica: un abordaje desde la perspectiva de la violencia ejercida contra el cuerpo de las mujeres*. (Trabajo final de graduación de Licenciatura). Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Bernal, C. (2010). *Metodología de la investigación*. Colombia: Pearson.
- Bateman, J. y Schmidt, K. (2012). *Multimodal Film Analysis*. Nueva York, Estado Unidos: Routledge.
- Behm-Morawitz, E. y Mastro, D. (2008). Mean Girls? The Influence of Gender Portrayals in Teen Movies on Emerging Adults' Gender-Based Attitudes and Beliefs [¿Chicas malas? La influencia de las representaciones de género en las películas para adolescentes sobre las actitudes y creencias basadas en el género de los adultos emergentes]. *J & MC Quarterly*, 85(1), 131-146. Recuperado de: <https://bit.ly/2gS7PW8>
- Brewer, C. (2009). *La representación estereotipada de la mujer en películas slasher: Antes vs. ahora* (Tesis de maestría). Louisiana State University, Louisiana, Estados Unidos. Recuperado de: <https://bit.ly/2wZhjb6>

- Burgos, V. (2017). *La representación de la violencia de género en el cine español (1997-2011): Procesos de victimización, marcos de reconocimiento y estrategias narrativas* (Tesis doctoral). Universitat Jaume, Castellón, España. Recuperado de: <https://bit.ly/2N4BH0g>
- Butler, J. (2017). *El género en disputa*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Calsamiglia, H. y Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, España: Ariel.
- Caretti, P. (2011). *El Guión de Mckee*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/50933462/EL-GUION-mckee-resumen>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Centro de Cine. (17 de octubre de 2020). No a los recortes al cine y la cultura. *Centro de Cine*. Recuperado de: <https://www.centrodecine.go.cr/2020/10/17/articulo/no-recortes-cine-cultura>
- Centro de Cine. (s.f.). *Centro Costarricense de Producción Cinematográfica: Quiénes somos*. Recuperado de: <https://bit.ly/2Ohssj5>
- Centro de Cine. (s.f.). *Fondo El Fauno*. Recuperado de: <https://bit.ly/2OfYlbA>
- Centro de Cine. (s.f.). *Producciones*. Recuperado de: <https://www.centrodecine.go.cr/producciones>
- Cestero, A. M. (2016). *La Comunicación no verbal: propuestas metodológicas para su estudio*. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/320547286_La_comunicacion_no_verbal_propuestas_metodologicas_para_su_estudio
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London and New York: Routledge.
- Choueiti, M., Granados, A., Pieper, K. y Smith, S. (2010). Assessing Gender-Related Portrayals in Top-Grossing G-Rated Films [Evaluando las representaciones relacionadas con el género en las películas más taquilleras clasificadas como G]. *Sex Roles*, 62(11-12), 774-786. Recuperado de: <https://bit.ly/2lg9ym7>

- Collier-Meek, M., Descartes, L. y England, D. (2011). Gender Role Portrayal and the Disney Princesses [Representación del rol de género y las princesas de Disney]. *Sex Roles*, 64(7-8), 555-567. Recuperado de: <https://bit.ly/2zvdQna>
- Corrales, M. (2017). *Reflejo de la situación de la mujer en Costa Rica*. Recuperado de: <https://bit.ly/2ycmRR1>
- Cortés, M. L. (2002). *El espejo imposible: un siglo de cine en Costa Rica*. San José, Costa Rica: HIVOS.
- Cortés, M. L. (2005). *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. San José, Costa Rica: HIVOS .
- Cortés, M. L. (2008). *Luz en la pantalla: cine, video y animación en Costa Rica*. San José, Costa Rica: Centro Cultural de España.
- Cortés, M. L. (2011). Historia del cine costarricense. *Diccionario del Cine Iberoamericano*, (2), 942-950. Recuperado de: <https://bit.ly/2IOgN5b>
- Cortés, M. L. (2013). El nuevo cine costarricense. *Revista Comunicación*, 20(2), 4-17. Recuperado de: <https://bit.ly/2ORaaBo>
- Cortés, M. L. (2016). *Fabulaciones del nuevo cine costarricense*. San José: Uruk Editores.
- Cortés, M. L. (2014). Mujer y madre en el cine centroamericano actual. *Cinemas d'Amérique latine [En línea]*, (22), 152-155. Recuperado de: <http://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/81225/5.%20Mujer%20y%20madre%20en%20el%20cine%20centroamericano%20actual.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cowie, E. (1993). Women, representation and the image [Mujer, representación y la imagen]. *The Screen Education Reader*, (23), 48-60. Recuperado de: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-22426-5_4
- Cowie, E. (1978). Woman as a sign [Mujer como signo]. *m/f a feminist journal*, (1), 49-63. Recuperado de: <https://www.mffeministjournal.co.uk/issue-1>
- Decreto Ejecutivo N° 42113-S. La Gaceta Diario Oficial, Alcance N°281 a La Gaceta N°240, San José, Costa Rica, 17 de diciembre de 2019. Recuperado de: https://www.imprentanacional.go.cr/pub/2019/12/17/ALCA281_17_12_2019.pdf

- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* [Tecnologías del Género: Ensayos de Teoría, Cine y Ficción]. Londres, Inglaterra: Macmillan.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Delefoco. (2018). *Festival Shnit San José 2018*. Recuperado de: <https://bit.ly/2Ef5rbF>
- Delefoco. (2018). *El largometraje costarricense Medea, sigue en cines*. Recuperado de: <https://revista.delefoco.com/15343-el-largometraje-costarricense-medea-sigue-en-cines.aspx>
- Despentes, V. (2018). *Teoría King Kong*. Madrid, España: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Desueza, A. (2012). *Los códigos que establecen el orden significativo de lo femenino y lo masculino en Caribe y "El Solitario"* (Tesis doctoral). Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Díaz, D. (2017). *María Lourdes Cortés: Escribir historia mientras corre la cámara*. Recuperado de: <https://bit.ly/2LrJC8s>
- Floch, J. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación: Bajo los signos, las estrategias*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica S.A. Recuperado de: <https://josezamalloaj.files.wordpress.com/2016/08/semioticamarketingcomunicacion.pdf>
- Fonseca, J. (2016). *Las historias que narramos: modelos narrativos y géneros dramáticos imperantes en el cine de ficción costarricense (2008-2012)*. Recuperado de: <https://bit.ly/2O1pSJv>
- Fonseca, J. (2017). Representaciones narrativas de la mujer en el cine de ficción costarricense (2008-2012). *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 14(2), 77-95. Recuperado de: <https://bit.ly/2N1RahN>
- Galán, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Revista del CES Felipe II*, (7). Recuperado de: <https://bit.ly/2ogJqOY>
- Gamboa, D. (19 de febrero de 2017). ¿Quién es el director de la película? *La Cuarta CR*. Recuperado de: <https://bit.ly/2RJizZB>

- García, B.J. (2017). Aportes de Saussure al desarrollo de la Lingüística como ciencia. *Cuaderno de Pedagogía Universitaria*, 14(28), 34-44. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6855111>
- Garza, J. (24 de noviembre de 2019). Mujeres siguen viviendo más que los hombres en Costa Rica. La República. Recuperado de <https://www.larepublica.net/noticia/mujeres-siguen-viviendo-mas-que-los-hombres-en-costa-rica>
- Ghaznavi, J., Grasso, K. y Taylor, L. (2017). Increasingly Violent but Still Sexy: A Decade of Central Female Characters in Top-Grossing Hollywood and Bollywood Film Promotional Material [Cada vez más violento, pero aún así sexy: una década de personajes femeninos centrales en el material promocional de Hollywood y Bollywood]. *International Journal of Communication*, (11), 23–47. Recuperado de: <https://bit.ly/2xDWFyb>
- González, D. E. (2014). *El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano presencias en la vida y obra de Matilde Landeta* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, España. Recuperado de: <https://bit.ly/2zuLf0Y>
- González, I. F. (2016). Anatomopolítica y Cuerpos Sexuados: Aproximación a la Hermenéutica Feminista de la Segunda Mitad del s.XX. Ponencia del programa Sesión de Comunicaciones Distribuidas: Sociología de género, familia y prostitución. Universidad Carlos III de Madrid. Recuperado de: <http://www.fes-sociologia.com/files/congress/12/papers/3913.pdf>
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Hernández, F. A. Z. y Jiménez, B. H. (2014). Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 14(3), 5-21. Recuperado de: <https://bit.ly/2Q9DenP>
- Herrera, D. y Ruiz, V. (2012). *Una lectura psicoanalítica en la película Todo Sobre mi Madre de P. Almodóvar*. (Trabajo final de graduación de Licenciatura). Universidad de Costa Rica, Costa Rica.

- INAMU. (2018). *Se obtiene el porcentaje más alto de mujeres diputadas en la historia de Costa Rica*. Recuperado de: <https://bit.ly/2EfaCZ9>
- INEC. (2020). *Población de 60 años y más por grupos de edad según sexo y tamaño del hogar y otros*. Encuesta Nacional de Hogares. Recuperado de: <https://www.inec.cr/social/poblacion-adulta-mayor>
- Izquierdo, R., Orozco, R., Rojas, A., Ugalde, J. y Zúñiga, P. (2014). *Análisis Crítico del Discurso sobre Género: El caso de Bondage, El Patio y Homo Erectus en el año 2013* (Trabajo final de graduación de Licenciatura). Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Ley N°5811. San José, Costa Rica, 10 de octubre de 1975. Recuperado de: <http://oimp.ciem.ucr.ac.cr/sites/default/files/recursos/Ley%205811%20y%20su%20reglamento.%20Ley%20de%20Control%20de%20Propaganda.pdf>
- Ley N°6158. La Gaceta Diario Oficial N°5, San José, Costa Rica, 6 de enero de 1978. Recuperado de: http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param2=NRTC&nValor1=1&nValor2=5198&strTipM=TC
- Ley N° 6968. San José, Costa Rica, 2 de octubre de 1984. Recuperado de: http://www.pgrweb.go.cr/scij/busqueda/normativa/normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC¶m2=1&nValor1=1&nValor2=34143&strTipM=TC&Resultado=5&strSelect=sel
- Ley N°7142. San José, Costa Rica, 8 de marzo de 1990. Recuperado de: http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=10806&strTipM=TC
- Ley N°7801. San José, Costa Rica, 30 de abril de 1998. Recuperado de: http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=28787&nValor3=0&strTipM=TC
- Ley N° 8589. La Gaceta Diario Oficial, San José, Costa Rica, 30 de mayo del 2007. Recuperado de: https://www.imprentanacional.go.cr/pub/2007/05/30/comp_30_05_2007.pdf

- Ley N°9877. La Gaceta Diario Oficial, Alcance N°226 a La Gaceta N°215, San José, Costa Rica, 27 de agosto de 2020. Recuperado de: https://www.imprentanacional.go.cr/pub/2020/08/27/ALCA226_27_08_2020.pdf?fclid=IwAR36byWCSJBMuZpCfLWY1Si7iKrKtbE1wsgFLzDh2oShB2k4u49ce0gJ6WA
- Lexartz, L. (2015). *Estereotipos sexistas en el cine de animación infantil* (Tesis de maestría). Universidad de Costa Rica, San José, Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica.
- López, M. y Miguel, M. (2013). La fémica Disney: análisis y evolución del personaje femenino en cuatro películas de la factoría Disney. *Sociedad y Economía*, (24), 121-142. Recuperado de: <https://bit.ly/2xPIUNh>
- Menéndez, S.M. (2012). Multimodalidad y estrategias discursivas: un abordaje metodológico. *ALED* 12(1), 57-73. Recuperado de: <https://raled.comunidadeled.org/index.php/raled/article/view/77>
- Martínez, M. (2012). *Análisis Hermenéutico Profundo acerca de la Femenidad en la Leyenda "La Segua": el caso de la Obra de Alberto Cañas* (Tesis doctoral). Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Martínez, M. y Moreno, R. (2016). ¿Fantasía o realidad? Estereotipos de género en el cine. En *Mujeres e investigación. Aportaciones interdisciplinarias*. Ponencia llevada a cabo en el VI Congreso Universitario Internacional Investigación y Género, Sevilla, España. Recuperado de: <https://bit.ly/2K5GcLJ>
- Mckee, R. (2019). *El guión*. Barcelona, España: ALBA EDITORIAL.
- Méndez, S. Y Merino, M.J. (2020, Julio 1). *Entrevista a Alexandra Latishev*. Recuperado de Apéndice I.
- Méndez, S. Y Merino, M.J. (2020, Julio 3). *Entrevista a Hilda Hidalgo*. Recuperado de Apéndice H.
- Miller, M. y Summers, A. (2007). Gender Differences in Video Game Characters' Roles, Appearances, and Attire as Portrayed in Video Game Magazines [Diferencias de género en los roles, las apariencias y el vestuario de los personajes de videojuegos, como se describen en las revistas de videojuegos]. *Sex Roles*, 57(9-10), 733-742. Recuperado de: <https://bit.ly/2ObHNAJ>

- Morales, B. (2015). *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas*. (Tesis Doctoral). Universidad de Salamanca, España. Recuperado de: <https://bit.ly/2OQR8Lq>
- Morando, J. (2018). *Las variantes de la trama: arquitrama, minitrama y antitrama*. Recuperado de: https://nanopdf.com/download/leccion-vi-taller-de-escriitores_pdf
- Moreno, J. (27 marzo 2015). Por qué Instagram retiró esta imagen de una chica con la menstruación. *BBC News*. Recuperado de: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/03/150327_menstruacion_rupi_kaur_instagram_jm
- Mulvey, L. (1973) *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. [Placer visual y cine narrativo. Teoría filmica y criticismo: lecturas introductorias]. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.
- O'Neal, K. (21 de diciembre de 2015). La situación de los derechos humanos de las mujeres en Costa Rica es muy preocupante. *Oficina de Divulgación e Información de la Universidad de Costa Rica*. Recuperado de: <https://bit.ly/2Pr0PAI>
- Pante, M. (2017). Saussure: Los conceptos que permitieron el paso de una Teoría del Lenguaje a una Ciencia del Lenguaje. *Revista Científica Retos De La Ciencia*, 1(2), 58-70. Recuperado de <http://retosdelaciencia.com/Revistas/index.php/retos/article/view/114>
- Pardo, A. (1998). Cine y sociedad en David Puttman. *Comunicación y sociedad*, 6(2), 53-90. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4323742>
- Pardo, N. (2013). *Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana*. Bogotá, Colombia: OPR-DIGITAL.
- Plaza, J.F. y Sangro, P. (Eds.) (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Editorial Laertes.
- Ramírez, G., Piedra, J., Ries, F. y Rodríguez, A. (2011). Estereotipos Y Roles Sociales De La Mujer En El Cine De Género Deportivo. *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 12(2), 82-103. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/255950204_Estereotipos_y_rol_ales_de_la_mujer_en_el_cine_de_genero_deportivo

- Rodríguez, G. (2015). *Del ideal a la obligación: la construcción socio-cultural del cuerpo y la belleza femenina en Costa Rica entre 1950 y 1980*. (Tesis de maestría). Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Salazar, D. (8 de marzo de 2017). En Costa Rica el 76% de las mujeres preferirían trabajar, pero solo un 39% lo consigue. *El Financiero*. Recuperado de: <https://bit.ly/2PsCKcA>
- Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer análisis del discurso. *Cinta moebio*, (41), 207-224. Recuperado de: <https://bit.ly/2hehDf9>
- Sciamma, C. (2019). [BAFTA Guru] *Céline Sciamma on Letting Desires Dictate Writing | Screenwriters' Lecture Series*. [Archivo de Video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=H7F9k-340fc&t=1393s&ab_channel=BAFTAGuru
- Silvestrini, M. y Vargas, J. (2008). Fuentes de información primarias, secundarias y terciarias. Recuperado de: <http://ponce.inter.edu/cai/manuales/FUENTES-PRIMARIA.pdf>
- Soto, A. (2013). La Crítica Fílmica Feminista y el Cine de Mujeres. *Revista Escena Universidad de Costa Rica*, 36(72-73), 55-64. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/14456>
- Teixido, G., Medina, P. y Alsina, R. (2012). La Perspectiva de género en el estudio de la representación de la inmigración en el cine español contemporáneo: el caso de "Princesas". *CIC: cuadernos de información y comunicación*, (17), 321-337. Recuperado de: <https://bit.ly/2ijlqmc>
- Tello, L. (2016). La 'mirada femenina': estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015). *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, (34), 1-16. Recuperado de: <https://bit.ly/2OeLzcG>
- Torres, P. (2008). La recepción del cine mexicano y las construcciones de género: ¿formación de una audiencia nacional?. *La ventana. Revista de estudios de género*, 3(27), 58-103. Recuperado de: <https://bit.ly/2N3fbot>
- Villa, A. D. (2016). *La construcción socio-cultural de la masculinidad: Un análisis de las identidades masculinas representadas en el cine español de principios del S. XXI* (Tesis Doctoral). Universidad de Alicante, España.

Wallis, C. (2010). Performing Gender: A Content Analysis of Gender Display in Music Videos [Ejecución de género: Un análisis de contenido de la pantalla de género en videos musicales]. *Sex Roles*, 64(3-4), 160-172. Recuperado de: <https://bit.ly/2QWrvKy>

Zapelli, G. (2011). *Seis guiones en busca de autor: Narratividad audiovisual en Costa Rica. Relatos y discursos en los guiones de 6 largometrajes nacionales de la década de los 2000/2010* (Tesis doctoral). Universidad de Costa Rica, Costa Rica.

Apéndice

Apéndice A. Observación preliminar y división de secuencias

Tabla 9. Observación preliminar del largometraje *Violeta al fin*

Observación preliminar			
Película: <i>Violeta al fin</i>			
Secuencia	Temática	Descripción de las acciones	Observaciones
1	Introducción del personaje principal en la piscina.	<ul style="list-style-type: none"> - Planos del agua de la piscina. - Planos generales de las piernas de las y los adultos mayores bajo el agua (sin cabeza). - Plano de las piernas de Violeta bajo el agua (sin cabeza). - Primer plano de Violeta sumergida exhalando burbujas (duración de varios segundos). 	Se reconoce Violeta por la duración de su primer plano y por el traje de baño anaranjado.
2	Establecimiento de la Iglesia Católica y el espacio religioso del personaje.	<ul style="list-style-type: none"> - Plano medio de espaldas de Violeta. - Contraplano haciendo muecas con una niña. - Plano general en dónde decide no ir a comulgar. - Confesión con el padre: simetría en los planos. 	
3	Primer contexto del conflicto.	<ul style="list-style-type: none"> - Clases de natación con el profesor, Violeta no sigue instrucciones. - Primer plano de Violeta zambulléndose con música clásica. - Conversación de Violeta con su amiga mientras pone un afiche de alquiler de un cuarto de su casa. 	
4	Establecimiento de la casa.	<ul style="list-style-type: none"> - Violeta arregla el cuarto de alquiler. - Baja y se topa con su hija y su nieto (plano contraluz). - En la cocina el nieto arregla un enchufe: "Dejalo, él puede" le dice Violeta a su hija. - Discusión con la hija sobre que puede vivir sola (alusión primera al marido). - Explota el tomacorriente. "Papá tenía razón en que se fueran de esta casa" dice su hija. 	<p>¿Importancia de la masculinidad?:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. El niño puede arreglar las cosas. 2. El marido tiene razón sobre ella. <p>¿Debilidad de la feminidad? No puede vivir sola.</p> <p>El conflicto empieza a estar directamente relacionado con el espacio: la casa deteriorada se construye como un personaje.</p> <p>Todos están vestidos de azul menos Violeta que está de anaranjado.</p>

5	Establecimiento del espacio familiar del personaje: Primer almuerzo en la casa.	<ul style="list-style-type: none"> - Violeta está sola en la casa atenta al jardín: planos de las flores, las hojas, el cielo... - El nieto está recolectando mangos. La abraza y le dice "usted es mi persona favorita". - Llega el nieto menor, el mayor le hace "bullying". - En la cocina la hija le dice que si pueden invitar al papá, a lo cual Violeta responde sarcástica haciendo alusión a invitar también al ex marido de su hija. - Almuerzo en el patio: sale el tema entre los hijos de vender la casa. - Violeta se retira de la mesa enojada. 	6 personas en la mesa: <ol style="list-style-type: none"> 1. Hijo 2. Esposa del hijo 3. Nieto menor hijo del hijo 4. Hija 5. Nieto mayor hijo de la hija 6. Violeta
6	Encuentro entre pasado y presente de la casa.	<ul style="list-style-type: none"> - Violeta saca la foto de su mamá y va a plantar al jardín en donde aparece su mamá en segundo plano (la mamá desaparece en el plano general haciendo alusión a que no es real). - Entra a casa después de plantar y atiende el timbre: es el profesor de natación. - Primer plano de Violeta en la noche poniéndose crema. - Virgen en el "necessaire". 	<p>Encuentro entre tradición y novedad: ella esperaba alquilar a una mujer.</p> <p>Importancia de la tradición familiar: presencia de la madre (entendemos que es un recuerdo).</p> <p>Se resalta lo especial de un jardín tan grande en medio de la ciudad.</p>
7	Café con las amigas: espacio social.	<ul style="list-style-type: none"> - Hablan del alquiler (se sorprenden de que el inquilino sea hombre). - Preguntan por Carlos (el marido) y su opinión: "cómo ha cambiado desde que se divorció". 	Importante la necesidad de que el personaje repose sobre la validación del esposo y que su personalidad dependa del matrimonio.
8	La mudanza del inquilino y la visita de Carlos.	<ul style="list-style-type: none"> - Planos detalle del cuarto de Violeta: La virgen, el anillo de matrimonio... - Recibe al profe de piscina: "usted es el inicio de todo lo que viene". - En la cocina toman café Carlos y Violeta (él empieza fuera de cuadro trayéndole café). - Entra el profe de piscina: "ahora metés hombres a la casa?" - Violeta quiere hacer una pensión: "la vida no se ha acabado". - Ella le pone fin al encuentro recogiendo los platos. 	<p>Primera aparición de Carlos, el ex marido.</p> <p>Evidente deseo de Violeta de posicionarse como diferente, individual al matrimonio.</p>
9	Alberto se preocupa por el inquilino.	<ul style="list-style-type: none"> - Violeta, su nieto menor y su hijo "juegan" en el patio. - Alberto (hijo) tiene la conversación sobre la preocupación del inquilino de Violeta, le 	

		propone que firme un contrato para protegerse y ella acepta.	
10	Cena en la madrugada.	Violeta baja del cuarto asustada, se quita la chancleta para protegerse. Encuentra al profesor haciéndose un sándwich en la cocina, recuerda que es su inquilino y conversan.	
11	Primera solución: el crédito para arreglar la casa.	<ul style="list-style-type: none"> - El nieto juega ajedrez con el profesor de natación. - Surge la idea de sacar papeles para ver si Violeta es sujeto a crédito. - Violeta ve fotos viejas con su nieto. - Teresa (hija) llega, se pone incómoda con el profesor y sube a hablar del tema del Banco, aunque Violeta ya sacó la cita. - Violeta riega el jardín. 	
12	Descubrimiento de la deuda.	En el banco les anuncian a Teresa y a Violeta que la casa está hipotecada, a través de un poder que se le dio a Carlos: "cómo Carlos me hizo esto?" dice Violeta antes de desmayarse.	
13	El primer sueño.	<ul style="list-style-type: none"> - Escena en la casa oscura, con una niña vestida con un vestido antiguo, camina por la casa y ve a sus papás en el jardín. - Escena siguiente: Violeta despierta en el mismo plano sobre la cama, llegan sus papás a sentarse junto a ella y ella les cuenta que le quieren quitar la casa. 	
14	Enfrentamiento con Carlos.	<ul style="list-style-type: none"> - La familia enfrenta a Carlos, el cual asegura que la plata se perdió y que pensaba que podía resolver solo. - Violeta le pide que se vaya. 	Importante subrayar la manera en la que Carlos actúa independientemente y a las espaldas de Violeta aunque los bienes hayan sido de ella.
15	Crisis.	<ul style="list-style-type: none"> - Violeta en la casa rompe los platos. - Hay un plano de las cortinas. 	
16	Dificultades en la clase de natación.	<ul style="list-style-type: none"> - Violeta se acalambra, el profe la salva (plano picado con la piscina de fondo). - "Tengo miedo de que los viejos de verdad no sirvamos para nada", dice Violeta. En el mismo plano Violeta llora y el profesor la acompaña a casa. - Llegando a casa Violeta distrae al profesor para que no se encuentren con el cartero (que trae los papeles del remate del banco). 	Importante línea de Violeta.
17	Primera solución a la hipoteca: la venta de la casa.	<ul style="list-style-type: none"> - En el jardín el hijo cuenta que encontró comprador para la casa. - Violeta dice que quiere sacar otra hipoteca, pero no hay respaldo. 	

		- Plano de Violeta caminando sola por el jardín.	
18	El cambio de cura.	<ul style="list-style-type: none"> - En la Iglesia, plano de Violeta cantando. - Se da cuenta que hubo un cambio de padre, por lo que podría comulgar sin que sepa que está divorciada. - Se arrepiente y se sale de la fila a último minuto. 	Importante entender la religión institucionalizada como una estructura de poder que tiene consecuencias en la independencia (o en la búsqueda de independencia) del personaje.
19	Reunión con el sobrino abogado.	En la oficina del sobrino deciden intentar llegar a un arreglo de pago.	
20	La venta del carro.	<ul style="list-style-type: none"> - En la sala de la casa Violeta pone en venta el carro con ayuda del profesor. - Llega el cartero de nuevo y Violeta no lo atiende. 	
21	Otra clase de natación.	Violeta choca en la piscina y el profesor le vuelve a explicar la técnica.	
22	Apoyo de seres queridos: amigas, Teresa, última socia.	<ul style="list-style-type: none"> - Todas las amigas le dan un sobre con medio millón que recaudaron con una rifa para ayudarla con la casa. - Violeta quita el letrero de "se vende" de su casa. - En la noche cuenta la plata. - Le enseña el dinero a su hija que accede a aportar e intentar lograr el arreglo de pago. Necesitan otra socia y Violeta tiene una idea. - Intenta convencer a Amelia (amiga) para que invierta en la casa. 	
23	La entrega de la notificación.	<ul style="list-style-type: none"> - El cartero la espera a la entrada de la casa y le da la notificación. - Violeta está en el patio sembrando y le enseña la notificación al profesor. 	
24	La afirmativa de Amalia.	Amalia llega a la piscina a decirle a Violeta que sí será su socia en el negocio de la pensión.	
25	La negativa al arreglo de pago.	<ul style="list-style-type: none"> - El banco niega el arreglo de pago (se da a conocer que hay razones de interés de por medio por parte del banco). - Audiencia de la hipoteca (sala de juicio), el sobrino es el abogado, Violeta decide no firmar (aunque el sobrino le asegura que eso no tiene repercusiones reales). 	
26	Violeta logra comulgar.	En la iglesia, Violeta decide comulgar.	Desafío a la estructura de poder de la Iglesia.

27	El último almuerzo.	<ul style="list-style-type: none"> - Violeta le regala arbolitos frutales al profesor quien ya compró su casa y se va a mudar. - Alistan almuerzo familiar en el patio, el hijo habla de la oferta de compra. Violeta termina con "Alberto y Teresa, estoy cansada de que me digan lo que tengo que hacer. Es mi casa." 	<p>El profe de natación se llama el profesor Rivera.</p> <p>Escena de reafirmación ante la presión externa muy significativa.</p>
28	El incendio.	<ul style="list-style-type: none"> - La mamá de Violeta está prendiendo carbón en el patio. El papá también está ahí, a su lado. - De noche, Violeta alista agua para hervir y al conectar la hervidora de agua, esta prende fuego a la cortina azul. - Dolly-out de la cocina con la cabeza de Violeta en medio del encuadre. - La casa entera prende fuego. - Violeta en primer plano mira el incendio. - Plano Medio, Simétrico, Violeta mirando el incendio. 	Escena de conclusión: la protagonista logra cerrar el conflicto con su voluntad, aún perdiendo la casa.
29	Cierre del ciclo.	<ul style="list-style-type: none"> - Violeta nada en la piscina. - Plano de ella zambullida se quita la gorra y los anteojos de nadar, sonrío: cierra con música clásica. 	El final sugiere una estructura cíclica: termina con la libertad que domina el inicio, con la música clásica y el agua.

Fuente: elaboración propia (2020).

Tabla 10. Observación preliminar del largometraje *Medea*

Observación preliminar			
Película: <i>Medea</i>			
Secuencia	Temática	Descripción de las acciones	Observaciones
1	Introducción del personaje.	María José se levanta y se pone una faja alrededor del torso.	El encuadre parte el cuerpo del personaje a la mitad enfocándose en su cuerpo (sin cabeza).
2	Fiesta.	<ul style="list-style-type: none"> - María José entra al bar en un seguimiento trasero en primer plano. - "Two-shot" tomando "MD" con el amigo. La droga hace efecto, los dos se ponen muy sensitivos. - Serie de planos entrecortados con música electrónica. 	
3	Contexto familiar.	- María José vuelve a la casa en la mañana mientras sus papás están desayunando y hablando sobre la inseguridad en Costa Rica.	Contexto social político de la familia se introduce con el espacio de la vivienda y la línea de "tanto

		- Plano del personaje frente al espejo lavándose la cara en el baño.	extranjero que dejan entrar..."
4	Primer encuentro con Javier.	<ul style="list-style-type: none"> - María José va a clases en la universidad (primer plano caminando en la U). - En clase se sienta a trabajar en grupo (no se escucha lo que el grupo habla hasta que llega a sentarse Javier). Javier le habla sobre las copias del curso. - Van juntos a la fotocopidora a sacar la antología. Él le pide el número. - María José acostada en el andén del tren con su mejor amigo, admite que le gusta el compañero nuevo de la U. El tren pasa casi encima de los personajes que se quitan a tiempo. 	
5	Introducción del deporte Rugby.	<ul style="list-style-type: none"> - Juego de Rugby. - Ducha comunal. 	Durante la ducha, María José no se quita el paño.
6	Primera cita.	<ul style="list-style-type: none"> - María José se toma una cerveza con Javier en un bar. Ella escucha atenta las anécdotas de él. Salen a caminar por San José. - Ella lo va a dejar a la parada del bus y se despiden con un beso incómodo. 	El plano de la caminata es un seguimiento. Cuando el plano se aleja a un plano americano permite apreciar más los cuerpos dejando ver el "posible" embarazo de María José.
7	La problemática del cuerpo de una jugadora de Rugby.	<ul style="list-style-type: none"> - En el vestidor después del rugby, María José se cambia sin desnudarse. - Cambia a plano de ella acomodándose la faja. - Fiesta de las chicas de rugby, María José toma cerveza desde el zapato. - Frente al espejo, María José se mira y se desnuda para bañarse. - Plano de su silueta de embarazo a través del espejo. 	María José parece triste al enfrentarse a su realidad frente al espejo.
8	Desarrollo de la relación sentimental.	<ul style="list-style-type: none"> - María José y Javier comen en Soda la U. Él señala su sorpresa por lo mucho que ella come y asegura que es por su tamaño "grande". Le habla además de su ex-novia y ofrece pagar la comida, pero se devuelve a pedirle mil colones. - Plano de los dos en el cuarto de él. Él le lee Benedetti. A ella parece no importarle y le pide a él que se lo explique. Ella le da un beso y lo "calla" a media frase. Encadenan el beso, se tocan, pero él detiene la acción. 	

9	Rugby.	Partido de rugby, todas las jugadoras se pelean, María José parece quedarse al margen.	
10	La presentación de Javier a la familia.	<ul style="list-style-type: none"> - Cena con Javier y los papás de María José. Él le pide todos los ingredientes de la mesa a ella. El papá pregunta si tiene carro. - Fuera de la casa, él expresa que se sintió incómodo en la cena, ella lo molesta e intenta tranquilizarlo. - Cambia al plano de ambos durmiendo en la cama de él. Él la acaricia, ella abre los ojos, pero no se dicen nada. - Cena familiar (sin Javier), le preguntan a María José por el novio y se ríen de que sea de San Carlos y de que estudie antropología. 	
11	La boda.	<ul style="list-style-type: none"> - María José acostada recibe un mensaje de su amigo que la espera en el carro con un vestido para ir a una boda. - -"Tripeamos algo": drogados van a la boda y ella divaga. - Sale del espacio de la boda y camina en el bosque oscuro. En el mismo plano general en seguimiento, unos muchachos llegan a acosarla mientras orina en la tierra. - Cambio de plano al punto de vista del conductor nocturno (invitados de boda), tarda varios segundos hasta que atropella a María José. - El conductor y la pasajera se bajan del auto, intentan despertar a María José que está en el piso, hasta que se levanta tambaleante. Él se niega a llamar ayuda. La co-pilota pide perdón y ambos se van y la dejan allí sola. - Primer plano de María José golpeada y mirando al infinito mientras sigue caminando. 	
12	Las consecuencias inmediatas del accidente.	<ul style="list-style-type: none"> - María José llega al baño con el mismo vestido de la boda, mira su silueta a través del vidrio mojado de la ducha. Se lava los dientes con la cara raspada. - Partido de rugby. - Vuelve a la casa muy desorientada (enferma) con gestos de mucho malestar, muy golpeada. Los papás en la cocina no se dan cuenta. 	
13	El fin de la relación con Javier.	- Fiesta en una casa, varia gente sentada alrededor de una mesa. Toman cerveza,	En la mesa hay solo hombres a parte de María José.

		<p>fuman marihuana, discuten. María José pide varias veces que le acerquen la cerveza, pero nadie parece escucharla. Se levanta y va al baño.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se va de la fiesta y va caminando sola en la calle. Javier la llama, pero ella no atiende el teléfono. 	
14	Desgaste en el rugby.	María José está sentada pensando con el uniforme de rugby.	
15	La última fiesta.	<ul style="list-style-type: none"> - María José baila en un karaoke (Ko-Zin) con su amigo con gestos de ebriedad. - Sale del bar y se sienta con malestar en la acera. Respira. - Un muchacho se sienta a fumar un cigarro, a la par suya. - Juegan ebrios en el parque, se besan y se tocan. Él muestra gesto de disgusto al darse cuenta de que está embarazada y la rechaza. 	
16	El parto.	<ul style="list-style-type: none"> - María José amanece dormida en el parque. Se sienta y tiene todo el pantalón mojado. - En el baño de su casa se sienta con gestos de mucho dolor a llorar. - En un plano medio muy largo e intenso María José debe parir sentada en el inodoro. - El plano siguiente es ella acostada en el piso. - Se pone a limpiar el baño, lleno de sangre. Recoge en una bolsa verde de basura, a la que le hace un nudo y deja una traza de sangre cuando la levanta y se la lleva. 	
17	La convalecencia.	<ul style="list-style-type: none"> - Se baña y deja que el agua le caiga en la cabeza. - Corte al cuarto oscuro donde guarda la bolsa debajo de la cama. - Corte a negro. - María José está durmiendo y el papá le anuncia fuera de cuadro que se van de la casa de paseo. - Primer plano de ella en la universidad viendo al infinito. - María José envuelta en sábanas en su cuarto, habla por teléfono con la mamá. - María José inerte acostada en el sillón. 	
18	El desecho del feto.	María José busca la bolsa debajo de la cama, la mete en la mochila. Sale a caminar de noche, mira alrededor, se detiene en un	

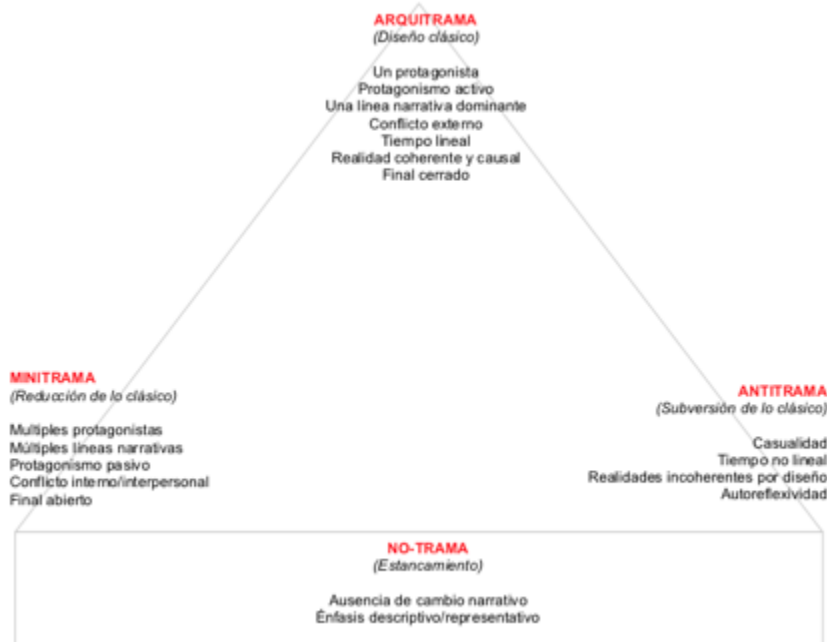
		puente y tira la bolsa al río. Sigue caminando en un plano general.	
19	Desarrollo de la crisis.	<ul style="list-style-type: none"> - María José vuelve a la casa, abre la refrigeradora, se come un aguacate con cuchara. Suenan las noticias en la televisión. Está sola. Se toma un vaso de agua. Agarra el celular, apaga el televisor y sale de cuadro. - Orina en el baño. Saca una rasuradora eléctrica del mueble del lavatorio. - Saca el colchón, se acuesta en el piso, con la cabeza afeitada, en posición fetal. - Corte a: se despierta sobresaltada en la noche y va a orinar al patio. - Plano a través del vidrio de la ducha: María José de cuclillas desnuda empieza a frotar su cara contra el vidrio. Se deja caer, resbala al piso y queda acostada. 	
20	Liberación de la trama y del personaje.	<ul style="list-style-type: none"> - Seguimiento de María José desde atrás en plano medio caminando por la avenida central con la mochila puesta. Música instrumental. - Corre para cruzar la calle y se aleja de la cámara. Queda un Plano General con gente caminando y cruzando. Fade out. 	

Fuente: elaboración propia (2020).

Apéndice B. Instrumento de identificación de tipo de narración

Este instrumento se elabora dentro del marco de la Tesis de graduación, para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva, que tiene por objetivo general “analizar la construcción cinematográfica de los personajes principales mujeres de los largometrajes de ficción costarricenses dirigidos por mujeres y estrenados en el año 2017, para identificar si existe una mirada específica e intencional en relación con la mujer.” Las categorías están basadas en la teoría narrativa de Mckee (2019), específicamente su triangulación narrativa, la cual se muestra en la siguiente figura:

Figura 30. Triángulo narrativo de Mckee



Fuente: Elaborada por Fonseca (2016, p.14) con base en Mckee (1997).

Este instrumento de análisis responde al objetivo específico de “Identificar las características de la narrativa cinematográfica de las películas *Violeta Al Fin* y *Medea*.”

Instrucciones: La siguiente tabla muestra los 3 distintos tipos de narración según Mckee (2019), los cuales cuentan con ciertas características que se encuentran en la mayoría de largometrajes. Esto permite posicionar las narraciones dentro de una categoría: arquitrampa, minitrampa y antitrampa. La tabla funciona como un marque con X, de manera

que se seleccionan las palabras que corresponden a cada característica, según el largometraje. En este caso, se rellenan las casillas de la tabla con un color de fondo para marcar las características identificadas. Al final, el tipo de narrativa que tiene más características seleccionadas es el que predomina. Una vez identificado esto, el nombre de la película se coloca en el espacio que le corresponde dentro del triángulo anterior; partiendo del entendimiento de que esta clasificación se puede dar colocando las películas en el medio de varios tipos de narración, al considerar que las categorías no necesariamente son rígidas y/o excluyentes.

Tabla 11. Análisis narrativo

Título del largometraje		Tipo de narración		
		Arquitrama	Minitrama	Antitrama
Características principales	Personaje principal	Un protagonista	Múltiples protagonistas	Sin protagonista
	Protagonismo	Activo	Pasivo	No aplica
	Línea narrativa	Dominante	Múltiples líneas narrativas	Incoherente
	Tiempo	Lineal	Lineal	No lineal
	Conflicto	Externo	Interno/interpersonal	Autorreflexividad
	Realidad	Coherente y causal	Ambigua y al azar	Incoherente y casual
	Final	Cerrado	Abierto	Abierto

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Mckee (2019).

Apéndice C. Instrumento de identificación de la estructura discursiva

La tabla a continuación se elabora dentro del marco de la Trabajo Final de Graduación para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva que tiene por objetivo general “analizar la construcción cinematográfica de los personajes principales mujeres de los largometrajes de ficción costarricenses dirigidos por mujeres y estrenados en el año 2017, para identificar si existe una mirada específica e intencional en relación con la mujer.” Las categorías están basadas en la teoría del esquema narrativo de la semiótica, adaptado por Floch (1993) como un instrumento para entender las estructuras de productos de comunicación. Este instrumento de análisis responde al objetivo específico de “identificar las características de la narrativa cinematográfica de las películas *Violeta Al Fin* y *Medea*.”

Instrucciones: La siguiente tabla muestra las 4 fases por las que debe pasar el personaje principal para definir la noción del discurso del largometraje. Estas cuatro fases, según Floch (1993) son:

- Contrato: proposición por el destinador y aceptación por el sujeto de un programa a realizar.
- Competencia: adquisición de la competencia para realizar una prueba cualificante.
- Performance: realización del programa o prueba decisiva.
- Sanción: resultados del programa realizado.

De esta forma, se llena la tabla con la información correspondiente, según las definiciones anteriores. Esto, permitirá entender el discurso de la narrativa del film.

Tabla 12. Identificación de 4 fases del discurso

Nombre del film:	
Contrato	
Competencia	
Performance	
Sanción	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Martínez y Moreno (2016).

Apéndice D. Instrumento de análisis fílmico multimodal

La presente matriz se elabora dentro del marco de la Trabajo Final de Graduación para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva que tiene por objetivo general “analizar la construcción cinematográfica de los personajes principales mujeres de los largometrajes de ficción costarricenses dirigidos por mujeres y estrenados en el año 2017, para identificar si existe una mirada específica e intencional en relación con la mujer.” Las categorías fueron planteadas a partir de una selección teórica sobre análisis fílmico multimodal, que reposa esencialmente en la metodología planteada por Bateman y Schmidt (2012), la cual fue ampliada para su correcta profundización, incluyendo desgloses de teoría fílmica de otros autores. Este instrumento de análisis responde al objetivo específico de “analizar la representación de la mujer desde el lenguaje cinematográfico en los personajes principales de las películas *Violeta Al Fin* y *Medea*.”

Instrucciones: De los 4 elementos de análisis multimodal planteados por Bateman y Schmidt (2012): la iconicidad, la duplicación mecánica, el movimiento y la multiplicidad, las primeras 3 serán analizadas mediante una matriz, la cual se aplica a las unidades fílmicas seleccionadas del largometraje. A partir de un visionado detallado y exhaustivo, se procederá a indicar si las dimensiones propuestas por la matriz están o no presentes en la unidad fílmica analizada en sus diferentes variantes y a cuál categoría pertenecen. En la casilla de descripción se efectuará una breve especificación de la manera en la que dicha variante está o no presente en la unidad analizada, deteniéndose en detalles relevantes para la caracterización del personaje. Es importante recordar que, para efectos de esta investigación, haremos énfasis únicamente en los detalles que enriquezcan el análisis del personaje principal, por lo que dejaremos por fuera impresiones relacionadas con la construcción de otros elementos narrativos que no tengan impacto real sobre el desarrollo del personaje principal.

En cuanto a la multiplicidad, su análisis se realizará mediante un paso a paso de las secuencias seleccionadas desde las relaciones lógicas que constituyen el código semiótico de multiplicidad. El análisis paradigmático y sintagmático no está dividido de

manera estricta, por lo que la metodología puede ser cíclica y se recomienda pasar de un análisis al otro según sea necesario, hasta obtener resultados coherentes en ambas propuestas. Las definiciones de cada una de las categorías y dimensiones que componen las estructuras tanto del análisis paradigmático como del sintagmático están desarrolladas correspondientemente en el marco teórico.

Análisis fílmico multimodal de la representación femenina de los personajes principales

Nombre del largometraje: _____

Secuencia: _____

Número de unidad fílmica: _____

Time-code: T.C in _____

T.C out _____

Tabla 13. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	
		Encuadre	
		Imágenes	
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	
	Iluminación	Neutra	
		Subrayada	
Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico	
		1:1,66 el panorámico	
		1:1,78 formato estándar HD	
		1:1,85 de vistavisión	
		1:2,55 de cinemascope	
		1:2,39 anamórfico actual	
		1:4 de cinerama	
	Escala de planos	Gran plano general	
		Plano general	
		Plano medio largo	
		Plano medio	
		Primer plano	
		Primerísimo primer plano	
	Ángulos	Plano detalle	
		Frontal	
		Contrapicado	
		Picado	

		Ángulo oblicuo			
		Holandés			
		Sesgado			
	Profundidad de Campo	Mucha			
		Poca			
	Movimiento	Diseño sonoro	Voz	Diegético	
Ruido					
Música			Extradiegético		
Gestos		Expresión facial			
		Expresión corporal			
		Maneras			
		Posturas			
Trayectorias de los personajes		Propio de cada escena			
Movimiento de planos (cámara)		Panorámica (vertical, horizontal)	Estabilizados (grúa, dolly, steady-cam, etc.)		
		Travelling	No-estabilizados (cámara en mano)		
		Zoom			
		Plano fijo			

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Procedimiento de análisis de multiplicidad mediante relaciones lógicas entre secuencias:

1. Dividir la secuencia en unidades semióticas básicas (planos) y etiquetar cada unidad con una letra del alfabeto latino y un número según su orden de aparición.
2. Analizar las relaciones paradigmáticas de cada conexión lógica entre unidades según las dimensiones de proyección, taxis y nivel.
3. Establecer la estructura sintagmática del segmento según las estructuras de dependencia que resulten del análisis paradigmático a partir de cuadros de espacio-tiempo.
4. Verificar la estructura paradigmática de forma que no sea contradictoria con las conclusiones sintagmáticas.
5. Proponer interpretaciones basadas en las estructuras de cada segmento.

Apéndice E. Análisis fílmico multimodal de *Violeta al fin*

Análisis fílmico multimodal de la representación femenina de los personajes principales

Nombre del largometraje: Violeta al fin

SECUENCIA DE CONFLICTO INTERNO

Descripción: El incendio, secuencia número 28 (Ver Apéndice A). Aquí Violeta encarna el recuerdo de sus padres en la casa y decide quemarla. Esta secuencia evidencia, con el tratamiento audiovisual, el espacio psicológico de Violeta: su conflicto, sus recuerdos, sus emociones, sus decisiones con respecto a los obstáculos externos.

Secuencia: V

Time-code: T.C in 1:14:46

T.C out 1:19:43

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 1

Time-code: T.C in 1:14:46

T.C out 1:15:24

Tabla 14. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V1 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	El patio está de fondo, así como el corredor que da al patio. Hay 2 puertas de vidrio grande que cubren casi todo el cuadro. Hay una mesa de comedor hacia la derecha del cuadro. A la izquierda en el piso hay una alfombra a medio enrollar. Pegando a la pared de la izquierda, hay un mueble tapado por una sábana con cajas encima. Al lado derecho del cuadro, hay más cajas. Todo el cuadro tiene en primer plano, a modo de marco, el marco de la casa hacia esa sección, de modo que encasilla la escena. Violeta está al inicio al lado

			derecho de la mesa, luego camina, hasta terminar en el jardín.	
		Encuadre	El encuadre se mantiene constante. Cambia solo por el movimiento de Violeta.	
		Imágenes	1	
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Sepia/café	
	Iluminación	Subrayada	Contraluz muy marcado.	
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, pantalón flojo, blusa de manga larga, zapatos bajos.	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Gran plano general		
	Ángulos	Sesgado	Ligeramente inclinado a la derecha.	
	Profundidad de Campo	Mucha	Todo se ve enfocado.	
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido ambiente de la casa (pasos de Violeta, la puerta al tocarla), sonido proveniente del jardín. 15:10 Empieza a sonar la quema de algo, como suena el fuego al quemar madera. 15:00 Comienza a sonar música.
		Música	Extradiegético	
	Gestos	Expresión facial		NA
		Expresión corporal		Movimientos suaves y lentos, deja caer las manos.
		Maneras		Erguida, de pie.
		Posturas		Mano derecha en la cintura e izquierda en la mesa. El peso del cuerpo en el pie derecho, el otro ligeramente doblado. Luego, camina. Pone su mano en el vidrio de la puerta.
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta inicia al lado de la mesa con una mano en ella. Camina de derecha a izquierda, pasando su mano por encima de la mesa. Luego se dirige a la puerta de la derecha y revisa la cerradura. Después, camina de derecha a izquierda en el cuadro, para salir de la casa hacia el jardín.
	Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 2

Time-code: T.C in 1:15:25

T.C out 1:15:45

Tabla 15. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V2 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción	
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	El fuego está en primer plano desenfocado y un palo que lo aviva. Violeta se mantiene al lado derecho del cuadro. Al inicio está al fondo y se ve todo su cuerpo, pero camina hasta el fuego y queda su cara de cerca. De fondo está la casa a mano derecha y un poco del jardín al lado izquierdo.	
		Encuadre	Varía la disposición de la cámara, pero el encuadre permanece muy similar.	
		Imágenes	1	
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Colorización sepia de la imagen. Prevalen colores terracota.	
	Iluminación	Neutra	La iluminación asemeja el atardecer en la casa.	
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, pantalón flojo beige, blusa de manga larga vino.	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Plano general	Inicia en plano general.	
		Primer plano	Violeta se desplaza hasta llegar cerca de la cámara a primer plano.	
	Ángulos	Contrapicado		
Profundidad de Campo	Poca	Solo Violeta permanece enfocada.		
Movimiento	Diseño sonoro	Voz		
		Ruido	Diegético	Sonido de fuego quemando madera.
		Música	Extradiegético	Música in crescendo.
	Gestos	Expresión facial		Sonrisa leve, mirada a fuego y persona que lo aviva.
		Expresión corporal		
		Maneras		Erguida, de pie.
		Posturas		
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta inicia en el corredor de la casa y camina hasta al lado del fuego.
	Movimiento de planos (cámara)	Panorámica (vertical, horizontal)	No-estabilizados (cámara en mano)	De abajo hacia arriba.

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Königsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 3

Time-code: T.C in 1:15:46

T.C out 1:15:55

Tabla 16. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V3 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		1:15:46-1:15:49 Detalle de los troncos. Los troncos están hacia el lado izquierdo del cuadro, desde los cuales se eleva humo. De fondo, el jardín. 1:15:50-1:15:52 Detalle de las manos de la mamá de Violeta. De fondo el jardín. 1:15:53-1:15:55 La cara de la mamá de Violeta está del centro, ligeramente a la derecha, de fondo el jardín.
		Encuadre		El encuadre varía al moverse la cámara.
		Imágenes		3
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Sepia/café
	Iluminación	Subrayada		Contraluz marcado.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		NA
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Primer plano		De la cara de la mamá de Violeta.
		Plano detalle		Del fuego y las manos.
	Ángulos	Frontal		Fuego.
		Contrapicado		Las manos y la cara.
Profundidad de Campo	Mucha			
	Poca			
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido ambiente del jardín. Sonido del fuego.
		Música	Extradiegético	Música suave
	Gestos	Expresión facial		NA
		Expresión corporal		NA
		Maneras		NA
		Posturas		NA
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		NA
	Movimiento de planos (cámara)	Panorámica (vertical, horizontal)	No-estabilizados (cámara en mano)	Vertical de abajo hacia arriba.

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 4

Time-code: T.C in 1:15:56

T.C out 1:16:02

Tabla 17. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V4 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción	
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen.		Violeta está al lado derecho del cuadro. De fondo la casa y en primer plano, desenfocado, el fuego.	
		Encuadre		Se mantiene constante.	
		Imágenes		1	
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Sepia/café	
	Iluminación	Neutra		De tarde en el jardín.	
Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, blusa manga larga vino.		
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD			
	Escala de planos	Primer plano			
	Ángulos	Contrapicado			
	Profundidad de Campo	Poca			
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido ambiente del jardín. Sonido del fuego.	
		Música	Extradiegético	Música suave.	
	Gestos	Expresión facial		Sonrisa, mirada entre el fuego y su madre.	
		Expresión corporal		Movimientos suaves de cabeza.	
		Maneras		Erguida, de pie.	
		Posturas			
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Se mantiene de pie.	
	Movimiento de planos (cámara)	Panorámica (vertical, horizontal)	Estabilizados (grúa, dolly, steady-cam, etc.)		
			No-estabilizados (cámara en mano)		
		Travelling			
Zoom					
Plano fijo					

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 5

Time-code: T.C in 1:16:03

T.C out 1:16:08

Tabla 18. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V5 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción	
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		Madera en la parte inferior del plano y, en la superior, las manos. De fondo, el jardín.	
		Encuadre		Varía el enfoque.	
		Imágenes		1	
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Sepia/café	
	Iluminación	Neutra			
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD			
	Escala de planos	Plano detalle			
	Ángulos	Contrapicado			
	Profundidad de Campo	Poca			
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido ambiente del jardín. Sonido del fuego.	
		Música	Extradiegético	Música suave.	
	Gestos	Expresión facial		NA	
		Expresión corporal		NA	
		Maneras		NA	
		Posturas		NA	
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		NA	
	Movimiento de planos (cámara)	Panorámica (vertical, horizontal)	No-estabilizados (cámara en mano)		Leve movimiento vertical de abajo hacia arriba, abajo y arriba de nuevo.
		Plano fijo			

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Königsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 6

Time-code: T.C in 1:16:09

T.C out 1:16:18

Tabla 19. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V6 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		Violeta está al lado derecho del cuadro. De fondo la casa y en primer plano, desenfocado, el fuego.
		Encuadre		Se mantiene constante.
		Imágenes		1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Sepia/café
	Iluminación	Neutra		De tarde en el jardín.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, blusa manga larga vino.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Primer plano		
	Ángulos	Contrapicado		
	Profundidad de Campo	Poca		
Movimiento	Diseño sonoro	Voz		Voz de Violeta sobre cómo ama las manos de su madre.
		Ruido	Diegético	Sonido ambiente del jardín. Sonido del fuego.
		Música	Extradiegético	Música suave.
	Gestos	Expresión facial		Sonrisa, mirada entre el fuego y su madre.
		Expresión corporal		Movimientos suaves de cabeza.
		Maneras		Erguida, de pie.
		Posturas		
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Se mantiene de pie.
	Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad filmica: 7

Time-code: T.C in 1:16:19

T.C out 1:16:27

Tabla 20. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V7 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		Madera en la parte inferior del plano. En la superior, a la derecha la mamá de Violeta, a la izquierda, aparece otra persona. Se ven solo sus torzos de fondo.
		Encuadre		Varía el enfoque.
		Imágenes		1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Sepia/café
	Iluminación	Subrayada		Contraluz marcado.
Duplicación mecánica	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		
	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Plano detalle		
	Ángulos	Contrapicado		
Movimiento	Profundidad de Campo	Poca		
	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido ambiente del jardín. Sonido del fuego.
		Música	Extradiegético	Música suave.
	Gestos	Expresión facial		NA
		Expresión corporal		NA
		Maneras		NA
		Posturas		NA
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		NA
	Movimiento de planos (cámara)	Panorámica (vertical, horizontal)	No-estabilizados (cámara en mano)	
Plano fijo				

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 8

Time-code: T.C in 1:16:28

T.C out 1:16:32

Tabla 21. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V8 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		El papá de Violeta está en el centro del cuadro. De fondo el jardín y el cielo.
		Encuadre		Varía el enfoque.
		Imágenes		1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Sepia/café
	Iluminación	Subrayada		Contraluz marcado.
Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		NA	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Primer plano		
	Ángulos	Contrapicado		
	Profundidad de Campo	Poca		
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido ambiente del jardín. Sonido del fuego.
		Música	Extradiegético	Música suave.
	Gestos	Expresión facial		NA
		Expresión corporal		NA
		Maneras		NA
		Posturas		NA
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		NA
	Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad filmica: 9

Time-code: T.C in 1:16:33

T.C out 1:16:41

Tabla 22. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V9 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		Violeta está al lado derecho del cuadro. De fondo la casa y en primer plano, desenfocado, el fuego.
		Encuadre		Se mantiene constante.
		Imágenes		1

	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Sepia/café
	Iluminación	Neutra		De tarde en el jardín, sombras marcadas.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, blusa manga larga vino.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Primer plano		
	Ángulos	Contrapicado		
	Profundidad de Campo	Poca		
Movimiento	Diseño sonoro	Voz		Voz de Violeta sobre cómo ama las manos de su madre.
		Ruido	Diegético	Sonido ambiente del jardín. Sonido del fuego.
		Música	Extradiegético	Música suave.
	Gestos	Expresión facial		Ceño fruncido, boca hacia abajo. Mirada en sus padres y luego el fuego.
		Expresión corporal		
		Maneras		Erguida, de pie.
		Posturas		
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Se mantiene de pie.
	Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 10

Time-code: T.C in 1:16:42

T.C out 1:17:12

Tabla 23. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V10 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	Cocina. Violeta está del lado izquierdo, de forma lateral, frente al fregadero, llenando de agua un calentador. A la izquierda del cuadro está la refrigeradora y a la derecha la ventana que tiene al lado un conector de corriente. Luego, Violeta se acerca.
		Encuadre	Cambia solo por el desplazamiento de Violeta.
		Imágenes	1

	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Vino, blanco y azul.
	Iluminación	Neutra		De cocina de noche.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, blusa de manga larga vino.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Plano medio		
	Ángulos	Frontal		
	Profundidad de Campo	Mucha		
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido del agua cayendo en el calentador.
	Gestos	Expresión facial		Mirada perdida en el calentador y, luego, fija en el conector de corriente. Seria, boca hacia abajo.
		Expresión corporal		Movimientos lentos y perezosos.
		Maneras		Desganada.
		Posturas		Apoyada en el fregadero.
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta inicia frente al fregadero llenando el calentador de agua, luego bota el agua y se dirige al conector de corriente para conectar el calentador.
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)		

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 11

Time-code: T.C in 1:17:13

T.C out 1:17:18

Tabla 24. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V11 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	Violeta está al lado izquierdo. De fondo, la pared de la cocina.
		Encuadre	Se mantiene.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	
	Iluminación	Neutra	Cocina de noche.

	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, blusa de manga larga vino.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD	
	Escala de planos	Primerísimo primer plano	
	Ángulos	Frontal	
	Profundidad de Campo	Poca	
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido Diegético	Sonido ambiente, sonido de electricidad.
	Gestos	Expresión facial	Seria, boca hacia abajo. Mirada al conector, luego, hacia abajo y de regreso al conector.
		Expresión corporal	
		Maneras	
		Posturas	
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena	Conecta el calentador.
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo No-estabilizados (cámara en mano)		

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad filmica: 12

Time-code: T.C in 1:17:19

T.C out 1:17:24

Tabla 25. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V12 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	Detalle del conector. Este está a la derecha del cuadro, centrado y, a la izquierda, en la parte inferior del plano, la mano de Violeta acomodando el cable.
		Encuadre	Cambia por movimiento de mano de Violeta.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	
	Iluminación	Neutra	Cocina de noche.

	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, blusa de manga larga vino.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD	
	Escala de planos	Plano detalle	
	Ángulos	Frontal	
	Profundidad de Campo	Poca	
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido Diegético	Sonido ambiente.
	Gestos	Expresión facial	NA
		Expresión corporal	NA
		Maneras	NA
		Posturas	NA
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena	NA
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad filmica: 13

Time-code: T.C in 1:17:25

T.C out 1:17:34

Tabla 26. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V13 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	Violeta está al lado izquierdo. De fondo, la pared de la cocina.
		Encuadre	Se mantiene.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	
	Iluminación	Neutra	Cocina de noche.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, blusa de manga larga vino.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD	
	Escala de planos	Primerísimo primer plano	
	Ángulos	Frontal	

	Profundidad de Campo	Poca		
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido ambiente, sonido de electricidad.
	Gestos	Expresión facial		Seria, boca hacia abajo. Mirada fija al conector, luego, levanta las cejas y voltea, voltea de regreso su mirada al conector cuando suena.
		Expresión corporal		
		Maneras		
		Posturas		
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Voltea para alejarse, pero regresa.
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)		

Fuente: *Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).*

Secuencia: V

Número de unidad filmica: 14

Time-code: T.C in 1:17:35

T.C out 1:17:38

Tabla 27. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V14 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	El conector está en el centro del cuadro. A la derecha hay pared. A la izquierda las cortinas y la espalda de Violeta desenfocada. Se incendia el conector y se incendian las cortinas.
		Encuadre	Varía por movimiento del fuego.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Sepia/café
	Iluminación	Neutra	Cocina de noche y fuego.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, pantalón flojo, blusa de manga larga, zapatos bajos.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD	
	Escala de planos	Plano detalle	No es realmente un detalle, pero tampoco puede clasificarse en las otras categorías.
	Ángulos	Frontal	

	Profundidad de Campo	Poca		
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido de fuego.
	Gestos	Expresión facial		NA
		Expresión corporal		NA
		Maneras		NA
		Posturas		NA
Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		NA	
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)		

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 15

Time-code: T.C in 1:17:39

T.C out 1:17:42

Tabla 28. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V15 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción	
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	Violeta está al centro, ligeramente hacia el lado derecho. De fondo, una pared de la cocina con platos de decoración a la derecha y, a la izquierda, negro.	
		Encuadre	Se mantiene.	
		Imágenes	1	
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		
	Iluminación	Neutra	Cocina de noche, luz de bombillo, artificial.	
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, blusa de manga larga vino.	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Primer plano	Se corta un poco la frente de Violeta.	
	Ángulos	Frontal		
		Sesgado	Ligeramente hacia la izquierda.	
Profundidad de Campo	Poca			
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido ambiente, sonido de electricidad.

	Gestos	Expresión facial		Ojos y boca abiertos. Cejas levantadas.
		Expresión corporal		Balanceo de cuerpo.
		Maneras		
		Posturas		
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Camina hacia atrás.
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)		

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 16

Time-code: T.C in 1:17:43

T.C out 1:17:49

Tabla 29. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V16 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		Violeta está de espaldas en el centro de la imagen, de fondo la pared de la cocina y la ventana. El fuego comienza a consumir las cortinas.
		Encuadre		Se mantiene.
		Imágenes		1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Sepia/café.
	Iluminación	Neutra		Luz de cocina de noche y luz de fuego.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, blusa de manga larga.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Plano medio		
	Ángulos	Frontal		
	Profundidad de Campo	Mucha		
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido del fuego.
	Gestos	Expresión facial		NA
		Expresión corporal		Movimientos suaves y lentos.
		Maneras		Erguida, de pie.
		Posturas		Manos a los lados.

	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta camina hacia atrás.
	Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 17

Time-code: T.C in 1:17:50

T.C out 1:17:55

Tabla 30. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V17 de Violeta al fin

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		Violeta está al centro del cuadro, a la derecha una pared con platos, a la izquierda/detrás la puerta de salida y a la derecha más pared.
		Encadre		Se mantiene.
		Imágenes		1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Naranja.
	Iluminación	Neutra		Luz de cocina de noche y luz del fuego.
Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, blusa de manga larga.	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Plano medio		
	Ángulos	Frontal		
		Sesgado		Ligeramente desde la izquierda.
	Profundidad de Campo	Poca		
	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido de fuego y un pitido.
	Gestos	Expresión facial		Ojos abiertos, boca abierta.
		Expresión corporal		Paso hacia atrás.
		Maneras		Erguida, de pie.
		Posturas		Respira con fuerza, se le ensancha el pecho.
Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta da un paso hacia atrás.	

	Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	
--	-------------------------------	------------	-----------------------------------	--

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 18

Time-code: T.C in 1:17:56

T.C out 1:18:06

Tabla 31. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V18 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		A mano derecha se ve un cable, que baja hasta el conector que se incendió, a mano derecha, la ventana, donde el fuego está consumiendo las cortinas y estas van cayendo. El cuadro varía pues la cámara baja siguiendo la caída de las cortinas, pero los objetos en la imagen se mantienen similares. Al final, Violeta se ve reflejada en la ventana.
		Encuadre		Se mantiene similar, varía conforme el fuego consume las cortinas.
		Imágenes		1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Azul y naranja.
	Iluminación	Neutra		Busca representar la luz artificial de la cocina de noche y el fuego.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, pantalón flojo, blusa de manga larga, zapatos bajos.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Plano detalle		
	Ángulos	Contrapicado		
	Profundidad de Campo	Mucha		
	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido de fuego y de la cortina cayendo.
	Gestos	Expresión facial		Mira hacia arriba con la boca abierta.
		Expresión corporal		Violeta se mueve de lado a lado.
Maneras		Tiene las manos recogidas a la altura del torso, una en el pecho y la otra a modo de protección.		

		Posturas	NA
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena	NA
	Movimiento de planos (cámara)	Panorámica (vertical, horizontal)	No-estabilizados (cámara en mano)
			Vertical, de arriba hacia abajo y luego un leve “rebote” donde la cámara vuelve a subir un poco.

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 19

Time-code: T.C in 1:18:07

T.C out 1:18:46

Tabla 32. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V19 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	Inicia con Violeta al centro de la imagen y de fondo la cocina en llamas. Luego, la cámara hace un movimiento vertical hacia arriba, dejando la cabeza de Violeta en la parte inferior del cuadro y la cocina en llamas en la parte superior. Luego baja de nuevo. Conforme ella camina hacia atrás, los lados del cuadro se vuelven negros, donde las paredes de la casa enmarcan la cocina en llamas. Violeta se mantiene en el centro de espaldas y de fondo la cocina está siendo consumida por el fuego.
		Encadre	Se aleja, pero se mantiene muy similar.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Naranja.
	Iluminación	Neutra	Busca representar la realidad de luz de noche y el fuego.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, manga larga.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD	
	Escala de planos	Plano medio	De Violeta por detrás.
	Ángulos	Frontal	Al inicio y final la cámara está frontal.
Contrapicado		18:08 la cámara se mueve de forma vertical, quedando contrapicada para mostrar cómo sube el fuego.	

	Profundidad de Campo	Mucha		Se puede ver la figura de Violeta enfocada, así como el fuego bastante nítido.
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido de fuego y platos quemándose.
	Gestos	Expresión facial		NA
		Expresión corporal		Movimientos suaves y lentos, se tambalea de lado a lado.
		Maneras		Erguida, de pie.
		Posturas		
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta camina hacia atrás, alejándose del fuego, despacio.
Movimiento de planos (cámara)	Panorámica (vertical, horizontal)	No-estabilizados (cámara en mano)	La cámara inicia frontal, hace un movimiento vertical de abajo hacia arriba para mostrar cómo sube el fuego hacia el techo, luego baja y se mantiene frontal hasta el final.	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 20

Time-code: T.C in 1:18:47

T.C out 1:18:54

Tabla 33. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V20 de Violeta al fin

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	La casa cubre el plano. Se ven las llamas saliendo por las ventanas. A mano derecha, se ve la puerta principal y, en el medio y lado izquierdo del cuadro, están las ventanas.
		Encuadre	Se mantiene constante.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Naranja.
	Iluminación	Neutra	Busca representar la realidad de luz de noche y el fuego.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	NA
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD	
	Escala de planos	Plano general	Se ve gran parte de la casa, pero esta está cortada, no se ve donde termina el techo.

	Ángulos	Frontal		Es un ángulo que parece frontal, pero tiene una ligera inclinación hacia arriba y desde el lado derecho.
		Contrapicado		
		Sesgado		
	Profundidad de Campo	Mucha		La casa se ve enfocada y unas plantas en primer plano están en desenfoque.
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Suenan perros ladrando, el sonido del fuego, cosas quebrándose por el calor y sirenas de bomberos.
	Gestos	Expresión facial		NA
		Expresión corporal		NA
		Maneras		NA
		Posturas		NA
Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		NA	
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	Estabilizados (grúa, dolly, steady-cam, etc.)		Parece que fue grabada con trípode. Fija y estable.

Fuente: *Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).*

Secuencia: V

Número de unidad filmica: 21

Time-code: T.C in 1:18:55

T.C out 1:18:59

Tabla 34. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V21 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	Los brazos de Violeta sostienen un portafolio. La mayor parte del cuadro la cubre el portafolio. A mano izquierda, se ve el puño izquierdo de Violeta sujetándolo y, arriba de este, la otra mano también sujetando el portafolio. El fondo es oscuro.
		Encuadre	Se mantiene constante.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Tonos cálidos.
	Iluminación	Neutra	Busca representar la realidad de luz de noche y la luz del fuego.
Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		

	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
Duplicación mecánica	Escala de planos	Plano detalle		
	Ángulos	Picado		Ligero.
		Sesgado		El ángulo está torcido hacia la izquierda.
Profundidad de Campo	Poca		El enfoque está en el puño de Violeta agarrando el portafolio, el resto desenfocado.	
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Suenan perros ladrando, el sonido del fuego, cosas quebrándose por el calor y sirenas de bomberos.
	Gestos	Expresión facial		NA
		Expresión corporal		Sus manos toman con firmeza el portafolio: la izquierda lo agarra de lado a lado, de forma horizontal y, la otra, asegura el agarre en la parte de arriba del portafolio.
		Maneras		
		Posturas		
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta no se traslada ni se mueve.
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)		

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 22

Time-code: T.C in 1:19:00

T.C out 1:19:13

Tabla 35. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V22 de Violeta al fin

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	La cara de Violeta abarca la mayor parte del plano. Su cara está ligeramente hacia la izquierda iluminada, el resto es negro.
		Encuadre	Se mantiene constante.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Naranja (fuego) y negro.
Iluminación	Neutra		Busca representar la realidad de luz de noche y el fuego.

	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, aretes pequeños.	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Primer plano	Es un plano más cercano que el primer plano, pero no tan cercano como un primerísimo primer plano.	
		Primerísimo primer plano		
	Ángulos	Contrapicado	La cámara está grabando desde abajo.	
		Sesgado	La cámara está ligeramente torcida hacia la izquierda.	
Profundidad de Campo	Poca	El enfoque está en Violeta, el resto está desenfocado.		
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Suenan perros ladrando, el sonido del fuego, cosas quebrándose por el calor y sirenas de bomberos.
	Gestos	Expresión facial		Expresión seria y triste. Boca hacia abajo, ojos fijos en su casa.
		Expresión corporal		La cabeza se mantiene hacia el frente.
		Maneras		
		Posturas		
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta no se traslada, se mantiene estática viendo su casa arder.
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	El movimiento de la cámara en mano es notorio.	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: V

Número de unidad fílmica: 23

Time-code: T.C in 1:19:14

T.C out 1:19:43

Tabla 36. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia V23 de Violeta al fin

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	Violeta está en el centro del cuadro, de espaldas. De fondo se ve la casa en llamas.
		Encuadre	Se mantiene constante.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Naranja (fuego) y negro.
Iluminación	Neutra		Busca representar la realidad de luz de noche y el fuego.

	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, aretes pequeños, manga larga.	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Plano medio	Es entre un plano medio y un primer plano.	
	Ángulos	Frontal	La cámara está frontal, pero Violeta está de espaldas.	
	Profundidad de Campo	Poca	El enfoque está en Violeta, el resto está desenfocado.	
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Suenan perros ladrando, el sonido del fuego, cosas quebrándose por el calor y sirenas de bomberos.
	Gestos	Expresión facial		Al voltear su cabeza hacia el lado se le ve una expresión serena/tranquila.
		Expresión corporal		Voltea su cabeza hacia el sonido de la sirena.
		Maneras		Erguida, de pie.
		Posturas		
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta no se mueve, permanece viendo su casa arder y luego voltea su cabeza hacia la dirección del sonido de las sirenas.
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	Estabilizados (grúa, dolly, steady-cam, etc.)	Parece que en este plano se utiliza trípode, ya que no hay movimiento de cámara de ningún tipo.	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Análisis de multiplicidad de la secuencia V

1. Dividir la secuencia en unidades semióticas básicas (planos), y etiquetar cada unidad con una letra del alfabeto latino y un número según su orden de aparición.

La secuencia W está dividida en 23 unidades filmicas, las cuales etiquetamos de forma cronológica como del 1 al 23. Todas fueron analizadas individualmente en cuanto a los modos semióticos de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento. Los resultados de dicho análisis serán la base de la cual partiremos para establecer las relaciones lógicas del análisis de la multiplicidad.

2. Analizar las relaciones paradigmáticas de cada conexión lógica entre unidades según las dimensiones de proyección, taxis y nivel.

- Relaciones entre V1 y V2

Proyección: la imagen es **proyectada**, porque pasamos a una representación de la imaginación de Violeta, pasando de un espacio externo a uno interno de la protagonista. A pesar de esto, el espacio-tiempo en el que ella se desarrolla no cambia.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades, V2 le agrega información a V1. A pesar de que pasamos de la casa al jardín, la trayectoria del personaje conecta ambos espacios y deja clara la continuidad, así como en V1 se puede ver el jardín desde adentro y, luego, en V2 se puede observar la casa al fondo en el jardín. Como la protagonista se desplaza, nos deja clara la continuidad de tiempo.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. La relación temporal es continua, pues vemos, con el desplazamiento de la protagonista mientras camina, que no pasa tiempo entre un plano y el otro. Sin embargo, la relación espacial es no continua, pues pasamos de la casa al jardín.

- Relaciones entre V2 y V3

Proyección: la imagen es **proyectada** pues nos mantenemos en el espacio interno de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V3 y V4

Proyección: la imagen es **proyectada** pues nos mantenemos en el espacio interno de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V4 y V5

Proyección: la imagen es **proyectada** pues nos mantenemos en el espacio interno de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V5 y V6

Proyección: la imagen es **proyectada** pues nos mantenemos en el espacio interno de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V6 y V7

Proyección: la imagen es **proyectada** pues nos mantenemos en el espacio interno de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V7 y V8

Proyección: la imagen es **proyectada** pues nos mantenemos en el espacio interno de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V8 y V9

Proyección: la imagen es **proyectada** pues nos mantenemos en el espacio interno de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V9 y V10

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues pasamos a un espacio externo de la protagonista. Dejamos de estar en su imaginación, para regresar a la realidad.

Taxis: La relación es **paratáctica**, pues no hay dependencia espacio-temporal entre ambas unidades. La unidad V9 no aporta de forma directa información a la V10.

Nivel: La relación es no-diegética, pues es evidente que ha pasado el tiempo, pues pasamos de luz de atardecer, a luz artificial pues es de noche. Asimismo, pasamos del jardín a la cocina, por lo que tampoco hay relación espacial.

- Relaciones entre V10 y V11

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues nos mantenemos en un espacio externo de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en la cocina en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V11 y V12

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues nos mantenemos en un espacio externo de la protagonista. A pesar de que pasamos de una toma de la cara de Violeta a una del detalle del conector, que es lo que ella está viendo, no lo observamos desde su perspectiva, sino como una unidad que brinda más información de los acontecimientos.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en la cocina en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V12 y V13

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues nos mantenemos en un espacio externo de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en la cocina en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V13 y V14

Proyección: la imagen es **proyectada** pues vemos, desde la perspectiva de Violeta, cómo inicia el fuego en el conector.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en la cocina en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V14 y V15

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues pasamos al espacio externo de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en la cocina en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V15 y V16

Proyección: la imagen es **proyectada** pues vemos, desde la perspectiva de Violeta, cómo comienza a crecer el fuego. Vemos los acontecimientos no solo desde su perspectiva, sino que, al verla de espaldas y observar su expresión corporal entendemos también cómo se siente ante el acontecimiento.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en la cocina en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V16 y V17

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues pasamos al espacio externo de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en la cocina en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V17 y V18

Proyección: la imagen es **proyectada** pues vemos el fuego consumiendo la cortina y seguimos el movimiento de esta cayendo, desde la perspectiva y, posiblemente, con la misma dirección de la mirada de Violeta.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en la cocina en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V18 y V19

Proyección: la imagen es **proyectada** pues vemos, desde la perspectiva de Violeta, el fuego consumiendo la cocina. Vemos los acontecimientos no solo desde su perspectiva, sino que, al verla de espaldas y observar su expresión corporal entendemos también cómo se siente ante el acontecimiento. Además, ella va caminando hacia atrás y nosotros la acompañamos en ese movimiento, pues la cámara también va hacia atrás. Incluso, hay un movimiento de cámara panorámico vertical que nos permite observar mejor el fuego, como lo estaría haciendo la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades; se agrega información al plano anterior.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en la cocina en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre V19 y V20

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues nos mantenemos en un espacio externo de la protagonista. La relación con la unidad anterior no nos permite determinar si lo que vemos es desde una perspectiva específica.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, ya que, aunque no hay dependencia estricta del espacio y tiempo entre ambas unidades, la unidad V20 agrega información y continuidad a la V19, ya que entendemos que permanecemos en la misma casa, dentro del mismo evento. Pasamos de la unidad V19 donde el fuego apenas se comienza a expandir por la cocina a la unidad V20, donde se ve toda la casa en llamas, por lo que podemos asumir que ha pasado tiempo. Asimismo, pasamos de estar dentro de la cocina a estar afuera de la casa, por lo que tampoco nos encontramos estrictamente en el mismo espacio, pero sí en relación a la misma casa.

Nivel: La relación es diegética, pues nos mantenemos en el mismo evento. La relación espacial es no-continua pues pasamos de dentro de la casa, a fuera de esta. La relación temporal corresponde a una elipsis, pues ha avanzado el tiempo desde que inició el fuego en la cocina en V19, hasta V20 donde ya consume toda la casa.

- Relaciones entre V20 y V21

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues nos mantenemos en un espacio externo de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues gracias al sonido del fuego quemándose y los perros ladrando, entendemos que seguimos frente a la casa en llamas, así como gracias a la luz del fuego, podemos entender que nos encontramos en el mismo espacio y durante el mismo evento.

Nivel: La relación es diegética, pues permanecemos en el mismo evento. La dimensión espacial es continua, pues gracias al audio e iluminación entendemos que estamos en el mismo lugar. Es difícil determinar si ha pasado tiempo, pero se puede inferir que el tiempo también es continuo gracias a que no hay cambios abruptos en el sonido entre ambas unidades.

- Relaciones entre V21 y V22

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues nos mantenemos en un espacio externo de la protagonista.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues gracias al sonido del fuego quemándose y los perros ladrando, entendemos que seguimos frente a la casa en llamas, así como gracias a la luz del fuego, podemos entender que nos encontramos en el mismo espacio y durante el mismo evento.

Nivel: La relación es diegética, pues nos mantenemos en la misma dimensión espacio-tiempo. La dimensión espacial y temporal es continua, pues gracias al audio e iluminación encontramos una secuencia de acontecimientos.

- Relaciones entre V22 y V23

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues nos mantenemos en un espacio externo de la protagonista. A pesar de que en este caso, como en otros, vemos los acontecimientos desde la perspectiva de Violeta, no vemos siempre lo que ella ve, ya que, en un momento, ella dirige su mirada hacia la derecha, pues escucha las sirenas de los bomberos y el cuadro no nos muestra lo que ella observa. Asimismo, aquí la cámara está fija y estabilizada, no acompaña los movimientos de Violeta y, por ende, tampoco acompañamos su mirada.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues gracias al sonido del fuego quemándose y los perros ladrando, entendemos que seguimos frente a la casa en llamas, así como gracias a la luz del fuego, podemos entender que nos encontramos en el mismo espacio y durante el mismo evento.

Nivel: La relación es diegética, pues nos mantenemos en la misma dimensión espacio-tiempo. La dimensión espacial y temporal es continua, pues gracias al audio e iluminación encontramos una secuencia de acontecimientos.

3. Establecer la estructura sintagmática del segmento según las estructuras de dependencia que resulten del análisis paradigmático a partir de cuadros de espacio-tiempo.

De la unidad V1 a la V9 hay una elaboración simple, ya que cada elemento se construye a partir de los anteriores y añade información nueva, sin embargo, de la unidad V9 a la V10 hay una ruptura, pues no hay una continuación elaborativa de elementos. A partir de la unidad V10, toda la estructura se mantiene con una relación de elaboraciones simples.

4. Verificar la estructura paradigmática de forma que no sea contradictoria con las conclusiones sintagmáticas.

Las relaciones sintagmáticas son consecuentes con las paradigmáticas.

5. Proponer interpretaciones basadas en las estructuras de cada segmento.

Esta secuencia tiene una elaboración compleja que permite interpretar al espectador tanto como desee. Inicia con la imaginación de Violeta, una situación donde ve a sus padres juntos y felices quemando algo en el fuego. Aquí, al inicio Violeta está feliz de verlos, pero una vez que observa el fuego con detenimiento el aspecto de su cara cambia. A partir de aquí, hay una ruptura a una situación que parece no tener conexión con la anterior, donde Violeta pone agua en un calentador, como si quisiera hacerse un té. Esta ruptura nos deja con la duda de qué significó realmente esa interacción con sus padres. Cuando Violeta bota toda el agua que había puesto en el calentador, pero de igual manera lo conecta, comenzamos a entender que algo raro sucede. Esto también se nos infiere cuando vemos la toma detalle del conector y la toma de su cara de cerca junto después de la acción de conectar el calentador. Gracias a esa continuidad, entendemos que ella tiene una reacción importante ante ese suceso. Asimismo, ese detalle, nos permite entender que es un acontecimiento importante el hecho de conectar el calentador. La gran cantidad de unidades cortas y continuas también agregan ritmo a una situación que es el clímax de la película, ese ritmo más rápido determina cómo nos sentimos como audiencia: acelerados. Las tomas continuas también permiten interpretar cómo se siente Violeta, saltando de planos de las reacciones de su cara, a planos desde

su perspectiva de la situación. Finalmente, tenemos una elipsis, donde entendemos que ahora el fuego ha avanzado y consume toda la casa. Inmediatamente, se nos muestra a Violeta aferrada a un portafolio. Esto nos indica que ella está fuera de la casa y que lo que tiene en sus manos fue lo más importante por rescatar del fuego. Terminando, así, con una toma donde observamos tanto a Violeta observando la situación de espaldas a la cámara, como a la casa en llamas de fondo. Sin embargo, aquí la estabilidad de la cámara y, el hecho de no seguir la mirada de Violeta, nos deja en claro que ya no estamos observando desde la mirada de Violeta, sino que ahora estamos viendo a Violeta. Esto nos permite entender que ya no vemos el fuego desde sus ojos, alejándonos de él y con asombro, sino que ahora la vemos a ella, dejando ir su pasado (su casa), pero aferrándose a su independencia (el portafolio).

SECUENCIA DE CONFLICTO PERSONAL

Descripción: El último almuerzo, secuencia número 27 (Ver Apéndice A). En esta secuencia, observamos una representación completa de la interacción entre Violeta y su familia, incluyendo el conflicto externo referente a su casa.

Secuencia: W

Time-code: T.C in 1:12:18

T.C out 1:14:45

Secuencia: W

Número de unidad fílmica: 1

Time-code: T.C in 1:12:18

T.C out 1:12:23

Tabla 37. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W1 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		Foco en Violeta. Violeta está en el centro del cuadro. De fondo, hay árboles. En primer plano, hay vasos. A la izquierda un pichel.
		Encuadre		El encuadre se mantiene constante.
		Imágenes		1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Verde, blanco y vino.
	Iluminación	Neutra		Luz suave. Busca mantenerse realista a la iluminación del jardín de día.
Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, coqueta, arreglada, poco o nada de maquillaje, viste blusa vino, aretes pequeños plateados, cadena plateada y anteojos de leer.	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Primer plano		
	Ángulos	Frontal		
	Profundidad de Campo	Poca		El enfoque está en Violeta, el resto está desenfocado.
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido ambiente de jardín. Ruido de hojas pasando y de click de lapicero.
		Gestos	Expresión facial	
	Expresión corporal		Rotación de cabeza entre su hijo las hojas.	
	Maneras		Inclinada hacia el frente.	
	Posturas		Sentada.	
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta se mantiene sentada en el mismo lugar.
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)		

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: W

Número de unidad filmica: 2

Time-code: T.C in 1:12:24

T.C out 1:12:28

Tabla 38. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W2 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	El hijo de Violeta está ligeramente hacia la derecha en primer plano. No hay nada más en el cuadro. De fondo hay árboles.
		Encuadre	El encuadre se mantiene constante.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Verde y morado.
	Iluminación	Neutra	Luz suave. Busca mantenerse realista a la iluminación del jardín de día.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	NA
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD	
	Escala de planos	Primer plano	
	Ángulos	Frontal	
	Profundidad de Campo	Poca	El enfoque está en el hijo de Violeta, el resto está desenfocado.
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido Diegético	Sonido ambiente de jardín.
	Gestos	Expresión facial	NA
		Expresión corporal	NA
		Maneras	NA
		Posturas	NA
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena	NA
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: W

Número de unidad fílmica: 3

Time-code: T.C in 1:12:29

T.C out 1:13:36

Tabla 39. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W3 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	<p>1:12:29-1:12:34 Violeta está en el centro del cuadro, de frente a la cámara, a la cabeza de una mesa blanca que se extiende desde el centro inferior del cuadro, hasta la mitad del mismo. Sobre la mesa, hay 3 vasos y 2 platos recogidos del lado derecho, un vaso y un pichel del lado izquierdo y un centro de mesa con flores moradas en el centro. A la derecha de la mesa está su hijo, sentado de forma lateral. De fondo está el jardín.</p> <p>1:12:35-1:12:36 Se agrega al fondo el nieto de Violeta hablando por teléfono del lado izquierdo del cuadro.</p> <p>1:12:37-1:12:56 Entra al cuadro, del lado izquierdo, la esposa del hijo de Violeta con una bandeja llena de platos hondos con arroz con leche, que coloca al centro de la mesa. Se traslada al lado derecho para recoger los platos y vuelve a salir por la izquierda.</p> <p>1:12:57-1:13:02 Se mantiene igual</p> <p>1:13:03-1:13:15 Entra la hija de Violeta por la izquierda. Se sienta al lado izquierdo, de frente a su hermano (lateral). El otro nieto de Violeta entra también por la izquierda, pasa frente a la cámara y se coloca al lado de su padre, en el encuadre queda a mano derecha de forma lateral viendo a la izquierda. El nieto que estaba hablando atrás, se acerca a la mesa y se sienta al lado de su madre, quedando del lado izquierdo, de forma lateral, viendo a la derecha.</p> <p>1:13:16-1:13:29 Se mantiene.</p> <p>1:13:30-1:13:33 Entra la esposa del hijo de Violeta por la izquierda, pasa frente a cámara y se coloca al lado de su hijo, quedando del lado derecho, de forma lateral, viendo a la izquierda. Entra el profesor por la izquierda y se sienta al lado del nieto de Violeta del lado izquierdo, de forma lateral, viendo a la derecha.</p> <p>1:13:34-1:13:36 Se mantiene.</p>
		Encuadre	La posición de la cámara de la cámara es constante, por lo que el cuadro se mantiene, sin embargo, los elementos

			y sujetos se mueven, haciendo que la composición varíe.	
		Imágenes	5	
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Colores análogos: azul verde, azul, violeta y rojo violeta en gama alta.	
	Iluminación	Neutra	Luz suave. Busca mantenerse realista a la iluminación de jardín de día.	
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, coqueta, arreglada, poco o nada de maquillaje, viste blusa vino, aretes pequeños plateados, cadena plateada y anteojos de leer.	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Plano medio		
	Ángulos	Frontal		
	Profundidad de Campo	Mucha		
Movimiento	Diseño sonoro	Voz	Diegético	
		Ruido		
	Gestos	Expresión facial		<p>1:12:29-1:12:38 Boca hacia abajo, mirada dispersa</p> <p>1:12:39-1:12:54 Ojos entrecerrados, cabeza inclinada. Luego, rotación de cabeza y cuerpo. Expresión cambia a sonrisa leve y mirada fija. Mirada directa al hablar con la esposa de su hijo.</p> <p>1:12:55-1:13:08 Pasa de sonrisa a cara seria. Parpadeo constante. Mirada hacia abajo y mirada de reojo a su hijo.</p> <p>1:13:09-1:13:36 Mirada a su nieto, cambia expresión a sonrisa amplia y mirada directa y distribuida. Mantiene expresiones de sonrisa leve y amplia. Mirada en foco de atención (quien habla)</p>
		Expresión corporal		<p>1:12:29-1:12:38 Rotación de cabeza para ver a los otros. Cabeza inclinada a un lado. Movimiento constante de manos. Levanta y baja un poco la mano. Mueve la mano con el lapicero.</p> <p>1:12:39-1:12:54 Se quita los anteojos. Rota cabeza y cuerpo para ver a Iván, regresa a su posición original. Mueve su cabeza de forma vertical al hablar con la esposa de su hijo y pedirle que llame al profesor.</p> <p>1:12:55-1:13:08 Rotación de cabeza entre las hojas y su hijo.</p>

			1:13:09-1:13:36	Cuerpo bastante quieto, cabeza rota con mirada hacia la persona que habla.
		Maneras		Encorvada hacia el frente.
		Posturas		Sentada.
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta se mantiene sentada en el mismo lugar.
	Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: W

Número de unidad fílmica: 4

Time-code: T.C in 1:13:37

T.C out 1:13:52

Tabla 40. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W4 de Violeta al fin

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		Violeta está en el centro del cuadro, ligeramente hacia la derecha. De fondo, los árboles del jardín. En primer plano, fuera de foco, la parte de arriba de los vasos de vidrio de la mesa.
		Encuadre		Encuadre constante.
		Imágenes		1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Colores análogos: azul verde, azul, violeta y rojo violeta en gama alta.
	Iluminación	Neutra		Luz suave. Busca mantenerse realista a la iluminación de jardín de día.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, coqueta, arreglada, poco o nada de maquillaje, viste blusa vino, aretes pequeños plateados y cadena plateada.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Primer plano		
	Ángulos	Frontal		
	Profundidad de Campo	Poca		Violeta está en foco y lo demás desenfocado.
Movimiento		Voz	Diegético	Voz de Violeta y su nieto.

	Diseño sonoro	Ruido		Sonido ambiente de jardín y platos chocando.
	Gestos	Expresión facial		1:13:37-1:13:39 Sonrisa leve, mirada perdida 1:13:40-1:13:44 Mirada desviación hacia el pichel de agua, luego a quien tomó el pichel, luego una mirada perdida, después mirada a las personas de la mesa y luego perdida de nuevo. Pasa de sonrisa leve a una expresión más seria y tensa. 1:13:45-1:13:52 Mirada hacia objeto, directa a su nieto que le habla. Al responder, pasa a una mirada con redirección, levantamiento de cejas y sonrisa. Luego a mirada hacia abajo perdida, cara seria y parpadeo.
		Expresión corporal		Cuerpo sin movimiento, rota la cabeza según cambia su mirada. Levanta las manos levemente al dar una respuesta afirmativa a su nieto.
		Maneras		Levemente encorvada hacia el frente
		Posturas		Sentada, brazos sobre la mesa
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta se mantiene sentada en el mismo lugar.
	Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: W

Número de unidad filmica: 5

Time-code: T.C in 1:13:53

T.C out 1:13:54

Tabla 41. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W5 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	El hijo de Violeta está ligeramente hacia la derecha en primer plano. Los hombros de los personajes que tiene al frente están en primer plano en las ambas esquinas de abajo, desenfocados. De fondo hay árboles.
		Encuadre	El encuadre se mantiene constante.
		Imágenes	1

	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Verde y morado.
	Iluminación	Neutra	Luz suave. Busca mantenerse realista a la iluminación de jardín de día.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	NA
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD	
	Escala de planos	Primer plano	
	Ángulos	Frontal	
	Profundidad de Campo	Poca	El enfoque está en el hijo de Violeta, el resto está desenfocado.
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido Diegético	Sonido ambiente de jardín.
	Gestos	Expresión facial	NA
		Expresión corporal	NA
		Maneras	NA
		Posturas	NA
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena	NA
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Königsberg (2004).

Secuencia: W

Número de unidad fílmica: 6

Time-code: T.C in 1:13:55

T.C out 1:13:56

Tabla 42. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W6 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	La hija de Violeta está al lado derecho del cuadro y el nieto (Iván) a la izquierda. El encuadre corta la cara de Iván de un lado y ella también está cortada levemente en la cabeza por el cuadro. Al fondo está la casa. En primer plano, borroso, en la esquina inferior derecha está el hombro del hijo de Violeta.
		Encuadre	El encuadre se mantiene constante.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Celeste, blanco y verde.

	Iluminación	Neutra	Luz suave. Busca mantenerse realista a la iluminación de jardín de día.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	NA
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD	
	Escala de planos	Primer plano	
	Ángulos	Frontal	
	Profundidad de Campo	Poca	El enfoque está en los personajes, el resto está desenfocado.
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido Diegético	Sonido ambiente de jardín.
	Gestos	Expresión facial	NA
		Expresión corporal	NA
		Maneras	NA
		Posturas	NA
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena	NA
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: W

Número de unidad filmica: 7

Time-code: T.C in 1:13:57

T.C out 1:14:00

Tabla 43. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W7 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	El hijo de Violeta está ligeramente hacia la derecha en primer plano. Los hombros de los personajes que tiene al frente están en primer plano en las ambas esquinas de abajo, desenfocados. De fondo hay árboles.
		Encuadre	El encuadre se mantiene constante.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Verde y morado.
	Iluminación	Neutra	Luz suave. Busca mantenerse realista a la iluminación de jardín de día.

	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	NA	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Primer plano		
	Ángulos	Frontal		
	Profundidad de Campo	Poca	El enfoque está en el hijo de Violeta, el resto está desenfocado.	
Movimiento	Diseño sonoro	Voz	Diegético	Voz del hijo de Violeta.
		Ruido		Sonido ambiente de jardín.
	Gestos	Expresión facial		NA
		Expresión corporal		NA
		Maneras		NA
		Posturas		NA
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		NA
	Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: *Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).*

Secuencia: W

Número de unidad filmica: 8

Time-code: T.C in 1:14:01

T.C out 1:14:03

Tabla 44. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W8 de *Violeta al fin*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	La hija de Violeta está al lado derecho del cuadro y el nieto (Iván) a la izquierda. El encuadre corta la cara de Iván de un lado y ella también está cortada levemente en la cabeza por el cuadro. Al fondo está la casa. En primer plano, borroso, en la esquina inferior derecha está el hombro del hijo de Violeta.
		Encuadre	El encuadre se mantiene constante.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Celeste, blanco y verde.
	Iluminación	Neutra	Luz suave. Busca mantenerse realista a la iluminación de jardín de día.

	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	NA	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Primer plano		
	Ángulos	Frontal		
	Profundidad de Campo	Poca	El enfoque está en los personajes, el resto está desenfocado.	
Movimiento	Diseño sonoro	Voz	Diegético	Voz de la hija de Violeta.
		Ruido		Sonido ambiente de jardín.
	Gestos	Expresión facial		NA
		Expresión corporal		NA
		Maneras		NA
		Posturas		NA
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		NA
	Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: W

Número de unidad filmica: 9

Time-code: T.C in 1:14:04

T.C out 1:14:06

Tabla 45. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W9 de Violeta al fin

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	El profesor está ligeramente hacia la derecha del cuadro. De fondo se ven arbustos y parte de la casa. En primer plano, borroso, en la esquina inferior izquierda está el hombro de la esposa del hijo de Violeta y, justo frente al profesor, está la parte de arriba del pichel, también borroso.
		Encuadre	El encuadre se mantiene constante.
		Imágenes	1
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Azul y verde.
Iluminación	Neutra		Luz suave. Busca mantenerse realista a la iluminación de jardín de día.

	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	NA	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Primer plano		
	Ángulos	Frontal		
	Profundidad de Campo	Poca		El enfoque está en el hijo de Violeta, el resto está desenfocado.
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido ambiente de jardín y cubiertos.
		Gestos	Expresión facial	NA
	Expresión corporal		NA	
	Maneras		NA	
	Posturas		NA	
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		NA
Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)		

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: W

Número de unidad filmica: 10

Time-code: T.C in 1:14:07

T.C out 1:14:45

Tabla 46. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia W10 de Violeta al fin

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	1:14:07-1:14:40 Violeta está en el centro del cuadro, de frente a la cámara, a la cabeza de una mesa blanca que se extiende desde el centro inferior del cuadro, hasta la mitad del mismo. Sobre la mesa, hay vasos y platos distribuidos entre la derecha y la izquierda; un pichel y un centro de mesa con flores moradas en el centro. A la derecha de la mesa está su hijo, su nieto y la esposa de su hijo, viendo hacia la izquierda, en modo lateral. A la izquierda, a su hija, su otro nieto y el profesor, viendo a la derecha, modo lateral. 1:14:41-1:14:45 El encuadre se mantiene, pero Violeta se levanta de la mesa y sale por la izquierda, llevando consigo unos papeles y dejando la silla

			de madera vacía en el centro del cuadro.	
		Encuadre	El encuadre se mantiene hasta que Violeta se levanta y se va.	
		Imágenes	2	
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Colores análogos: azul verde, azul, violeta y rojo violeta en gama alta.	
	Iluminación	Neutra	Luz suave. Busca mantenerse realista a la iluminación de jardín de día.	
Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, coqueta, arreglada, poco o nada de maquillaje, viste blusa vino, aretes pequeños plateados, cadena plateada y anteojos de leer (guiñando de su blusa).		
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD		
	Escala de planos	Plano medio		
	Ángulos	Frontal		
	Profundidad de Campo	Mucha		
Movimiento	Diseño sonoro	Voz	Diegético	
		Ruido		
	Gestos	Expresión facial		1:12:29-1:12:38 Boca hacia abajo, mirada dispersa. 1:12:39-1:12:54 Ojos entrecerrados, cabeza inclinada. Luego, rotación de cabeza y cuerpo. Expresión cambia a sonrisa leve y mirada fija. Mirada directa al hablar con la esposa de su hijo. 1:12:55-1:13:08 Pasa de sonrisa a cara seria. Parpadeo constante. Mirada hacia abajo y mirada de reojo a su hijo. 1:13:09-1:13:36 Mirada a su nieto, cambia expresión a sonrisa amplia y mirada directa y distribuida. Mantiene expresiones de sonrisa leve y amplia. Mirada en foco de atención (quien habla)
		Expresión corporal		1:12:29-1:12:38 Rotación de cabeza para ver a los otros. Cabeza inclinada un lado. Movimiento constante de manos. Levanta y baja un poco la mano. Mueve la mano con el lapicero. 1:12:39-1:12:54 Se quita los anteojos. Rota cabeza y cuerpo para ver a Iván, regresa a posición original. Cabezada vertical al hablar con la esposa de su hijo y pedirle que llame al profesor. 1:12:55-1:13:08 Rotación de cabeza entre las hojas y su hijo.

			1:13:09-1:13:36	Cuerpo bastante quieto, cabeza rota con mirada hacia la persona que habla.
		Maneras		Encorvada hacia el frente.
		Posturas		Sentada.
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta se mantiene sentada en el mismo lugar.
	Movimiento de planos (cámara)	Plano fijo	No-estabilizados (cámara en mano)	

Fuente: *Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).*

Análisis de multiplicidad de la secuencia W

1. Dividir la secuencia en unidades semióticas básicas (planos), y etiquetar cada unidad con una letra del alfabeto latino y un número según su orden de aparición.

La secuencia W está dividida en 10 unidades filmicas, las cuales etiquetamos de forma cronológica como W1, W2, W3, W4, W5, W6, W7, W8, W9 y W10. Todas fueron analizadas individualmente en cuanto a los modos semióticos de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento. Los resultados de dicho análisis serán la base de la cual partiremos para establecer las relaciones lógicas del análisis de la multiplicidad.

2. Analizar las relaciones paradigmáticas de cada conexión lógica entre unidades según las dimensiones de proyección, taxis y nivel.

- Relaciones entre W1 y W2

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre W2 y W3

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre W3 y W4

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre W4 y W5

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre W5 y W6

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre W6 y W7

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre W7 y W8

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre W8 y W9

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

- Relaciones entre W9 y W10

Proyección: la imagen es **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. Tanto la relación espacial, como temporal es continua, pues en ambas estamos en el jardín en el mismo espacio y tiempo.

3. Establecer la estructura sintagmática del segmento según las estructuras de dependencia que resulten del análisis paradigmático a partir de cuadros de espacio-tiempo.

La relación entre todas las unidades son **elaboraciones simples**, pues se trata de una adición de información formando una composición conjunta que se construye a partir de la información de los elementos anteriores. Cada unidad le añade información a la secuencia.

4. Verificar la estructura paradigmática de forma que no sea contradictoria con las conclusiones sintagmáticas.

Las relaciones sintagmáticas son consecuentes con las paradigmáticas.

5. Proponer interpretaciones basadas en las estructuras de cada segmento.

Esta secuencia es una conversación entre los personajes, por lo que la estructura es bastante sencilla. Cada unidad permite dirigir la atención al personaje que está hablando, así como verles más de cerca y ver sus expresiones faciales para entender mejor sus emociones ante dicho diálogo. Por ejemplo, es fácil ver la preocupación de los hijos de Violeta, la tristeza e incomodidad del profesor, la felicidad de Violeta al hablar con sus

nietos y su tristeza y enojo al ver y referirse a los papeles que debe firmar, ya que se cuenta con tomas en primer plano de cada uno de estos personajes. Así mismo, es posible ver la interacción entre todos gracias a las tomas más generales. La unión cronológica de esto permite entender mejor la conversación.

SECUENCIA DE CONFLICTO EXTRAPERSONAL

Descripción: Violeta logra comulgar, secuencia 26 (Ver Apéndice A). Esta secuencia pone en escena la evolución de la relación del personaje con la institución de la Iglesia Católica y su experiencia con la espiritualidad.

Secuencia: X

Time-code: T.C in 1:10:42

T.C out 1:11:34

Secuencia: X

Número de unidad fílmica: 1

Time-code: T.C in 1:10:42

T.C out 1:11:34

Tabla 47. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia X1 de Violeta al fin

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	-1:10:52 Foco en Violeta. Violeta está a la derecha de medio lado, del busco hacia arriba. Como fondo, están las paredes de la iglesia en color amarillo huevo con una división en el medio hacia un tono más saturado; a la izquierda de la imagen, hay una puerta grande de color café y el inicio de una columna; mientras a la derecha, una columna. En tercer plano, en la parte inferior del encuadre, se ve la parte de arriba de las bancas de la iglesia y 3 personas sentadas, una a la derecha y 2 a la izquierda de Violeta. En segundo plano, hay personas caminando de derecha a izquierda. -1:11:09 Foco en Violeta. En primer plano, hay personas caminando de izquierda a derecha. En segundo plano, la parte de arriba de las bancas y

			<p>cabezas de personas sentadas o hincadas. En tercer plano, Violeta de la cadera para arriba, caminando de derecha a izquierda, manteniéndose ubicada en la zona derecha del cuadro. En cuarto plano, hay personas y bancas. De fondo, la pared, columnas, puertas y ventanas de la iglesia.</p> <p>-1:11:10 Violeta a la derecha, padre a la izquierda. Se ven frente a frente. El mismo escenario descrito anteriormente.</p> <p>-1:11:15 Violeta a la izquierda del plano, frontal. El padre está detrás de ella. A la derecha del cuadro, hay personas hincadas rezando en primer plano y en segundo plano, recibiendo la comunión. Mismo fondo antes descrito.</p> <p>-1:11:24 Violeta en foco, en primer plano, mirando de izquierda a derecha (lateral) y colocada del lado izquierdo del cuadro. Detrás, su imagen, hay personas caminando y rezando en la parte inferior del cuadro y las paredes de la iglesia en la parte superior.</p> <p>-1:11:34 Violeta en foco, primer plano, colocada al lado derecho del cuadro, viendo de derecha a izquierda (lateral). Sus manos están sobre la banca y suben a su frente en posición de rezo. De fondo, cuerpos y bancas cortadas, piso y pared de la iglesia.</p>
		Encuadre	Plano secuencia que varía entre planos medios y primeros planos. El encuadre siempre se mantiene dentro de la Iglesia, con los mismos elementos: iglesia, personas y Violeta como el foco principal, pero colocados en distintos lugares del cuadro variando gracias al movimiento, tanto de los personajes, como de la cámara.
		Imágenes	5
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Azul, amarillo y terracotas.
	Iluminación	Neutra	Luz tenue y suavizada, busca mantenerse fiel a la iluminación de una iglesia por dentro.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Mujer, adulta mayor, blanca, pelo blanco, coqueta, arreglada, poco o nada de maquillaje, viste blusa azul y una blusa de manga a medio brazo abierta gris, un reloj plateado pequeño y aretes pequeños de chispita.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,78 formato estándar HD	

	Escala de planos	Plano medio		1:10:56-1:11:10 Lateral. 1:11:12- 1:11:15 Frontal.
		Primer plano		1:10:42- 1:10:52 Lateral izquierdo. 1:11:16-1:11:23 Lateral derecho. 1:11:25-1:11:34 Lateral izquierdo.
	Ángulos	Frontal		1:10:42-1:11:25.
		Picado		Leve: 1:11:25-1:11:34.
	Profundidad de Campo	Poca		El enfoque está en Violeta, el resto está desenfocado.
Movimiento	Diseño sonoro	Voz	Diegético	Voz y ruido diegéticos: Se escucha la voz del padre de la Iglesia dando la comunión, así como de otras personas recibéndola. También hay sonido ambiente de la iglesia. -1:11:26 Ruido extradiegético: Hay un efecto de sonido incómodo, que genera molestia, aturde, de suspenso (evoca a cómo se siente Violeta en ese momento: abrumada). Desaparece poco a poco, fundido.
		Ruido	Extradiegético	
	Gestos	Expresión facial		-1:10:50 Violeta tiene la mirada en el vacío, mientras mueve los ojos, luego ve a los otros creyentes y al padre, parpadea mucho, ve hacia abajo y vuelve a ver al padre. -1:11:11 Mirada de reojo, se mantiene baja la mayor parte del tiempo. Seria. -1:11:30 Un parpadeo pausado al comulgar, luego mirada fija hacia abajo. -1:11:34 Cierra los ojos para rezar.
		Expresión corporal		-1:10:50 Gestos cabeza: leve movimiento de cabeza de lado a la derecha, luego la baja y la sube de nuevo en movimiento vertical. -1:11:26 Gestos cabeza: Giro de todo el cuerpo hacia caminata, caminata, recibe la hostia con sus manos, come la hostia. -1:11:30 Se hinca y coloca sus manos entrelazadas en la frente para rezar con cabeza baja. 1:11:33-34 Suspiro profundo.
		Maneras		-1:10:50 encorvada. -1:11:11 Camina con cabeza baja, toca las bancas como apoyo al inicio. -1:11:34 encorvada.
		Posturas		-1:10:50 cuerpo inmóvil pero no se ven detalles, de pie. -1:11:26 manos entrelazadas delante del cuerpo, de pie, caminando. -1:11:34 hincada, manos delante para rezar.
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Violeta inicia de pie inmóvil en su espacio en la banca. Luego, gira y camina hacia el pasillo. Una vez en el

				pasillo, camina de derecha a izquierda hacia el padre de la iglesia. Una vez que recibe la hostia, rodea la fila de bancas e ingresa al pasillo paralelo. Camina de izquierda a derecha y luego gira para volver a ingresar a su espacio en la banca. Una vez allí, se hinca para rezar.
	Movimiento de planos (cámara)	Panorámica (vertical, horizontal)	Estabilizados (grúa, dolly, steady-cam etc.)	Estabilizado -1:10:53 Plano fijo. -1:11:12 Travelling: De derecha a izquierda. -1:11:15 Plano fijo.
		Travelling	No-estabilizados (cámara en mano)	-1:11:25 Travelling: de izquierda a derecha. -1:11:28 Panorámica vertical de arriba a abajo. -1:11:34 Plano fijo.

Fuente: *Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).*

Análisis de multiplicidad de la secuencia X

No hay multiplicidad, pues es un plano secuencia.

Apéndice F. Análisis fílmico multimodal de *Medea*

Análisis fílmico multimodal de la representación femenina de los personajes principales

Nombre del largometraje: *Medea*

SECUENCIA DE CONFLICTO INTERNO

Descripción: Desarrollo de la crisis, secuencia número 19 (Ver Apéndice A). Se trata de la secuencia justo después del parto, en la que María José se queda sola y enfrenta la materialidad de su conflicto interno con respecto al embarazo y sus recientes vivencias, antes ausente en la expresión de sus acciones.

Secuencia: N

T.C in 1:01:43

T.C out 1:06:49

Secuencia: N

Número de unidad fílmica: 1

Time-code: T.C in 1:01:43

T.C out 1:03:16

Tabla 48. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia N1 de *Medea*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	La imagen de la protagonista se mantiene en el tercer tercio o centrada. Su mirada está en el centro de la imagen casi todo el plano. Elementos entran y salen de cuadro (puerta de refrigeradora) aguacate, comida, copa de agua) pero ella se mantiene fija a lo largo del seguimiento.
		Encuadre	3 encuadres diferentes: · primer plano. · plano medio después del planeo. · vuelta al primer plano.

	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Colorización desaturada, predominancia de grises.
	Iluminación	Neutra		Iluminación natural, realista, propia del interior de una cocina. La fuente de luz está en el centro y en el techo de la cocina. Ingresan fuentes de luz propias de las acciones como la proveniente del interior de la refrigeradora.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Camiseta floja con una frase en el frente. Sin maquillaje, pelo alborotado.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico		
	Escala de planos	Plano medio		Cambia a plano medio en el paneo.
		Primer plano		
	Ángulo	Sesgado		
Profundidad de Campo	Poca		El fondo está separado de la protagonista por una diferencia de foco, sin embargo se mantiene discernible por una profundidad de campo media.	
Movimiento	Diseño sonoro	Voz	Diegético	Suena una voz fuera de cuadro proveniente de un televisor. Parecen ser noticias. Se detiene al final del paneo cuando apaga el televisor (fuera de cuadro) con un control.
		Ruido		Ruidos propios de las acciones del personaje en la cocina: puerta de la refrigeradora, objetos posándose, platos chocando, el trago de agua etc. Suena la vibración del celular justo antes de que ella lo busque y lo revise. Apaga el televisor con un control.
	Gestos	Expresión facial		Rostro serio, párpados caídos. Ausencia de sonrisa. Falta de gestos de expresión: pocos parpadeos, no mueve las cejas ni la boca si no es para comer o beber.
		Expresión corporal		Avanza lentamente mientras mueve únicamente sus manos para acercarse restos de comida y agua a la boca. También abre y cierra la puerta de la cocina. Antes de salir, apaga el televisor con el control.
		Maneras		Ligeramente encorvada.
		Posturas		Modo de andar inestable (probablemente arrastra piernas y demuestra un tambaleo al avanzar).
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		La escena empieza con las puertas cerradas de la cocina. María José las abre y entra, haciendo un recorrido por la cocina: abre la refrigeradora, se

			acerca a buscar restos de comida a la cocina, busca agua.
	Movimiento de cámara	Panorámica (vertical, horizontal)	No-estabilizados (cámara en mano)
			La cámara sigue el recorrido de la protagonista por la cocina a su mismo ritmo.

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: N

Número de unidad fílmica: 2

Time-code: T.C in 1:03:16

T.C out 1:03:48

Tabla 49. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia N2 de Medea

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		La figura de María José ocupa la mayor parte del tercio izquierdo y central del cuadro. Su mirada se encuentra en el tercio superior izquierdo y se traslada en diagonal al centro de la imagen.
		Encuadre		Dos encuadres que cambian con el movimiento del personaje: · Plano medio sentada sobre el inodoro. · Primer plano tomando la rasuradora.
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Colorización desaturada.
	Iluminación	Neutra		Natural, realista. La fuente parece ser una ventana (fuera de cuadro) en el espacio superior del baño.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Camiseta gris con estampado de frente (la misma que el plano anterior).
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico		
	Escala de planos	Plano medio		
		Primer plano		Este al agacharse a sacar la rasuradora.
	Ángulo	Sesgado		
Profundidad de Campo	Poca		Todo el encuadre es distinguible, sin embargo notamos frecuentes fuera de foco.	
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonidos propios del movimiento del personaje: roce con el piso, roce de objetos y superficie.
	Gestos	Expresión facial		Mirada fija en un punto en el horizonte. Ausencia total de sonrisa. Parpadeo mínimo.

			La mirada cambia e indica la dirección del movimiento con el que se dirige a buscar la rasuradora.
		Expresión corporal	Mueve la cabeza muy lentamente únicamente para dirigirse al mueble. Usa su mano para buscar la rasuradora la cual observa durante algunos segundos.
		Maneras	Ligeramente encorvada.
		Posturas	Pasa de estar sentada en el inodoro a gatear hacia el mueble en el que busca la rasuradora.
Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Pasa directamente de estar sentada quieta en el inodoro, a tirarse al piso para gatear hacia el mueble en donde está la rasuradora.
Movimiento de cámara	Panorámica (vertical, horizontal)	No-estabilizados (cámara en mano)	La cámara sigue con un movimiento ligero la trayectoria del personaje.

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: N

Número de unidad fílmica: 3

Time-code: T.C in 1:03:48

T.C out 1:04:21

Tabla 50. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia N3 de *Medea*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	El cuerpo de la protagonista aparece por partes en el encuadre debido al movimiento: piernas cuando está de pie, figura acostada en el tercio central de la imagen, con la mitad de las piernas fuera de cuadro. El colchón toma parte central de la composición.
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Colorización desaturada. Predominan colores fríos: azul de la sábana y gris de la camiseta y el piso.
	Iluminación	Neutra	Iluminación natural, realista, fuente de luz suave superior izquierda.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	María José aparece con la cabeza afeitada. Usa una camiseta gris holgada (sin estampado al frente) y unos calzones negros. Resalta su tatuaje en la nuca.

Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico		
	Escala de planos	Plano general		No es un plano clásico, los cortes en cuanto al cuerpo del personaje varían: primero se ven solo las piernas cuando está de pie, luego al acostarse está colocada horizontalmente en medio del encuadre, sus piernas salen de cuadro.
	Ángulo	Sesgado		
	Profundidad de Campo	Poca		No hay objetos fuera de foco.
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	El roce del colchón con el piso y del cuerpo de la protagonista contra las sábanas.
	Gestos	Expresión facial		Fijada en un punto en el horizonte (o en el techo).
		Expresión corporal		Primero de pie acomoda el colchón, luego acostada. Finalmente le da la espalda a la cámara.
		Maneras		Movimientos lentos.
		Posturas		Posición fetal de espalda a la cámara.
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Acomoda el colchón y se acuesta sobre él.
Movimiento de cámara	Cámara fija	No-estabilizados (cámara en mano)	La cámara permanece fija, mas no está estabilizada.	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: N

Número de unidad fílmica: 4

Time-code: T.C in 1:04:12

T.C out 1:04:30

Tabla 51. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia N4 de *Medea*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	La figura de la protagonista abarca la mayoría del espacio, que va ocupando conforme se levanta.
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Colorización desaturada. Colores oscuros, sombras negras.
	Iluminación	Neutra	Mayor contraste entre luces y sombras, sin embargo, la iluminación sigue siendo natural y realista, pues acentúa el ambiente nocturno. La fuente de luz

				tenue parece ser una ventana situada al frente y a la izquierda del encuadre.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		María José tiene la cabeza afeitada, la camiseta gris y está sudando y agitada.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico		
	Escala de planos	Plano medio		La protagonista se mueve modificando el valor de plano conforme se levanta.
	Ángulo	Sesgado		
	Profundidad de Campo	Poca		Todo está en foco.
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Roces del personaje con el colchón (fuera de cuadro). Respiración agitada.
		Gestos	Expresión facial	
	Expresión corporal		Mueve la cabeza de un lado al otro lentamente mientras se incorpora.	
	Maneras		Ligeramente encorvada.	
	Posturas		Está acostada, se levanta y se pone de pie lentamente.	
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		El personaje se pone de pie y se dirige hacia el frente.
	Movimiento de cámara	Cámara fija	No-estabilizados (cámara en mano)	La cámara permanece fija, mas no está estabilizada.

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: N

Número de unidad fílmica: 5

Time-code: T.C in 1:04:31

T.C out 1:04:58

Tabla 52. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia N5 de *Medea*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	La figura de la protagonista está centrada. A su alrededor hay espacio negro vacío, a excepción de una maceta que se percibe en altura con respecto a ella.

	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Negro profundo, contrastes más evidentes.
	Iluminación	Neutra		A pesar de los contrastes evidentes, la iluminación es realista y natural pues evidencia la profundidad de la noche. La fuente de luz podría ser la luna, que ingresa desde la esquina superior izquierda.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		María José rapada se encuentra con la misma camiseta gris, a cuclillas de espalda a la cámara.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico		
	Escala de planos	Plano general		
	Ángulo	Sesgado		
	Profundidad de Campo	Poca		
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido de los orines cayendo, del roce de la ropa, de una chicharra. Ladridos en un segundo plano.
	Gestos	Expresión facial		Ausente, pues está de espaldas a la cámara.
		Expresión corporal		Cuclillas.
		Maneras		Se vuelve a poner de pie levantándose la ropa interior.
		Posturas		Cuclillas.
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Estática.
Movimiento de cámara	Cámara fija	No-estabilizados (cámara en mano)	La cámara permanece fija, mas no está estabilizada.	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia N

Número de unidad fílmica: 6

Time-code: T.C in 1:05:05

T.C out 1:06:47

Tabla 53. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia N6 de *Medea*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		Un vidrio mojado separa la figura de la protagonista de la cámara. La figura de la protagonista abarca la mayoría del espacio y está mayoritariamente centrada.
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Colorización desaturada, predomina el color gris que se extiende desde el fondo hasta el color grisáceo de la piel desnuda del personaje.
	Iluminación	Neutra		Realista, natural, luz muy difuminada, suave. Fuente de luz proveniente de la esquina superior derecha.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		María José está afeitada y desnuda en la ducha. Su cuerpo no se distingue del todo pues un vidrio empañado y mojado lo vuelve borroso a los ojos de la cámara.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico		
	Escala de planos	Primer plano		Primer plano flexible, adaptado a los movimientos del personaje.
	Ángulos	Picado		Se vuelve frontal cuando el personaje se levanta de su postura sentada y se frota contra el vidrio. Vuelve a ser picado cuando el personaje se desliza hacia el piso.
		Sesgado		
Profundidad de Campo	Poca		Los contornos del cuerpo del personaje son suaves, y entre el fuera de foco y el vidrio empañado el cuerpo aparece muy borroso.	
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	
		Música		Canción instrumental de la ópera de Orfeo y Eurídice.
	Gestos	Expresión facial		La mirada empieza fija en un punto en el horizonte, con parpadeos lentos. Sube la mirada dirigiéndola al vidrio. Cuando empieza a tener contacto con el vidrio cierra los ojos. Expresión seria, ausencia de sonrisas. Cejas ligeramente arqueadas proponiendo cierto aire de tristeza al principio. Cuando se pega al vidrio entreabre los labios y relaja los músculos de la cara, mostrando cierto grado de satisfacción.
Expresión corporal		Su mano izquierda es la primera en pegarse al vidrio, luego su rostro, luego su mano derecha. Empieza a frotarse		

			<p>contra el vidrio mientras sus manos enmarcan su rostro.</p> <p>Se da vuelta dándole la espalda a la cámara, y empieza a deslizar todo su cuerpo hacia el piso hasta quedar acostada.</p>
		Maneras	Se frota con lentitud, se desliza también con lentitud. Frota su cara, sus manos, su cráneo, su cuello, su espalda. Se toca ella misma la cabeza con las manos.
		Posturas	Empieza sentada, tomándose las rodillas entre los brazos. Se pone de rodillas al frotarse contra el vidrio, y luego se resbala hasta quedar acostada.
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena	Se mueve lentamente mientras adopta las posturas descritas.
	Movimiento de cámara	Panorámica (vertical, horizontal)	No-estabilizados (cámara en mano)
			Panorámica vertical que sigue su movimiento.

Fuente: *Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).*

Análisis de multiplicidad de la secuencia N

1. Dividir la secuencia en unidades semióticas básicas (planos), y etiquetar cada unidad con una letra del alfabeto latino y un número según su orden de aparición.

La secuencia N está dividida en 6 unidades fílmicas, las cuales etiquetamos de forma cronológica como N1, N2, N3, N4, N5 y N6. Todas fueron analizadas individualmente en cuanto a los modos semióticos de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento. Los resultados de dicho análisis serán la base de la cual partiremos para establecer las relaciones lógicas del análisis de la multiplicidad.

2. Analizar las relaciones paradigmáticas de cada conexión lógica entre unidades según las dimensiones de proyección, taxis y nivel.

- Relaciones entre N1 y N2

Proyección: la imagen parece ser **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues si bien existe un cambio espacial en el cuadro (sale de la cocina para aparecer en el baño) podemos establecer que se trata del mismo tiempo, en la misma casa, por la continuidad de vestuario, y por la trayectoria del

personaje (sale de cuadro de la cocina, por lo que podemos asumir su traslado dentro de la casa).

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. El ligero salto en el tiempo se da gracias a una **elipsis**. A pesar de que la relación espacial no sea evidente, podemos establecer que **hay continuidad** al tratarse de la misma casa.

- Relaciones entre N2 y N3

Proyección: la imagen parece ser **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues si bien existe un cambio espacial en el cuadro (pasamos del baño a la sala), podemos hacer una relación temporal por la cabeza rapada del personaje y la anterior aparición de la rasuradora.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. El ligero salto en el tiempo se da gracias a una **elipsis**. A pesar de que la relación espacial no sea evidente, podemos establecer que **hay continuidad** al tratarse de la misma casa.

- Relaciones entre N3 y N4

Proyección: la imagen parece ser **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, podemos observar el mismo contexto espacio-temporal: el personaje sigue acostado, con el mismo vestuario, en la misma sala.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. El salto en el tiempo se da gracias a una **elipsis** que constatamos especialmente por el cambio de iluminación. **Hay continuidad** espacial al tratarse de la misma sala que en la unidad anterior.

- Relaciones entre N4 y N5

Proyección: la imagen parece ser **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, podemos observar el mismo contexto espacio-temporal: el personaje se levanta, sale de cuadro y aparece orinando en el jardín con el mismo vestuario.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. El salto en el tiempo se da gracias a una **elipsis**. **Hay continuidad** espacial, a la cual le damos sentido por la trayectoria del personaje, que sale de cuadro y aparece en el próximo plano con el mismo vestuario, durante la misma noche.

- Relaciones entre N5 y N6

Proyección: la imagen parece ser **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, podemos observar el mismo contexto espacio-temporal. Esta relación es la menos evidente pues no tenemos continuidad física en el cuadro, a pesar de que reconocemos los azulejos del baño de la casa. Estamos en la misma casa, y no ha pasado mucho tiempo, pues los cabellos de la cabeza recién rapada del personaje no han comenzado a crecer. Los gestos del personaje (mirada perdida, seriedad, agotamiento físico), permanecen en el cuadro.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. El salto en el tiempo se da gracias a una **elipsis**, no sabemos como ni cuando llega María José a la ducha. El nulo crecimiento de cabello nos indica que seguimos en el mismo día en el que se rapó. **Hay continuidad** espacial pues estamos en la misma casa, reconocemos los azulejos del baño.

3. Establecer la estructura sintagmática del segmento según las estructuras de dependencia que resulten del análisis paradigmático a partir de cuadros de espacio-tiempo.

La relación entre las 6 unidades fílmicas que componen esta secuencia son **elaboraciones simples**, pues se trata de una adición de información formando una composición conjunta que se construye a partir de la información de los elementos anteriores. Cada unidad le añade información a la secuencia.

4. Verificar la estructura paradigmática de forma que no sea contradictoria con las conclusiones sintagmáticas.

Las relaciones sintagmáticas son consecuentes con las paradigmáticas.

5. Proponer interpretaciones basadas en las estructuras de cada segmento.

La adición de información propuesta por esta secuencia construye paso a paso la manera en la que el personaje procesa su crisis después del trauma. A pesar de que se trata de relaciones hipotácticas, los encuadres no necesariamente comparten información espacial, sin embargo, entendemos que se trata de la misma casa, la misma noche (o tarde/noche/madrugada). El cuerpo del personaje es la guía que nos permite asociar el espacio y el tiempo entre sí: sus gestos, sus movimientos, su postura, su cuerpo. Toda la gestualidad y la trayectoria del personaje permite agrupar los elementos espacio temporales entre sí. Estamos presenciando la expresión de un espacio íntimo o psicológico, y cómo este se relaciona con su entorno a través de los sentidos de la protagonista, especialmente el sentido del tacto.

SECUENCIA DE CONFLICTO PERSONAL

Descripción: El fin de la relación con Javier, secuencia número 13 (Ver Apéndice A). En una fiesta María José es ignorada por varios amigos incluyendo a su novio Javier, el silencio y la desatención de su presencia se hacen más evidentes.

Secuencia M

T.C in 00:44:08

T.C out 00:46:37

Secuencia: M

Número de unidad fílmica: 1

Time-code: T.C in: 00:44:08

T.C out: 00:45:49

Tabla 54. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia M1 de *Medea*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	<p>5 personajes en cuadro: María José, Javier y 3 amigos.</p> <p>El rostro de María José se sitúa en el tercio superior derecho (según la ley de los tercios). Esto logra que la atención del espectador se mantenga en su mirada.</p> <p>Los 3 extras en la mesa (hombres que no son Javier) ocupan una gran cantidad del espacio del plano (casi la totalidad del tercio derecho e izquierdo del plano. Constantemente las figuras en movimiento tapan la de la protagonista, que se encuentra en un segundo plano.</p> <p>En cuanto a un plano vertical, la cabeza de María José pareciera estar ligeramente más abajo que la de los demás personajes.</p>
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	<p>Íconos: Camiseta de La Liga: representa al equipo de fútbol pero también a la provincia de Alajuela. Camiseta de fútbol de equipo no determinado.</p> <p>Colores: Colorización: colores desaturados (la mayoría de los colores se acercan al gris, incluso los cálidos como el café del fondo y los colores de la piel), poco contraste. Paleta de colores: no parece haber un patrón de colores predominante (?).</p> <p>Fondo: pared de madera y cortina. Es una casa de habitación.</p>
	Iluminación	Neutra	<p>La iluminación es realista, como si fuera la iluminación natural del interior en el que se encuentran. La fuente de luz ingresa por la izquierda superior del cuadro. Todos los elementos están iluminados. No hay contrastes llamativos, ni usos retóricos de la iluminación.</p>
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	<p>María José: Mujer joven, blanca, pelo corto a nivel de las orejas, pava muy corta y recta, tinte rojizo. Sin maquillaje, piercing en la nariz. Ese es el único elemento de joyería que usa. Suéter de cuadros verdes, azules y negros muy holgado, manga larga, remangada y jeans azules. No se notan los golpes y raspones que acabamos de ver en los planos anteriores.</p>

Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico		
	Escala de planos	Plano medio		Se presentan los personajes de la cintura para arriba.
	Ángulos	Contrapicado		Es un contrapicado muy ligero, casi frontal.
		Sesgado		
Profundidad de Campo	Poca		Personajes fuera de foco muy evidentes. Los 3 extras hombres están siempre desenfocados, Javier sale y entra en el foco. La comida, la bebida y todo sobre la mesa está fuera de foco. María José es la única que está siempre en foco. No se diferencia el fondo con el personaje enfocado, pues esta se encuentra en un segundo plano (esto puede intensificar la sensación de encierro físico del personaje). El primer plano o el plano más cercano a la cámara es el que se encuentra en foco.	
Movimiento	Diseño sonoro	Voz	Diegético	Las líneas de los personajes están superpuestas entre sí, dificultando el seguimiento y comprensión del diálogo. Las voces de los extras nunca tienen sincronía con los labios pues están de espaldas. Las intervenciones de ella son: - Primera intervención inteligible murmurada (acompañada del gesto del vaso). (00:44:20) - “¿Pero, qué es, como una fan ahí?” intentando se parte de la conversación sin recibir respuesta. Su voz está mucho menos proyectada que la de ellos. (00:44:39) - “Mae me pasás un toque ahí la birra”. Dirigiéndose al personaje fuera de cuadro. Una vez más no recibe respuesta. (00:44:58) - “Pasame un...” con voz todavía más débil y apenas comprensible. (00:45:25) El plano termina con risas estruendosas de los demás cuando ella sale del cuadro.
		Ruido		Manipulación de objetos en cuadro: vasos, pipa, encendedores, golpes sobre la mesa, cartas repartiéndose, todo en sonido sincronizado.
	Gestos	Expresión facial		Seria. Intentos fallidos de conversación, susurros y movimientos de labios ligeros. De vez en cuando intenta hacer contacto visual con los demás.
		Expresión corporal		Sentada.
		Maneras		Levanta su vaso vacío varias veces y no le sirven. Juega con su cabello.
		Posturas		Gestos de inclinación sobre la mesa para alcanzar algo constantemente cortados para no interrumpir.

	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena	Está sentada, solo mueve las manos. Se levanta al final del plano y sale del cuadro hacia la izquierda.
	Movimiento de cámara	No-estabilizados (cámara en mano)	El plano no tiene movimiento de trayectoria, y podría considerarse un plano "fijo" pero con el movimiento propio de la cámara en mano. Introducción al concepto de la "shaky-camera" utilizado para referirse al cine de "avant-garde". La "shaky-camera" estática podría ser una versión panorámica oblicua muy cambiante también, pues el movimiento es sobre un mismo eje.

Fuente: *Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).*

Secuencia: M

Número de unidad filmica: 2

Time-code: T.C in: 00:45:49

T.C out: 00:46:12

Tabla 55. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia M2 de Medea

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	Ella está sola en el cuadro. Dos figuras de ella misma (pues se está viendo en el espejo). La figura de espalda está centrada. La figura de frente de su reflejo está en el tercio derecho. El tercio izquierdo está completamente tomado por la cortina del baño.
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Colorización: colores desaturados (la mayoría de los colores se acercan al gris, incluso los cálidos como el café del fondo y los colores de la piel), poco contraste. Paleta de colores: no parece haber un patrón de colores predominante
	Iluminación	Neutra	La iluminación es realista, como si fuera la iluminación natural del interior en el que se encuentra. Al ser un baño, la fuente de luz es más directa y cercana al personaje. El rostro reflejado está completamente iluminado, y la figura de espaldas más en sombra. No hay contrastes llamativos, ni usos retóricos de la iluminación.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	María José: Mujer joven, blanca, pelo corto a nivel de las orejas, pava muy corta y recta, tinte rojizo. Sin maquillaje, piercing en la nariz. Ese es el único elemento de joyería que usa.

				Suéter de cuadros verdes, azules y negros muy holgado, manga larga, remangada y jeans azules. No se notan los golpes y raspones que acabamos de ver en los planos anteriores. Se nota un tatuaje de línea negra en la nuca, pero no se identifica su forma.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico		
	Escala de planos	Primer plano		
	Ángulo	Sesgado		
	Profundidad de Campo	Poca		Su rostro reflejado en el espejo está en foco, mientras su figura de espaldas se mantiene fuera de foco.
Movimiento	Diseño sonoro	Voz	Diegético	En segundo plano fuera de cuadro suenan las mismas voces de los muchachos en la reunión teniendo una conversación ininteligible.
		Ruido		Agua corriendo desde el inicio del plano, lavado de manos, llave cerrándose. Off-screen.
	Gestos	Expresión facial		María José se mira en el espejo del baño. (Esto es importante porque es parte de la mirada del personaje sobre sí misma). Explora su rostro serio. Levanta la barbilla.
		Expresión corporal		Está de pie.
		Maneras		Se lava las manos.
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		El personaje está quieto de pie frente al espejo.
	Movimiento de cámara	No-estabilizados (cámara en mano)		El plano no tiene movimiento de trayectoria, y podría considerarse un plano "fijo" pero con el movimiento propio de la cámara en mano. Introducción al concepto de la "shaky-camera" utilizado para referirse al cine de "avant-garde". La "shaky-camera" estática podría ser una versión panorámica oblicua muy cambiante también, pues el movimiento es sobre un mismo eje.

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: M

Número de unidad fílmica: 3

Time-code: T.C in: 00:46:13

T.C out: 00:46:37

Tabla 56. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia M3 de *Medea*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		Ella está sola en el cuadro. La figura del personaje está en movimiento, pero más que todo centrada. Figuras de carro pasan al fondo, tanto de izquierda a derecha como diagonal.
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		- Colorización: colores desaturados (la mayoría de los colores se acercan al gris, incluso los cálidos como el café del fondo y los colores de la piel), poco contraste. - Paleta de colores: no parece haber un patrón de colores predominante. Los colores de la ropa la camuflan más con el fondo.
	Iluminación	Neutra		La iluminación es realista, de una calle en exteriores nocturnos de la ciudad. No hay contrastes llamativos, ni usos retóricos de la iluminación.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		María José: Mujer joven, blanca, pelo corto a nivel de las orejas, pava muy corta y recta, tinte rojizo. Sin maquillaje, piercing en la nariz. Ese es el único elemento de joyería que usa. Suéter de cuadros verdes, azules y negros muy holgado, manga larga, remangada y jeans azules. No se notan los golpes y raspones que acabamos de ver en los planos anteriores. Tiene puesta una mochila.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico		
	Escala de planos	Plano medio		
	Ángulo	Sesgado		
	Profundidad de Campo	Poca		Su figura se separa del fondo a través del enfoque. Las figuras de la ciudad y de los carros están desenfocados, mientras que ella permanece en foco.
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Ambiente de ciudad: carros pasando, pitos, los pasos del personaje... Sonido de una llamada entrante del celular.
	Gestos	Expresión facial		Caminando con la mirada fija en el horizonte, seria. Baja la mirada y se detiene antes de sacar el celular de su bolsillo. Mira la pantalla del celular sin contestar.

			Vuelve la mirada al horizonte y guarda el celular antes de volver a caminar.
		Expresión corporal	Caminando ligeramente encorvada, a paso lento.
		Maneras	
		Posturas	
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena	El personaje está caminando hacia la cámara, ligeramente en diagonal de izquierda a derecha dentro del encuadre.
	Movimiento de cámara	Travel ling	No-estabilizados (cámara en mano)
			Cámara en mano, la cámara sigue la trayectoria del personaje en retroceso mientras ella está caminando, y se detiene cuando ella se detiene.

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Königsberg (2004).

Análisis de multiplicidad de la secuencia M

1. Dividir la secuencia en unidades semióticas básicas (planos) y etiquetar cada unidad con una letra del alfabeto latino y un número según su orden de aparición.

La secuencia M está dividida en 3 unidades fílmicas, las cuales etiquetamos de forma cronológica como M1, M2 y M3. Todas fueron analizadas individualmente en cuanto a los modos semióticos de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento. Los resultados de dicho análisis serán la base de la cual partiremos para establecer las relaciones lógicas del análisis de la multiplicidad.

2. Analizar las relaciones paradigmáticas de cada conexión lógica entre unidades según las dimensiones de proyección, taxis y nivel.

- Relaciones entre M1 y M2

Proyección: la imagen parece ser **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades. Si bien nos encontramos en un cambio de espacio en cuadro (pasamos del comedor al baño) comprendemos que nos encontramos en la misma casa durante el mismo evento por la continuación de la conversación de los muchachos que se escucha en un segundo plano en la unidad M2. El traslado de espacio se justifica con la salida de cuadro del personaje al final de la unidad M1. En efecto,

comprendemos que María José se va de la mesa y se traslada al baño de la misma casa. El personaje tiene además el mismo vestuario.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. El ligero salto en el tiempo se da gracias a una **elipsis**. La relación espacial es continua, pues estamos en otra habitación de la misma casa, y podemos relacionar ambos espacios gracias a la trayectoria del personaje y al sonido.

- Relaciones entre M2 y M3

Proyección: la imagen parece ser **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues si bien existe un cambio espacial (el personaje camina en exteriores) la dependencia se mantiene por la repetición de elementos de vestuario del personaje.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. El ligero salto en el tiempo se da gracias a una **elipsis**, sin embargo, la relación espacial en este caso es no-continua.

3. Establecer la estructura sintagmática del segmento según las estructuras de dependencia que resulten del análisis paradigmático a partir de cuadros de espacio-tiempo.

La relación entre M1 y M2, así como la de M2 y M3 son **elaboraciones simples**, pues se trata de una adición de información formando una composición conjunta que se construye a partir de la información de los elementos anteriores. Cada unidad le añade información a la secuencia.

4. Verificar la estructura paradigmática de forma que no sea contradictoria con las conclusiones sintagmáticas.

Las relaciones sintagmáticas son consecuentes con las paradigmáticas.

5. Proponer interpretaciones basadas en las estructuras de cada segmento.

La clave de la secuencia de ruptura es la adición de información: empezamos con un plano en el que María José está rodeada de personajes que no la determinan. Abandona el espacio para romper con esa relación social y continuar con la película sola. En esta soledad María José actúa de manera reveladora: se mira en el espejo, se descubre, se ve ella misma por primera vez después de estar en un espacio en donde nadie más parece percibirla. Se mira contrastando con la ausencia de mirada del plano anterior. Luego se va, y a pesar de la llamada que recibe (que podemos relacionar con una posible llamada de su novio), ella no contesta y sigue su camino.

SECUENCIA DE CONFLICTO EXTRAPERSONAL

Descripción: La problemática del cuerpo de una jugadora de Rugby, secuencia número 7 (Ver Apéndice A). María José interactúa con varias instituciones sociales que la enmarcan en un contexto particular: el rugby y el embarazo.

Secuencia: L

Time-code: T.C in 0:16:27

T.C out 0:19:32

Secuencia: L

Número de unidad fílmica: 1

Time-code: T.C in 0:16:27

T.C out 0:17:35

Tabla 57. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia L1 de *Medea*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	María José es la figura central, ubicada en el tercio derecho. Rodeada de 5 otras mujeres que se mueven alrededor (fuera de foco). Solo dos veces otras mujeres intervienen en el espacio entre María José y la cámara tapándola.
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Colorización desaturada.

			Predomina el color azul: uniformes y paredes del vestidor.	
	Iluminación	Neutra	Luz natural, realista propia del vestidor. La fuente de luz viene del techo, e ilumina suavemente.	
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	María José tiene el uniforme de rugby, media cola que sostiene su cabello. Fuera de cuadro, Se está cambiando el pantalón: un jeans azul. Contrasta la desnudez de las demás con ella vestida.	
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico		
	Escala de planos	Plano medio	Se flexibiliza con el movimiento del personaje (cuando se pone de pie para acomodarse el pantalón, por ejemplo).	
	Ángulo	Sesgado		
	Profundidad de Campo	Poca	Si bien se distinguen todas las figuras en el cuadro, solo la de María José permanece enfocada.	
Movimiento	Diseño sonoro	Voz	Diegético	Conversación de todas las compañeras de rugby sobre la copa menstrual.
		Ruido		Sonidos propios de la interacción en el vestidor: roce de ropa y accesorios.
	Gestos	Expresión facial		Su mirada se dirige constantemente a las personas que la rodean conforme se acercan a ella. Mueve la cabeza constantemente en dirección de la mirada. También hacia la ropa que se está quitando y poniendo (zapatos, pantalón etc.) Frunce el ceño y arruga las comisuras de la boca demostrando dificultad o incomodidad en momentos determinados. Se mantiene callada y seria. La boca la tiene casi siempre entreabierta.
		Expresión corporal		Sentada mientras se cambia.
		Maneras		Encorvada.
		Posturas		Sentada mientras se cambia con la ropa puesta. Sus ademanes corporales permaneces discretos mientras que su cabeza está atenta a los movimientos de sus compañeras.
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Estática pues está sentada y solo se pone ligeramente de pie para acomodarse el pantalón.
	Movimiento de cámara	No-estabilizados (cámara en mano)		La cámara permanece fija, mas no está estabilizada.

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: L

Número de unidad fílmica: 2

Time-code: T.C in 0:17:35

T.C out 0:18:00

Tabla 58. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia L2 de Medea

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		La figura de María José se encuentra semioculta por las paredes del vestidor, dejándola “encerrada” en un espacio reducido del tercio izquierdo del encuadre.
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Colorización desaturada. Predomina el color azul de las paredes.
	Iluminación	Neutra		Natural y realista, la fuente de luz suave viene del interior del espacio y de lo que parece ser una ventana en el vestidor al lado izquierdo del encuadre.
		Subrayada		
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Está de espaldas a la cámara, solo vemos la parte derecha de su cuerpo oculto entre paredes.. Sin camisa y en ropa interior, se pone una faja alrededor del vientre. Se pone la blusa y antes de salir una chaqueta holgada negra con morado y se dispone a cerrar el zipper antes de salir del cuadro. Se cambia la parte superior del cuerpo, pues ya se había cambiado los pantalones en el plano anterior. Se nota su tatuaje grande a colores en la espalda sobre la escápula derecha, y su tatuaje en la nuca. Tiene el pelo suelto y cepillado.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico		
	Escala de planos	Plano medio		
	Ángulo	Sesgado		
	Profundidad de Campo	Poca		Ella permanece en foco mientras que sus compañeras entran y salen de cuadro desenfocadas.
Movimiento	Diseño sonoro	Voz	Diegético	En segundo plano se escuchan las voces de las compañeras: “Vamos”.
		Ruido		Roces de ropa y sonidos sutiles.
	Gestos	Expresión facial		A pesar de que se encuentra de espaldas a la cámara, el perfil permite ver que su mirada se dirige varias veces hacia el lado y ligeramente hacia atrás sobre el hombro de manera vigilante y nerviosa.
Expresión corporal		Se está poniendo ropa, se acomoda una faja elástica dando saltitos para que entre.		

			No responde con el cuerpo a los incentivos de sus amigas (que le dan palmaditas en la espalda al pasar).
		Maneras	Está muy pegada a la pared.
		Posturas	De pie, de espaldas a la cámara.
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena	Está en el mismo punto con la misma postura casi todo el plano. Sale del cambiador y del cuadro hasta el final cuando se coloca la chaqueta.
	Movimiento de cámara	No-estabilizados (cámara en mano)	La cámara permanece fija, mas no está estabilizada.

Fuente: *Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).*

Secuencia: L

Número de unidad fílmica: 3

Time-code: T.C in 0:18:01

T.C out 0:18:44

Tabla 59. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia L3 de *Medea*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	María José se encuentra en el tercio superior central. Su rostro es el único que no se tapa con el movimiento de las demás. Está rodeada de las figuras de sus compañeras cortadas por el encuadre alrededor de la mesa. Sobresalen 3 de ellas. El perfil de otra se asoma a penas por el costado derecho. Casi todo el tercio inferior está ocupado por la mesa y las botellas, canasta de frituras y ketchup.
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Colorización desaturada. Hay una mezcla más importante de colores.
	Iluminación	Neutra	Realista, natural, la fuente de luz viene de la izquierda, es suave.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	María José tiene la misma chaqueta negro con morado. El pelo suelto, cepillado.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico	
	Escala de planos	Plano medio	
	Ángulo	Sesgado	
	Profundidad de Campo	Poca	La compañera de espaldas que ocupa el tercio izquierdo permanece desenfocada, así como, los objetos sobre la mesa.

				María José y las dos compañeras sentadas a su izquierda y a su derecha están enfocadas.
Movimiento	Diseño sonoro	Voz	Diegético	Conversaciones, exclamaciones y gritos de celebración. Risas, incluyendo la de María José.
		Ruido		Ruidos propios de una mesa de par: golpes sobre la mesa, ruidos de botellas chocando entre sí. Silbidos.
		Música		Muy tenue, en un tercer plano. Al final del plano sobresalen unos acordes de guitarra. Es probablemente la música que está puesta en el bar.
	Gestos	Expresión facial		Sonriente. Arquea las cejas mientras le sirven la cerveza en el zapato. Conserva la sonrisa incluso antes de tomarse la cerveza. Entre cierra los ojos mientras bebe. Cierra los ojos y arquea las cejas después de terminarse el contenido del zapato. Agita la cabeza de un lado al otro despeinándose. Termina riéndose mientras es abrazada por su compañera y se seca la cara con una servilleta.
		Expresión corporal		Se pone las manos en la cara antes de tomarse la cerveza. Cuando está bebiendo toma el zapato con una mano y mantiene el otro brazo arriba (celebrando). Se pone de pie cuando casi va acabando y termina poniéndose el zapato en la cabeza derramando el resto del contenido en su pelo y en su cara.
		Maneras		
		Posturas		Está sentada, erguida.
Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Estática. Está sentada y se pone ligeramente de pie, pero sobre el mismo punto.	
Movimiento de cámara	Cámara fija	No-estabilizados (cámara en mano)	La cámara permanece fija, mas no está estabilizada.	

Fuente: Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).

Secuencia: L

Número de unidad fílmica: 4

Time-code: T.C in 0:18:45

T.C out 0:19:09

Tabla 60. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia L4 de *Medea*

Subcategoría	Dimensiones	Variantes		Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen		El cuerpo de María José se ve doble pues se está mirando en el espejo. Ocupa la mayoría del espacio en el cuadro. Su rostro de frente (en el reflejo) se encuentra en el tercio superior derecho. Su nuca de espaldas se encuentra centrada. Al final del plano, sale de cuadro por la izquierda, y el encuadre permanece “vacío” algunos segundos.
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película		Colorización desaturada. predomina el blanco (beige) y el negro.
	Iluminación	Neutra		Realista, natural. la fuente de luz más destacada es la ventana en cuadro a la izquierda que acentúa la parte izquierda de su rostro.
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje		Está en ropa interior (o top) y luego se desnuda. Sin maquillaje. Pelo suelto.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico		
	Escala de planos	Plano medio		Su torso de espaldas tapa la mitad de su cuerpo, haciendo que resalte un primer plano de su cara en foco (en el reflejo) Sin embargo el plano formalmente sería un plano medio, pues al mover su torso sale a relucir en el reflejo su pecho y su cintura.
		Primer plano		
	Ángulo	Sesgado		Aquí este plano resulta mucho más evidente pues la inclinación permite que se vean los dos cuerpos, y se construya la mirada en el espejo.
Profundidad de Campo	Poca		Su cuerpo de espaldas permanece desenfocado.	
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido de su respiración. Sonido del agua cayendo de la ducha (fuera de cuadro) cuando ella sale desnuda.
	Gestos	Expresión facial		María José se mira, pero casi no se ve a los ojos. Su mirada se dirige a su cuerpo. Observa hacia abajo sobre todo, probablemente mirando su vientre.

				Permanece muy seria, los párpados caídos.
		Expresión corporal		Los brazos pesados a los lados del cuerpo. Se mueven sus hombros con una respiración algo fuerte, pero lenta. Se quita el top y camina muy lentamente de perfil para salir del cuadro por la izquierda.
		Maneras		Ligeramente encorvada.
	Posturas		De pie.	
	Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Se mantiene estática, y al final del plano sale del cuadro por la izquierda.
Movimiento de cámara	Cámara fija	No-estabilizados (cámara en mano)	La cámara permanece fija, mas no está estabilizada.	

Fuente: *Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).*

Secuencia: L

Número de unidad filmica: 5

Time-code: T.C in 0:19:10

T.C out 0:19:32

Tabla 61. Matriz de análisis de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento de la secuencia L5 de Medea

Subcategoría	Dimensiones	Variantes	Descripción
Iconicidad	Composición de la imagen	Composición: elementos y su lugar en la imagen	El vidrio empañado y mojado, y un paño colgando intervienen entre María José y la cámara. Su cuerpo permanece en la mitad izquierda del cuadro. Primero de espaldas y luego de perfil.
	Colores y formas predominantes	Propio de cada película	Colorización desaturada.
	Iluminación	Neutra	
	Caracterización física de los personajes	Propia de cada personaje	Reconocemos el cuerpo desnudo de María José de espaldas, se observa el tatuaje a colores en su espalda. Se pone de perfil y notamos su vientre redondeado evidenciando el embarazo más o menos avanzado.
Duplicación mecánica	Formato	1:1,33 de formato clásico	
	Escala de planos	Plano general	No es técnicamente un plano general. Observamos el torso del personaje, pero sus caderas, piernas y su cabeza se encuentran fuera de cuadro.
	Ángulo	Sesgado	

	Profundidad de Campo	Poca		El espejo empañado contribuye más al aspecto borroso del cuerpo del personaje.
Movimiento	Diseño sonoro	Ruido	Diegético	Sonido del agua cayendo de la ducha.
			Extradiegético	Hay un sonido sordo en segundo plano que añade tensión.
	Gestos	Expresión facial		No vemos su cara.
		Expresión corporal		De pie, postura relajada, termina de ducharse y se pone el paño en la cabeza.
		Maneras		
	Posturas		De pie.	
Trayectorias de los personajes	Propio de cada escena		Permanece en el mismo eje.	
Movimiento de cámara	Cámara fija	No-estabilizados (cámara en mano)	La cámara permanece fija, mas no está estabilizada.	

Fuente: *Elaboración propia (2020) con base en Bateman y Schmidt (2012), Casetti y Di Chio (1991) y Konigsberg (2004).*

Análisis de multiplicidad de la secuencia L

1. Dividir la secuencia en unidades semióticas básicas (planos), y etiquetar cada unidad con una letra del alfabeto latino y un número según su orden de aparición.

La secuencia L está dividida en 5 unidades fílmicas, las cuales etiquetamos de forma cronológica como L1, L2, L3, L4, L5. Todas fueron analizadas individualmente en cuanto a los modos semióticos de iconicidad, duplicación mecánica y movimiento. Los resultados de dicho análisis serán la base de la cual partiremos para establecer las relaciones lógicas del análisis de la multiplicidad.

2. Analizar las relaciones paradigmáticas de cada conexión lógica entre unidades según las dimensiones de proyección, taxis y nivel.

- Relación entre L1 y L2

Proyección: la imagen parece ser **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje. Sin embargo, es interesante observar la posibilidad de que la película sea permanentemente una especie de intermedio entre la focalización interna y la externa, por la manera en la que “sentimos” lo que estamos viendo. Si bien se utilizan recursos audiovisuales antes referidos a formatos como el del voyeurismo, la sensación que genera la película es la de percibir las acciones como las podría estar recibiendo el personaje y la forma en la que estas percepciones se traducen

a emociones. Estamos ante una mirada que si bien no es formalmente interna, nos remite a la sensorialidad de la protagonista. (Esto en realidad nos sirve demasiado para la discusión: hablar de cómo usar los mismos recursos audiovisuales para romper con el voyerismo al que estamos acostumbradas con el male-gaze, expresar sensorialidad y mundo emocional del personaje, para que no sea solo “objeto” de mirada sino sujeto. Todo esto tiene que ver con el Visual Pleasure de Laura Mulvey.)

Taxis: La relación **es hipotáctica**, pues ambas unidades están en la misma dimensión espacio-temporal. Observamos que se repiten las paredes azules de los vestidores, el sonido de las compañeras que se estaban cambiando y luego la anima a salir con la reverberación típica del espacio.

Nivel: la relación **es diegética y continua**, pues se trata de la misma dimensión espacio temporal.

- Relación entre L2 y L3

Proyección: la imagen parece ser **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues si bien existe un cambio espacial (ahora se encuentran en un bar) la dependencia se mantiene por la repetición de elementos como el vestuario y los personajes (las mismas compañeras de rugby con el mismo tono de conversación).

Nivel: la relación es **diegética y continua**, pues siguen en la misma dimensión temporal: salen de los vestidores a celebrar a un bar en la misma tarde a través de una **elipsis temporal** (continuidad de personajes y de vestuario). El espacio no es continuo.

- Relación entre L3 y L4

Proyección: la imagen parece ser **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **paratáctica** pues no contamos con elementos audiovisuales que nos permitan crear una relación espacio-temporal entre estas dos unidades fílmicas. Si bien el personaje mantiene las características físicas (incluso el mismo top de L2, pero que ya no es visible en L3), no podemos garantizar que exista una continuidad temporal

que permita establecer una relación de dependencia entre ambas unidades. La relación es además **interna**, pues se trata de una relación retórica, propia del texto y que genera probablemente discurso: el salto de María José en sociedad a María José en la intimidad observándose a sí misma. Además la relación evidencia **contraste** por el cambio gestual tan evidente en el personaje.

Nivel: **diegético** (buscar aclaraciones)

- Relación entre L4 y L5.

Proyección: la imagen parece ser **no-proyectada** pues no estamos pasando de un espacio externo a uno interno a través del montaje.

Taxis: La relación es **hipotáctica**, pues logramos articular dependencia espacio-temporal entre ambas unidades, identificamos el mismo baño (mismos azulejos) y relacionamos la salida de cuadro del personaje desnudo con la ducha.

Nivel: La relación es diegética, pues conserva la misma dimensión espacio-temporal. El ligero salto en el tiempo se da gracias a una **elipsis**.

3. Establecer la estructura sintagmática del segmento según las estructuras de dependencia que resulten del análisis paradigmático a partir de cuadros de espacio-tiempo.

La relación entre L1 y L2, así como la L2 y L3 son **elaboraciones simples**, pues se trata de una adición de información formando una composición conjunta que se construye a partir de la información de los elementos anteriores. Entre L3 y L4 tenemos una **secuencia simple de segmentos**. En este último caso estamos ante una relación de **ruptura**. La relación final entre L4 y L5 es de nuevo una **elaboración simple**, añadiendo información nueva en forma de continuación a la unidad anterior.

4. Verificar la estructura paradigmática de forma que no sea contradictoria con las conclusiones sintagmáticas.

Las relaciones sintagmáticas son consecuentes con las paradigmáticas.

5. Proponer interpretaciones basadas en las estructuras de cada segmento.

Resulta interesante la relación entre dos conjuntos de elaboraciones simples: las 3 primeras unidades relacionadas por el vínculo de la protagonista con la esfera social de su equipo de rugby, y las últimas 2 unidades de la protagonista sola, relacionándose con la imagen de su propio cuerpo. La ruptura que vemos entre las unidades L3 y L4 evidencia un contraste, que va más allá de las relaciones espacio temporales: los gestos del personaje y su caracterización física evidencian una contradicción íntima. Pasamos de una escena en la que la protagonista ríe, toma, juega con su grupo de amigas, a una escena de soledad en donde la seriedad, la lentitud y la resignación corporal nos hacen entender como espectadores la discordancia existente entre la vida social del personaje y sus preocupaciones más íntimas.

La elaboración simple añade la información que resuelve el porqué de dicha contrariedad: la última unidad nos muestra el cuerpo desnudo embarazado de María José como continuación de su resignación gestual a la hora de verse en el espejo.

Apéndice G. Cuestionario semi-estructurado para las entrevistas con las directoras

La presente guía de entrevista es parte del Trabajo Final de Graduación con el objetivo general de “analizar la construcción cinematográfica de los personajes principales mujeres de los largometrajes de ficción costarricenses dirigidos por mujeres y estrenados en el año 2017, para identificar si existe una mirada específica e intencional en relación con la mujer.” Este cuestionario semiestructurado responde al objetivo específico de “identificar la mirada de las directoras en la construcción de los personajes principales en las películas *Violeta Al Fin* y *Medea*”, así como contrastar los resultados encontrados en los objetivos 1 y 2, de la presente tesis, con este diálogo. Estas preguntas serán aplicadas Hilda Hidalgo, directora de *Violeta al fin* y Alexandra Latishev, directora de *Medea*. A continuación, las preguntas:

1. ¿De dónde nace la idea de contar la historia de Violeta/ María José? ¿Por qué contar esta historia con una protagonista mujer?
2. ¿Con cuáles características se describe mejor a los personajes de Violeta/María José?
3. Para usted, ¿qué significa ser mujer? (Características, estándares, estereotipos...) ¿Cree que exista una mirada distinta de la realidad por el hecho de ser mujer?
4. ¿Existió la intención de construir un personaje que se salga de los estereotipos de género? De ser así, ¿cuáles son esos estereotipos y porqué es importante deconstruirlos en el cine?
5. ¿Sus experiencias como espectadora han resultado en cuestionamientos alrededor de quién y cómo se hace una película? De ser así, ¿cómo han influido esos cuestionamientos a la hora de hacer el trabajo de guionista y directora? ¿Considera que el personaje nace a partir de su experiencia de vida como mujer o de la experiencia de las mujeres que la rodean?
6. ¿Considera que la posición de directora siendo ejecutada por una mujer cambia la mirada de la historia que se construye? ¿Tiene esto un posible efecto en la mirada de los espectadores?

7. Es de nuestro interés saber si existió la intención de construir a la protagonista desde una perspectiva de género específica. Nuestra investigación parte del hecho de que el cine ha sido históricamente planteado desde una mirada masculina y que las mujeres hemos sido relegadas a posturas pasivas: somos observadas, somos deseadas, criticadas o ignoradas. ¿Existió en el desarrollo de la película la intención de crear una mirada femenina? De ser así, ¿cómo describiría esa mirada femenina en su película tanto en cuanto a la mirada suya como cineasta, como en cuanto a la mirada del personaje y de la o el espectador? De no ser así, ¿cuál sería la mirada de su película desde una perspectiva de género?
8. Planteamos como parte de esta investigación un análisis semiótico de algunas secuencias de su película. Teóricamente se ha debatido que el lenguaje reproduce sistemas hegemónicos y discriminatorios contra las mujeres. Nos cuestionamos si el lenguaje cinematográfico clásico (valores de plano, montaje, ángulos etc.) también entra dentro de este debate. ¿Cómo pasar del guión a la puesta en escena a la hora de plasmar la historia de una mujer en el cine? ¿Podemos discutir sobre cómo se da la escogencia estética de la representación audiovisual de la protagonista (valor de planos, colorización, movimientos, arte, diseño sonoro...)? ¿Qué categorías audiovisuales podemos usar desde una mirada de mujeres para hacer cine con un lenguaje no masculinizado?
9. ¿Cree usted que su propuesta narrativa y cinematográfica es feminista y por qué?
10. ¿Cuáles son los retos que tuvo que afrontar, como mujer directora a la hora de querer representar a la mujer en el cine? ¿La pluralidad de miradas en el proceso de producción es un obstáculo a la hora de querer plasmar su mirada como directora?
11. ¿Existe un aspecto de la protagonista, o una secuencia en específico, que fue difícil de construir porque haya creado en usted un conflicto como directora?

Apéndice H. Transcripción de la entrevista con Hilda Hidalgo

Transcripción de la entrevista realizada a Hilda Hidalgo, directora del largometraje *Violeta al fin*, en el marco del Trabajo Final de Graduación para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva: Construcción cinematográfica de los personajes principales femeninos de los largometrajes costarricenses dirigidos por mujeres y estrenados en el año 2017.

Estudiantes:

María José Merino

Sofía Méndez

Universidad de Costa Rica

Julio 2020

P/ Según María Lourdes Cortés, muchas de las mujeres cineastas en Costa Rica fundamentan su carrera en bases académicas. ¿Cómo empezó usted su recorrido en el cine?

No me había dado cuenta de ese comentario de María, no me había puesto a ver. Me pregunto si será por ser mujeres, o si será por generación. Porque hubo una primera generación de directores, directoras y de productores audiovisuales en Costa Rica que es una generación de gente que no hizo estudios, que son autodidactas, yo creo que más por una circunstancia que no había escuelas. Todavía en la década del 90 en Costa Rica prácticamente que la única posibilidad de estudiar directamente cinematografía era fuera del país. La primera escuela de cine como tal es del 2003, la Veritas. Aunque dentro de algunas escuelas (yo misma estudié comunicación colectiva) había cursos de guión, había una especie de énfasis de producción audiovisual, que yo llevé, pero no eran tantas las opciones de estudio. Entonces puede ser que haya una cuestión generacional.

En mi caso, yo no tenía muy claro que quería ser cineasta. Yo le decía a una estudiante que antes el cine no estaba de moda, cuando yo estudié cine, y no solo que esté de moda, la tecnología se ha transformado radicalmente y ahora todos andamos

una cámara en el bolsillo. Hoy por hoy todos podemos filmar, posproducir y encima distribuirlo inmediatamente. El lenguaje audiovisual se ha convertido en una cosa que abarca todas las áreas de nuestra vida, es un oficio muy distinto el de ser productor audiovisual ahora que hace 25 o 30 años cuando yo empecé a estudiar. Pero en todo caso mi idea era ser poeta cuando me gradué del colegio, y mi mamá y mi papá fueron como “ah que pena con usted, pero han sido 11 años de estudio, así que me elige una de las 50 carreras de la UCR y se matricula”. Y así terminé en comunicación colectiva. Yo decía: “no voy a ser poeta, entonces no voy a ir a la U”. Pero efectivamente había como algo ahí, porque yo entré en comunicación colectiva y como que no me sentía muy a gusto sobre todo con todo lo relacionado con periodismo. No sentía que fuera mi fuerte. A pesar de que mis intereses, mis pasiones, las cosas que me movían más, tenían que ver mucho con el pensamiento crítico y es en la escuela todo bien. Pero también, estudié algunos años danza contemporánea, como que la cosa del ritmo, de la música, también me gustaba mucho. La poesía por supuesto que era según yo “mi profesión”. Hoy en día sí se estudia poesía a nivel universitario pero bueno. No sé si en todo caso hay de qué vivir. Pero cuando surgió la posibilidad de estudiar cine en Cuba, yo no tenía muy claro que ese iba a ser mi oficio. Ya me había comprado una cámara de video, al salir del colegio, y entonces todo lo andaba filmando, por cierto en formato vertical. Yo solo filmaba en formato vertical. Se lo ponía a mis amigos y familia, y todo el mundo tenía que girar la cabeza viendo el televisor.

Fue en Cuba en dónde dije “sí, este oficio me interesa”. Porque de algún modo sumaba todo eso que a mi me apasionaba: contar historias, la cosa visual, la cosa poética, la cosa del pensamiento crítico... Ahora la verdad es que no me imagino ningún otro oficio. El hecho de que se hubiera fundado esa escuela en Cuba era la única posibilidad que yo tendría, era además una beca total. Quien sabe si no hubiera existido la posibilidad de estudiar ahí que hubiera pasado. Este es un oficio que como cualquier otro se aprende haciendo, entonces también estaba ese otro camino, el del autodidacta, pero te toma el doble o el triple de tiempo llegar a tener conocimientos que se te van a dar de manera sistemática en una escuela.

P/ ¿Por qué contar la historia de *Violeta al fin* con una protagonista mujer?

Cuando yo empecé a escribir historias, cuando empecé a estudiar cine y a ver la posibilidad de escribir historias propias no necesariamente me propuse que todas mis protagonistas fueran mujeres, pero todas han sido mujeres y todas lo van a ser. No necesariamente es por ser mujer, porque hay muchas guionistas y directoras que no escriben historias necesariamente protagonizadas por mujeres, porque no les interesa o porque no necesariamente es la única opción. Pero yo no veo otra posible. Es lo que más me interesa. Cualquier cosa que yo quiera narrar, va a empezar por ahí. Incluso me pasó por ejemplo, y me pasa todavía, que estoy trabajando personajes masculinos, y tengo que hacer un movimiento diferente. Me propusieron una vez hacer una adaptación de una novela protagonizada por hombres, y que encima ocurre dentro de una cárcel, y yo dije que sí porque yo al trabajo le digo que sí siempre, pero después me fui para la casa y dije ¡Santa madre! ¿y ahora como hago? Porque no es hacer uno o dos personajes, sino que eran como ocho, porque era una novela que no tiene un protagonista, sino un montón. Y todos hombres, y criminales. No es que uno no pueda escribir sobre algo que se aleje de su vida personal, pero realmente es un reto distinto. Y en todo caso la responsabilidad de cualquier creador o creadora es conocer muy bien de lo que va a escribir. No puedo retratar el universo de una cárcel, y el universo de lo masculino, si no he profundizado en ello.

No es que las mujeres necesariamente estén imposibilitadas de escribir personajes masculinos, aunque a veces como mujeres queremos decirle eso a los hombres: “ustedes no deberían escribir sobre nosotras porque no entienden lo que es ser mujer”. Pero hay algunos hombres que han escrito historias muy femeninas. Siempre pongo de ejemplo “Persona” de Bergman, que es de las pocas películas de directores hombres del siglo XX que tiene una mirada mucho más femenina que muchas otras. Pero en todo caso yo no me puedo imaginar haciendo una película que no tenga una protagonista mujer.

P/ Pocas veces se profundiza en una historia de una persona de la tercera edad. ¿Por qué la historia de *Violeta* es sobre una mujer en esa etapa de la vida?

Yo creo que la discriminación que hay en el arte con respecto a las mujeres, especialmente en la representación en protagonistas, también se da con la

representación de los viejos y las viejas. La misma discriminación que hay social respecto a lo que es ser viejo, y lo que eso representa, se traduce en que no hay películas con protagonistas viejos y viejas. Y bueno, las grandes actrices de Hollywood siempre se están quejando de que no hay historias para ellas no es casual. La que lo planteó bien inicialmente fue Simone de Beauvoir en el libro “La vejez”. Decía algo así como que, en el capitalismo, todo lo que no es productivo es como sacado del panorama. Entonces, si cuando te hacés viejo dejás de ser productivo, ya no nos interesás, entonces no nos vas a interesar en ningún nivel. Ni te van a dar créditos en el banco y ni van a hacer películas sobre vos.

Violeta como personaje está inspirado en mi mamá, a la que yo pude observar cómo entraba a la tercera edad y lo que esto significó en su vida, todos los cambios que eso implicaba. Pero también a sus hermanas, mis tías, toda esta generación de mujeres. En este momento mi mamá tendría como 90 años, y mis tías como entre los 80 y los 100 años. Son de la generación que nació en la década de los 30, que le tocó vivir una Costa Rica totalmente represora de sus libertades. Por ejemplo, yo tuve dos tías que se divorciaron después de 30 o 40 años de matrimonio. A mi eso siempre me impactó. La gente dice “¿para qué te vas a divorciar después de 30 o 40 años de matrimonio? Ya no tiene sentido.” Pero siempre encontré en mi familia, y en la gente que tengo a mi alrededor decisiones de vida que de repente eran como radicales y fuertes, en esa edad, en la edad de 65-70. Y es ahí cuando se toman esas decisiones, no antes. A mi eso siempre me impactó mucho.

Yo siempre digo que la primera imagen que tuve de Violeta fue de una foto que le tomé a mami, que mami tendría yo creo que sesenta y pico de años, y yo andaba como con este frenesí de las fotos y le tomé una foto en la Estación al Pacífico, que estaba como abandonada. En la foto se ve a mami en el pie de las escaleras, en esta estación que es muy simétrica, que tiene como dos escaleras muy señoriales. Era un plano abierto, muy general, y ella rompía esa simetría de esas escaleras, y a mi me generó como un distanciamiento respecto a mi propia mamá. No es como que yo hice una película sobre mi mamá, si uno se pone a analizar a profundidad Violeta tiene más de mí que de ella. O tiene más de mi papá que de mi mamá. Puede tener de otras personas que yo conozco características más fuertes que las de mi propia mamá. Pero esta mujer

de la foto, que no es necesariamente mi mamá, sino que es la que yo veía en esa foto, era como una señora que había tenido tal vez una vida muy convencional, pero que sería capaz de cualquier cosa. Que tiene un espíritu tan rebelde que es capaz de hacer un acto subversivo. Incluso lo que se asoció a esta primera imagen, a esta estación, era un incendio. Entonces yo dije, diay, voy a hacer una película en donde yo queme la Estación al Pacífico. En ese momento yo no sabía muy bien porqué ella iba a quemar algo. Yo lo que quería era hacer una película sobre ese tipo de señoras, pero eso sí, va a terminar con ella quemando algo. La parte esencial del incendio que yo vi al inicio, era “quiero arrasarlo con algo, quiero hacer una declaración de oposición, de rebeldía.” Al final terminó siendo su propia casa por una cuestión de desarrollo del guión, cuando uno dice bueno ¿qué es lo más importante para mi personaje? Y en ese momento ya para el personaje, cuando se fue formando más, su casa era lo que representaba para ella su posibilidad de autonomía, de independencia. Entonces ponerla en riesgo, me permitía conocerla verdaderamente. ¿Cómo puedo reconocer a Violeta? Le voy a quitar la casa.

P/¿Cómo se enfrenta en una película el hecho de construir un personaje mujer y todos los estereotipos que esto representa?

Hay que considerar que si bien uno investiga, y a mi me ha tocado pegarme investigaciones grandes, una buena parte de los personajes y de la historia que se va a escribir ya está presente en uno. No es tan lineal como decir “yo voy a leer sobre los estereotipos machistas, o sobre el patriarcado, y por lo tanto voy a escribir un personaje ‘así y asá’. Yo empecé pensando que *Violeta al fin* era una historia sobre la vejez. Tenía muy clara la edad del personaje desde el inicio. Entonces investigué un montón sobre la vejez, a pesar de que tengo un montón de adultos mayores alrededor en mi vida, dije que no era solamente eso. Incluso di varios talleres de actuación en AGECO, que es la asociación de gerontología. Mami para esa etapa se matriculó en clases de natación en AGECO, y eso también fue súper inspirador. Entonces había una mezcla entre mi proceso de investigación y lo que estaba pasando en mi vida personal. Hubo un momento de corte en donde me di cuenta de que la peli no era sobre la vejez. Es sobre la autonomía. Uno tiene que tener claro cuál es el tema principal de la historia que está contando. A veces hay 5 o 6 temas dentro de una misma historia, pero hay uno que debería ser el principal. Hay uno sin el cual yo no quiero contar la historia. Y creo que

tenía que ver con la autonomía entendida como esta posibilidad de tomar decisiones propias. Y esto sí está directamente relacionado con el hecho de ser mujer. Es una inquietud que ha estado presente en otros personajes femeninos de otras historias que he escrito, de otras edades, porque ese es un tema que no importa la edad que tengas es relevante. Por cierto, no importa ni el género ni la edad, la posibilidad de tomar decisiones propias debería ser esencial a toda persona. El filtro, el cristal a través del cual yo iba a ver esta historia era a través del filtro de la autonomía.

Dicho esto, estas señoras convencionales de la Costa Rica que les tocó vivir, les tocó ceder en un montón de terrenos. Una parte esencial de lo que le pasa a Violeta es que ella había firmado una especie de poder para que su marido se hiciera cargo de los bienes de la familia, incluida la casa que ella heredó de sus padres. Entonces a pesar de que esa casa le pertenecía a ella porque la heredó de sus padres, al ella firmar ese documento cedió su patrimonio. Esto es algo que me pareció ideal para esta historia porque pone el dedo en la llaga. Ella es víctima de esa acción machista y patriarcal de él, pero es víctima también de su propia acción, de haber cedido una responsabilidad que le correspondía. En ese sentido me encanta cuando le dice a la amiga "para mi fue muy fácil dejar todo en manos de fulano, y ahora ve dónde estoy". Había una señora que me decía "¿porqué no dejaron al marido en la casa para que se quemara en el incendio?" a la salida de la película. Es ese afán de las espectadoras queriendo más, queriendo sangre. Claro que él es un canalla claro que su acción es completamente reprochable. Pero a mi lo que me interesaba no era centrarme en lo reprochable que era él, sino en el acto reprochable de ella.

Cuando yo empecé a tener una conciencia mayor sobre la historia de la humanidad, a mis 15, 16, 17... empecé a leer sobre historia y la nula, inexistente participación de las mujeres en la toma de decisiones relevantes, cuando me di cuenta de que diay si, son 5 mil años de ser el felpudo de la casa; mi primera reacción fue decir: "ah no perdón, yo a ese género no pertenezco. Yo mujer no soy. ¿A ese género que permitió 5 mil años de felpudez? No, no, no, yo no quiero pertenecer a eso." ¿Qué quiero decir con esto? Que una como mujer puede sentir una enorme frustración de decir pero ¿Porqué se dejaron? Es que se dejaron en un país, y en otro, un año, y otro, y otro más. Y todavía hoy. Entonces claro que hay una carga muy pesada. Justamente por eso me

gustaba a mi un personaje como el de Violeta, porque es ver mujeres (y por eso les contaba sobre estas tías), que independientemente de los motivos por los cuales estuvieron casadas 40 años y luego se divorciaron, a mi lo que me interesaba era ese gesto. Porque hasta el divorcio es una cosa muy reciente en la historia de la humanidad. Entonces la acción de decir: “sí, fíjate que yo estuve casa 40 años con vos pero ya no.” Hay un punto en donde ya no más. A mi me interesa cuando ese acto subversivo no sea de una persona ya totalmente liberada. Sino de alguien que vivió toda su vida así: ella fue ama de casa, ella no tuvo vida profesional, ella se negó un montón de cosas que son parte de los logros que tenemos las mujeres hoy. ¿Qué la lleva a ella a quemar esa casa? Esto es lo que a mí me interesaba narrar. ¿Qué pasa en la cabeza y en el alma de esta persona para, a pesar de haber tenido una vida de ese tipo, llegar a decir “hasta aquí”? Incluso de las cosas que me pasó ya investigando propiamente el tema, fue encontrarme las estadísticas de divorcio en España. No las encontré en Costa Rica porque es un poquito más difícil. Leyendo estadísticas de divorcio en personas adultas mayores en España me di cuenta de que habían aumentado, que se disparaban después de que los hombres se pensionaban. O sea, que una vez que los hombres se pensionaban, se quedaban en la casa, pretendiendo ocupar ese mismo lugar de poder y privilegio que habían tenido durante el matrimonio, y las señoras fueron como “siempre no verdad papito”. O sea, mientras usted trabajaba y estaba allá y este era mi territorio, todo bien, pero tenerlo encima metido en la casa. Y se disparó, pero una cosa impresionante.

A mi me encantó que una vez en uno de los tantos fondos que uno aplica para pedir dinero, eran puros hombres en el jurado, dos o tres europeos, por cierto. “¡No, una mujer no se divorcia después de 40 años de matrimonio”, me dice. Y yo “de alguien como usted yo creo que sí”.

P/ El lenguaje del cine está masculinizado en el sentido en el que ha sido construido y determinado mayoritariamente por hombres y para hombres. ¿Cómo se lleva un guión con una protagonista mujer a la puesta en escena? ¿Cómo se planteó usted la construcción de ese lenguaje audiovisual?

Hay algo que a mi me pasó cuando se habla de un lenguaje femenino en el cine, o de una mirada femenina en el cine. Me pasó que cuando empecé a hacer cortos, con mi tesis de la escuela de cine que se llama “Sacramento”, que es una historia romántica

entre una mujer y un niño. Por cierto, censurada en Costa Rica. Entre esa primera historia y luego “La pasión de nuestra señora”, que también es una protagonista mujer... La primera película que yo hice, de 3 minutos, se llama “La niña de los naranjos”, la protagonista es una niña de 7, 8 años, que es casi víctima de un abuso sexual y ella convierte al abusador en un niño, mágicamente. Después esta otra historia que también es un encuentro erótico, pero esta vez entre una mujer y un niño, al revés la relación, porque la mujer tiene veintipico de años. La que sigue es la de “La pasión de nuestra señora” con una protagonista de treinta y pico de años y la que hubiera seguido en el orden era una película que yo iba a hacer con dos protagonistas, una de veintipico y otra que era Violeta. Al final maté toda la línea de la protagonista joven y me quedé con la de Violeta. Al final, antes de Violeta hice “Del amor y otros demonios”, con la protagonista de 12 años. Cuando ya llevaba 3 protagonistas femeninas, coincidió que habían muchos festivales de cine de mujeres. Y la primera vez que me invitaron a un festival de cine hecho por mujeres, me ofendí. Yo dije ¿Pero por qué tenemos que hacer un festival solo para el cine nuestro? Ni que fuéramos una subcategoría del ser humano. Yo estaba indignadísima. Porque es como cuando uno iba a los videoclubes y decía: cine de acción, cine de terror, cine de no sé qué, y luego cine internacional. O sea, como si nuestro cine no tuviera ninguna de esas otras categorías. El cine gringo tenía todas las categorías, y lo de nosotros era una cosita que decía cine extranjero, y ahí estaba todo el cine cualquiera que no fuera de Hollywood. Lo mismo me pasaba con el tema de agarrar todo el cine hecho por mujeres y meterlo en un único rinconcito. Es como que no, eso es cine universal. Puede haber cine de terror hecho por mujeres. Entonces yo iba un poco con esa resistencia a ser categorizada, a que me metieran ahí a pesar de que todos mis personajes eran femeninos. Y sin embargo como espectadora de esos festivales me quedé con la boca callada. Fue como sentarme a ver esas películas y decir: ¡Ah! Esto es diferente a todo lo que he visto antes. Esto no se parece a lo que yo veo constantemente, ni siquiera a lo que yo vi en la escuela de cine. Ni siquiera a las grandes películas de Fellini, de Tarkovsky, de esto y de lo otro, no, no, no, esto es distinto. Yo no soy una teórica del cine que podría decirte “Lo que vi fue esto y esto”. Pero sí les puedo decir que la sensación es “aquí hay una mirada diferente”. La atención está puesta en otro lugar, el ritmo es distinto.

Voy a contar una anécdota súper absurda. Filmando un documental con un colega que era el fotógrafo y yo la directora, todo el tiempo pasábamos peleándonos porque él quería poner su lente gran angular en todas las tomas. Y yo finalmente le dije a la productora: “haceme el favor y te llevás el lente gran angular, porque no va a haber ni una toma con gran angular en esta película.” Yo todo era teleobjetivo. Todo era plano cerradito. Y él siempre era en gran angular, con estas tomas que hacen que todo se vea abierto: panorámica, ojo de pez. Yo dije: “botá ese lente porque no lo voy a permitir”. Habían momentos en donde el fotógrafo me decía: “no pero dejame hacer esta toma, es que esta toma se va a ver el cielo, y se va a ver no sé qué”. Al final yo opté, antes de la opción más radical de botarle el lente, por decirle “bueno está bien, hacela pero luego hacemos la que yo quiero”. Entonces filmamos doble todo. Ahí yo ya me reía, con Laura Pacheco que era mi socia productora en ese entonces que también había visto mucho cine hecho por mujeres, lo decíamos con humor: sí es que a nosotras nos interesa el plano cerrado y a ellos les interesa el gran angular. Un poco simplificando esa mirada que se veía diferente. Pero sí hay, claro, una mirada diferente. Porque de nuevo estamos hablando de que por 5 mil años las artistas no hemos estado produciendo lo que podríamos haber estado produciendo, y de repente sí. Entonces todo lo que vaya a salir es algo no-visto, o mucho de lo que estamos produciendo es algo que no se había visto antes.

Para no ir muy lejos, me pasó con *Medea*. Yo le decía a Alexandra después de ver *Medea*, que una de las cosas que más me gusta de su peli es que ese lenguaje que está ahí es un lenguaje no-visto. No es lo que normalmente se ve en el cine. Creo que tampoco tiene sentido decir: “una mirada femenina tiene que contener a, b y c.” Una estudiante en una entrevista me decía “¿qué tiene que tener una persona para ser director o directora?”. Y yo decía, no no, puede ser cualquier cretino y de todas formas dirigir. No podemos hacer una receta y decir “solo esto es mirada femenina”. Pero sí les puedo decir que si uno agarra un montón de películas todas dirigidas por mujeres, por lo menos como me pasó en estos festivales (el de Colonia, en el de Turquía, en el de Créteil), uno dice diay, si no es la trama es el ritmo, si no es el ritmo es el encuadre, pero siempre había algo que se salía de lo que usualmente se ve.

P/ ¿Cómo se nombran las cosas en un lenguaje cinematográfico “no-visto”, como el que parte de una mirada femenina?

Mucho del lenguaje que se utiliza para el análisis cinematográfico en realidad es heredado del análisis literario. Estamos hablando de la historia de la narración como tal. Que puede ser narración oral, escrita, teatral, en este caso audiovisual... que tienen muchísimos años de existir y de estar siendo analizados tanto desde el análisis como desde la producción, por los hombres, la mayor parte de las veces, no siempre. Y estas disyuntivas que están teniendo ustedes ahora estoy segura de que las tuvieron las mujeres cuando empezaron a analizar a las primeras autoras, a las primeras novelistas...

Porque de repente una Virginia Woolf tenía un lenguaje que se salía del canon, o la misma Clarice Lispector, la autora de *La Hora de la Estrella*, la novela en la que se basa la película, que si deciden leerla es un viaje sensorial. Ella no usa las palabras para explicar racionalmente algo que ocurre, sino que las usa para crear una sensación física con las palabras. Ella sensorializa las palabras. Eso hace también, por ejemplo, *Medea* de alguna manera: sensorializa la experiencia narrativa.

Uno de los grandes estereotipos de la dualidad del género es haber dicho: “ah es que las mujeres son emocionales y los hombres son racionales”. Sin embargo, algo hay de eso, en el sentido de que las mujeres tenemos tal vez un acercamiento a lo sensorial que es diferente. También tenemos un acercamiento racional, no es como que somos seres sin razón. También puede haber hombres con acercamientos más femeninos. Llegamos ahí a las críticas que le hicieron a las teóricas feministas de los setentas, que es que si lo plantean todo como masculino y femenino, ¿dónde queda lo no-binario? A mi me encanta ese concepto del género fluido. Hoy en la mañana me siento mujer, pero en la tarde me siento más hombre y en la noche me vuelvo a sentir mujer. Yo creo que estas barreras tan rígidas se están eliminando. Lo que sí es un hecho es que hay narradoras audiovisuales, que antes no había. Ojo, con que antes no había, porque este es otro prejuicio, creer que las mujeres hasta ahora están haciendo películas. Desde el principio estábamos ahí, solo que bastante relegadas. Pero sí creo que hay características que van aflorando en esas narraciones audiovisuales hechas por mujeres que marcan una diferencia respecto a lo otro que vemos. Es que es innegable. Hay como un aire. Tal vez uno quisiera como poder enumerar: bueno tiene que ver con lo sensorial,

tiene que ver con una mirada que es mucho más cercana, los planos son más cerrados, tiene que ver con un tempo que es diferente, y tiene que ver con protagonistas que son totalmente diferentes, porque las mujeres nunca hemos protagonizado nada. O hemos protagonizado muy poco.

P/ A la hora de producir una película, la mirada se vuelve colectiva, plural, porque tenemos que trabajar con un “crew”. ¿Cómo se transmite su mirada como directora a las demás cabezas de departamento cuando se está creando la película?

En la vida profesional me han pasado dos cosas. Una es tener el privilegio de elegir a gente cuya sensibilidad me interesa y siento cercana. Otras veces no puedo. Por ejemplo a la hora de hacer “Del amor y otros demonios”, había un fotógrafo brasileño que me fascina, Walter Carvalho, que hizo por ejemplo, Madame Satá, toda narrada en planos súper cerrados, en donde se ve la textura de la piel, las luces, tiene también una carga erótica muy fuerte. Y yo dije: “¡Yo lo quiero a él!”. Le escribí, y al final yo moví mi fecha de rodaje un montón por una cuestión económica, y cuando ya íbamos a filmar él estaba por dirigir su primera película, entonces no pudo. Me recomendaron hablar con Marcelo Camorino, y fue muy interesante porque el trabajo que le conocía eran películas mucho menos sensoriales, y tenía mucho trabajo de publicidad. Yo como que me asusté, y pensé que tal vez no íbamos a coincidir. entonces le mandé el guión y él me dijo: “Yo creo que esto tiene que ver con el claroscuro de Caravaggio...” Y empieza a darme una serie de referencias que yo había hecho en el desglose visual para participar en los fondos. Yo pensé que le habían pasado el desglose visual. Y él respondió que no. Al final él y yo teníamos la misma visión y él nunca había leído lo que yo había escrito. A partir de ahí empezó a haber una conexión que ya cuando estábamos filmando, asustaba.

Generalmente yo soy súper obsesiva y llevo el guión técnico escrito y dibujado en mi cabeza de exactamente cómo voy a filmar. Pero estando en el rodaje uno a veces cambia cosas. Creo que uno como director, especialmente con el fotógrafo, uno genera un vínculo muy cercano, muy de complicidad. O así debería ser. El trabajo del cine es un trabajo colectivo. Cada quien desde su área va a proponer cosas, ese guión les va a generar ideas que tiran al juego creativo, y uno como director elige qué de eso le sirve y qué no.

En el caso de Violeta, yo sabía que iba a trabajar con alguien de Costa Rica, y por supuesto me encantaba el trabajo de Nicolás Wong, ya le propuse que haga mi próxima película también. Siento como una cercanía con su mirada. Nos pasó una cosa, y es que la casa de Violeta se terminó convirtiendo como en un personaje más. Y si bien yo tenía por ejemplo las referencias de Edward Hopper, y otras referencias pictóricas que andaban dando vueltas por ahí desde la escritura del guión, fue hasta que ya estábamos por filmar que empezamos como a aterrizar en qué se iba a traducir todo esto: en qué tipo de encuadres, en si iba a haber movimiento o no, en cómo nos imaginábamos la película. Me hubiera gustado tener más tiempo para planificar la parte visual de la peli, porque mis películas siempre han tenido esta virtud/defecto de que todo lo visual tiene un peso muy fuerte. En cambio con Violeta fue un periodo difícil en mi vida, había muerto mami, y entonces yo en realidad no quería filmar la película, no me sentía preparada para filmarla todavía, pero salieron los fondos entonces había que filmarla ya. Todo eso me pesó y yo sentí como que el proceso me pasó un poco por encima. Quizás si hubiéramos hecho un mayor trabajo, hubiera resultado diferente en algunos aspectos. Pero el personaje de Violeta era tan fuerte, el personaje como tal es tan contundente, que yo creo que todo el mundo empezó inmediatamente a leerlo: desde el punto de vista de arte, desde la foto con Nico, e incluso con Eugenia como actriz. Era muy fácil leerlo.

Por eso yo digo que la casa termina siendo algo que tiene mucho peso en lo visual porque de algún modo se vuelve un espejo de lo que le pasa a Violeta, en término de encuadres, de luz... No fue que necesariamente nos propusimos que la casa iba a ser luminosa al inicio y oscura al final, pero sí que la casa reflejara lo que ella iba sintiendo. Incluso queríamos que la piscina reflejara lo que ella iba sintiendo, estaba planteado así desde el guión: que los elementos exteriores o visuales fueran reflejo o espejo de eso que ella sentía. Pero bueno la filmación de la piscina realmente era una cosa mucho más compleja de lo que nos hubiéramos imaginado. Pero con la casa sí nos pasó. Por ejemplo, cuando ella sale a recibir el sol: tomas mucho más abiertas, más luminosas... cuando sale a la terraza hay una cosa más sensorial que también se apoya en el sonido. Queríamos que ella y esa casa tuvieran una relación emocional. Después cuando ella va sintiéndose más asfixiada, por ejemplo, con la casa de la pesadilla, que es mucho más oscura, más tenebrosa, de nuevo planos muy cerrados porque es cuando ella recuerda

que es niña. Ya incluso antes de que le prenda fuego, es una casa ya de sombras largas, más vacía, más silenciosa. Como que la luz de algún modo acompaña esa emoción que la va transformando. Por ejemplo el uso de espejos, de ventanas, que a veces vemos a Violeta en un reflejo, son cosas que surgieron en la casa, no lo teníamos previsto necesariamente en el guión. Desde foto y arte fuimos viendo cómo estos elementos ayudan a mimetizar en lo exterior esto de sentirse atrapada por las circunstancias que se van creando.

P/ En este caso, usted no sintió entonces que el trabajo colectivo haya significado un obstáculo para plasmar su mirada como cineasta mujer.

No, no lo sentí en Violeta. Me ha pasado una cosa que es que cuando yo empecé con mis primeros trabajos como directora, era muy perfeccionista. Entonces yo llegaba al rodaje con todo el guión técnico dibujado de principio a fin. Nada se podía modificar. Tal cual lo vi en mi cabeza, así lo quería filmar. Y eso es muy violento sobre el resto del equipo. Es como decir “esto es lo que hay que filmar, ustedes nada más obedezcan”. Puede ser que funcione, sin embargo se pierde uno de algo muy interesante, que no es solo del trabajo en equipo. El hecho de estar en un rodaje juntos va a generar una energía creativa que de otra manera no está. Eso es un desperdicio perderlo. Si no hubiéramos estado en esa casa, con un ambiente receptivo, entonces no hubiéramos visto estos espejos. A mí me encanta una secuencia en donde ella va como apagando luces por la casa. Eso solo surge porque estamos todos ahí en el lugar correcto, a la hora correcta con un espíritu receptivo. Esa parte la fui desarrollando en otros rodajes a lo largo de la vida. Cuando filmé “Sacramento” que fue mi tesis de Cuba en el año 93, el día antes de filmar mi actriz se hospitalizó grave, la protagonista con la que había estado ensayando 3 meses. Todas las locaciones que había elegido se cayeron el día que llegué a filmar, porque era Cuba periodo especial. Fue un rodaje tan accidentado que yo lloraba y lloraba. Y un profesor se acercó y me dijo: “esto es filmar. Filmar siempre tiene imprevistos. Usted lo que tiene que hacer es decir, bueno ya no tengo esa locación pero tengo esta otra, que tiene una ventana. ¿Por qué no usamos esta ventana en vez de lo que yo me había imaginado?”. Es aprovechar lo que tenés. Entonces en los rodajes se genera una energía bonita con las personas con las que estás trabajando, y se genera una energía bonita en los lugares... Con las actrices y los actores eso pasa

constantemente: que vos proponés una cosa y ellos llegan con algo distinto, y de repente surgen cosas que uno no se había imaginado. A veces se van en la línea que uno no quiere, pero se vuelven a traer al redil.

¿Qué es lo que hay que tener firme? Yo pienso que lo que hay que mantener es la esencia de lo que se quería narrar. Si esa esencia de lo que uno quiere narrar uno la conoce muy bien, podés explorar todo lo que te de la gana que vas a volver a esa esencia.

Como mujer, yo siempre he producido mis películas, he formado parte del equipo de producción y eso me ha dado poder. No es que si usted no me hace caso yo me enojo con usted, es que si usted no me hace caso yo lo despido. Entonces no me he encontrado como directora con actitudes machistas, porque no durarían ni tres minutos. Claro que me he enfrentado con machismos y agresiones patriarcales en mi vida, pero no necesariamente en la parte creativa. También porque yo he generado esas condiciones. Para ser honesta no me ha pasado incluso cuando no he sido productora. En todas las películas en las que he trabajado casi siempre tengo un equipo mayoritariamente de mujeres o mixto. No me ha tocado un productor patán. Si me he cuidado muchísimo de nunca estar en una circunstancia así. Pero porque voy y la genero, y la busco. En publicidad y en otros proyectos en donde trabajé por ejemplo de electricista, o de asistente de cámara, también pasaba que ya estaba dirigiendo proyectos. Entonces la gente no se iba a atrever, porque saben que hoy estoy aquí y mañana estoy dirigiendo. Pero sí la desigualdad que hay para las mujeres en producción audiovisual en Costa Rica, y en el mundo, es alta. Todavía no encontrás 7 directoras de fotografía con las que podés decir “con estas siento yo una identificación mayor”.

PI ¿Usted considera que la propuesta de *Violeta al fin* es feminista?

Todas mis obras son feministas, en tanto yo soy feminista. No es que yo busque que de ahora en adelante todas mis obras sean feministas, es que el feminismo es algo que me atraviesa. Es una forma de ver el mundo, de entender el mundo, de ubicarme como mujer en mi momento histórico. Esta forma es contestataria desde muy temprana edad. Es como esa mirada crítica respecto a esa imposición que se hace sobre los géneros, contra la violencia que se ejerce sobre nosotras como mujeres. Por un lado no

puedo dejar de hacer un cine que me refleja como mujer, y que me refleja en todo caso como una mujer que aspira a la equidad.

Yo creo que en términos de narrativa Violeta es un personaje muy feminista. En la base de su historia está este deseo de modificar las circunstancias en las que está. Ese acto de ella del final, de quemar la casa, trabaja en todos los niveles del conflicto: interno, personal, extrapersonal. Al quemar la casa ella defiende su patrimonio financiero, económico, con el banco, porque la casa está asegurada contra incendios. Eso no está dentro de la narrativa, dentro de la historia, es algo que está como ahí: voy a recuperar mi casa, así tenga que quemarla. Por otro lado, es un enfrentamiento con sus hijos y con la gente que la rodea que todo el tiempo están diciéndole “ya para qué”, frenándola por el tema de la edad. Por otro lado, es un enfrentamiento con ella misma, porque es una cosa de “yo heredé esta propiedad de mis padres” y aún así no poder tomar una decisión autónoma, volviendo al tema de la autonomía. El principal criterio para tomar esa decisión es ella misma, a pesar de que siempre fue una mujer que sacrificó todo por sus hijos, por su marido... Siempre estuvieron los intereses de los demás por encima de los de ella.

Ahora, decir que el lenguaje cinematográfico es necesariamente feminista, yo no necesariamente lo interpretaría de esa forma. Me es muy difícil verlo desde mi misma. Como ponerme desde afuera y decir “ay esta película es visualmente feminista o no”, o saber si tiene una mirada femenina. Lo que sí me parece es que hay una mirada muy mía. Me pasó una cosa súper linda: yo estrené “La pasión de nuestra señora”, que es este cortometraje del 98, en un festival de cine en San Francisco, que es el Festival de Marín. Es un pueblo al norte de San Francisco, que es una comunidad pequeña, y tiene como un grupo de gente que son seguidores del festival y que siempre van. Años después, literalmente 10 años después, estrené “Del amor y otros demonios”. Una señora se levantó y me dijo: “dígame una cosa, ¿usted no es la misma que hizo la película de las lapas?”. Y yo respondí que sí, es cierto que esa película se pasó aquí. Y ella me dijo: “es que es idéntica, es igualita”. Yo me quedé muy sorprendida, porque yo no habría dicho que las dos películas se parecen en su manera de narrar. Pero sí hay un tempo, una disposición, la manera en dónde está puesta la cámara... En estas dos había mucho uso de los planos cerrados. Para mi fue uno de los piropos más lindos que me

hayan dado, que ella hubiera podido reconocer que la narración visual se parecía. Yo siento que en Violeta hay cosas recurrentes que me han interesado ya en otras películas, a las que yo vuelvo de manera obsesiva. Digamos, la presencia de elementos como el agua, el fuego, la tierra, que están también presentes en otras historias. Toda esta cosa que tiene que ver con los papás de ella, con estar conectados con gente que ya no está, con muertos, por decirlo de algún modo. Es esta cosa no tan realista. Como que uno va reconociendo ciertas cosas, verdad. No necesariamente yo lo reconocería como “ay, es que eso es femenino”, o esta manera de mirar sí es o no. Pero les decía, que qué difícil definir la mirada femenina, o el cine hecho por mujeres. Existe una diferencia, porque se nota cuando uno ve una película. Pero habría que sumar todos esos elementos. Porque es hasta la manera en la que un personaje habla. Un ejemplo al revés es por ejemplo los dibujos animados que yo veo con Gabriel, mi hijo de dos años y tres meses. Yo por supuesto sufro muchísimo. Porque yo digo ¿¡Quién escribió el personaje de esa mamá?! Tuvo que haber sido el hombre más machista del mundo mundial. Porque todo el tiempo estamos expuestos a narrativas que son la mirada de los hombres sobre quiénes somos nosotras o cómo somos nosotras. Entonces ya el hecho de que una mujer decida contar sobre mujeres, es un acto subversivo. Como decían ustedes, ya es un acto subversivo una mujer vieja protagonista en una película. Una vez una persona que trabaja en distribución me dijo “es que si por lo menos fuera lesbiana, eso ayudaría”. Porque no se considera que un personaje así sea comercial. Entonces uno dice, un momento, el 51% de la población mundial somos mujeres. Entonces si me van a decir que mi película no es comercial porque está hecha por mujeres, que pena con usted, pero la mayoría de la población en el mundo son mujeres. Pero bueno, darle voz a las mujeres dentro de una narrativa ya es inusual. Lamentablemente inusual.

P/ ¿Podemos entonces hablar de que todas las mujeres tengan una mirada?

No puede existir una mirada de mujer, porque no existe un único tipo de mujer. Entonces las mujeres afrodescendientes van a tener otro filtro completamente distinto, una mujer que haya nacido en uno de los barrios marginales más complicados de San José, vieran qué película más diferente va a ser. Y esto es otro problema que pasa, hoy por hoy el cine que se produce en Costa Rica es todo clase media. Hace como dos años estaba yo trabajando para hacer un programa de guión a nivel nacional, y yo decía: “ si

no van a participar las personas de las comunidades indígenas, las personas de las comunidades marginales, las personas de las comunidades afrodescendientes... si no van a participar todos, entonces por favor pongámosle otro nombre.” Porque si es a nivel nacional tenemos que lograr que todo el mundo entre. No puede ser que los mismos que estamos dentro del privilegio sigamos haciendo las películas. Así sean los que eligen desde su clase media, narrar la historia de las clases marginales, que puedo ser muy crítica con eso. En todo caso, habrán tantas miradas de mujer como mujeres hay en el mundo. Una de las teóricas del cine feminista decía, que no puede hablarse de una mirada homogénea.

Yo me sentí muy decepcionada cuando la única directora que ganó el Oscar, lo ganara con una película que parece hecha por un hombre, toda ella. No hay nada que me lleve a pensar que había una mujer detrás de eso. Entonces es muy frustrante. Porque al final premiaron algo de lo mismo que siempre hacen. Además de que la película que ideológicamente defiende una posición política muy específica.

P/ Por último, hablamos de la escena del incendio, pero queríamos saber si hay otras escenas que tengan que ver con el conflicto interno, personal o extrapersonal de Violeta que tengan para usted un significado particular.

Hay escenas que son clave. Por ejemplo, en el conflicto interpersonal, en la familia, hay escenas que yo disfruté mucho, incluso con Eugenia filmándolas. Por ejemplo, las escenas de los almuerzos familiares. Hay una al inicio en dónde ella les dice que quiere alquilar habitaciones, aunque ya puso los rótulos. Y ella les dice: “pero porqué no me dejan tener mis planes”, y se levanta de la mesa y se va. Puede parecer algo como muy cotidiano, pero yo sentía que era muy relevante. Porque es una mujer que solo se ha dedicado a su familia. Y tenerla ahora en contra pensando “usted nunca se ha valido por sí misma, menos se va a valer ahora que está vieja”. Ese es el razonamiento que hay detrás. Ella pone una pequeña resistencia. La película está llena de pequeñas resistencias. Ella va sembrando pequeñas cositas que la llevan a la resistencia mayor que es quemar la casa. Luego, el almuerzo final en donde ya le dice “bueno, firme aquí”. Los hijos quieren ya cerrar la venta, y recuperar algo de dinero. Y ella quiere que el abogado lo revise, y los hijos furiosos, y ella no quiere filmar. Una parte de ella se niega. Ese tipo de escenas me recuerdan a esa necesidad que ella tiene de poner sus límites.

Ella no es la típica señora empoderada que es capaz de decirle a sus hijos “No las cosas no se van a hacer así”. Sino que ella va adquiriendo esa capacidad de resistencia.

Luego, hay una escena más introspectiva, que es la de la pesadilla y el posterior despertar. Que de hecho ese bloque es larguísimo, en términos de estructura narrativa. Es la única vez que hay un fuera de foco. Esa escena Nico y yo la vimos con la onda hopperiana, con bloques de color. El sonido está integrado, con un tren que suena de fondo. Todo me remite a su lucha interna.

A mi me parece válido leer todo desde un montón de puntos de vida. Yo tengo una amiga que tiene como 85 años, y me dijo: “lo que más me gusta de tu película es que se suicide al final”. Y yo quedé sorprendida. Entonces claro, a partir de esto, ustedes comprenderán que lo que quiera cualquier persona interpretar de la película a mi ya no me va a sorprender. Además todo me parece válido. Porque uno como espectador se adueña y se apropia de las narrativas. En la escena del incendio si es verdad que mi sensación era la de que por fin ella iba decidir algo por ella misma, aún teniendo las consecuencias que tiene. Es muy duro lo que va a hacer, porque es la casa en la que crió a sus hijos, es la casa que heredó de sus padres, es lo que le iba a permitir ser autónoma económicamente porque iba a alquilar cuartos. Es su refugio. La casa forma parte de ella y aún así está dispuesta a quemarla con tal de no perder la capacidad de tomar una decisión. Al principio pensé que ella iba a ir a comprar las cosas para hacer el fuego. Pero luego me dije, no. Traté de respetar lo que mi personaje haría. ¿Qué haría una persona como esta? ¿Iría a la ferretería a comprar canfín y no sé qué? Yo misma el otro día tuve que comprar canfín y prender fuego (controlado), pero fue aterrador. Entonces dije, no. Violeta no tendría una cosa tan premeditada. Pero sí que tendría el ánimo de decir: “viendo que la vida me puso esta posibilidad, la tomo”. Y según yo toda esta nadada en la piscina es todo el disfrutar de esa liberación. Ya ella se adueña de su presente.

FIN DE LA ENTREVISTA.

Apéndice I. Transcripción de la entrevista Alexandra Latishev

Transcripción de la entrevista realizada a Alexandra Latishev, directora del largometraje *Medea*, en el marco del Trabajo Final de Graduación para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva: Construcción cinematográfica de los personajes principales femeninos de los largometrajes costarricenses dirigidos por mujeres y estrenados en el año 2017.

**Estudiantes: María José Merino
Sofía Méndez.**

**Universidad de Costa Rica
2020**

P/ Según María Lourdes Cortés, muchas de las mujeres cineastas en Costa Rica fundamentan su carrera en bases académicas. ¿Cómo empezó usted su recorrido en el cine?

Yo salí del colegio y no había considerado estudiar cine. Primero, en mi época no había mucha gente estudiando cine. Siempre me había gustado el arte y quería ser pintora e hice el examen de admisión en la UCR y no me aceptaron, entonces empecé a estudiar Filología Clásica porque me pareció interesante. También me gusta la literatura, pero bueno, estudié Filología como 3 años. Sin embargo, cuando estaba en primer año llevé un curso de apreciación de cine con María Lourdes Cortés. Una cosa bonita fue que ella empezó a poner una serie de películas ticas y de Centroamérica que yo obviamente no había visto, porque no llegaban al cine o yo simplemente no tenía acceso a ellas. Fue muy revelador para mí ver que había gente haciendo cine en este país y en esta región y ahí fue donde dije “wow”. Yo siempre había tenido un vínculo con el cine por mi papá, porque él era un poco cinéfilo y me enseñaba películas soviéticas, sin embargo, para mí no era algo necesariamente accesible. Ni siquiera sabía que era algo que se podía estudiar. Pensaba que era de gente en otro país y con mucha plata. María Lourdes me contó que justamente se estaba abriendo la carrera de cine de la

Veritas y que, en ese momento, se podía llevar por materias. Empecé llevando la mitad de la carrera de Filología y algunas materias de Cine. Así, poco a poco fui estudiando Cine de dos en dos materias y me gradué como en 7 u 8 años. Ahí también hice la licenciatura en Cine. Trabajé en Palabra de Mujer en Canal UCR y luego en publicidad como asistente de dirección, que fue una pesadilla para mí. Después, con el tiempo, sentí que la publicidad me estaba chupando el tiempo de mis propios proyectos. Si yo tenía algo en relación a mis proyectos y entraba un comercial o algo así, yo tenía que dejarlo todo. Era una vida muy esclavizada, casi sin derechos humanos o laborales en absoluto. Ahí me planteé buscar otros trabajos con tal de tener tiempo de hacer películas, por algo lo estudié y eso era lo que me interesaba. Conseguí trabajo en el Parque La Libertad en el CETAV.

P/ ¿Empezó su carrera sabiendo que quería dirigir?

No. Yo entré porque quería dirigir, quería crear ese imaginario de las películas, sin embargo, conforme vas avanzando en la carrera era mucha incertidumbre. Los primeros años fueron de mucha incertidumbre, porque, primero, en mi época la mayoría de estudiantes eran hombres. A veces era yo y una o dos chicas más en una clase de 20 personas. Además, todos hablaban de aparatos, cámaras, softwares y yo no sabía nada de esto, con costos sabía cómo se encendía una Mac en esa época. Yo decía “creo que me equivoqué de carrera”, “tal vez no sirvo para esto”. Además, en publicidad empecé trabajando con Neto Villalobos y la mayoría de directores que yo veía eran personas que entraban y pegaban gritos y tenían una personalidad específica. Yo sentía que no era lo mío. Pero creo que fue determinante el momento en que llevé Dirección y Montaje. Además, llevé Dirección con Paz Fábrega que era una mujer directora, joven, mujer, que hacía proyectos con bajo presupuesto y que luego pude trabajar con ella de cerca, entonces era otra modalidad, otra forma de hacer y producir películas.

P/ Con respecto a *Medea*, cuando nace la idea de María José, ¿por qué le resulta importante contar una historia de una mujer?

Es raro, porque siento que no podría contar otra. Quizás desde mi tesis universitaria y trabajos previos ya era algo orgánico, no podía contar desde otro lugar. Antes de la entrevista leí las preguntas y había una que decía “¿qué significa ser una mujer?” y eso es muy difícil, pero cuando me cuestiono de qué se tratan la mayoría de

las películas que hago, se tratan para mí de eso, de ese cuestionamiento. Si yo pudiera sintetizar a nivel discursivo o a nivel de premisa, creo que todos los trabajos que hago me plantean esa pregunta, por que es una pregunta que me he hecho casi toda la vida. Sin embargo, por lo que es una película y no, por ejemplo, un libro -además de que no manejo el lenguaje para poder decir qué es para mí ser una mujer- es que el cine se trata de las cosas que uno no puede decir, que no puede comunicar con palabras. En *Medea* es esta idea de “mi cuerpo es mío”, “vivimos en cuerpos ajenos”, sin embargo cómo se traduce eso a película. Es muy difícil decirlo y que alguien que no ha vivido esa experiencia, o que no pase por las experiencias de vida que puede pasar una mujer, pueda entender eso. Siento que el cine puede ser una herramienta poderosa en ese sentido, de poder estar en el cuerpo, tiempo, vida de otro u otra. Eso es lo bonito. Como decía Tarkovsky, la gente muchas veces va al cine para recuperar el tiempo perdido, para vivir la vida de otro, sentir qué es estar en la piel de otro. Como mi cuestionamiento parte de eso: “¿qué significa ser una mujer?”, también es qué significa sentirlo, vivir lo que se siente ser una mujer.

P/ A la hora de construir un personaje como María José, ¿existe la voluntad de rechazar estereotipos de género o de apropiarse de ellos?

En el caso de María José sí fue consciente hacer un personaje que transitara por distintos lugares. En algún momento era un personaje medio andrógono, sin embargo, al final dije “quiero trabajar con Lily” y ahí trabajamos en conjunto en darle características que no correspondiera tanto dentro de lo que comúnmente conocemos por [ser mujer], pero sobre todo a nivel de acciones. Para mí era muy importante romper con todo, desde lo más básico, como una mujer embarazada que no actúa en relación a su embarazo como se espera socialmente, que es: “estoy embarazada, qué hermoso”. ¿Cuántas películas hemos visto de la mujer romantizando el embarazo? ¿Cuántas escenas, incluso, de partos? Pero, ¿cuántas escenas de aborto hemos visto? Entonces, para mí era muy importante hacer visibles estas otras posibilidades de ser una mujer o de una mujer que reacciona de una manera [diferente]. Hace poco leí en un sitio web algo que yo no había pensado y es que decía “nos gusta mucho cómo en la película este personaje siempre es el primero que da un beso”. Cualquier interacción que vemos siempre es donde el hombre toma la iniciativa y de repente ella es siempre la primera que da un

beso. Entonces, para mí era importante a nivel de acciones romper con lo que usualmente veo en el cine, que, además, normalmente está dirigido por hombres.

P/ Para usted, ¿por qué es importante para los espectadores observar esa deconstrucción de estereotipos en el cine?

Sobre todo, pienso que [es importante] para las mujeres. Pienso en esta directora Greta Gerwig de Lady Bird, que es una película casi como “teenager”. En mi época no había películas así, o habían pero yo no tenía acceso. Imaginate yo como adolescente haber tenido la posibilidad de ver un personaje con el que me sintiera identificada. Era para mí súper importante verme, crear un espejo en la pantalla, verme como alguien que no necesariamente calza con el estereotipo, verme como alguien que piensa y actúa diferente, que siente que algunas cosas no están bien, que se cuestiona cosas... Un personaje así, en mi época, no existía y pienso qué importante es como espectadora tener la posibilidad de identificarme con los personajes y no estar consumiendo construcciones de personajes a los que ni siquiera puedo acceder y que ni siquiera me parecen verosímiles. Son pequeñas decisiones en las acciones las que de repente te presentan que las mujeres también podemos ser este gran espectro de posibilidades de acción y de caracterización.

P/ A partir de esto, nos surgía la duda de si estas motivaciones surgen también a partir de su perspectiva como espectadora.

A mí una cosa que me sorprendió con la película “Joker” es que el gobierno de Estados Unidos tomó medidas, en el momento en que se iba a estrenar, por miedo a que la gente fuera a armar caos. Entonces pensás en qué poder y qué responsabilidad tenés con el cine, puesto que, muchas veces, la gente entra en una convención y se firma una clase de contrato de que esa es o será la realidad durante un tiempo, aunque es ficción. Más aún, cuando sos joven o consumís cosas como si fueran una verdad absoluta. Es importante cuestionar. Para mí el cine es filosofía en acción. Es muy importante que cada una de esas acciones, sobre todo las acciones -porque en mis películas lo que dicen los personajes no es muy relevante- pero que las acciones sí estén cargadas de algo, de contenido, que abran a otra posibilidad.

P/ Desde su experiencia, ¿considera que tener la posición de directora mujer le da una mirada específica a la película?

Inevitablemente, el hecho de haber nacido y haberme construido mujer me ha dado ciertas experiencias de vida. Mucho ha estado determinado por eso: mi experiencia de vida, mi manera de socializar con el mundo y la forma en que el mundo interactúa conmigo. Creo que es inevitable cómo eso de alguna manera va a determinar mi mirada. Muchas de esas cosas que estuvieron determinadas por el hecho de que yo fuera mujer y mucho de esa mirada, aún en esta época, es muy invisible al mundo. No solo desde mi experiencia, sino también de otras mujeres. Aún hay mucho de eso que no es lo suficientemente retratado o expuesto. El cine es un lenguaje muy nuevo, realmente tiene poco más de cien años. Entonces, imagínate poco más de cien años y de hace no sé cuántos años que las mujeres hacen películas... O sea, hay mujeres que hacen películas desde el inicio, sin embargo, son muy poquitas. Prácticamente, el cine realizado por mujeres data como de los 70's para acá; fue donde empezaron a agarrar fuerza. Va de la mano con la cuarta ola feminista. Creo que si una lo analiza en paralelo con el porcentaje de mujeres de los 60's y 70's para acá, creo que tiene mucho sentido.

Siempre me hacen esta pregunta de “¿cree que hay una mirada femenina?” y es muy loco porque a uno le hace ruido, porque es como “¿qué quiere decir?”. Sin embargo, cuando yo veo las películas dirigidas por mujeres sí veo algo distinto. Obviamente está determinado con que ellas tuvieron otra experiencia de vida, se enfrentaron a otro tipo de conflictos... Así como los hombres también vivieron en un... Todos somos víctimas del patriarcado desde otro lugar. No puedo decir que no existe [una mirada]. Creo que sí y muchísimo más ahora donde hay un auge más fuerte de representarse, de esa necesidad de poner allá afuera eso. Ojalá en algún momento no fuera tan marcada la diferencia. Sin embargo, esas cosas, como también se dice en el feminismo, tienen que ser nombradas, pues también en el cine, en este momento, esas cosas tienen que ser retratadas para que existan, porque antes simplemente no existían y si no se ven, no existen, así como, si no se dicen, no existen. Ahora soy profe en la Escuela de Cine en la Veritas y, para mí, es súper importante que no podemos distanciarnos de nuestra posición de clase, de género, de que vivimos en un país subdesarrollado en Centroamérica... En el cine no hay manera de escapar de esas cosas, todo es político.

P/ ¿Sentís que los hombres deberían dejar de contar las historias de las mujeres para que ellas se apropien y las historias se cuenten desde la postura de quienes las están viviendo?

Es súper duro porque, incluso en esos procesos académicos, insisto en que la gente cuente desde el lugar que conoce, sin embargo, cuando veo películas como las de Sebastián Lelio, como Gloria o Una mujer fantástica...o sea, yo vi Gloria y hasta el final me di cuenta de que era un director. Hay personas que pueden ser sensibles a cosas y no necesariamente está determinado. Así como he visto películas muy machistas dirigidas por mujeres también. No sé, no tengo respuesta en ese sentido. Me lo cuestiono bastante. Uno en el cine crea alter-egos y, posiblemente, los alter-egos de Sebastián Lelio sean mujeres y con eso se identifica y está bien.

Hay una plataforma que se llama She Does Filmz que es como una plataforma de solo directoras mujeres y las curadoras pueden servirles muchísimo. Consiguen películas dirigidas por mujeres de diferentes épocas. No es muy grande, pero es un proyecto súper bonito. Es como un Netflix, pero solo de mujeres.

P/ ¿Cómo se crea un personaje mujer que no sea irreal, pero tampoco represente el machismo de la sociedad patriarcal?

En este sentido, lo hablo tanto de María José, como de Javier, el novio. Yo no quería crear con ella un cliché o caricatura, pero tampoco quería hacer [con él] una caricatura de machito *nocivo*, por más de que conozcamos personas así. Para mí, dentro de la construcción de personajes -y creo que es una cuestión casi teórica de guión – son muy importante las contradicciones. Nosotras no somos blanco o negro, no somos la liberación absoluta. Estamos en una búsqueda, en una escala de grises que pasa y bordea. En ese sentido, me acuerdo mucho de Javier, porque yo quería contar [sobre] un personaje que su vulnerabilidad fuera evidente, que tuviera sus complejos de clase, que viniera de una zona rural y esta cosa absurda del “vallecentrismo”, que de repente fuera tierno, enternecedor en las cosas que hace, inocente, pero a la vez, fuera un machito cuando se une con otros hombres... Para mí era importante que tuviera esa gama. Ahí es donde los personajes en el cine se hacen verosímiles, con las contradicciones, porque los seres humanos somos contradictorios. Usualmente no somos una bandera impecable, nadie lo es. Para mí es importante jugar con esas

contradicciones. También es importante no ser doctrinante, por ejemplo, esta es una película que toca el tema del aborto, de la maternidad y de tomar decisiones en torno a eso; sin embargo, siento que la película no necesariamente te dice qué tenés que pensar, sino que te pone en ese lugar, te pone las cosas de frente, te enfrenta a ciertas realidades, y, de ahí, el espectador o espectadora toma las decisiones que quiere. Creo que ese es el poder del cine. No es que *la trama* no esté siendo manipulada o empujada hasta cierto lugar, sin embargo, para mí era importante que nunca nadie dijera algo en relación a lo que sucede, es decir, que el espectador tomara la decisión de qué quiere pensar.

[Para comunicar] es el lenguaje que necesités. La publicidad es una cosa, la tv es otra... Para mí el cine es un lenguaje muy complejo que aún me dedico a estudiar. A mí, en general, me gusta mucho que se trate de esas cosas que no se puedan decir, que no podría comunicar de otra forma y por eso es una película. Podés interpretarlo en palabras de muchas maneras, sin embargo, hay un límite. Para mí es importante que no sea literal, ni ilustrativo...

P/ Ahora que hablamos del lenguaje, estamos haciendo un análisis semiótico de cine y nos preguntamos cómo dar significado a experiencias a través del cine, para descubrir que la formalidad del lenguaje está masculinizada desde siempre. ¿Cómo se piensa la puesta en escena? ¿Con qué lenguaje?

Es un tema que me fascina y quizás de ahí viene mi aspiración de que quería ser artista plástico. Yo me referencio más de la pintura. Trato de no referenciar con películas, sino con pintura, fotografía fija, música, literatura, todo menos películas, para no terminar imitando películas. Por ejemplo, con *Medea* un referente importante era Francis Bacon y Jenny Saville, que es también una pintora, fotógrafa, artista que hacía cosas contra el vidrio, como fotos contra el vidrio, es súper interesante el trabajo. Yo decía necesito sacar imágenes que yo vea y sienta una violencia en relación al cuerpo. Yo empezaba a sacar estas referencias de Francis Bacon, de estos cuerpos como animalizados y en posiciones extrañas y empezaba simplemente a analizar la imagen y cómo yo traduzco la sensación que me produce esta imagen. Lo analizaba desde una posición técnica, como la posición del cuerpo, el punto de vista, los colores, la composición...y cómo traduzco esta sensación en película. De ahí fui construyendo la

puesta en escena de *Medea*, fue traduciendo sensaciones de otros lenguajes. Porque uno ve una pintura de Francis Bacon y uno dice como “no sé por qué, pero esto es súper violento”. Me leí un libro que se llama “La lógica de la sensación” de Gilles Deleuze, que era de análisis de la pintura de Francis Bacon.

Yo escribí en guión durante un año. Iba a laboratorios y talleres de guión y todo el mundo pensaba que era una cosa rara la película. Obviamente era súper controversial. Me pasó que ya no podía escribir más, llegué a un punto en que dije “ya no sé”. De repente, llegué a un lugar importante y dije “si esta es una película del cuerpo, ¿por qué sigo escribiendo? ¡Tengo que trabajar con el cuerpo!” Ahí comencé a hacer casting y a trabajar con los actores. Nos veíamos una vez por semana. Íbamos a los espacios donde yo quería filmar, por ejemplo, a veces me iba a bares o, si quería filmar en la casa de una amiga que era de la mamá, iba y ensayaba ahí. Ensayaba en el baño [de esa casa] a partir de estas imágenes. Intentaba traducir y hacía experimentos de propuestas actorales y de ahí iban saliendo desde escenas de la película, hasta reescrituras de la película. Ahí, yo sentí que empecé a escribir de verdad, pero fue escribiendo sobre el cuerpo, o sea, escribiendo con el cuerpo, trabajando directamente sobre el cuerpo. Ahí, también, fui definiendo lo del plano más cerrado, una estética medio documental. Fue en esa búsqueda, pero fue una búsqueda larga, por lo menos un año estuve trabajando con los actores. Además, entrené Rugby con Lily como seis meses.

P/ ¿El uso del silencio en la película fue algo propuesto, es decir, el hecho de que nadie hable de lo que sucede?

Es parte de este lenguaje del cine, uno no necesariamente para decir algo, el personaje lo tiene que decir, más bien ojalá no lo diga. Pero, tenemos que decirlo, con imágenes, con acciones, con traducirlo al lenguaje cinematográfico. Para mí esa cuestión de la traducción es muy importante. Incluso, yo me hago un dogma, me hago mis reglas. Entonces, por ejemplo, dentro de las reglas de *Medea*, era importante cortar el formato panorámico para quitar el paisaje y que yo contara de ese panorama, de ese contexto del personaje, desde su reacción corporal, o sea, que yo contara de lo que pasa alrededor desde como ella reacciona a su contexto y no viendo el contexto necesariamente. También de ahí viene el 4:3. Algo interesante que dijo un crítico una

vez, que yo no había pensado, pero me encantó como lo dijo, “el encuadre es un útero”. Esa última imagen de la protagonista así es como de esos ultrasonidos 4d.

También, la idea es de un personaje que está a punto de nacer, como lo que dicen los psicólogos “se parió a sí misma”. Todo el proceso que llevó fue un ejercicio de liberación, estrepitoso, durísimo, pero ella está haciendo cosas que para ella son una clase de liberación y volver a nacer. Lo que pasa es que esa liberación es “una parida”. Usualmente, los procesos donde nos liberamos son “paridas”. También los ángulos de la cámara son 15 grados, es decir, nunca está a 90 grados o 45 grados, sino que siempre está ligeramente torcido. Eso es como para crear esa inestabilidad, esa incomodidad, esa imperfección de la situación.

En relación al silencio, para mí era muy importante que no se hablara de lo que está pasando, que nunca nadie dijera “embarazo”, que nunca nadie dijera “bebé”, porque así es como pasa en esas situaciones. Cuando empecé a investigar este tema, una de las cosas que me explotaba la cabeza era cómo es posible que haya una persona dentro de círculo, primero que esté embarazada que eso es físicamente bastante notable, pero además todo lo que psicológicamente le puede estar pasando [por eso]. ¿Cómo alguien no se da cuenta que alguien al lado suyo está viviendo algo así? Es como un ejercicio de empatía. Qué poco empáticos somos y qué dice eso de una sociedad. Es como “no quiero ver”, “es invisible”, pero ahí está. Ahí está y es visible para el espectador, pero parece que es invisible para los demás. Para mí, era una cuestión metafórica de cómo se manejan estas cosas. Estas cosas pasan en la sociedad en la que vivimos, alrededor nuestro, y simplemente no se dice. No se hablan cuando están pasando, ya después podemos hacer yo que sé, pero ahí cuando está pasando, al frente tuyo, no se dice. A la hora de que no se dice, no existe. Para mí era importante el juego del espectador que, a la hora de que esto no se dice, mucha gente me ha dicho que llegaron a cuestionarse si realmente estaba embarazada, por más de que uno pone la panza en primera imagen; o me dicen: “se me olvidó” y es como: “qué?”. Por más que lo tengamos al frente, no lo queremos ver. Hay algo ahí que para mí era interesante, también en relación a esto, a que nadie lo diga nunca, es invisible para todo el mundo o, tal vez, no es invisible, pero quiero que lo sea porque esas situaciones también me ponen a mí en evidencia.

P/ Nos gustaría hablar del conflicto (y riqueza) de que en el cine hay muchas voces. ¿Cómo hace usted para comunicarle a su equipo la mirada de la película para funcionar en colectivo?

Al igual que con los actores que fue como un año de trabajo, yo creo que con todos los departamentos con los que trabajé, la mayoría fueron procesos largos. La película en realidad la grabamos como en 2 semanas. La primera parte, que fue antes de raparle la cabeza, la grabamos en Semana Santa, con otro fin de semana. Fue una película de un presupuesto muy bajo. Por ejemplo, con Álvaro [director de fotografía], en todo este proceso del Rugby él iba y teníamos premisas. Una cosa vacilona con *Medea* y que no fue consciente, es que la mayoría del crew eran directores. La productora, Paz, es directora, que en algún momento era mi asesora de guión y yo estaba trabajando con Marcela Esquivel, pero nos separamos, fui mi propia productora durante un tiempo y Paz, siguiendo el proceso de guión, se ofreció a producir la película. Álvaro también es director, la sonidista también es directora. Los directores tienen sus personalidades, pero sí fue muy rico el diálogo, porque la mayoría de ellos sí se vieron involucrados en este proceso previo largo que yo hice. Con Álvaro yo también trabajé por lo menos 6 meses la fotografía de esta película. A todos los ensayos que yo hacía, él iba con cámara y ahí íbamos definiendo la puesta en escena. Filmábamos de diferentes puntos, probábamos cosas, veíamos referencias, veíamos películas... Construí junto con él mucho la puesta en escena y Oscar se encargó más de una cosa técnica de iluminación, que entró en la última parte. Con Paz, como ya había trabajado el guión previo, ya la cosa había sido muy acompañada. A mí me gusta trabajar con equipos muy pequeñitos, donde todas las personas que estén involucradas quieran estar ahí. Me gustan los equipos documentales. Me gusta ir a locaciones que estén en su funcionamiento normal. Yo me meto a un bar que esté funcionando y grabo ahí. Me gusta trabajar de esa forma. Yo no puedo meter un extra. Siento que prefiero meter actores en contextos reales.

P/ ¿Cree que esta decisión de tener un equipo técnico pequeño se refleja en la película?

Sí, demasiado. Incluso, hay un nivel de intimidad en las escenas que siento que con otra dinámica, con otra estructura de producción, yo creo que no le hubiéramos

llegado en algunas ocasiones. Es muy importante ese nivel de intimidad que logramos en general y ese vínculo gracias a ese trabajo previo.

P/ Uno de los retos más grandes es el presupuesto, ¿cree que un crew pequeño facilita este aspecto?

Quizás para una próxima película me gustaría un poco más de plata, para poder pagarle a mis amigos bien, para estar más tranquila en ciertas cosas, porque la película la hice muy guerrilla. Sin embargo, eso me daba ciertas libertades. A mí sí me gusta usar muy bien los recursos, no me gusta el desperdicio en general, en la vida, me afecta. Yo siento que en el cine a veces hay demasiado desperdicio. Habrán películas de millones de dólares que súper bien, pero yo invertiría, por ejemplo, esa plata en proyectos de educación o qué sé yo, pero no en una película. Es mi posición. Yo sí creo en usar ingeniosamente los recursos, porque también vivimos en Centroamérica y aunque yo quiera levantar millones, no se puede, no tenemos fondos en la región de esas dimensiones. Yo creo que hay que ser a nivel de lenguaje bien ingeniosa. Si yo no hubiera decidido hacer *Medea* de esa forma, no sé si la hubiera hecho, porque mucho estaba determinado por la manera y el momento en el que decidí hacerla. Yo dije voy a hacer un crowdfunding y voy a hacer la película con lo que tenga y así salió.

FIN DE LA ENTREVISTA.

Apéndice J. Documento de consentimiento informado firmado por Hilda Hidalgo

Consentimiento informado para participar en la entrevista a profundidad del Trabajo Final de Graduación para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva: Construcción cinematográfica de los personajes principales femeninos de los largometrajes costarricenses dirigidos por mujeres y estrenados en el año 2017

Nombre de las investigadoras: María Sofía Méndez Salas y María José Merino Leiva

Nombre del participante: Hilda Hidalgo Xirinachs, directora del largometraje Violeta al fin.

PROPÓSITO DEL PROYECTO: El presente estudio consiste en un análisis de la construcción cinematográfica de los personajes femeninos de 2 largometrajes costarricenses cuyos personajes principales y sus directoras son mujeres. Este trabajo final de graduación está siendo realizado por María José Merino Leiva y María Sofía Méndez Salas, estudiantes de Ciencias de la Comunicación Colectiva, en la Universidad de Costa Rica, optando por el grado de licenciatura con énfasis en Comunicación Estratégica. Para esto, se requiere la información brindada por las entrevistadas con el fin de conocer su mirada, desde la dirección y profundizar su proceso creativo a la hora de construir personajes para el cine.

¿QUÉ SE HARÁ?: Su participación consistirá en una entrevista a profundidad en la modalidad virtual sobre el largometraje Violeta al fin y su trabajo desde la dirección y construcción de personajes realizado en este. Asimismo, se discutirán aspectos referentes a las intenciones y la mirada que influyeron en dicho trabajo audiovisual.

RIESGOS:

1. Sus declaraciones podrían ser incluidas en el estudio y ser conocidas por quienes tengan acceso a la investigación y sus resultados, por lo que estarán expuestas a la opinión de estas personas.
2. Posibles críticas y comentarios al largometraje discutido en las entrevistas.

BENEFICIOS: Como resultado de su participación en este estudio, se permitirá el abordaje académico de su visión como cineasta. El aporte de las y los autores de las obras es poco frecuente en investigaciones sobre análisis del discurso y de contenido. Por esta razón colaborará con la generación de conocimiento con respecto a temas relacionados con la producción audiovisual costarricense y latinoamericana, así como en materia relacionada a la representación social y artística de la mujer desde una perspectiva de género.

ACLARACIONES:

- Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con María José Merino Leiva y María Sofía Méndez Salas. Ellas deben haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información, puede obtenerla llamando a María José Merino Leiva al teléfono 8409-6487 en el horario de 8am a 5pm, entre semana, o bien, a María Sofía Méndez Salas, al teléfono 8702-0006, en el mismo horario. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.
- Recibirá una copia de esta fórmula firmada para su uso personal.
- Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento.
- Su participación en este estudio no es confidencial y los resultados podrían aparecer en una publicación de tesis o artículo de investigación.
- No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio.



Hilda Hidalgo Xirinachs
Cédula 1 0782 0534
3 de julio 2020



Investigadora Sofia Méndez Salas
cédula 1-1618-0534
13 de junio del 2020



Investigadora María José Merino Leiva
cédula 1-1559-0646
13 de junio del 2020

Apéndice K. Documento de consentimiento informado firmado por Alexandra Latishev

Consentimiento informado para participar en la entrevista a profundidad del Trabajo Final de Graduación para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva: Construcción cinematográfica de los personajes principales femeninos de los largometrajes costarricenses dirigidos por mujeres y estrenados en el año 2017

Nombre de las investigadoras: María Sofía Méndez Salas y María José Merino Leiva

Nombre del participante: Alexandra Latishev Salazar, directora del largometraje Medea.

PROPÓSITO DEL PROYECTO: El presente estudio consiste en un análisis de la construcción cinematográfica de los personajes femeninos de 2 largometrajes costarricenses cuyos personajes principales y sus directoras son mujeres. Este trabajo final de graduación está siendo realizado por María José Merino Leiva y María Sofía Méndez Salas, estudiantes de Ciencias de la Comunicación Colectiva, en la Universidad de Costa Rica, optando por el grado de licenciatura con énfasis en Comunicación Estratégica. Para esto, se requiere la información brindada por las entrevistadas con el fin de conocer su mirada, desde la dirección y profundizar su proceso creativo a la hora de construir personajes para el cine.

¿QUÉ SE HARÁ?: Su participación consistirá en una entrevista a profundidad en la modalidad virtual sobre el largometraje Medea y su trabajo desde la dirección y construcción de personajes realizado en este. Asimismo, se discutirán aspectos referentes a las intenciones y la mirada que influyeron en dicho trabajo audiovisual.

RIESGOS:

1. Sus declaraciones podrían ser incluidas en el estudio y ser conocidas por quienes tengan acceso a la investigación y sus resultados, por lo que estarán expuestas a la opinión de estas personas.
2. Posibles críticas y comentarios al largometraje discutido en las entrevistas.

BENEFICIOS: Como resultado de su participación en este estudio, se permitirá el abordaje académico de su visión como cineasta. El aporte de las y los autores de las obras es poco frecuente en investigaciones sobre análisis del discurso y de contenido. Por esta razón colaborará con la generación de conocimiento con respecto a temas relacionados con la producción audiovisual costarricense y latinoamericana, así como en materia relacionada a la representación social y artística de la mujer desde una perspectiva de género.

ACLARACIONES:

- Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con María José Merino Leiva y María Sofía Méndez Salas. Ellas deben haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información, puede obtenerla llamando a María José Merino Leiva al teléfono 8409-6487 en el horario de 8am a 5pm, entre semana, o bien, a María Sofía Méndez Salas, al teléfono 8702-0006, en el mismo horario. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.
- Recibirá una copia de esta fórmula firmada para su uso personal.
- Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento.
- Su participación en este estudio no es confidencial y los resultados podrían aparecer en una publicación de tesis o artículo de investigación.
- No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio.



Alexandra Latishev Salazar
ced 113310299

Nombre, cédula y firma del sujeto. Fecha.



Investigadora Sofía Méndez Salas
cédula 1-1618-0534
13 de junio del 2020



Investigadora María José Merino Leiva
cédula 1-1559-0646
13 de junio del 2020

Apéndice L. Autorización para consulta y reproducción parcial de *Violeta al fin*

AUTORIZACIÓN DE LAS AUTORAS DE LAS OBRAS PARA LA CONSULTA Y REPRODUCCIÓN PARCIAL DE LOS LARGOMETRAJES

San José, Costa Rica
Viernes 13 de Noviembre del 2020

Yo, Hilda Hidalgo Xirinachs , cédula 1 0782 0534, autora del largometraje “Violeta al fin”, autorizo a las estudiantes María Sofía Méndez y María José Merino a consultar y a reproducir de forma parcial la obra mencionada en el marco de su Trabajo Final de Graduación para optar por la Licenciatura en Comunicación Estratégica de la Universidad de Costa Rica. Esto incluye la posibilidad de citar el largometraje e incluir fotogramas del mismo en su trabajo de investigación y en materiales de apoyo para la defensa del TFG, con fines exclusivamente académicos.



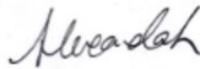
Hilda Hidalgo Xirinachs
Cédula 10782 0534
San José, 13 de noviembre del 2020

Apéndice M. Autorización para consulta y reproducción parcial de *Medea*

AUTORIZACIÓN DE LAS AUTORAS DE LAS OBRAS PARA LA CONSULTA Y REPRODUCCIÓN PARCIAL DE LOS LARGOMETRAJES

San José, Costa Rica
Viernes 13 de Noviembre del 2020

Yo, Alexandra Latishev Salazar , cédula 113310299, autora del largometraje “Medea”, autorizo a las estudiantes María Sofía Méndez y María José Merino a consultar y a reproducir de forma parcial la obra mencionada en el marco de su Trabajo Final de Graduación para optar por la Licenciatura en Comunicación Estratégica de la Universidad de Costa Rica. Esto incluye la posibilidad de citar el largometraje e incluir fotogramas del mismo en su trabajo de investigación y en materiales de apoyo para la defensa con únicos fines académicos.



Firma de la autora y fecha