



Universidad de San Andrés

Universidad de San Andrés

Departamento de Ciencias Sociales

Licenciatura en Comunicación

**La representación de las mujeres en las películas *coming of age* del 2000 al 2020:
su actividad y/o pasividad e (in)dependencia para el cumplimiento de sus
objetivos.**

Autoras: María Gabriela Franchino y Rosario Gutierrez

Legajos: 29061 y 29226

Mentora: María Belén Igarzábal

Buenos Aires, Argentina

30 de agosto de 2021

Abstract

En este trabajo se analizarán los estereotipos femeninos en las películas del género *coming of age*, género cinematográfico destinado al público juvenil donde los jóvenes son los protagonistas, desde los 2000 hasta la actualidad. Nos centraremos especialmente en la construcción de la belleza y sensualidad de estos personajes, en la actividad y/o pasividad en la consecución de sus objetivos y en la independencia o dependencia de los personajes femeninos con respecto a los masculinos para el cumplimiento de los mismos. Para ello, se realizará un análisis cualitativo y cuantitativo tomando los personajes principales de 21 películas estrenadas y ambientadas entre el año 2000 y el 2020 pertenecientes al género en cuestión. Tomaremos solo los personajes femeninos y aquellas películas que cuenten con al menos una mujer entre sus personajes principales. El objetivo es dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cambiaron los estereotipos de los personajes femeninos en las películas *coming of age* desde los 2000 hasta la actualidad?



Universidad de
San Andrés

Agradecimientos

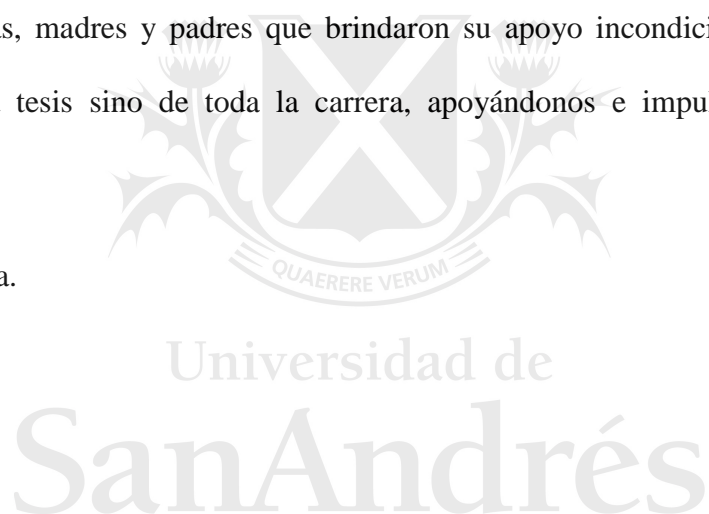
A Belén Igarzábal, quien guió esta tesis y sin cuya ayuda no podría haber sido posible. A Silvia Ramírez Gelbes, que confió en nosotras y nos incentivó a participar en el área de la investigación académica. A Charly Gelormini y a Eugenia Mitchelstein, director y ex directora de la carrera, por toda su ayuda. A la Universidad de San Andrés y a todos nuestros profesores y profesoras por el espacio y las oportunidades.

A nuestros amigos y amigas, especialmente a Matías Güizzo, que nos dio una mano con la investigación.

A nuestras familias, madres y padres que brindaron su apoyo incondicional no solo en el transcurso de esta tesis sino de toda la carrera, apoyándonos e impulsándonos a seguir adelante.

A Chichín, a Dorita.

A la abuela Pilar.



Índice

Abstract.....	1
Agradecimientos.....	2
1. Introducción.....	5
2. Marco teórico	
2.1. El género <i>coming of age</i>	8
2.2. Cine y género: <i>Feminist film theory</i>	13
3. Revisión bibliográfica.....	16
4. Preguntas de investigación e hipótesis.....	21
5. Diseño metodológico	
5.1. Análisis de contenido.....	22
5.2. Selección del corpus (películas).....	25
6. Resultados	
6.1. Resultados cuantitativos.....	27
6.2. Resultados cualitativos	
6.2.1. Belleza: análisis.....	30
6.2.2. Belleza: hallazgos.....	38
6.2.3. Amor, sensualidad y sexualidad: análisis.....	41
6.2.4. Amor, sensualidad y sexualidad: hallazgos.....	51
6.2.5. Actividad y pasividad.....	52
6.2.6. Dependencia de un hombre para la consecución de sus objetivos.....	58
7. Conclusiones.....	65
8. Discusión.....	72
9. Bibliografía.....	80
10. Anexo.....	83

1. Introducción

Occidente se encuentra hoy en un contexto en el que los movimientos feministas están pisando fuerte y están impulsándonos, como sociedad, a replantearnos muchos de los presupuestos en torno a los géneros ya naturalizados. Este es un tema que ha adquirido una gran relevancia en los últimos años y está suscitando muchos cambios. Podemos ver esto en las legislaciones y en la puja por los derechos¹. La juventud suele ser el actor social que principalmente incentiva y provoca transformaciones sociales al irrumpir en la escena con miradas renovadoras y opiniones disruptivas (Beltrán et al., 1984) –en este caso, aquellas vinculadas al feminismo.

El cine posee la capacidad tanto de representar estas transformaciones como de impulsarlas y reforzarlas. Rincón y Estrella (2001) aseguran que el cine tiende a actuar como un espejo social. Las películas reafirman las ideas predominantes de la sociedad porque actúan como representaciones sociales (Allen y Gomery, 1995). Sus creadores (directores, guionistas, productores) se encuentran rodeados por un contexto y una sociedad determinados que intervienen en el moldeado de sus identidades y, en consecuencia, en sus producciones artísticas. Las películas también refuerzan estas transformaciones porque son poderosos agentes de socialización y transmisores de mensajes ideológicos al hacer que el observador se identifique con los personajes suspendiendo toda forma de crítica (Hylmö, 2006).

¹ Ley 26.618. Matrimonio Igualitario. Código Civil, Buenos Aires, Argentina, 21 de julio de 2010. Ley 26.743 de identidad de género de las personas. Código Civil y Comercial de La Nación, Buenos Aires, Argentina, Mayo 23 de 2012. Ley 26.150/2006. Programa Nacional de Educación Sexual Integral. Boletín Nacional de Argentina, Buenos Aires, Argentina, 24 de octubre de 2006. Ley 27.610. Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo. Boletín oficial de Argentina, Buenos Aires, 15 de enero de 2021.

En el caso de las películas del género *coming of age*², estas reafirman especialmente las ideas predominantes de un sector social específico al que están dirigidas: **los jóvenes**. Deben adaptarse con el correr del tiempo a la juventud de cada época e imitar los cambios sociales que se dan en paralelo. Esto hace que, en comparación con otros géneros, sea un tipo de cine que —aun manteniendo su estructura básica tradicional— sea más dinámico y entable una relación más estrecha con la realidad que lo rodea en el momento, convirtiéndolo en un objeto de estudio versátil e interesante.

En esta clase de films los jóvenes se transforman en metáforas de un cambio de conciencia social, resultado de transformaciones culturales (Schmidt, 2002). Estudiar a la juventud a través del cine es una forma de aproximarnos a las nuevas corrientes de pensamiento que comienzan a manifestarse en la sociedad y, específicamente, una forma de entender cómo dialogan los jóvenes con el feminismo.

Por otra parte, la juventud es especialmente susceptible y vulnerable al contenido de los medios de comunicación y las representaciones visuales que predominan en pantalla. Es más propensa a reproducir sus ideas porque se encuentra en un período de formación de su identidad:

As teens begin developing a sense of identity, they must wrestle with gender norms and social expectations around dating and sexuality. As children pass through these stages, messages about how one is expected to act are particularly salient, and children turn to parents, peers, and media for examples. (Geena Davis Institute on Gender in Media, 2020, p. 3).

Además, los héroes y heroínas de los medios de comunicación cumplen cada vez más la función de modelos a seguir antes ocupada por otras instituciones como la familia, la escuela

² según la definición de Julie Selbo, las películas *coming of age* son aquellas en las que “*through one or more moments of revelation in the film story, the main character is able to move forward in his or her life and mature into a ‘new age’*” (2015, p. 290).

y las instituciones religiosas (Hylmö, 2006). Por lo que se vuelve especialmente relevante analizar las representaciones que se construyen en las imágenes dirigidas a esta audiencia.

Driscoll (2002) consideró al cine como una de las tecnologías que producen el género al ser este entendido como una representación resultado de varios discursos y tecnologías sociales. Las películas contribuyen tanto en la configuración de los atributos considerados femeninos y masculinos como en el cambio y la producción de nuevas formaciones de lo que es ser una niña (*girlhood*) (Driscoll, 2002): “*Girlhood is invested with a range of meanings by film genres and dominant understandings of the film audience*” (p. 228). Siguiendo a Gonick (2006), entenderemos a las mujeres no como una condición biológica sino como “producida por cambiantes contextos socioculturales, materiales y discursivos” (p. 3).

Como profundizaremos más adelante, en las imágenes fílmicas se ha reproducido a lo largo del tiempo la matriz binaria hombre/activo - mujer/pasiva que heredamos de la Modernidad y sus corrientes de pensamiento. En el cine clásico de Hollywood analizado por los estudios feministas de cine de los 70 y 80, el rol de la mujer en las películas consistía en ser objeto de deseo del hombre (Mulvey, 1975). En los 80, Dowling (1982) hablaba del complejo de Cenicienta reproducido en los diversos medios: mujeres incapaces de valerse por sí mismas que esperan la salvación de un “príncipe azul” sin el cual su vida no se sentirán realizadas. Por otra parte, estudios más actuales como los de Wood (2005) sostuvieron que los hombres eran representados como activos, aventureros, sexualmente agresivos, independientes, trabajadores y proveedores del hogar; mientras las mujeres se representaban jóvenes, delgadas, bellas, pasivas, dependientes, incompetentes e incapaces, usando su tiempo en tareas de cuidado o mejorando sus apariencias. Duhau, B. y Wenceslau, T. en 2016

encontraron que en el cine argentino las mujeres interpretan el doble de personajes en el rol de cuidado que los varones y estaban subrepresentadas como fuerza laboral.

¿Qué sucede con estas representaciones en un contexto en el que, impulsados por las corrientes feministas, se están dando tantos cambios en la sociedad? ¿Permanecen vigentes estas representaciones en occidente al día de hoy? ¿Los personajes femeninos cumplen aún el rol de objetos visuales de deseo como en el cine clásico de Hollywood? ¿Los objetivos que persiguen siguen siendo meramente románticos y/o siguen requiriendo de un personaje masculino para su consecución?

En este trabajo buscaremos dar respuesta a algunas de estas preguntas. Analizaremos la representación de los estereotipos femeninos del género cinematográfico *coming of age* — más específicamente la construcción de la belleza y sensualidad, la actividad/pasividad y la independencia (o falta de) de los personajes femeninos con respecto a los masculinos para el cumplimiento de sus objetivos— y cómo estos han evolucionado desde los 2000 a la actualidad. El recorte temporal se debe tanto a una cuestión de interés por apreciar y contrastar los cambios que se han dado en los últimos años, como a una cuestión de factibilidad en términos de recursos y tiempo. Para ello, confeccionaremos un corpus de 21 películas que cumplan con los requisitos de selección, las analizaremos de acuerdo a determinados indicadores y configuraremos un cuadro tentativo con los análisis de cada caso particular. Finalmente desarrollaremos los hallazgos y conclusiones.

2. Marco teórico

2.1 El género *coming of age*

En su texto de 2002, Schmidt define las películas *coming of age* como aquellas que:

Organize their dramatic action around young protagonists and dramatize situations and events that bear upon the child's initiation into new domains of social and psychological experience and the adolescent's and postadolescents's encounters with the pleasure and perils of modern life, thereby taking up the leitmotif of identity formation that is typically associated with twentieth-century literary fiction, autobiography and stage drama. (Schmidt, 2002, p. 6).

Nos inspiramos principal -pero no únicamente- en su definición para elaborar una conceptualización propia de este género cinematográfico. Las películas *coming of age* son aquellas que, si bien son aptas para un público de un amplio rango etario —los miembros de toda una familia, por ejemplo—, están particularmente dirigidas a adolescentes y jóvenes. Su trama gira alrededor de tiempos de cambio teñidos de incertidumbre y desconcierto que finalmente impulsan un crecimiento psicológico y moral en las protagonistas, que dejan atrás la infancia y juventud para dar un paso hacia la adultez. Estos eventos que transforman al niño en adulto suelen ser: perder la virginidad, graduarse de la secundaria o universidad, quedarse embarazada, casarse (Rudd, 2020), entre otros.

Se trata de un género hecho **para** y **por** jóvenes: ¿Qué quiere decir esto? Desde el punto de vista de recepción, es un género *para* jóvenes porque son la audiencia definida como target. Según Schmidt (2002), a partir de los años 50 cuando los adolescentes y adultos jóvenes comenzaron a conformar un gran porcentaje de la audiencia del cine, hubo “una juvenilización” en la escena de Hollywood y la mayoría de las películas empezaron a dirigirse a este nuevo público³. Hoy existe una demanda que exige que el contenido se ajuste

³ Si bien el autor se refiere específicamente a Hollywood y este trabajo busca analizar películas angloparlantes **en su totalidad**, sin discriminar por origen, consideramos relevantes sus aportes

y tenga sentido para ellos. Debe resultar cercano, atractivo y relacionable; los espectadores deben ser capaces de empatizar con la narrativa e identificarse con los personajes (Hylmö, 2006). Por eso, desde los inicios de esta etapa del cine más “juvenil”, las películas intentaron reflejar los gustos de la cultura joven: música, vestimenta, modos de hablar, valores, entre otros (Schmidt, 2002).

Desde el punto de vista de producción, es un género hecho *por* jóvenes porque son ellos los protagonistas de las ficciones. Pero no solo son los jóvenes el foco central de la narración sino también la voz narrativa (Schmidt, 2002). Las películas *coming of age* ponen en un primer plano el punto de vista del niño o adolescente transformándolo en “autor” de la película a través de distintos recursos como la voz en off. Incluso si este recurso no está presente, la primacía del punto de vista juvenil es un elemento crucial de este género que intenta “hablar” por los jóvenes, representar sus percepciones, emociones e ideas (Schmidt, 2002). Por lo tanto, el guion debe imaginar personajes verosímiles y realistas, cuya identidad esté atravesada (en cierta medida) por las ideologías dominantes que les son contemporáneas:

Because of their characteristic focus on the learning rites of childhood and the adolescent's or young adult's struggle to reconcile their passions and ideals with those of the adult social order, youth films have been especially well suited for exploring the vicissitudes of social identities and ideologies at various moments of time. (Schmidt, 2002, p. 11).

Históricamente, la juventud ha sido representada como un registro simbólico de la modernidad y sus pretensiones de progreso y como un punto focal para la expresión de incertidumbre y tensión en tiempos de sistemas sociales y culturales cambiantes (Gonick, 2006). A la vez reproduce el contenido de la ideología dominante al ser especialmente susceptible a los medios de comunicación. Se ubica en una posición que expresa las tensiones

puesto que solo dos películas del corpus *no* fueron producidas por compañías hollywoodenses. No resulta extraño ya que Hollywood es considerado la meca del cine.

entre lo dominante y lo marginal porque la juventud está simultáneamente preocupada por pertenecer y por tener autonomía (Driscoll, 2002).

Debido a que la juventud es considerada como crucial tanto en la **reproducción** como en el **cambio** cultural, es particularmente relevante para el análisis cultural (Driscoll, 2002). Sin embargo, como plantea Schmidt (2002) en su tesis doctoral, este género no ha sido suficientemente estudiado por críticos ni académicos, lo que hace relevante ampliar los estudios sobre este tipo de películas. En parte, esta escasez de análisis sobre el género *coming of age* se debe a que no se lo considera un género en el sentido formal porque no sigue convenciones narrativas específicas como otros géneros tradicionales, especialmente aquellos que pertenecen al cine clásico de Hollywood⁴; y los rasgos de acción, modos de expresión y temas son muy variados al recibir influencias de diversos géneros (Schmidt, 2002). Es por eso que el trabajo de Schmidt (2002) consiste no solo en dar una definición y ciertos elementos en común de este tipo de películas, sino también en conceptualizar la noción de género fílmico, sobre todo en la contemporaneidad con las transformaciones que el cine sufrió y la segmentación en la audiencia, como un concepto más amplio y fluido que aquellas nociones cerradas de las teorías formalistas de cine.

Si bien no pueden ser definidas en base a un conjunto de elementos formales, las películas *coming of age* tienen en común el foco narrativo en las experiencias y los estados psicológicos que atraviesan niños, adolescentes y jóvenes adultos, frecuentemente como punto de partida para analizar temas de actualidad y otras temáticas contemporáneas e históricas (Schmidt, 2002). El tema principal es la formación de la identidad de sus

⁴ El cine clásico hace referencia al período que comienza en 1920 con la consolidación de un sistema productivo dominado por un pequeño grupo de empresas (Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Universal, Warner Brothers, 20th Century-Fox, Columbia and RKO) y que llegó a su fin en 1948, cuando las leyes *anti-trust* forzaron a los estudios a diversificar su producción (Schmidt, 2002)

protagonistas. Siempre hay algún tipo de transformación psicológica en el personaje principal que se vuelve el foco de la estructura narrativa.

Las predecesoras literarias de esta “familia” de películas son las novelas de aprendizaje del siglo XIX bajo el término alemán *Bildungsroman* (Schmidt, 2002). Estas novelas románticas, cuentan la historia de un personaje joven, generalmente hombre, que deja su hogar para embarcarse en una aventura que lo lleva a enfrentarse con el mundo adulto y que desencadena una transformación psicológica y un crecimiento emocional para que el protagonista pueda insertarse en este mundo e internalizar sus valores. Tanto estas novelas del siglo XIX como las películas modernas en torno a la juventud responden a los cambios culturales generados por la modernidad (Schmidt, 2002).

El foco en protagonistas masculinos excluyó por años novelas de iniciación que tenían que ver con las complejidades y transformaciones de crecer siendo mujer y “los desafíos y contradicciones de integrarse como mujer adulta en un orden social que incluso hoy es definido por el poder y la autoridad masculinos” (Schmidt, 2002, p. 95). Esto fue cambiando con el paso del tiempo hasta llegar a la versión femenina de *Bildungsroman*. El cine moderno refleja estas transformaciones del género literario (Schmidt, 2002). Sin embargo, “*in youth films, however, as with most other American genres, female subjects are still heavily outnumbered by male protagonists, and fewer still offer women as protagonists in modern Bildungsroman*” (Schmidt, 2002, p. 102).

Un elemento constitutivo del género *coming of age* son los ritos de iniciación (*rites of passage*). Derivados del término en francés *rite de passage*, se trata de rituales asociados con un cambio en de una etapa de la vida de un ser humano a la siguiente (Schmidt, 2002). En

algunas culturas incluyen celebraciones. A modo de ejemplo podemos pensar en la graduación de la secundaria. Tienen que ver con contextos culturales específicos y pueden estar institucionalizados en menor o mayor medida:

Initiations into social cliques, sex, drugs, cars, and other fashions of teen life indicate how modern youth cultures have themselves supplanted the formal cultural rites and traditional institutional venues that in earlier times had recognized and defined the initiatory experiences of the young. (Schmidt, 2002, p. 79-80)

A medida que el protagonista avanza en las etapas de su vida y va descubriendo sus deseos y motivaciones propios, intenta separarse de su madre y/o padre cuestionando su autoridad (Schmidt, 2002). Los conflictos intergeneracionales y la rebelión adolescente son temáticas recurrentes en este tipo de películas, así como la pérdida, el abandono, la separación y la desidealización de los padres (Schmidt, 2002).

Según Schmidt (2002), en muchas películas dirigidas a la juventud los esfuerzos de librarse de la identificación inconsciente con las figuras paternas se representan a través de relaciones románticas. *“By far the most common coming-of-age scenario in the genre concerns the adolescent's discovery of love and sex”* (Schmidt, 2002, p. 102). El amor se transforma en un medio para representar el crecimiento psicológico del protagonista y expandir su experiencia social (Schmidt, 2002). Esto es especialmente cierto para las películas con protagonistas femeninas: *“the popular Hollywood cinema has largely refused to acknowledge that young women entering adulthood define themselves according to interests beyond sexual romance”* (Schmidt, 2002, p.106). En el próximo apartado nos centraremos en esta representación de las protagonistas *coming of age* femeninas y de los estudios que pusieron su énfasis en este género en particular.

2.2 Cine y género: *Feminist Film Theory*

Si existe en la sociedad un colectivo que conoce de transformaciones es el colectivo feminista. Desde el acceso a la educación, al derecho al voto, a leyes de paridad salarial, hasta la protección de los derechos reproductivos y tantos más, los movimientos feministas han actuado durante años como motores de cambio social. No obstante y a pesar de tantos avances, asegurar hoy que occidente ha roto con el orden patriarcal sería, simplemente, una falsedad.

Aún nos encontramos inscriptos en una lógica machista, heterosexual y binaria que a través de mecanismos tan visibles como invisibles promueve roles y estereotipos de género que perpetúan el *status quo*. Uno de estos mecanismos podría repetirse en el cine.

En los años 70 y 80, múltiples autores investigaron el cine clásico de Hollywood para desenmascarar los modos capitalistas y patriarcales de mirar (Lene´ Hole et al, 2017). Mulvey (1975) en su ensayo *Placer visual y cine narrativo*, que se considera fundante de la Teoría Feminista del Cine (*Feminist Film Theory*) (Lene´ Hole et al, 2017), planteó que “lo que define al cine es el lugar de la mirada” (Mulvey, 1975, p.376), es decir, que el cine refleja e incluso influye en las formas que tenemos de mirar. Nos muestra cómo las ideas preconcebidas de la sociedad estructuran esta mirada. Según estos estudios feministas, en el cine, al igual que en toda la tradición visual occidental, los hombres actúan y las mujeres aparecen (Berger, 1972).

Mulvey (1975) sostuvo, sobre el cine clásico de Hollywood, que la presencia de la mujer, incluso como protagonista de las películas, no tenía importancia en sí misma sino como objeto de la mirada del protagonista masculino que estaba simbólicamente en lugar del

espectador ideal (también hombre). No tenía solidez ni valor argumentativo como para existir por sí misma. Su esencia narrativa giraba en torno a su configuración como objeto de deseo. Connotaba lo que la autora (1975) llamó “para-ser-mirabilidad” (*to-be-looked-at-ness*). La belleza física estaba en primer plano, lo que se reflejaba en la obsesión de los personajes femeninos por el peinado, la moda y todo tipo de cuestiones centradas en la estética. La mujer debe cuidar su apariencia y examinarse continuamente “porque el modo en que aparezca ante los demás, y en último término ante los hombres, es de importancia crucial para lo que normalmente se considera para ella éxito en la vida” (Berger, 1972, p. 26)

Por su parte, el personaje masculino cumplía la parte activa de la trama narrativa. En el orden simbólico que la imagen fílmica reproducía, el hombre era productor de sentido mientras la mujer era mera portadora del mismo (Mulvey, 1975). El hombre era quien ejercía el poder tanto sobre la mujer —para poseerla, someterla o castigarla (Berger, 1972; Mulvey, 1975)— como sobre el mundo. Podía llevar a cabo acciones con fuerza argumentativa suficiente para hacer avanzar la narración.

Como veníamos mencionando, esta representación que en los soportes audiovisuales no estaba aislada de un contexto histórico-social. A partir de la Modernidad con sus consiguientes tecnologías de poder (El Estado, el régimen jurídico, la propiedad privada), la división sexual del trabajo se exacerbó y la tarea específica de los hombres se transformó en la esfera englobante, totalizante de toda la realidad y de todo lo que se pretende dotado de politicidad, dejando para la mujer las actividades consideradas marginales, residuales, extra políticas:

Con el proceso de conquista y colonización, una mutación exagera el patrón jerárquico originario. El hombre con minúscula, de sus tareas y espacio particulares en el mundo tribal, se

transforma en el Hombre con mayúscula, sinónimo y paradigma de Humanidad, de la esfera pública colonial-moderna. (...) Con esa mutación histórica de la estructura de género, el sujeto masculino se torna modelo de lo humano y sujeto de enunciación paradigmático de la esfera pública, es decir, de todo cuanto sea dotado de politicidad, interés general y valor universal. Al mismo tiempo, el espacio de las mujeres y todo lo relacionado con la escena doméstica, se vacía de su politicidad y vínculos corporados, de alianza y cooperación, de que gozaba en la vida comunal, para transformarse en margen y resto de la política. El espacio doméstico adquiere así los predicados de íntimo y privado, que antes no tenía, y es a partir de esa mutación que la vida de las mujeres asume la fragilidad que le conocemos, su vulnerabilidad y letalidad se establecen y pasan a incrementarse hasta el presente. (Segato, 2018, p. 215)

Se constituyó la matriz binaria moderna hombre/activo - mujer/pasiva. Las mujeres fueron localizadas en posiciones subordinadas de dicotomías como actividad-pasividad, agencia-víctima y sujeto-objeto (Gonick, 2006). No fue hasta los años 50 que las mujeres fueron reconocidas como sujetos autónomos en los discursos de la modernidad y no únicamente como la otredad con respecto a los hombres (Gonick, 2006). Incluso en este período y en las décadas subsiguientes, la subordinación entre pasividad/femenino y actividad/masculino, siguió vigente. Como plantea Gil:

Si bien las mujeres hemos conquistado algunos derechos e ingresado al espacio público, los mecanismos de dominación se reciclan y por tanto la desigualdad continúa (...) Existen en la actualidad pactos entre los géneros diferentes en algunos aspectos, pero los mitos “pasividad erótica femenina”, “mujer-madre” y “amor romántico” siguen operando. (2011, p. 30)

Los estudios feministas clásicos de cine, que se centraron principalmente en la representación del deseo femenino y su consecución, alcanzaron su apogeo en los años 80 (Lene´ Hole et al, 2017). En los 90, con los consiguientes cambios tecnológicos, sociales y políticos (avance del neoliberalismo, fin de la guerra fría, expansión de nuevas tecnologías, la llegada del video, caída del muro de Berlín, fin de la utopía progresista, etc.) los estudios feministas fueron transformándose. Algunos autores consideraron la teoría fundada alrededor de la figura de

Mulvey ortodoxa y con poca base científica (Lene´ Hole et al, 2017). Muchos, continuaron sus estudios de género y cine sin la etiqueta de Teoría Feminista. Las principales diferencias fueron que hubo un cambio en la crítica del cine al reconocimiento de su heterogeneidad. Además, mientras que la teoría clásica de los 70 era política, los estudios de hoy son en su mayoría académicos (Lene´ Hole et al, 2017).

Al igual que Lene´ Hole et al. (2017), consideramos que es relevante tener en cuenta la Teoría feminista fundante de los 70 y 80, a la hora de revisar estudios más recientes de cine y género y que hay mucho que obtener de esta, sobre todo, por sus investigaciones del deseo femenino en oposición al masculino, la acción o inacción en su consecución y la dependencia en roles masculinos. Pero, debemos tener presentes los cambios en el contexto y las limitaciones de esta teoría.

3. Revisión bibliográfica

Hylmö (2006) analizó películas estrenadas de 2000 a 2004 que tuvieran una protagonista femenina y estuvieran dirigidas a las adolescentes a través de los ejes acción e inacción (pasividad) en diversos temas. Llegó a la conclusión de que las mujeres en la mayoría de las películas fueron representadas como altamente dependientes de figuras masculinas, especialmente padres y novios, con poca ambición y acción de su parte en la concreción de sus objetivos.

Creado en 2004 bajo el slogan “*if she can see it, she can be it*”, el Instituto Geena Davis sobre Género en los Medios realizó numerosas investigaciones sobre las representaciones de género en la industria del cine poniendo el foco en las películas familiares y convirtiéndose en pionero en este campo. En 2014 publicó una investigación sobre las características de los roles femeninos analizando los personajes de las diez películas más vistas de Estados Unidos

y “de los otros diez mercados más rentables a nivel internacional (Alemania, Australia, Brasil, China, Corea del Sur, Francia, India, Japón, Reino Unido y Rusia), que fueran aptas para menores de 13 años y hubiesen sido emitidas en el cine entre el primero de enero de 2010 y el primero de mayo de 2013.” (Duhau et al., 2016). Algunas conclusiones obtenidas fueron: la prevalencia de personajes (que hablan o tienen nombre) masculinos sobre femeninos, el doble de mujeres sexualizadas que de hombres: mostradas en ropa reveladora, parcial o completamente desnudas, el doble de mujeres flacas que de hombres, 5 veces más comentarios de la apariencia física de las mujeres que de los hombres, y mayor porcentaje de hombres como parte de la fuerza de trabajo (77, 5%) que de mujeres. (22,5%).

En 2016, Duhau y Wenceslau replicaron este estudio para la Argentina, que ocupa el puesto número 15 de los mercados más rentables en cine a nivel mundial, analizando las 10 películas más vistas estrenadas entre enero de 2010 hasta mayo de 2013 y aptas para menores de 13 años. Concluyeron que también en nuestro país las mujeres están subrepresentadas en la pantalla: el 37,4% de los personajes que hablan o tienen nombre son femeninos y solo el 30,7% en roles protagónicos. Coincidieron en que la sexualización es mayor en los roles femeninos: “aparecen 15 veces más que los varones en atuendos sexualmente atractivos y 3 veces más en desnudos parciales o totales. A su vez, el 14% de los personajes femeninos recibe comentarios sobre su aspecto en la pantalla mientras que esto le sucede sólo al 2% de los personajes masculinos” (p.5). Otro punto en común es que la mayoría de los personajes femeninos son delgados y están subrepresentados como fuerza laboral: solo el 24, 3% de la fuerza de trabajo.

El Observatorio Iberoamericano de la Ficción televisiva (OBITEL) conformado por investigadores de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, España, Estados Unidos,

México, Perú, Portugal, Uruguay y Venezuela “tiene por objetivo el monitoreo anual y el análisis de la producción, circulación, audiencia y repercusión sociocultural de la ficción televisiva en América Latina y en Península Ibérica.”(Orozco Gómez et al., 2015, p. 9). Cada año produce un estudio de la industria televisiva en estos 12 países de Iberoamérica escogiendo un tema específico a analizar. En 2015, el tema tratado fueron las relaciones de género en la ficción televisiva iberoamericana. Si bien OBITEL se ocupa exclusivamente de la ficción televisiva, creemos que la metodología de análisis y algunas conclusiones incluidas en el anuario pueden resultarnos útiles a los fines de esta investigación.

En este sentido, es particularmente relevante el análisis de la serie de ficción ecuatoriana *Las secretarías*. La historia gira en torno a seis personajes femeninos que trabajan en una agencia de publicidad con características estereotipadas que responden a roles de género (Orozco Gómez et al., 2015): “Desde el título, el adjetivo ‘esas’ da una connotación más bien peyorativa que alude a actitudes ya conocidas en ese universo tan tradicionalmente femenino, en el cual lo público se vuelve casi una extensión de lo doméstico” (p. 264). La protagonista se convierte en esposa del propietario de la agencia lo que la lleva a un ascenso social y se cumple el “cuento de hadas” (Orozco Gómez et al., 2015). Este tema recurrente en series y películas de ficción nos interesa particularmente porque vemos nuevamente reflejada la pasividad de la mujer y su dependencia del hombre para poder cumplir con objetivos como el ascenso social y económico.

Además, es muy reveladora la forma en que las autoras analizan a este personaje partiendo de una grilla con los siguientes ejes: Descripción (Franja edad, aspecto físico, corporatura, nacionalidad/etnia, estilo, estado civil, clase social, domicilio, ocio, contexto ambiental), Protagonismo, Trabajo (situación laboral, categoría laboral, rol esfera profesional- prioritario,

secundario, etc.), Relaciones (Familia, relación familiar, rol esfera familiar, relación con los amigos- ej., popular-, rol esfera amical), Amor/sexualidad (pareja -si o no-, relación sentimental, rol esfera sentimental, exhibición del cuerpo, actitud- según iniciativa en la relación- fidelidad, embarazos no deseados, abortos, virginidad, frigidez/traumas sexuales, violencia, otros) y Objetivos (Consecución y grado de dificultad). Tomaremos luego algunos ejes de este análisis para nuestra investigación.

Por su parte, Álvarez-Hernández, González de Garay-Domínguez y Frutos-Esteban. (2015) analizaron a los protagonistas, definidos como “aquel personaje fijo, desarrollado, que aparezca durante la mayor parte del largometraje, y sobre el que recaiga el peso argumental de la historia” (p. 938), de las películas españolas destinados a adolescentes más vistas entre 2009 y 2014. Nos interesa particularmente la distinción que hacen en los tipos de rol de los personajes definiendo un rol activo “cuando hace “algo” para conseguir “algo”, siendo el sujeto de la acción, su fuente directa, sin estar sometido a la iniciativa de otros” (p. 939) y pasivo:”cuando no es la fuente directa de la acción y está sometido a la iniciativa de otro” (p. 939). También analizaron si los protagonistas tenían o no objetivos definidos en la película, el grado de sexualización, si se hacen referencias a su aspecto físico, entre otras variables.

Algunas conclusiones que obtuvieron en el caso de las protagonistas femeninas: la mayoría tenían un rol pasivo (un 71.43% respecto a solo un 16.67% de los protagonistas varones), el grado de sexualización fue mayor y más explícito que en su contraparte masculina y la mayoría seguían los cánones de belleza occidental- lo que alimenta la idea de que la mujer es un objeto para ser observado (Álvarez-Hernández et al., 2015). Por último, sus objetivos, si es que los había, tenían que ver con tener una relación con un hombre, mientras que los objetivos de los personajes masculinos eran más heterogéneos.

Finalmente, partiendo de una definición de los géneros como categorías de análisis en construcción, Bravo et al. (2018) investigaron las construcciones simbólicas en programas de no-ficción en la televisión chilena “respecto de los roles asignados, las valoraciones explícitas e implícitas, las jerarquías atribuidas, los sentidos comunes y las normas de acción, todas condensadas en los estereotipos de género presentes en la sociedad y que son representados en las pantallas televisivas” (p. 142). Tomaron como unidad de análisis los personajes y personas de un corpus de programas emitidos entre 2014 y 2016 y los analizaron a través de los siguientes ejes de representación:

- Biológica: características morfológicas: sexo biológico, talla, estatura, edad, apariencia étnica
- Sociocultural: clase social, vestimenta, lugar de residencia, profesión o actividad
- Identitaria: pertenencia a grupos de referencia e identidad: identidad sexual, de género, cultural o nacionalidad
- Psicológica: rasgos de la personalidad y actitudinales
- Actancial: roles asignados en el relato: héroe, villano, coayudante, antagonista, neutro, narrador, víctima
- Normativa: sistemas de valores éticos y morales

Si bien se trata de un estudio sobre televisión y que toma solo programas de no-ficción, consideramos que resulta valioso para el análisis de personajes de ficción en cualquier medio audiovisual.

Basándonos en estos estudios previos, la innovación que incorporaremos será analizar específicamente qué sucede con el género *coming of age*. Para esto planteamos las siguientes preguntas y metodología.

4. Preguntas de investigación e hipótesis

¿Cambiaron los estereotipos de los personajes femeninos en las películas *coming of age* desde los 2000 hasta la actualidad?

- 1) ¿La relevancia que se le da a la belleza y sensualidad de los personajes femeninos de las películas *coming of age* hacia finales de los 2000 es menor que en películas anteriores?
- 2) ¿Los personajes femeninos de las películas *coming of age* hacia finales del 2000 presentan mayor actividad que aquellos de películas anteriores?
- 3) ¿Los personajes femeninos de las películas *coming of age* hacia finales de los 2000 presentan una mayor independencia con respecto a los personajes masculinos para el cumplimiento de sus objetivos que aquellos de películas anteriores? Esto se puede dar de manera directa: el hombre es el objeto específico de sus objetivos, es decir, los objetivos son románticos, o indirecta: el hombre no es objeto directo de sus objetivos pero es determinante para su consecución.

Hipótesis: Hubo un cambio en los estereotipos de los personajes femeninos en las películas *coming of age* desde los 2000 hasta hoy.

H0: No hubo un cambio en los estereotipos de los personajes femeninos en las películas *coming of age* desde los 2000 hasta hoy.

- H1: La relevancia que se le da a la belleza y sensualidad de los personajes femeninos de las películas *coming of age* hacia finales del recorte 2000-2020 es menor que al comienzo de esta década.
- H2: Los personajes femeninos de las películas *coming of age* de finales del recorte 2000-2020 presentan una mayor actividad que aquellos de películas anteriores que son más pasivos.
- H3: Los personajes femeninos de las películas *coming of age* de finales del recorte 2000-2020 presentan una mayor independencia con respecto a los personajes masculinos para el cumplimiento de sus objetivos que aquellos de películas anteriores.
 - a) Un mayor porcentaje de los personajes femeninos de las películas *coming of age* de finales del recorte 2000-2020 tiene objetivos que no tienen a un hombre como objeto que las películas anteriores.
 - b) Un mayor porcentaje de los personajes femeninos de las películas *coming of age* de finales del recorte 2000-2020 pueden conseguir sus objetivos por sí mismos sin necesidad de la ayuda de los personajes masculinos.

5. Diseño metodológico

5.1 Análisis de contenido:

Analizaremos 21 películas (correspondientes a 1 por año). Nuestra unidad de análisis serán los personajes femeninos protagonistas. Analizaremos características generales, construcción psicológica-actancial, relaciones sociales y amorosas. Por último, analizaremos los objetivos del personaje, así como su actividad/pasividad e (in)dependencia con respecto a los personajes masculinos para el cumplimiento de sus objetivos.

Completaremos el siguiente cuadro para cada uno de los personajes femeninos. Cada uno de los integrantes del grupo analizará cada personaje por separado para luego discutir las conclusiones y llegar a acuerdos. Al hacer análisis individuales el margen de error decrece.

Personaje: Nombre	
Preguntas	Posibles respuestas
Características generales	
Sexo biológico	Femenino/masculino/otro
Género	Femenino/masculino/otro
Edad	Número
Dimensión física	
- Altura	Alto, bajo, medio, otro
- Biotipo corporal	Ectomorfo, mesomorfo, endomorfo
- Tez	Escala Fitzpatrick (fototipo 1, 2, 3...)
- Cabello (color, forma)	Rubio, castaño, moreno, pelirrojo, otro
- Color ojos	Marrones/marrones, azules, verdes, otro
- Otro	
Nacionalidad	
Clase social	Alta, Media, Bajo
Vestimenta (estilo la mayor parte de la película, nivel de exhibición del cuerpo, etc.)	Estilo: ejemplos: clásico, deportivo, romántico, <i>boho</i> , fashion, hipster, minimalista, <i>grunge</i> , <i>preppy</i> , <i>urban-chic</i> . Nivel de exhibición: nulo, poco, medio, mucho
Otros comentarios	
Construcción psicológica/actancial	
Dimensión actancial	Héroe/villano/neutro/ayudante/víctima/otro

Dimensión psicológica (rasgos de personalidad/actitudinales)	Cualitativo: describir
Otros comentarios	
Relaciones sociales	
Relación con los amigos	
- Rol esfera amical	Prioritario, secundario, nulo, otro
- Estatus social	Popular/medianamente popular/marginado/otro
- Grupos de pertenencias/cliques	Ejemplos: atletas, porristas, nerds, artísticos, etc.
Amor, sexualidad y belleza	
Orientación sexual	Hetero, homosexual, bisexual, asexual, pansexual, demisexual, otro
Pareja/relaciones amorosas	Si/no
- Rol esfera sentimental	Prioritario, secundario, nulo, otro
- Actitud	Activa/pasiva de acuerdo a iniciativa
Virginidad	Si/no
Aborto	Si/no
Embarazo	Si/no, deseado/no deseado
Otros (traumas sexuales, frigidez, etc.)	
Grado de relevancia del aspecto físico, la belleza	
- Que le otorga el personaje	Alto, medio, bajo, otro
- Que le dan los otros personajes	Alto, medio, bajo, otro
Otros comentarios	
Objetivos	Enunciar objetivo
Índole	Románticos, profesionales/académicos. sociales, políticos, otro

Cumplimiento	Si/no
Dependencia de un hombre para su cumplimiento	
- Grado de dependencia	Alto, medio, bajo, otro
- Directa/Indirecta	Directa: el hombre es el objeto específico de sus objetivos, por ejemplo, los objetivos son románticos Indirecta: el hombre no es objeto directo de sus objetivos pero es determinante para su consecución
- Rol en su consecución	Activo: el personaje hace algo para concretar su objetivo, siendo sujeto y fuente de la acción, teniendo iniciativa. Pasivo: el personaje no actúa o no es fuente directa de la acción, la acción se cumple por iniciativa de otros.

5.2 Selección de corpus (películas):

Nos centraremos en películas de países angloparlantes, de ficción, de imagen real, y verosímiles (no incluiremos el género fantástico). Trabajaremos con películas del género *coming of age*: protagonizadas por jóvenes, dirigidas a una audiencia joven y cuyos personajes principales recorren un camino transformativo hacia la adultez. Todas fueron, no solo estrenadas, sino también ambientadas entre el año 2000 y 2020. Por último, es un requisito que las películas contengan al menos uno de los protagonistas de género femenino.

Siguiendo estos requisitos tomamos la lista de *The Numbers* - una reconocida base de datos de cine - *Top Movies (year) at the Worldwide Box office*. Esta lista ordena las películas estrenadas cada año en todo el mundo en base a la cantidad de entradas vendidas en el cine. En los primeros puestos están los éxitos de taquilla. De esa lista, seleccionamos siguiendo el orden del listado (es decir, empezando por las que más recaudaron) aquellas que cumplieran

con los requisitos mencionados. Para corroborar que así fuera, y si es que previamente no las habíamos visto, antes de ver las películas, leímos la sinopsis, la clasificación de género y vimos el tráiler para obtener información mínima sobre la película.

Si bien nuestro objetivo fue incluir películas de habla inglesa por fuera de los Estados Unidos solo dos en la lista de películas más exitosas mundialmente pertenecen a otros países y no fueron producidas por Hollywood: *Babyteeth*, una película australiana y *Bend it like Beckham*, de Gran Bretaña.

A continuación la lista de películas con las que trabajaremos con su año de estreno:

1. *Bring it on* (2000)
2. *The princess diaries* (2001)
3. *Bend it like Beckham* (2002)
4. *Lizzie McGuire: the movie* (2003)
5. *Mean girls* (2004)
6. *The Sisterhood of the Traveling Pants* (2005)
7. *John Tucker must die* (2006)
8. *Juno* (2007)
9. *High school musical 3* (2008)
10. *Hannah Montana: the movie* (2009)
11. *The last song* (2010)
12. *Monte Carlo* (2011)
13. *Fun size* (2012)
14. *Kick Ass 2* (2013)
15. *The fault in our stars* (2014)
16. *Paper towns* (2015)
17. *The edge of seventeen* (2016)
18. *Ladybird* (2017)
19. *The hate u give* (2018)
20. *After* (2019)

21. *Babyteeth* (2020)

6. Resultados

6.1. Resultados cuantitativos

En primer lugar observamos algunas características generales. El total de los personajes de nuestra muestra —32 personajes entre 13 y 21 años— son cisgénero, es decir, que su sexo biológico coincide con el género con el que se identifican (Tabla 1). No hay ningún personaje que manifieste una orientación sexual disidente: el 90% son heterosexuales y el porcentaje restante no se menciona o se intuye heterosexual (Tabla 2). El 84% son caucásicos (Tabla 3) y la primera mitad de la escala de Fitzpatrick⁵ (fototipos I, II y III) concentra el 78% de los personajes, la gran mayoría variando entre el II (40%) y el III (28%) (Tabla 4). La nacionalidad del 90% (29 personajes) es estadounidense, lo que podría explicarse por el origen de las películas. Por último, 84% de la muestra son personajes de clase media (Tabla 5).

Con respecto a las características físicas, gran parte de la muestra responde a los cánones estéticos occidentales (Álvarez-Hernández et al., 2015). Solo uno de los personajes de la muestra tiene un biotipo corporal mesomorfo, es decir, un cuerpo bajo, redondo, por encima del peso medio. Casi la totalidad de las protagonistas analizadas corresponden a biotipos delgados: ectomorfos (por debajo del peso medio) y mesomorfos (atléticos, peso promedio) (Tabla 6). El 56,3% tienen una altura media y el 28,2% son altas. El 78% de los tipos de cabello que se presentan son rubios o castaños (Tabla 7), un porcentaje alto de rubias (37%) si lo comparamos con el porcentaje de la población real. Más del 50% de los tipos de cabello que se presentan tienen una textura lacia y solo 2 tienen el cabello rizado (Tabla 8). El cabello

⁵ Desarrollada en 1975 por Thomas B. Fitzpatrick, se trata de una escala numérica del 0 al 6 que permite clasificar a las personas según fototipos, es decir, la capacidad de la piel de asimilar la luz solar y el color de tez.

largo prevalece con un 59%. Por último, si tenemos en cuenta el color de ojos además del cabello, hallamos que un 28% de nuestra muestra son rubias con ojos claros (azules, verdes o avellana).

La esfera amical (amigos y relaciones sociales), es relevante para la mayoría de las protagonistas, teniendo un rol prioritario para el 78%. Pero aún más relevante es la esfera sentimental siendo prioritaria para el 81% de la muestra, dentro de la cual el 93% tiene una pareja o interés romántico en la película. Además al centrarnos en los objetivos, 15 de las 21 películas (71,42%) tienen por lo menos un objetivo romántico.

Aun así, más de la mitad se representan como vírgenes. Sobre el total de personajes que lo hace explícito de alguna forma (lo menciona o lo da a entender): 52% se representan vírgenes, solo 21% no lo son y 26% tiene relaciones sexuales por primera vez en la película (Tabla 9). Sólo un personaje atraviesa un embarazo y ninguno un aborto.

La sexualización de los personajes femeninos fue ampliamente tratada en estudios anteriores (Smith, et al., 2014; Álvarez-Hernández et al., 2015; Duhau et al., 2016). Teniendo en cuenta la vestimenta a lo largo de toda la película, observamos que un 25% de los personajes femeninos tiene un nivel de exhibición alto o medio alto, 40% exhibición media y un 34% exhibición baja o media baja (Tabla 10). En este aspecto nos interesa particularmente si esto cambia a través del tiempo. Si tomamos el nivel de exhibición y le asignamos un nivel numérico (0: nulo, 1: bajo, 2: medio bajo, 3: medio, 4: medio alto y 5: alto), observamos que los niveles máximos de exhibición se alcanzan en el 2000 —punto inicial del recorte— y 2004, luego varían hasta uniformarse a partir del 2015 hasta el final del recorte en un nivel medio de exhibición (Gráfico 1)

Si tomamos en cuenta los comentarios que se refieren a la apariencia física de las protagonistas y la relevancia que esta tiene para otros personajes en términos generales, encontramos que en 28% de la muestra la relevancia que se le da a la belleza es alta o medio alta; 46%, media; y 25%, baja o media baja. Si tomamos por otro lado el grado de relevancia que cada personaje le otorga a la belleza física también podemos dividirlo en alto o medio alto (28%); medio (31%) y bajo o medio bajo (40%) (Tabla 11). ¿Qué pasa con estos resultados en el tiempo? Nuevamente, asignamos valores numéricos entre 0 (nivel de relevancia nulo) y 5 (nivel de relevancia alto). En el caso de la relevancia que le otorgan otros personajes a la belleza de la protagonista, encontramos el punto más alto en el 2001, al inicio del recorte, luego hay una gran variación en los niveles hasta llegar hasta una uniformidad de 2014 a 2020 en el nivel medio que solo se ve interrumpida en el año 2019 por un grado de relevancia un poco más alto (gráfico 2). Por otro lado, la misma protagonista le otorga poca relevancia a su propia belleza al principio del recorte, aumenta progresivamente hasta 2004, alcanza un punto alto en 2006 y luego varía ampliamente hasta llegar a un punto máximo en el año 2017. El recorte temporal finaliza con grados de relevancia entre bajo y medio (gráfico 3).

Otro de nuestros objetivos es ver la actividad o pasividad de las protagonistas. En cuanto a la actitud en la esfera romántica con respecto a la iniciativa, los dos últimos tercios de la muestra (2007 a 2020) concentran los niveles más bajos de actividad, todos por debajo del 2,333 (nivel de actividad medio bajo), a excepción de 4 años que alcanzan los niveles más altos del gráfico (4): 2007, 2013, 2016, 2017 y 2020, punto final de nuestro recorte temporal. También analizamos el nivel de actividad en la consecución de los objetivos a través del tiempo. El gráfico muestra altos niveles de actividad todos por sobre el número 3 que denota

nivel de actividad medio. La secuencia temporal comienza y termina en el grado más alto de actividad: 5 (Gráfico 5). Si tomamos en cuenta únicamente los objetivos románticos, es decir aquellos que se relacionan con un interés romántico que usualmente se busca conquistar, encontramos mayor variabilidad. En el primer tercio la actividad es alta o medio alta, pero luego decrece por debajo del nivel medio en el segundo tercio. En el último tercio volvemos a encontrar niveles altos a excepción del 2019 (gráfico 6).

El objetivo no solo fue ver cómo varía la actividad en cuanto a los objetivos de los personajes femeninos, sino también su dependencia con respecto a los personajes masculinos para lograr su cumplimiento. En este caso la escala numérica que utilizamos fue la siguiente: 0 para dependencia nula —que solo observamos en el 2001—, 1 para nivel bajo de dependencia, 2 para medio y 3 para alto. Podemos observar en el gráfico 7 que el recorte temporal comienza con grados bajos de dependencia pero esto cambia a partir de 2002 cuando la dependencia se mantiene por encima del grado 2 con escasas excepciones. Otra forma de analizar la dependencia es observando la proporción de objetivos a lo largo de la muestra cuyo objeto es un hombre (gráfico 8). En el primer tercio del recorte este porcentaje ronda el 50% pero desciende en los últimos dos tercios a un 35%.

Por último, clasificamos los distintos objetivos de las protagonistas en dos tipos: públicos y privados (Segato, 2018). Del total de los objetivos encontrados y contabilizados en nuestro estudio la mayoría (62%) califican como privados y 38% como públicos (gráfico 9). Podemos ver la variabilidad en el tiempo en el gráfico 10, aunque distinguimos que el predominio de los objetivos privados se ve a lo largo de todo el recorte.

6.2. Resultados cualitativos

6.2.1. Belleza: análisis

Las protagonistas se enfrentan a la exigencia de ser bellas a lo largo de todo el recorte. Las primeras observaciones de relevancia comienzan en *The princess diaries* (2001). Una porción importante de su trama se centra en la transformación física que atraviesa Mia. Conocemos a la protagonista como una adolescente de 15 años, de cejas tupidas y salvajes, uñas desprolijas, anteojos de marco grueso, mala postura, un atuendo *nerdy* y un cabello rizado con muchísimo volumen y frizz. Las chicas populares de la escuela se burlan de su cabello y su abuela manifiesta rechazo por su apariencia inicial ya que considera que no es digna de una princesa. Clarisse Renaldi le enseña a su nieta a moverse, caminar, actuar y conversar de manera delicada y “apropiada”, a presentarse como un miembro de la realeza. Reemplaza su vestimenta y accesorios por otros más costosos y refinados e incluso contrata a un equipo de estilistas para que le hagan un cambio de imagen: la maquillan, la depilan, la asean y alisan y cortan su cabello. Cuando Mia vuelve al colegio su nuevo aspecto genera asombro y los comentarios despectivos de las chicas populares cesan. Socialmente, se la comienza a considerar más bonita y, por lo tanto, merecedora de un mejor trato. Lilly, la mejor amiga de Mia, también le concede un lugar vital a la belleza pero en un sentido opuesto: cuando ve el nuevo *look* de su amiga se asusta y la repudia porque considera que, cuanto más se acerca está a los estándares de belleza, más se parece a las chicas populares “huecas y superficiales” que tanto detesta. Según Lilly, invertir tiempo y esfuerzo en la presentación estética de uno implica ser frívolo y tonto; hay una fuerte idea del aspecto físico ligado a la identidad y el valor de uno como persona.

En *Bend it like Beckham* (2002), Jess tiene una cicatriz en la pierna de la que se avergüenza a tal punto que, por un breve momento, se convierte en un impedimento para cumplir su

objetivo (jugar al fútbol) pues no quiere que quede expuesta con el uniforme del equipo. Sin embargo, su entrenador la convence de que a nadie le importará una vez que esté jugando. Más tarde, cuando los chicos de su barrio ven su herida reaccionan asqueados y se burlan de ella; y cuando su madre la descubre usando shorts la regaña, pues cree que no debería dejar que nadie vea su cicatriz. Jess no se preocupa demasiado por su apariencia, pero su hermana mayor sí. Pinky ama ir de compras, arreglarse, maquillarse y vestirse de la forma más femenina y sensual que su cultura india le pueda permitir; hace berrinches cuando se entera que la hermana de su amiga usará el mismo color que ella en la fiesta de compromiso y la insulta a sus espaldas. Cuando las hermanas se prueban saris para el casamiento, mientras que Pinky lo pide más ceñido, Jess lo pide más holgado; su madre, sin embargo, no se lo permite porque dice “¿quién te va a notar pareciendo un saco de papas?”. La imposición no trata simplemente de verse atractiva, sino verse atractiva para la mirada de los hombres, lo cual parece ser el objetivo último de su madre. Si no es bella, nadie la querrá. Algo similar ocurre con Jules, cuya madre le insiste que reemplace su ropa deportiva por corpiños femeninos, que realcen sus pechos y aumenten visualmente su tamaño; "todas las mamás compraron uno para sus hijas", exclama. La adolescente argumenta que nadie lo verá, a lo que su madre le responde que no es cómo se vean, sino cómo la hagan sentir. No solo hay que parecerse a una mujer, sino sentirse como una. Y ser mujer es ser femenina, dulce, sensual y delicada como los corpiños de encaje. Es una exigencia que se impone hasta en los ámbitos más íntimos, como la ropa interior.

El día de su graduación, Lizzie McGuire (2003) necesita que su amigo le asegure que se ve bien, pero además que se ve mejor que las otras chicas. Kate, anterior mejor amiga ahora devenida en chica popular y por lo tanto enemiga de Lizzie, la expone en frente de todo el

público por repetir el mismo atuendo que ya había usado antes. Lizzie está atada a requisitos estéticos que debe cumplir si no quiere ser humillada públicamente.

En *Mean girls* (2004), uno de los tres motivos por los que Regina George es considerada la reina de la escuela es su “cuerpo sexy”. La belleza de su novio, Aaron Samules, también ayuda. Las chicas plásticas se observan al espejo y critican hasta el más mínimo detalle de sus cuerpos; “mis poros son enormes”, “tengo hombros de hombre”, “mi cadera es enorme”. Son sumamente exigentes con su apariencia (y la de otros) y buscan lucir flacas, sensuales y femeninas en todo momento. Cady, quien hasta ese momento había sido educada en casa en África, descubre por primera vez que aparentemente el “cuerpo puede tener muchos defectos”. Luego de que cada una de las chicas expresan su descontento con sus cuerpos miran a Cady esperando que ella lo haga también. Sus integrantes están obsesionadas con el aspecto físico y se la pasan criticando no solo cuerpos ajenos sino los propios, y desean que Cady lo haga también. Esperan que sea tan insegura y autocrítica como ellas —o por lo menos se muestre como tal— porque se trata de una actitud que les resulta familiar y que denota pertenencia, tanto a su pequeño grupo como al colectivo de adolescentes mujeres. Despreciar el propio cuerpo es una actitud natural, típica de una mujer de esa edad. También Janice y Damien demuestran estar muy pendientes del aspecto físico; se burlan de su maestra por su atuendo.

En el caso de *John Tucker must die* (2006), se señala repetidamente que Kate “no es tan bella como Heather”, la popular porrista de la escuela. A John le gustan las chicas bonitas, de modo que las tres amigas someten a Kate a un cambio de imagen para que pueda conquistarlo y así cumplir su objetivo de venganza. Le alisan el cabello y cambian su vestimenta simple e inocente por prendas de vestir más reveladoras. Su belleza cumple un rol fundamental en el

plan de seducción. Vemos que se repite el argumento de *The princess diaries* (2001) donde el cambio de estatus social se debe casi exclusivamente a un cambio en la apariencia física, y no solo esto sino un ajuste a los cánones estéticos occidentales: tener el pelo lacio en lugar de rizado, por ejemplo.

Emma (2011) se preocupa profundamente por su aspecto. Se cuida de no engordar, de lucir siempre bonita y sensual y hace comentarios despectivos con respecto a cuerpos ajenos o sus formas de vestir. Viste de una forma llamativa, extrovertida y femenina y siempre está maquillada y usando tacos altos. “If they aren’t hurting, they aren’t helping” asegura. La belleza incómoda; está dispuesta a sufrir con tal de lucir hermosa.

En *Fun size* (2012), vemos a la madre de Wren atravesar una crisis postdivorcio y sentir la presión del mandato social por mantenerse joven, bella y sensual. Asimismo, April —la mejor amiga de Wren— quiere lucir candente para Halloween y se pone un disfraz de gatita/chita sexy. A la protagonista, por otro lado, inicialmente se la presenta como alguien desapegada a la cuestión estética. En las vísperas de la noche de Halloween planea disfrazarse de Ruth Bader Ginsburg, la famosa jueza feminista. Pero instantes más tarde, cuando Aaron la invita a su fiesta, la protagonista inmediatamente cambia de opinión y de disfraz; finalmente se pone un disfraz dulce y femenino: Dorothy, de *El Mago de Oz*.

Con respecto a *Kick Ass 3* (2013), Mindy no se interesa particularmente por la moda, el maquillaje o la apariencia en general, a diferencia del séquito de niñas populares que sí lo hacen y buscan lucir siempre perfectas para que todo el mundo las veneren. Cuando conocen a la protagonista, le contagian algo de este interés y vemos a Mindy arreglando su aspecto para distintas ocasiones. Hacia el final de la película Mindy se viste de forma femenina y

glamorosa, se maquilla, cambia su peinado y usa tacos altos, para mostrar que eso es todo lo que se necesita para ser popular. Si bien, de alguna manera prueba que el aspecto físico no tiene un valor en sí mismo porque cualquiera puede cambiarlo, vuelve a reforzar la idea que es eso lo que a uno lo eleva socialmente.

En cuanto a *Margo* (2015), no es ella ni otros personajes femeninos los que evidencian el lugar que ocupa la belleza en la sociedad que habitan, sino Quentin, el protagonista. Margo de por sí muestra un interés bajo o incluso nulo por las apariencias, no usa maquillaje ni viste de manera particularmente femenina o formal. Es Quentin quien, la única vez que sueña con ella, la sueña con un atuendo atípico: un vestido ceñido y elegante acompañado de una boca roja muy sensual. El adolescente suspira enamorado y embelesado por esa imagen.

En *The edge of seventeen* (2016), Nadine se viste de la manera que quiere y se alimenta de la manera que quiere sin pensarlo. Su madre, por el contrario, es sumamente cautelosa con su alimentación; le preocupa mantenerse bella y delgada a pesar de la edad. Cuando sufre una decepción amorosa lo único que desea es llegar a su hogar, arreglar su cabello y su maquillaje y ponerse su mejor vestido. Todo, para sacárselo momentos más tarde e irse a dormir. Incluso en soledad, el verse en el espejo como una mujer hermosa pareciera ser lo único capaz de reconfortarla. El hermano de Nadine también cuida sus hábitos alimenticios para mantener su figura y se viste de manera coqueta. En una escena Nadine lo ve usando una remera ajustada y se pregunta exasperada “¿Por qué no se da cuenta de que eso solo dice a gritos 'mi complejo corporal es peor que el de una chica?'”. Tal como observa con su madre, Nadine reconoce que las mujeres son las principales víctimas de complejos corporales fruto de los estándares de belleza presentes en la sociedad.

Ya dirigiéndonos hacia el final del recorte, siguiendo nuestra hipótesis la atención en la belleza debería disminuir. Sin embargo, Ladybird (2017) observa con envidia a Jenna Walton, la chica popular y comenta sobre lo bella que es y que le gustaría ser así. También le pide a su madre que le diga que se ve bonita. Kenya, la amiga de Starr (2018) se enfada con Starr cuando no se arregla para la fiesta como todas las chicas ahí y se pone una sudadera. Y Mila (2020) muestra algunas inseguridades por no verse como otras chicas debido a su enfermedad y se esfuerza por maquillarse y verse bonita.

Como ser bella, según estos estándares, implica ser delgada, la gordofobia se manifiesta de distintas maneras a lo largo de todo este recorte temporal. En *Bend it like Beckham* (2002), frecuentan las críticas sobre cuerpos ajenos; entre ellas destaca el insulto recurrente “vaca gorda” (“*fat cow*”) de mujeres hacia otras mujeres. En la película se la construye a la hermana de Jess, Pinky, y a sus amigas como mujeres jóvenes o adolescentes superficiales, obsesionadas con la moda y las apariencias, generando un fuerte contraste con Jess que no le interpela en absoluto ese mundo y su único interés es jugar al fútbol como los chicos. Tanto las primeras como la segunda emiten comentarios gordofóbicos, dando a entender así que ese tipo de juicios no eran un caso aislado propio de niñas frívolas y críticas, sino más bien un pensamiento frecuente en la sociedad británica del 2000.

En *Mean girls* (2004), el grupo de chicas populares conocido como “las plásticas” recurre a actitudes, comentarios e insultos similares (“*fugly*”, conjunción de *fat* y *ugly*, es decir feo y gordo). La delgadez está en el centro de lo que se considera bello. Durante la mayor parte de la película Regina George se dedica a adelgazar para estar hermosa. Resulta tan importante para ella que es exactamente lo que Cady sabotea cuando la engaña dándole barritas de cereal hipercalóricas en lugar de dietéticas. Regina se prueba un vestido en una tienda de ropa que

se jacta de solo tener talles pequeños y, cuando no cabe en él por haber subido de peso, la dependienta la mira con rechazo y la echa de la tienda. Con frecuencia se usa el calificativo “gorda” como insulto. Hacia el final de la película cuando las chicas de la escuela hacen catarsis y piden disculpas por sus actitudes, una muchacha le dice a otra “no te odio por ser gorda, eres gorda porque te odio”.

Carmen Lowell de *The sisterhood of the travelling pants* (2005) es la primera y última protagonista en todo el recorte que presenta un biotipo corporal endomorfo, y esto es, en sí mismo, un hecho que genera inseguridades en su personaje y conflictos en su línea narrativa. La adolescente se compara con sus amigas más delgadas y reclama por la falta de visibilización y consideración de cuerpos distintos, más grandes, “puertorriqueños”.

Así como Regina George lo hizo dos años antes, Heather de *John Tucker must die* (2006) también se somete a dietas y pastillas para mantenerse delgada.

Juno (2007), por otro lado, no muestra un interés particular por las apariencias hasta que queda embarazada y le pregunta al chico que le gusta si la seguirá considerando bonita una vez que engorde. Juno siente la presión de ser bella y delgada y desea serlo para resultar atractiva bajo la mirada de un hombre.

En el caso de Wren, en *Fun size* (2012), su contribución con una actitud gordofóbica no es activa sino pasiva. En pleno “dulce o truco” en la noche de Halloween, un hombre desconocido dice de Albert, el hermano menor de Wren, que “no necesita los kilos de más”. Wren, en lugar de defenderlo, se disculpa con el hombre y se marcha con el pequeño a la par de un reto.

En *Kick Ass 3* (2013), Mindy no parece tener inseguridades sobre su físico; se alimenta de la forma necesaria para mantenerse fuerte y ágil en el combate. Las chicas populares, por otro lado, se horrorizan cuando se enteran de que consume carbohidratos y come lo que quiere; ellas llevan años haciendo dieta y le indican que el mejor método para mantener un abdomen plano es unirse al equipo de animadoras de la escuela.

Avanzando al 2016, es la madre de Nadine en *The edge of seventeen* y no la protagonista quien muestra una fuerte preocupación por su aspecto y por mantener una figura esbelta, y alaba a su hijo mayor por alimentarse saludablemente a comparación de su hija mujer. Finalmente, en *Ladybird* (2017) Christine dice que desearía tener un trastorno alimenticio — se entiende que para ser más delgada.

Bring it on (2000) es una de las pocas películas en la que la belleza simplemente no es un tema de conversación y no se tratan explícitamente las exigencias de lucir de una determinada forma. Esto no quiere decir, no obstante, que se encuentre exenta de estas imposiciones sociales. Torrence no hace comentarios al respecto y la importancia que le atribuye a la apariencia física es baja (tabla 11), sin embargo, es una chica de rasgos caucásicos, cabello rubio y lacio, alta, con un fototipo I y un biotipo corporal ectomorfo;

6.2.2. Belleza: hallazgos

Recordemos que, con respecto a la importancia que las protagonistas le atribuyen al aspecto físico, estas se encuentran distribuidas de manera relativamente equitativa considerando que 9 le asignan un valor alto o medio alto, 10 un valor medio y 13 un valor medio bajo o bajo (ver tabla 11). A pesar de las distintas apreciaciones, prácticamente todas ellas cumplen en mayor o menor medida con los cánones de belleza occidentales. Incluso

aquellas que le conceden una baja relevancia, que no hacen de la belleza un tema de conversación ni prestan particular atención a sus atuendos o a su manera de presentarse estéticamente, son chicas rubias o castañas, de rasgos caucásicos y fototipos I, II o III, con biotipos corporales ectomorfos y mesomorfos, de altura media o alta (ver tablas 3, 4, 6, 7) y, por lo general, consideradas socialmente como bellas. “Mujeres bellas, delgadas, y femeninas en el vestir y las maneras” (Álvarez-Hernández et al., 2015, p. 951). Su inscripción a la lógica patriarcal es tan existente como la de los otros casos de estudio, la única diferencia es que se manifiesta de una manera implícita en vez de explícita. Este fenómeno se repite en varios personajes principales.

Hay una sola protagonista que no cumple con esta descripción y esto resulta, en sí mismo, un hecho conflictivo y problemático para su personaje y su línea narrativa. Carmen Lowell de *The sisterhood of the travelling pants* (2005) cuenta con una tez fototipo IV, una altura baja y, sobre todo, un cuerpo endomorfo —el único de su tipo en todo el recorte— que le genera inseguridades y hace que se compare con otras chicas más delgadas. Su caso es la primera y última excepción en la lista de 21 películas que van del 2000 al 2020, por lo que se podría afirmar que prima una fuerte uniformidad que no deja lugar a diversidad de rostros, cuerpos y etnias.

Este tipo de protagonistas con frecuencia humildes, bajo perfil, que no le dedican tiempo ni atención a su apariencia muchas veces son acompañadas por otros personajes principales o secundarios (familiares, amigas, antagonistas; frecuentemente el grupo de niñas populares) que en este sentido se encuentran en sus antípodas. Suelen ser mujeres que le asignan un valor alto a la belleza y que encuentran esta actitud de desinterés frustrante. Marcan el contraste entre las distintas personalidades y simbolizan la belleza hecha persona y/o el

mandato de lucir bonitas. Por lo general buscan transformar los modos y el aspecto de las primeras e incentivarlas a que ellas también se esfuercen por ser hermosas. En *The princess diaries* (2001) Mía es presionada por su abuela y burlada por las chicas populares (Lana y sus secuaces). En *Bend it like Beckham* (2002), como Jules, Jess es presionada por su madre pero también por su hermana y otras chicas de su edad y comunidad. Regina George y sus secuaces adoptan esta actitud con respecto a la ingenua y recién llegada Cady (2004). En el caso de Kate (2006), Beth, Heather y Carrie unen fuerzas para transformarla. En *High school musical 3* (2008), Sharpay es la imagen de la belleza y la estética en comparación con Gabriella. Las niñas populares (Katie y demás) ocupan este lugar con respecto a Mindy (2013), así como Molly lo hace con respecto a Tessa en *After* (2019). Esta dinámica entre los personajes femeninos tiene una presencia potente en la primera década, pero se diluye fuertemente en la segunda.

En la mayor parte de los casos, las ansias de transformar a las protagonistas en mujeres dedicadas a su aspecto físico se mantienen como eso, ansias. Sin embargo, de tanto en tanto culminan eventualmente en cambios de imagen, también conocidos como *makeovers*. Cabe aclarar que no todo cambio estético atravesado por un personaje en una película califica como tal. Los cambios que se dan en la apariencia y vestimenta por un desarrollo natural personal, psicológico y/o circunstancial del personaje no son más que eso; el *makeover* es más complejo. Este comienza con una joven aparentemente “fea” cuyos atuendos denotan independencia e inteligencia, que transforma su apariencia con el solo objetivo de volverse más atractiva para el ojo de quienes la rodean —el ojo masculino, por lo general— (Ferris y Young, 2008). Como señalamos al principio, desde el 2000 al 2020 hay tres películas que contienen cambios de imagen: Mía en *The princess Diaries* (2001), Cady en *Mean girls*

(2004) y Kate en *John Tucker must die* (2006). Este tipo de fenómenos se concentran en el primer tercio del recorte y luego desaparecen por completo.

Como bien afirmamos se pueden distinguir actitudes gordofóbicas a lo largo de los 21 años, pero es posible apreciar un leve declive en su cantidad e intensidad/agresividad a partir de los últimos 7 años del recorte.

6.2.3. Amor, sensualidad y sexualidad: análisis

Amor, sensualidad y sexualidad se conjugan de diferentes formas a lo largo de los 21 años. En la película del 2002, *Bend it like Beckham*, las protagonistas se pelean por Joe pero luego deciden prevalecer su amistad por sobre un hombre. El padre de Jules Paxton acepta encantado las aspiraciones futbolísticas de su hija y apoya su sueño. Su madre, por otro lado, reniega y le pregunta a su marido cuándo se dará cuenta de que tiene una hija “con pechos” y no un hijo. Es una mujer determinada que a toda costa insiste para que la protagonista abandone esas prácticas varoniles e incursione en otras más femeninas, y así poder conquistar a un muchacho. “Ningún chico saldrá con una chica que tiene músculos más grandes que él”, se queja. El estar involucrada en una relación amorosa con un hombre implica el reconocimiento y la aceptación de este, y goza, por lo tanto, de un prestigio social que se ve muy bien con el personaje de Pinky. Entre ella y sus amistades prima un clima de competencia; cuando una de sus “amigas” alardea arrogantemente de su nuevo cabello — dando a entender que el de Pinky no se ve tan bien— esta responde “a mi prometido no le gusta el cabello teñido”. En un comentario tan simple hace dos cosas: presume su compromiso (fuente de estatus social) e insinúa que el *look* de su amiga no resulta atractivo para los varones, menoscabando así su legitimidad. Asimismo, admite que su aspecto físico

depende de las preferencias de su novio; Pinky dice evitar teñirse no porque a ella le disguste, sino porque a Teetu no le convence. Por otra parte, al igual que la madre de Jules con ella, los amigos varones de Jess nunca toman en serio su pasión por el fútbol. Se burlan de ella, insinúan que el fútbol femenino es “fútbol fantasía” y todos los comentarios que hacen al respecto no son sobre el deporte en sí, sino insinuaciones lésbicas de las jugadoras. No les interesa su valor como deportistas, amigas o personas, solo como potencial consumo sexual propio. El único de ellos que no se inscribe en esa lógica e incluso los enfrenta por sus acotaciones es Tony, el mejor amigo de Jess (que le confiesa que es gay). Según su familia, el siguiente paso a tomar por Jess como mujer es el casamiento con un chico indio. Para ello debe vestirse y arreglarse de forma hermosa y femenina, entre otras cosas, para lucir como una buena esposa, pero tiene absolutamente prohibido establecer cualquier tipo de contacto “indecente” con un hombre (no la pueden tocar, ni siquiera amistosamente) porque eso significaría la deshonor de su familia. Uno de los insultos más frecuentes en la película es “zorra”. Entre las jóvenes de su comunidad se habla mucho sobre el nivel de actividad sexual. Critican a aquellas que son demasiado activas y experimentadas y acusan a Jess de creerse superior por ser virgen. La virginidad equivale, para las mujeres, a pureza; goza de un mayor respeto y un valor más alto como persona.

El insulto más popular entre las adolescentes de *Mean girls* (2004) también es “zorra”; ser una ramera es motivo de marginación y vergüenza. Al mismo tiempo, sin embargo, se insulta a una chica por ser una “gorda virgen”. Las mujeres son denigradas permanentemente por ser demasiado activas sexualmente o demasiado pasivas. Tan es así que cuando Mrs. Norbury interviene en el conflicto final, les dice a sus alumnas que **deben** dejar de llamarse así las unas a las otras, pues “eso autoriza a que los hombres las llamen zorras y ramera”. En lo que Cady denomina “el mundo de las chicas”, Halloween es la única noche del año en la que

pueden vestirse “como prostitutas” sin que las demás digan nada, es decir, sin *slut-shaming*. En *Mean girls* ser bella implica, también, ser sensual. Cuando las protagonistas buscan seducir a un muchacho se visten de forma más provocativa de lo usual, con vestidos cortos ceñidos al cuerpo y lencería. Cady recurre también a otras tácticas para conquistar a Aaron Samuels. Para atraer su atención aparenta ser más tonta de lo que es y comienza a reprobar sus exámenes. Cuando le confiesa a Gretchen su enamoramiento esta le dice que no puede estar con él porque es el ex novio de Regina, “son las reglas del feminismo”. Apenas Regina se entera de esta noticia aprovecha la fiesta de Halloween para besar y retomar su relación con Aaron sabiendo que Cady los observaba. El segundo de los motivos por los que Regina es considerada la reina de la escuela es su noviazgo. Estar de novia —y más con un chico ardiente— le otorga un mayor estatus social. Indignada, Cady la llama una “zorra” y como venganza no solo coquetea con Aaron y lo besa, sino que le confiesa que Regina le era infiel.

En *The sisterhood of the travelling pants* (2005), se nos presenta a Bridget como una joven hermosa y sensual que no tiene miedo de coquetear y es sumamente hábil en cuestiones de la seducción. Después de buscarlo por días, finalmente consigue conquistar a uno de los entrenadores de su campamento de fútbol —que, cabe destacar, es mayor de edad—. Se insinúa que tiene relaciones sexuales por primera vez y vemos a Bridget conflictuada emocionalmente luego del acontecimiento. Se deprime, reflexiona e intenta descifrar la revolución de emociones que le significó tal acontecimiento.

En *John Tucker must die* (2006), la forma en que las protagonistas actúan a lo largo de la película deja entrever claramente su manera de abordar la sexualidad y sus vínculos tanto sexoafectivos como amistosos (femeninos). John Tucker es un mujeriego serial que mantiene secretamente múltiples noviazgos en paralelo. Cuando Beth, Heather y Carrie descubren el

engaño, en lugar de recriminárselo comienzan a golpearse y a atacarse violentamente entre sí, insultándose las unas a las otras. Luego se unen en pos de su resentimiento hacia él; John es el puntapié inicial de su amistad. Deciden que para conquistarlo, Kate debe cambiar su aspecto por uno más sensual y, de tanto en tanto, revelar más piel (se muestra semidesnuda con un conjunto lencero, por ejemplo). Sostienen la idea de que la mujer debe hacerse la difícil mientras que el hombre debe perseguirla. Mientras que se sientan a esperar a que John sea quien tome la decisión de invitarla a salir y querer estar con ella, traman sus artimañas y hacen todo lo posible para seducirlo en un primer lugar e instarlo justamente a que actúe de tal modo. Debe simular ser una chica segura y experimentada, pero no demasiado porque eso la expondría como una ramera; debe ser sensual pero relativamente inocente a la vez. Pues, no solo John como hombre la juzgará a partir de ello, sino que ellas mismas ya lo hacen entre sí. Se indignan por la poca experiencia romántica de Kate y al mismo tiempo emiten múltiples comentarios despectivos sobre las adolescentes que se encuentran en el otro extremo del espectro. Beth es reducida reiteradamente a un estereotipo de chica hippie “fácil” que incluso ella misma llega a reconocer y la hace sentir mal al respecto. Carrie, que se presenta como una chica seria e intelectual pero hermosa a la vez, reprende a Beth y a Heather cuando confiesan haber tenido (ya) relaciones sexuales con John. También juzga a esta última por su atuendo de porrista: “si tienen minifalda tienen talento, ¡Yay!” clama con ironía. El *slut-shaming* —práctica de criticar y avergonzar a personas, especialmente mujeres y niñas, por transgredir el comportamiento sexual tradicionalmente aceptado— tiene una fuerte presencia en los diálogos entre mujeres. En el otro lado de la vereda se encuentra John, quien intenta seducir a Kate con gestos y palabras dulces pero cuando está solo son sus amigos adopta una actitud arrogante y se refiere a ella como un objeto sexual.

Juno (2007) es quien “lleva la batuta” en su relación con Paulie Bleeker. Muestra determinación e iniciativa a lo largo de toda la narración y es suya la idea de que ambos tengan relaciones sexuales por primera vez. Cuando su padre se entera de que ha quedado embarazada la juzga ya que “pensaba que eras de la clase de chica que sabía decir que no”. Si una chica dice que sí, es porque no sabe decir que no; no porque efectivamente quiera. Se le recrimina a Juno haber tenido sexo. Algo similar ocurre en una visita al médico, cuando la técnica en imágenes juzga a Juno por estar embarazada y da gracias a Dios cuando se entera de que lo dará en adopción.

En la película de 2010, *The last song*, la observación de mayor interés no es sobre el noviazgo de la protagonista, sino el de una amiga suya. Blaze tiene una relación con Marcus, un chico “malo” y rebelde sin escrúpulos. Apenas su novia se la presenta, Marcus intenta seducir a Ronnie, pero esta lo rechaza y se marcha a su casa. Aunque Blaze observa toda la escena, al día siguiente en lugar de recriminárselo a su novio se enoja con Ronnie e incluso se venga de ella. Tiempo más tarde la protagonista descubre que su ex amiga claramente se encuentra en una relación abusiva y, dejando de lado el conflicto pasado, decide ayudarla a escapar.

Al igual que las chicas de *John Tucker must die* (2006), Meg (2011) —cuya personalidad es esencialmente más tranquila, seria y mojigata— critica a Emma por sus atuendos y actitudes. La acusa de usar “hoochie heels” (zapatos de taco de ramera) y se irrita por su manera de vestirse llamativa y sensualmente, así como por dedicarle tanta atención a su apariencia y a los hombres.

En *Fun size* (2012), la mejor amiga de Wren, April, invierte casi toda su energía en lucir bella y candente para los hombres. No le importa tanto de qué disfrazarse, siempre y cuando sea sexy, pues reconoce que sus disfraces sensuales serán su boleto de entrada a la fiesta del chico popular. También usa su cuerpo y belleza como moneda de cambio cuando le propone a Peng que la suelte a cambio de tocar sus senos por 30 segundos. Wren, por otro lado y como ya planteamos en la sección anterior, inicialmente es descrita como una chica que no presta atención a tales asuntos. Sin embargo, sí le importan. Al principio de una forma negativa como Lily de *The princess diaries* (2001), le pregunta a April exasperada si no puede disfrazarse de gatita **sin** ser sexy. Incluso Roosevelt la felicita; "I think it's really cool that you don't feel the need to dress up sexy for halloween like other girls". Plantea a Wren como una adolescente que *no es como otras chicas*, es diferente y, por lo tanto, mejor, más *cool*. No solo es un comentario que antagoniza a las mujeres, sino que les atribuye un valor superior a aquellas que no se preocupan (o pretenden no hacerlo) por sus apariencias y, sobre todo, aquellas que eligen "conservar su cuerpo y pureza". Apenas un varón demuestra interés en ella, no obstante, vemos un cambio de 180 grados en la actitud de la protagonista. En primer lugar cambia la idea de su disfraz por uno más femenino atractivo y dulce, y, en segundo lugar, usa sus encantos y los sentimientos que Roosevelt tiene por ella para convencerlo de que les preste su auto. Al igual que April hace uso de su aspecto físico para conseguir lo que quiere de un hombre; se invierten los roles y su amiga la acusa de prostitución.

En *Kick ass 3* (2013), la actividad sexual puede significar para una mujer tanto el incremento de su estatus social como un motivo de su desvalorización como persona. Mindy pregunta irónicamente si *Nightbitch* se llama así o *Nightwhore*, luego de enterarse que ocasionalmente se involucra sexualmente con Kick Ass. Las chicas populares de la escuela de Mindy, por

otro lado, apenas la conocen lo primero que hacen es intentar predecir cuánta experiencia tiene, y la tildan de manera sobrada y cuasi burlona de “adorable” al enterarse de que es virgen. En la pijamada ven el video musical de una *boyband* y comienzan a excitarse; la protagonista atraviesa un despertar sexual. Las chicas populares le explican que es natural, “en cuanto a los hombres somos todas iguales”. La dimensión sexual comienza a ocupar una parte importante de su nueva identidad como mujer y no niña. Katie le pregunta a Mindy si no tiene ganas de salir todos los días de su casa usando ropa ajustada, sabiendo que todo el mundo la venerará; también le indica a su nueva discípula *nerdy* que, para ser popular, debe protagonizar un video porno. Cuando Mindy empieza a sentirse atraída por los hombres se avergüenza hasta cierto punto de su inexperiencia y busca dar su primer beso. Finalmente lo hace con Kick Ass.

En *The edge of seventeen* (2016), Krista, la mejor amiga de Nadine, le confiesa que tiene sentimientos por su hermano luego de haber tenido relaciones sexuales con él, a lo que esta le pregunta “is it a girl thing? You hooked up with him so now you’re emotionally attached?”. Según la protagonista, las mujeres tienden a involucrarse sentimentalmente luego de hacerlo físicamente y tienen dificultad para separar ambas esferas, a diferencia de los hombres. Cuando Nadine desea seducir a Nick, le manda un mensaje candente y muy explícito sexualmente y arreglan para encontrarse. Sin embargo, a último momento decide no hacer ningún acto sexual; Nick le insiste y se enoja con ella cuando lo rechaza. Nadine prefiere ir lento, conocerlo, pero ante tanta presión sale corriendo del auto.

Ladybird (2017) vive en un entorno religioso que influye enormemente en su comportamiento y decisiones y la reprime sexualmente. Mientras que está de novia con Danny —quien luego resulta ser gay— le pregunta por qué no le toca los senos. Este explica

que no lo hace porque la respeta demasiado. Aparece la idea de que el no involucrar a la mujer en actos sexuales equivale a una expresión de respeto; nuevamente, este tipo de actos cargan con un deseo y un rechazo social en partes iguales. Tiempo más tarde Ladybird lo descubre a Danny siéndole infiel con otro muchacho. Ladybird atraviesa sus primeras experiencias sexuales y la incomodidad que conllevan. Kyle le asegura que él nunca ha tenido relaciones sexuales tampoco, en cierta manera para convencerla de que “pierda su virginidad” con él, pero esto es mentira. La protagonista se entera de su engaño pero él nunca lo admite. El séquito de chicas populares aparentan ser hermosas y en la fiesta temática de vaqueros de la escuela llevan una remera con una inscripción de doble sentido que lee “Save a horse, ride a cowboy”.

Siguiendo con el 2018, Starr comenta con Kenya en *The hate u give* que en todos lados hay “zorras”, tanto en los barrios de menor poder adquisitivo como en los de mayor; “*Hoedom is universal*”. La protagonista dice no estar preparada para tener relaciones sexuales por primera vez y se enoja con su novio cuando este de repente saca sin preguntar un condón “asumiendo que estaba lista”. Chris se disculpa, explica que no era su intención y le asegurará que la esperará todo lo que haga falta, respetando su decisión.

Finalmente, el primer novio de Tessa en *After* (2019) es un chico “bueno” que quiere que ella sea una chica “buena”: la controla, no la deja beber ni ir a fiestas, se enoja cuando lo hace y la hace sentir culpable por ello. Según él, para cuidarla. Hardin, por otro lado, es el chico “malo” violento y manipulador que desencadena el despertar sexual de la protagonista. Tessa está dispuesta incluso a perder su sustento y seguridad económica con tal de estar con él, y Hardin se encarga de conseguirle alojamiento y resolver todos sus problemas. Aunque luego se enamora, inicialmente el único motivo por el que se acerca a ella es porque lo atrae su

inexperiencia sexual; Hardin hace una apuesta sobre su persona, tratándola más como un desafío, un obstáculo a sortear para recuperar su estatus social y probar su “hombría” luego de que Tessa lo rechazara. Molly y sus amigos se burlan de ella cuando se enteran de que es virgen.

Bend it like Beckham (2002) es la primera película en la que se habla de la **homosexualidad**. La mamá de Jules insinúa que las chicas deportistas o las chicas que no tienen novio suelen ser lesbianas o no atractivas para los hombres. Desea intensamente que su hija comience una relación con un chico pero sospecha que es lesbiana porque, entre otras cosas, lleva el cabello corto y juega al fútbol. Cuando cree que Jules es homosexual llora desconsolada. La orientación sexual de Jess también es puesta en duda varias veces, y cada vez que se la cree lesbiana es tratada con rechazo. Su supuesta homosexualidad es motivo suficiente para que Paula Paxton la maltrate e insulte a los gritos en el casamiento de su hermana, acusándola de indecente. El único personaje verdaderamente gay es Tony, su mejor amigo, que se lo confiesa en confidencia. Tony se siente obligado a mentir y ocultar su secreto para evitar el repudio de su familia y poder llevar una vida normal.

Mean girls (2004) es la siguiente película que cuenta con un personaje homosexual: Damien. A diferencia de Tony, Damien es abiertamente gay lo cual lo expone a comentarios de otros adolescentes que lo describen como “too gay to function”. La orientación sexual de Janis también es puesta en jaque; Regina George difunde un rumor de que es lesbiana para marginarla y la acusa de “dyke”. El calificativo usado, *Dyke*, significa lesbiana pero tiene una carga peyorativa.

Es con *Fun size* (2012) recién que se incluye por primera —y última— vez personajes que son lesbianas: se trata de las madres de Roosevelt. No solo son abiertamente homosexuales sino que su orientación sexual no es un tema de conversación ni fuente de conflicto o discusión; su importancia en la narrativa radica exclusivamente en su relación con Roosevelt.

En *Kick Ass 3* (2013), apenas Kate y sus secuaces conocen a Mindy y asumen que por su falta de intereses románticos es lesbiana. “Maybe she’s a dyke”, dicen. Como señalamos antes, cuando las chicas ven el video de la *boyband* y comienzan a excitarse le explican a Mindy que “podremos vestirnos diferente pero en cuanto a los hombres somos todas iguales”. Casi como una cuestión biológica, todas las chicas son heterosexuales. Es lo natural y prácticamente no se pone en duda.

Danny O’ Neill (2017) es el último personaje gay del recorte. Vive en un ambiente religioso y conservador que lo reprime enormemente y obliga a mantener esa parte de su identidad en secreto. Cuando Ladybird lo descubre besándose con otro chico, rompe la relación pero no lo insulta. Aunque inicialmente está enojada, apenas Danny rompe en llanto demostrando el estrés y la angustia a la que está sujeto, esta se apiada de él y le muestra compasión y consuelo; continúan siendo amigos.

En *The Hate u give* (2018), Starr asiste con Kenya a una fiesta de su barrio en la que, a diferencia de las otras chicas que visten atuendos glamorosos y sensuales, usa un buzo grande y jeans. Kenya se queja de que la gente pensará que es su novia. Supone, entonces, que aquella que no se presente estéticamente de forma sensual o acatando las normas de una sociedad patriarcal y heteronormativa, lo más probable es que sea lesbiana.

6.2.4. Amor, sensualidad y sexualidad: hallazgos

El objetivo último de toda mujer es ser amada por un hombre y para conseguirlo debe actuar como la mujer ideal según la mirada masculina: inocente, vulnerable, dulce, femenina, sin aspiraciones excepto románticas y débil —de ninguna manera puede parecer más fuerte que él.

Asimismo, en asuntos del amor y la sexualidad, a esta le corresponde una actitud pasiva y al hombre una activa. Las mujeres no sienten impulsos sexuales —o por lo menos no como los varones— y deben esperar sentadas a que ellos hagan la propuesta para luego, además, rechazarla.

De tanto en tanto, los personajes masculinos tratan a los femeninos como objetos sexuales cuyo único propósito es su consumo personal.

Identificamos, a lo largo del recorte, que los cambios en apariencia o *makeovers* que mencionamos tienen que ver también en su mayoría con un aumento en el nivel de exhibición. Esto se da, especialmente, en momentos en los que las protagonistas se proponen seducir a un muchacho. Es el caso de *Mean Girls* (2004), cuando Cady comienza a vestirse de forma más sensual y reveladora para seducir a Aaron; el caso de *The Sisterhood of the Travelling Pants* (2005), en el que Bridget procura vestirse con ropa ceñida, escotada, reveladora y sexy para atraer a su entrenador de fútbol; el caso de *John Tucker Must Die* (2006), en el que visten a Kate en lencería para usarla como carnada para John; y se podría decir que el caso de *Fun Size* (2012) —aunque en menor grado—. Cuando es invitada por Aaron a su fiesta, Wren reemplaza su primer disfraz (con bajo *sex appeal*) por uno nuevo que, aunque no es sumamente sensual, es más femenino y probablemente resulte más

atractivo para Aaron. Este fenómeno se concentra más que nada en el primer tercio del recorte y que más adelante tiende a desaparecer. Esto no significa que en las películas más recientes las protagonistas no se arreglan o cambian su vestimenta por una más formal o glamorosa cuando tienen un interés romántico que desean conquistar. Sí lo hacen, pero su nivel de exhibición no cambia en pos de ello. Si este indicador marca un nivel alto para un personaje, se mantiene como tal de principio a fin, y lo mismo ocurre con los otros niveles.

La práctica del *slut-shaming* prevalece esencialmente en los primeros dos tercios del recorte (2000-2013). En el primero, con una intensidad promedio alta (películas como *Bend it like Beckham*, *John Tucker must die*, *Mean girls*) y en el segundo con una intensidad promedio intermedia (*Monte Carlo*, *Kick Ass 3*). Ya para el último tercio (2014-2020) prácticamente no hay películas en las que se avergüence a las mujeres por su actividad sexual con la única excepción de *The hate u give*.

En todo el recorte no hay una sola protagonista que sea explícitamente lesbiana. Sin considerar los pocos casos en los que realmente no hay mención alguna del asunto y es imposible definir con seguridad, todo el resto de los personajes principales es heterosexual o se presume que lo es. De las 21 películas solo 4 cuentan con personajes homosexuales (todos secundarios).

6.2.5. Actividad y pasividad

La actividad o pasividad de los personajes la observamos principalmente en dos dimensiones: en la consecución de los objetivos de cada personaje y en cuanto a las relaciones e intereses románticos en relación a la iniciativa.

De 2000 a 2007 encontramos protagonistas activas o mayormente activas en la consecución de sus objetivos. Torrance Shipman (2000) se esfuerza por ganar el campeonato de porristas y se la presenta como ambiciosa, trabajadora y determinada. Con solo 16 años, Mia (2001) se hace cargo por sí misma de la decisión del futuro de Genovia. Jess (2002), quien quiere jugar al fútbol profesionalmente, debe entrenar y esforzarse por lograrlo pero también debe enfrentarse a presiones adicionales de su familia, quienes no aceptan que juegue un deporte inaceptable tradicionalmente para mujeres. Su rol es mayormente activo pero por momentos sucumbe a las decisiones de su familia y se resigna. Sólo logra cumplir su sueño frente a la insistencia de su entrenador y el cambio de opinión de su familia. Por su parte, Lizzie McGuire (2003) hace grandes esfuerzos por ver el plan de Paolo cumplirse; incluso se hace pasar por una cantante famosa y miente para escapar del grupo escolar con el que viajó a Roma. En *Mean Girls* (2004), tanto Cady como su enemiga Regina son activas en la consecución de sus objetivos. Cady modifica su personalidad para atraer la atención de Aaron y trama un plan entero para vengarse de Regina. Regina hace lo mismo por su lado para vengarse de Cady y recuperar a Aaron. La única integrante del club de *The sisterhood of the traveling pants* (2005) que no toma acciones en pos de cumplir lo que se propone es Carmen, quien busca reconciliarse con su padre y juega un rol más intermedio: intenta cumplirlo pero por momentos se resigna ante la frustración. Incluso la tímida Lena se rebela y confronta a su familia para cumplir su objetivo de estar con Kostas. Kate, Carrie, Heather y Beth de *John Tucker must die* (2006) idean un plan entero y participan en su consecución para vengarse del don Juan de la secundaria. Por último, Juno (2007), quien se embaraza durante su adolescencia y decide darlo en adopción, realiza varias acciones en pos de este objetivo: ella misma busca y entrevista a los futuros padres por su cuenta.

En 2008 encontramos un punto de inflexión inaugurado por *High School Musical 3*, donde observamos mayor cantidad de personajes pasivos o intermedios en términos de actividad y pasividad. En *High School Musical 3*, Gabriella, protagonista de esta película, debe definir su futuro universitario decidiendo a qué universidad asistirá y si participará o no del programa de Stanford para estudiantes de último año. Las decisiones las toma ella en última instancia pero es extremadamente influenciada por su madre, su mejor amiga y en especial su novio Troy. Es ilustrativa de esto la escena en la que cada uno anuncia su rumbo académico y Troy anuncia la decisión de Gabriella por ella. Por su parte, Sharpay Evans quien es inflexible en la consecución de sus sueños (estudiar en Julliard) es representada como la villana: ocupa el lugar del anti ejemplo, lo que no debe hacerse.

Miley Stewart (2009) y Ronnie Miller (2010) persiguen más activamente algunos deseos que otros. Miley busca ayudar a recaudar dinero en un concierto de beneficencia y hace todo lo posible para colaborar. Pero es menos activa a la hora de entablar una relación romántica con Travis. Ronnie, por su parte, al principio no hace muchos esfuerzos por mejorar la relación con su padre (uno de sus propósitos) pero esto cambia hacia el final. Tiene un rol más activo en acompañarlo en su enfermedad. Grace, Meg y Emma de *Montecarlo* (2011) actúan en pos de mantener el secreto de Grace y ayudarla a tomar el lugar de Cordelia, pero son menos activas en otras búsquedas, en especial en torno a sus intereses románticos.

Ya en 2012 volvemos a ver personajes determinados que —con algunas excepciones— persiguen aquello que se proponen. Wren de Santis (2012) busca a su hermano menor toda la noche hasta encontrarlo, *Hit Girl* (2013) se esfuerza por salvar a la ciudad de los supervillanos y Margo (2015) pone en juego todo un plan para vengarse de su ex novio y luego escaparse de la ciudad. Aunque por esta época también nos encontramos con Hazel

(2014), quien desea viajar a Ámsterdam a conocer a su escritor favorito y no hace nada para cumplirlo más que dejar que su novio y su madre se ocupen de hacer su sueño realidad.

Hacia el final del recorte temporal volvemos a encontrarnos con protagonistas que saben lo que quieren y van a por ello, como *Ladybird* (2017) que a pesar de sus malas calificaciones, su situación económica y la negativa de su madre no se detiene hasta entrar en una universidad de Nueva York; o *Starr* (2018), que lucha incansablemente por buscar justicia por su amigo (muerto a causa de la violencia racial policial en los Estados Unidos). Si bien *Tessa* (2019) es pasiva en su relación romántica, sí se esfuerza por conseguir el trabajo de sus sueños y tener buen rendimiento académico. El recorte concluye con *Milla* (2020), una joven que a pesar de tener cáncer y no poder hacer nada contra su enfermedad, hace esfuerzos sobrehumanos para transitar y terminar con su sufrimiento y el de su familia, sin resignarse en ningún momento.

Por otra parte, contamos con la esfera romántica y sentimental que, como mencionamos, es relevante para la mayoría de las protagonistas y está presente en casi todas las películas. Analizamos el comportamiento de las protagonistas en base a la iniciativa en sus parejas y en la consecución de los objetivos que se relacionan con esta área en particular. Clasificamos como activo el rol de aquellas mujeres que realizan acciones para iniciar o hacer avanzar la relación en lugar de esperar que sea el hombre quien lo haga; intermedio, cuando la relación se va dando de forma mutua y recíproca o cuando la mujer es activa en ciertas situaciones y pasiva en otras; y pasiva, cuando la relación depende pura y exclusivamente del accionar de la parte masculina.

Similar a lo que veníamos viendo con los objetivos, hasta 2007 encontramos protagonistas con mayor nivel de actividad. Algunas, como Torrance (2000), tienen un rol que clasificamos como intermedio en sus vínculos amorosos pero cuando tienen que luchar por un objetivo romántico —estar con Cliff en este caso—, realizan acciones para cumplirlo. Ese es también el caso de Lena (2005), quien al principio intenta poner distancia de Kostas cuando él la busca pero a medida que la historia avanza toma un rol de mayor actividad en la relación y en la búsqueda de su objetivo de estar con él. Tenemos también algunos personajes que desde el principio adoptan un rol seductor. Tal es el caso de Jules (2002) que coquetea constantemente con Joe aunque el amor no sea recíproco, de Cady y Regina (2004) quienes son capaces de llegar a extremos impensados para estar con Aaron Samuels, y de Bridget (2005) quien pone su ojo en un muchacho mayor que ella y se obsesiona con atraer su atención hasta lograrlo. No podemos dejar de lado el caso que ya mencionamos de Juno (2007) que rompe con las expectativas sociales al ser ella quien toma la iniciativa de tener relaciones sexuales con Paulie.

En *John Tucker must die* (2006) encontramos a las primeras protagonistas —Carrie, Heather y Beth— que asumen un rol totalmente pasivo en su relación con John. Como detallamos en otra sección, está implícita en toda la película la idea de que las mujeres deben dejarse cortejar por los hombres y no al revés. Sin embargo, como mencionamos en otros casos, cuando el objetivo de estas protagonistas es romántico —en este caso, vengarse de John Tucker—, el rol que asumen es activo. Además, Kate, la heroína de esta película, tiene un rol que clasificamos como mayormente activo en relación a iniciativa.

Al igual que en la consecución de los objetivos, el verdadero quiebre se da con *High School Musical 3* (2008) donde Gabriella es pasiva tanto en su relación amorosa como en sus

objetivos románticos. Troy la va a buscar para invitarla a salir, es quien la invita al baile de graduación y toma la mayoría de las decisiones en la relación. En los años sucesivos encontramos otras protagonistas pasivas o mayormente pasivas (en *Hannah Montana: the movie* (2009), *The last song* (2010)), hasta gradualmente llegar a películas con mayor actividad: en *Montecarlo* (2011) una de sus protagonistas fue clasificada con un rol pasivo y las otras con un rol intermedio; Wren (*Fun size*, (2012)) asume también un rol intermedio; y, finalmente, Mindy Macready (2013) vuelve a tener un rol activo.

Una tendencia que encontramos en esta instancia y que vale la pena resaltar es que con frecuencia la protagonista actúa de forma inactiva en la relación hasta que su pareja o interés romántico se enoja por algún error que cometen y es ahí recién cuando las mujeres van en su búsqueda, a veces con regalos y otras estrategias para recuperar a sus amores perdidos. Es el caso de *Bring it on* (2000), del *Diario de la princesa* (2001), *John Tucker must die* (2006), *Hannah Montana: the movie* (2009), y *Fun size* (2012).

A partir de 2013 observamos nuevamente protagonistas que asumen un rol activo en la relación romántica o, si este no es el caso, en sus objetivos románticos, tal como sucedía al principio del recorte temporal. Este es el caso de Hazel (2014) y de Margo (2015). Si bien nos encontramos con Tessa (2019) cuyos dos noviazgos se basan en que sea el hombre el que tome la iniciativa en todo momento, 3 protagonistas en el último tercio del recorte sorprenden por su nivel de proactividad hacia sus intereses románticos, incluso mayor que en la primera parte del recorte (2000-2007). En *The edge of seventeen* (2016), Nadine tiene dos intereses románticos y a ambos los busca de tal forma que estar con ellos forma parte de los objetivos de la protagonista. A Nick le envía una solicitud de amigos en Facebook, lo busca en su trabajo y se le aproxima para hablar sin conocerlo y le envía un mensaje osado. A Erwin lo

invita a jugar mini golf, hace planes para pasar tiempo en su casa y le regala flores. Similar es el caso de *Ladybird* (2017) que también va en busca de dos hombres que le atraen. Ve a Danny haciendo compras en el supermercado y se aproxima a hablarle por primera vez, lo invita a bailar en la fiesta, se le acerca y coquetea con él. Luego de romper con él, ve a Kyle en un bar y se acerca a hablarle porque le interesa. Finalmente, Milla en *Babyteeth* (2020) quien concluye esta selección, es altamente persuasiva en su conquista de Moses quien al principio no parece estar tan interesado en ella. Lo invita a comer a su casa, le insiste que se quede, es ella quien lo besa por primera vez y lo invita al baile de graduación.

6.2.6. Dependencia de un hombre para la consecución de sus objetivos

En algunos casos los roles femeninos requieren de baja o nula asistencia de hombres para el cumplimiento de sus objetivos. En primer lugar, nos encontramos con Mia Thermopolis en *El diario de la princesa* (2001) que debe decidir si aceptará o no el trono de Genovia. A pesar de que hay presiones por que tome una u otra postura, Mia toma una decisión independiente de todas las opiniones. Michael, su interés romántico no se interpone ni ayuda en esta resolución. Por su parte, Tibby, integrante de *The sisterhood of the traveling pants*, se propone realizar y concluir un documental en el verano que realiza con ayuda de una amiga y ninguna colaboración masculina. Tibby es de los pocos personajes de este corpus que no tienen parejas o intereses amorosos.

Ya situándonos en 2007, *Juno* es un caso ilustrativo de independencia en un personaje femenino. Cuando queda embarazada luego de tener relaciones sexuales con su mejor amigo Paulie, decide dar al niño en adopción. Por su cuenta escoge a los futuros padres en un anuncio del periódico, los entrevista y finalmente decide seguir adelante con la decisión a

pesar de que uno de ellos se arrepiente de ser padre. Paulie deja muy en claro en todo momento que la decisión es pura y exclusivamente de Juno y él aceptará todo lo que ella determine.

Si bien estos son los únicos casos en los que no hay asistencia masculina en ninguna medida, encontramos protagonistas que requieren baja o nula participación de un hombre en finalidades puntuales. Por ejemplo Torrance en *Bring it on* (2000), que no solo no requiere de la colaboración de su novio para ganar el campeonato de porristas, sino que cuando él intenta ayudar incluso empeora la situación. También es el caso de Lizzie McGuire (2003), que cuenta con la ayuda de Isabella para vengarse de Paolo. Esta historia al principio parece replicar la fórmula de Cenicienta: Lizzie conoce a su príncipe y su vida se vuelve glamurosa de repente. Pero su final tiene una vuelta de tuerca: su amor Paolo la estaba utilizando y manipulando y es Isabella quien viene al rescate.

Por su parte, Cady y Regina (*Mean Girls*, 2004) dependen de Aaron Samuels para conquistarlo, pero no requieren ninguna ayuda masculina para idear y llevar a cabo sus planes de venganza mutua. Al igual que Sharpay Evans, la villana de *High School Musical 3* (2008), que requiere de la colaboración de Troy para cumplir uno de sus fines pero es totalmente autónoma en la búsqueda de su deseo principal de triunfar en el mundo del teatro obteniendo una beca para estudiar en Julliard.

Otras metas que no requieren de la ayuda de un hombre se intercalan con otras de los mismos personajes que sí lo hacen: recaudar dinero en un concierto a beneficencia en su pueblo natal sin que descubran su secreto en el caso de Miley (2009), viajar a París y tomar el lugar de una heredera millonaria en el de Grace (2011) y aplicar a NYU en el caso de Wren (2012), quien

cuenta con la ayuda de su madre. Llegando hacia el final, en 2015 Margo no necesita la asistencia de nadie para marcharse a una ciudad de papel para encontrarse a sí misma.

En el extremo opuesto podemos mencionar los casos que dependen en un alto grado de los roles masculinos, ya sea de manera directa —el hombre es el objeto específico de sus objetivos, por ejemplo, aquellos de índole romántica— o indirecta: el hombre no es objeto directo de sus objetivos pero es determinante para su consecución.

Los personajes que tienen un alto nivel de dependencia se concentran especialmente en la primera mitad del recorte y son mayores que los casos con un grado nulo de dependencia. Entre las mujeres cuyas metas se realizan en su totalidad solo por medio de la acción de un hombre encontramos a Jess y Jules en *Bend it like Beckham* (2002), Bridget y Lena en *The sisterhood of the traveling pants* (2005), a las 4 protagonistas de *John Tucker must die* (2006), a Gabriella Montez (2008), Nadine (2016), Ladybird (2017) y, finalmente a Mila (2020).

Bend it like Beckham cuenta la historia de dos adolescentes con un objetivo muy claro: jugar profesionalmente al fútbol. Situada en Gran Bretaña, en un contexto en el que el fútbol es considerado un deporte de hombres, Jess y Jules deben hacer frente a esta mirada de la sociedad y a las expectativas de sus familias de cumplir con un ideal de feminidad, donde este deporte no tiene lugar. En una película donde se vislumbra una cierta lucha por la liberación femenina, es por intermedio de un hombre que tanto Jules como Jess cumplen sus sueños. Joe, interés romántico de ambas, las entrena y empuja para que cumplan sus metas incluso cuando se dan por vencidas. La película termina cuando ambas son seleccionadas por un reclutador norteamericana para estudiar y jugar profesionalmente al fútbol en Estados

Unidos. Este entrenador va a verlas jugar a pedido de Joe. Además, es él quien persuade al padre de Jess para que la deje viajar y a la misma Jess cuando se niega a hacerlo. Sin Joe no habría final feliz en la historia.

En *The sisterhood of the traveling pants*, nos encontramos con dos objetivos clasificados como directos: la dependencia se da porque el hombre es el objeto de sus metas. Bridget desea estar con Eric y Lena con Kostas. No es menor resaltar que las protagonistas no tienen otras metas en la historia más que hacer realidad sus historias de amor. Sin embargo, la película también narra la historia de Tibby quien, como mencionamos, no tiene relaciones románticas y es totalmente independiente en el cumplimiento de sus objetivos y Carmen que depende en alguna medida de su padre pero su independencia no alcanza un nivel alto.

Por su lado, las mujeres que encontramos en *John Tucker must die* también tienen una dependencia de un hombre que se da de manera directa, pero en lugar de ser porque desean estar con él la relación se invierte: dolidas porque este adolescente les rompió el corazón, las 4 protagonistas planean vengarse de él y van a extremos impensados para lograrlo.

En *High School Musical 3*, si bien vemos a una protagonista que tiene ambición y determinación hasta cierto punto- entra al programa de Stanford en el que soñó estar toda la vida- esto se ve ofuscado por su altísima dependencia en su novio Troy, quien influye en todas sus decisiones sobre su futuro universitario. Decide renunciar al programa de Stanford para quedarse con él, pero él insiste en que vaya y ella obedece. Cuando toma la decisión de no volver para el baile de graduación, él va a buscarla y él lo sigue. Finalmente, deciden asistir a la universidad en el mismo estado para poder estar juntos. Similar a las heroínas de los cuentos de hadas, Gabriella es dulce, tímida, bondadosa y tiene bajo poder de autonomía.

Ya avanzado el recorte temporal, en 2016, los 4 objetivos que enunciamos en el caso de Nadine dependen en un grado alto de un personaje masculino: 2 de forma directa y otros dos de forma indirecta. Los primeros, tratan de aspiraciones románticas. Pero además de sus intereses amorosos, Nadine depende de su hermano con quien busca reconciliarse y de su profesor Mr. Bruner. Este último hace las veces de la figura paterna que Nadine no tiene en su vida (su padre falleció cuando era una niña). Mr. Bruner la acompaña a sortear situaciones escolares y familiares en esta conflictiva etapa de su vida que es la adolescencia. Incluso ofrece su ayuda por fuera del ambiente escolar y en su casa Nadine encuentra un refugio cuando no sabe a dónde acudir. Esta idea de necesidad de presencia de una figura masculina fuerte está muy presente en toda la película, incluso en la ausencia de su padre que tiene impacto en toda la historia de Nadine. Ella le dice a su madre en un momento: "el único que podía con nosotras dos era papá".

Este caso de fuerte dependencia en una figura paternal también se reproduce en *Ladybird*. *Ladybird* tiene parejas a lo largo de toda la película y la esfera romántica cobra un papel prioritario, pero sin embargo no depende de estos hombres en ninguna medida. En cambio, sin su padre no sería posible que se cumpliera su sueño y fin único en la historia: entrar en una universidad alejada de su hogar en Sacramento. Su padre firma los papeles de aplicación y colabora con el costo de sus estudios, incluso a espaldas de su madre. Es interesante señalar en este punto que en hay una fórmula que se repite a lo largo del corpus en reiteradas ocasiones: el padre ocupa un lugar de cómplice y es comprensivo con las hijas, mientras la madre es se asocia con características consideradas negativas, es exigente, amargada, malhumorada y estricta y tiene una relación más conflictiva con la protagonista.

En el caso de *Babyteeth*, el padre tiene la voz de la razón y la coherencia, mientras su madre encarna la locura, figurativa y literalmente: él es psiquiatra, ella toma antidepresivos y tiene ataques nerviosos. Mila también depende de él para el cumplimiento de sus fines: para transitar su enfermedad, terminar con el sufrimiento de ella y de su familia y para asegurarse del cuidado de su novio Moses cuando ella ya no esté. Pero a diferencia de *Ladybird*, la alta dependencia que se da con su padre de forma indirecta, también sucede con Moses pero de manera directa. Uno de los principales objetivos de ella a lo largo de la trama es estar con él.

Además de estos casos de total dependencia, podemos observar otros en los que la asistencia de los personajes masculinos se da sólo con respecto a ciertos fines. Torrance (2000) busca el triunfo por su cuenta pero tiene un objetivo romántico- estar con Cliff- que depende en alta medida de este personaje. Otras protagonistas con objetivos románticos con dependencia directa son Jules (2002), Lizzie (2003), Cady y Regina (2004), Miley (2009), Ronnie (2010), Grace, Meg y Emma (2011) y Tessa (2019). Vale la pena aclarar que, si bien la mayoría de los roles analizados tienen relaciones sentimentales, no todas estas califican como objetivos románticos. Sólo lo son aquellas en las que estar con la otra persona implica una motivación y una búsqueda para la protagonista.

En el caso de Lizzie McGuire (2003) no solo hay una dependencia directa de Paolo sino también indirecta. Ella sueña con embarcarse en una aventura en Italia y solo lo logra a través de Paolo y todos los planes que él propone. Ella hace todo lo que él le pide, incluso cuando se trata de mentir, engañar y arriesgar su vida. Similar es el caso de Meg en *Montecarlo* (2011) quien solo puede disfrutar del viaje y aprender a divertirse gracias a Riley.

Miley (2009), por su lado, además de tener un objetivo romántico con dependencia alta, necesita de su padre en alguna medida en otro de sus objetivos: reencontrarse a ella misma luego de convertirse en una diva dejando que la fama la consuma. Su padre la arrastra a su pueblo natal en contra de su voluntad donde esto termina haciéndose realidad. En el caso de Ronnie (2010) también hay cierta dependencia con respecto a su padre, quien tiene que poner de sí mismo para que ambos mejoren la relación pero la ayuda termina siendo mutua. Él cuenta con su hija para transitar su enfermedad.

Por otra parte, en *Fun size* (2012) encontramos una protagonista que no tiene objetivos románticos, pero sus problemas se solucionan gracias a los hombres. Pierde a su hermano la noche de Halloween y es Roosevelt quien la acompaña y ayuda a buscarlo. Y, al final, solo logra salir de una situación peligrosa en la que termina porque Fuzzy la rescata.

En 2013, sin embargo, la situación parece empezar a cambiar, Mindy alias Hit Girl depende de Dave para luchar contra los supervillanos pero de una forma que fue clasificada como dependencia media porque la ayuda es mutua y recíproca. Incluso hacia el final es Mindy quien rescata a Dave.

El caso de Hazel (2014) también se sitúa en un término medio. Ella quiere viajar a conocer a su escritor preferido y Augustus hace que su sueño se haga realidad ocupándose de todos los detalles. Pero a medida que avanza la historia, es él quien la necesita porque su enfermedad va reduciendo progresivamente sus capacidades. Lo asiste en todo lo que él requiere y él se permite ser vulnerable. Además vemos en Hazel una heroína con carácter fuerte que puede defenderse por sí misma y trata de valerse por sí sola.

En el último tramo del recorte (2016-2020) volvemos a encontrar mayor dependencia en los roles femeninos. Ya mencionamos a Nadine, Ladybird y Milla que se encontraban en el grado más alto de nuestra clasificación en cuanto a dependencia. Starr Carter (2018) se encuentra en un término medio. Observamos que vuelve a aparecer una figura paterna fuerte sin la que ella no puede cumplir sus metas. Starr busca ser la voz de Khalil, quien murió a causa de la violencia racial policial. Su padre es una influencia muy importante en su manera de abordar la situación. Los valores que le inculca inciden en su toma de decisiones y su manera de actuar. La impulsa en la búsqueda de justicia incluso a pesar de la negativa de su madre.

Por último, en *After* (2019), Tessa es capaz de perseguir ciertos fines de forma autónoma y otros no. Atraviesa por su cuenta su primer año de universidad de manera académicamente exitosa, pero requiere algo de ayuda de su novio Hardin para conseguir empleo. Su padre conoce al dueño de una editorial y le propone contactarlo, Tessa igualmente prefiere hacerlo por su cuenta y consigue una entrevista. Cuando su madre corta su sustento económico porque no aprueba de su relación con Hardin y no tiene donde vivir, Hardin consigue un departamento para ella sin que esta haga esfuerzo alguno.

7. Conclusiones

La metodología cuantitativa nos permite sintetizar la información recopilada en datos concisos y precisos, establecer relaciones entre los distintos personajes, películas y variables, e identificar tendencias a lo largo del tiempo. La metodología cualitativa, por otro lado, nos permite ir más allá; realizar observaciones y hallazgos que de otro modo pasarían por alto. Gracias a los datos cuantitativos es posible observar la prevalencia de un prototipo de personaje principal a lo largo de todo el recorte: una niña cisgenero, heterosexual, de clase media, estadounidense, caucásica, de fototipo I, II o III, con un biotipo corporal ectomorfo o

mesomorfo, de ojos marrones y con cabello rubio o castaño, lacio y largo. Consciente de ello o no, es una mujer que cumple con los cánones de belleza occidentales. Solo hay una protagonista de entre las 21 películas que se encuentra más alejada de este prototipo y esto significa, en sí mismo, un hecho conflictivo en su línea narrativa.

Desde el 2000 al 2020, las protagonistas ven sus experiencias como adolescentes y mujeres permanentemente condicionadas por la imposición de ser hermosas y femeninas. El atractivo lo es todo. Es capaz de conseguir respeto, estatus social, relaciones amorosas e incluso ofrecer consuelo frente a las situaciones más decepcionantes (como en el caso de la madre de Nadine (2016)). La belleza está fuertemente ligada a la identidad y el valor de uno como ser humano; es la máxima primera a la que las mujeres deben aspirar porque, socialmente, no existe para ellas otra cosa mejor que ser calificadas como hermosas por terceros. Y no alcanza solo con ser bonitas, sino que también deben ser *más* bonitas que las *otras* chicas de su edad —como podemos ver en *Lizzie McGuire* (2003) —; es un mandato que fomenta la comparación entre mujeres y los sentimientos de competitividad y rivalidad. Incluso en la enfermedad —*Ladybird* (2017), *Babyteeh* (2020)— o en el dolor —*Montecarlo* (2011)—, deben hacer todo en sus manos por lograrlo. No alcanzar el objetivo y ser “fea” es motivo suficiente de rechazo, burla y exclusión. Además de ser bellas deben demostrar su esfuerzo por serlo, es decir, su compromiso y sometimiento a esta consigna patriarcal. Una de las formas en que lo hacen es expresando comentarios despectivos sobre sus propios cuerpos y esperando que otras chicas hagan lo mismo —*Mean girls* (2004)—. Una adolescente debe ser insegura y estar disconforme con su aspecto físico aun cuando cumpla prácticamente a la perfección con los estándares de belleza, porque pareciera que nunca se puede ser suficientemente bella. Esa imagen que se busca es un ideal inalcanzable que ni las “más hermosas” convencionalmente pueden alcanzar. De tanto en tanto, esta búsqueda deviene en

un cambio de imagen; cuando la joven o quienes la rodean no están conformes con su aspecto la someten a un *makeover*. Por lo general estas transformaciones se dan porque desean que la protagonista se vuelva más bonita para conquistar a un chico; este es el fin último de la imposición de belleza: lucir hermosas para la mirada (y el consumo) de los hombres . Los *makeovers* se concentran únicamente en los primeros 7 años del recorte (2001, 2004 y 2006). Incluso aquellas que se presentan indiferentes a la belleza y el maquillaje, que intencionalmente buscan mostrarse ajenas a esta exigencia, “diferentes” a las otras chicas, eventualmente se ven envueltas en esta lógica. Es el caso de Wren (2012), que se plantea como una chica *nerdy* y feminista, desinteresada por las cuestiones estéticas y por parecer sensual, pero cuando un chico le presta atención cambia su actitud y reemplaza su disfraz por otro más femenino y convencionalmente atractivo. También nos encontramos con aquellas protagonistas que simplemente no hacen alusión al tema de la belleza y sus exigencias, pero aun así es posible identificar su inscripción en la lógica por su aspecto: todas cumplen con el prototipo general de personaje principal que mencionamos al comienzo.

De acuerdo a los cánones de belleza occidentales, para ser hermosa hay que ser delgada. En la extensión de 2 décadas y 21 películas los personajes femeninos se enfrentan a una enérgica presión social por mantener una figura esbelta y a una condena social cuando no la tienen. “Gorda” funciona repetidamente como insulto, como sinónimo de fea y como la concentración de lo peor que le podría ocurrir a una mujer. Todo el mundo parece tener derecho a expresar juicios sobre cuerpos ajenos, en particular aquellos de contextura más grande, y hay un notable vínculo manifiesto en el entramado social que relaciona el concepto de gordura con el de odio. Aunque presentes a lo largo del recorte, las expresiones gordofóbicas van variando en intensidad y gravedad. Comienzan pisando fuerte en el primer

tercio (2000-2006), para luego moderarse durante el segundo (2007-2013) y finalizar con una intensidad aún menor en el tercero y último (2014-2020).

Según nuestra hipótesis 1, la relevancia que se le da a la belleza y sensualidad de los personajes femeninos disminuye hacia el final de la muestra. Uno de los indicadores de los que nos podemos servir para definir una respuesta es de índole cuantitativa. Los datos recolectados indican que el grado de importancia atribuido a la belleza tanto por protagonistas como por otros personajes varían de año a año sin adoptar claramente un patrón determinado. El análisis cualitativo nos proporciona otros datos que amplían la imagen. Las observaciones señalan que, así como la gordofobia, la severidad con la que las exigencias de belleza se inmiscuyen en las vidas y relaciones de los personajes principales femeninos difiere en el tiempo. En el primer tercio del recorte estas son muy intensas y estrictas, en el segundo se suavizan sin desaparecer, y en el último tercio (con excepción del 2016) se atenúan aún más.

En cuanto al ámbito sexual, como bien señalamos ninguno de los personajes femeninos estudiados es lesbiana. La inclusión de figuras y narrativas disidentes es escasa. Ser homosexual conlleva, además, una carga negativa durante los dos primeros tercios del recorte aproximadamente (con excepción de *Fun size* (2012)).

La esfera sentimental ocupa un lugar prioritario y las protagonistas persiguen objetivos de índole romántica (entre otras) en el transcurso de las 21 películas. Esto se condice especialmente con la importancia que se le atribuye en el primer tercio del recorte a la esfera sentimental. En este, se supone que conseguir el amor y la aprobación de un par masculino — fuente, entre otras cosas, de prestigio social— es la prioridad absoluta y el principal interés de

toda joven (o por lo menos debería serlo); y tanto es así que otras aspiraciones — vocacionales, profesionales, deportivas— quedan opacadas y en el olvido. Se fomenta una dinámica de competencia y rivalidad entre mujeres en la que se traicionan y atacan las unas a las otras en lugar de reprochar a los hombres cuando estos están en falta. Este antagonismo disminuye a partir del segundo tercio del recorte aproximadamente. En esta etapa (2000-2006), las mujeres se someten a *makeovers* y reemplazan sus atuendos por otros más femeninos y sensuales; los niveles de exhibición aumentan en momentos de seducción y marcan en estos siete años su promedio más alto en todo el recorte (2,78). Para resultar atractivas no solo deben cumplir físicamente con los estándares de belleza, sino que también deben mostrarse dulces, femeninas, débiles (más que los hombres) e inocentes pero sexys a la vez. Esta última condición se debe a que las mujeres son juzgadas tanto por ser demasiado activas sexualmente (*slutshaming*), como por no serlo lo suficiente. Mientras que la experiencia sexual detenta socialmente un factor *cool*, típico entre las chicas populares, la virginidad goza de un respeto y de un valor más alto como ser humano. El *slutshaming* prevalece sobre todo en los primeros dos tercios del recorte —con mayor intensidad en el primero y una intensidad más moderada en el segundo— ya que del 2014 al 2020 hay solo unos pocos indicios de él. Ocasionalmente los personajes femeninos son tratados por los masculinos como objetos sexuales y usan sus cuerpos o atributos físicos como monedas de cambio para conseguir lo que quieren (de ellos).

En síntesis, si bien en el cine *coming of age* actual las protagonistas aún se ven enfrentadas a las exigencias sociales de ser bellas y sensuales, estas han disminuido en intensidad con el pasar de los años confirmando así nuestra hipótesis 1. Es posible verlo en el aplacamiento del *slutshaming*, de los comentarios y actitudes gordofóbicas, de los *makeovers*, entre otros.

Estimamos al principio de este trabajo que las protagonistas adoptarían una actitud cada vez más activa con el paso de los años (hipótesis 2). Consideramos, para ello, dos dimensiones principales: su iniciativa y conducta en (a) las relaciones e intereses románticos, y (b) en la consecución de sus objetivos.

Si hablamos de la primera, los índices de actividad/pasividad en la esfera sentimental varían de principio a fin del recorte sin un patrón definido (recordemos el gráfico 4). En la consecución de sus objetivos románticos —aquellas que sí los tienen—, sin embargo, es posible distinguir altos niveles de actividad en el primer y último tercio del recorte aproximadamente pero un hundimiento entre 2008 y 2012. En línea con esto, según las observaciones cualitativas hasta 2007 predominan los personajes femeninos románticamente más activos —que pueden serlo no tanto en la esfera sentimental pero sí en la consecución de sus objetivos románticos o *viceversa*—. Se trata de mujeres determinadas y dedicadas. No obstante, en 2008 se da un quiebre con *High school musical 3* hasta el 2012 inclusive donde priman los personajes más pasivos o intermedios que esperan a que el hombre tome la iniciativa. A partir del 2013 reaparecen las protagonistas activas y se ven en los últimos 6 años una proactividad inédita.

Ahora, si hablamos de la segunda dimensión, nos encontramos con resultados similares. El nivel de actividad de los personajes femeninos para la consecución de sus objetivos —*todos sus objetivos*— no adopta un patrón significativamente notable, pero en líneas generales se mantiene en un promedio medianamente alto/alto. Los hallazgos cualitativos no difieren mucho tampoco. Del 2000 al 2007 prevalecen las protagonistas activas o mayormente activas; adolescentes ambiciosas, determinadas y trabajadoras. *High School Musical* repite la historia como punto de inflexión e inaugura una etapa de pasividad y actitudes intermedias

hasta el 2011 inclusive. En el 2012 volvemos a avistar hasta el final del recorte mujeres voluntariosas que hacen lo posible para lograr lo que se proponen (con algunas excepciones como *The fault in our stars*).

En resumen, nuestra hipótesis 2 se podría confirmar parcialmente. Se puede reconocer un activamiento en la conducta de las protagonistas hacia finales del recorte con respecto a años anteriores, pero solo en comparación a aquellos comprendidos en el segundo tercio aproximadamente. Los primeros siete años del 2000 presentan adolescentes proactivas tanto en el cumplimiento de sus objetivos como en la esfera sentimental.

En cuanto a la (in)dependencia de los personajes masculinos para el cumplimiento de estos objetivos, estimamos inicialmente que, con el avance de los años, aumentaría la proporción de mujeres capaces de lograr sus propósitos sin el auxilio de un hombre (Hipótesis 3b). Sin embargo, los resultados cuantitativos no demuestran la existencia de un patrón relevante (gráfico 7). Lo que sí revela el gráfico es que, en líneas generales, el nivel de dependencia es medianamente alto y que los casos en los que las protagonistas necesitan un grado de ayuda bajo o nulo son escasos. Además, en la primera mitad del recorte se concentran los índices más altos de dependencia. En definitiva, no es posible confirmar nuestra hipótesis 3b.

Recordemos que esta dependencia puede darse de forma tanto directa —el personaje masculino es el objeto de su fin— como indirecta —el personaje masculino *no* es el objeto de su fin pero cumple un rol clave en su consecución—. Los datos cuantitativos revelan que esta primera forma sufre una decaída con el paso del tiempo. En concordancia con nuestra hipótesis (3a), del 2000 al 2006 alrededor de la mitad de los objetivos de las protagonistas

tienen como objeto a un hombre pero este número cae a un 35% en los dos últimos tercios del recorte.

Concluimos, por lo tanto, el cumplimiento parcial de nuestra hipótesis 3. Por un lado no hay indicios cuantitativos significativos de que el grado de dependencia disminuya hacia finales de la muestra; pero, por el otro, se confirma que hacia finales del recorte el hombre reduce su presencia —en cierta medida o forma— en los objetivos de los personajes femeninos.

Teniendo en consideración todo lo expuesto, hay suficiente evidencia para asegurar que —así como lo propusimos en nuestra hipótesis general— la representación de los personajes femeninos en las películas *coming of age* sí ha cambiado desde el 2000 al 2020. Estas transformaciones no son, sin embargo, totales ni rotundas; ciertos fenómenos y dinámicas se mantienen igual a lo largo de todo el recorte, otros ya han cambiado y otros parecieran estar en pleno proceso de metamorfosis.

8. Discusión

Como sostuvo Schmidt (2002) y hemos comprobado a través de nuestro análisis, el amor es un tópico recurrente en las películas del género *coming of age*, especialmente en las películas que tienen protagonistas femeninas. La resolución de la historia de amor sustituye para ellas, aunque sea en parte, la aventura de los personajes masculinos de las novelas del *Bildungsroman*: ambos funcionan como símbolos de la maduración y realización personal de los protagonistas (Schmidt, 2002). Pero, mientras los protagonistas masculinos se enfrentan a obstáculos heterogéneos, los personajes femeninos parecen no tener otros intereses además del amor romántico. En este sentido los resultados de nuestro estudio coinciden con estudios previos, como el de Álvarez-Hernández et al. (2015) donde las únicas dos protagonistas

definidas como activas en la consecución de sus objetivos tienen como objetivo principal una relación sentimental con un varón, y el estudio del Instituto Geena Davis: “*Females (57.7%) were more likely to be shown in a romantic relationship than males (51.6%)*”. (Smith, et al., 2014, p. 8)

La virginidad o la “pérdida” de esta también han aparecido como topos recurrente. Esto podría ser esperable en este género cinematográfico en el que la primera experiencia sexual es uno de los eventos que marcan la entrada a la adultez (Rudd, 2020; Schmidt, 2002). Sin embargo, observamos que no se le otorga la misma importancia en el protagonismo de los varones que en los protagonistas femeninos, quienes generalmente no hablan de esta primera vez “como algo especial” (Álvarez-Hernández et al., 2015, p. 954). La mujer virgen es uno de los estereotipos reproducidos generalmente “caracterizada por su renuncia sexual, que bien la hace sumisa o bien guerrera por un bien mayor” (Álvarez-Hernández et al., 2015, p. 936), aparece como moralmente superior debido a su pureza.

Esto no impide que a su vez, a la mujer se la sexualize, incluso en mayor medida que a su contraparte masculina (Smith et al., 2014; Álvarez-Hernández et al., 2015; Duhau et. al 2016; Bravo et al. 2018). Aun en el caso de las películas en las que quienes se exponen en la pantalla son adolescentes, como pudimos ver en este estudio en concordancia con Smith et al. (2014):

Focusing first on females, teens and adults were equally likely to be shown in sexy attire, partially or fully naked, and referred to as beautiful. That is, there is virtually little or no difference in the sexualization of female characters between the ages of 13 and 39 years. (p. 12)

Estas imágenes que objetivizan a la mujer normalizan estereotipos de belleza caracterizados por la delgadez extrema y la desnudez (Bravo et al., 2018) que pueden contribuir o reforzar

sentimientos de vergüenza corporal (*body shame*), ansiedad por la apariencia o internalización del ideal de delgadez (Smith et al., 2014), lo que es especialmente peligroso para niñas y adolescentes que consumen este contenido. Las películas aptas para todo público son más propensas a mostrar mujeres flacas que aquellas con restricciones etarias (Smith et al., 2014). Como hemos constatado, la delgadez es la norma en los personajes del género *coming of age*.

Estas formas de representación que responden a los cánones occidentales de belleza ponen el foco en la apariencia de la mujer prescindiendo de otras cualidades morales, humanas o intelectuales en pos de su apariencia física (Álvarez-Hernández et al., 2015), como vimos en muchos de los casos de nuestro corpus. Esto tiene implicancia problemáticas cuando examinamos cómo las mujeres se desenvuelven en áreas de su vida como el ámbito laboral donde la percepción de competencia puede acabar confundiéndose con aspectos de la apariencia (Smith et al., 2014). Además de alimentar la percepción, ampliamente tratada en este estudio, de la mujer como objeto simbólico observado en oposición al hombre como “sujeto de acción” (Álvarez-Hernández et al., 2015). Igualmente, pudimos ver un avance en relación con estudios anteriores en la pasividad de los personajes femeninos- como el de Álvarez-Hernández et al. (2015) en el que el 71.43% de las mujeres eran pasivas.

Por otra parte, los objetivos que tuvimos en cuenta fueron clasificados en su mayoría como privados lo que refuerza la conclusión de Bravo et al. (2018) de que los programas más consumidos por adolescentes enfatizan la concepción de que lo femenino gira en torno a los aspectos de la vida privada.

Vimos a través de la muestra que en casi todos los casos hay dependencia en alguna medida con respecto a los personajes masculinos, especialmente parejas (o intereses románticos) y padres (Hylmö, 2006). La figura del padre se representa en oposición a la figura de la madre. Generalmente, los padres se representan empleados en puestos ejecutivos exitosos y como proveedores económicos. Mientras los trabajos del padre representan estabilidad y seguridad, la madre se representa en puestos menos estables o dependientes económicamente (Hylmö, 2006). Por otra parte, los padres se representan más comprensivos y cuerdos y menos problemáticos que las madres que, como vimos, se asocian a características negativas o incluso a la locura. Como señalaron Bravo et al (2018): “La tendencia es representar a las mujeres, más que a los hombres, excedidas y problemáticas, siendo los personajes masculinos quienes caracterizan, preferentemente, la normalidad” (p. 149).

Hylmö (2006) observó que muchas veces la dependencia con respecto a los padres se traduce en “*girls making relatively little effort but who are given easy opportunities through parental associations*” (p. 177), como en el caso de Mia que se convierte en princesa por la posición de su padre a través de un proceso inactivo, lineal y patriarcal (Hylmö, 2006). Si bien pudimos observar que esto se cumple en cierta medida en nuestra muestra, los personajes femeninos analizados son más activos de lo que Hylmö (2006) observó. Otra diferencia con el estudio de Hylmö (2006) es que en nuestro caso la ausencia del padre (por abandono o muerte) es más común que la de la madre (Hylmö observó la tendencia contraria).

Por otro lado, el concepto de género “acuñado para analizar la situación de opresión de las mujeres respecto de los hombres en términos binarios, ha ido adquiriendo distintos matices e incorporando a otros sujetos que también se ven afectados por estas relaciones sociales de dominación masculina”(Bravo et al., 2018, p. 143). Mencionamos la poca diversidad sexual

que hay en nuestro recorte, que contiene apenas algunos personajes secundarios con orientación homosexual, no hay otras orientaciones o identidades de género explícitas. Esto coincide con estudios anteriores que centraron su atención en este aspecto de las representaciones fílmicas y televisivas (Duhau et al., 2016; Bravo et al, 2018). Dentro de este contexto de ausencia de diversidad, resulta llamativa la mínima representación de la identidad sexual de las lesbianas (Bravo et al, 2018), en nuestro recorte solo dos personajes tienen esta orientación sexual y ninguno es protagonista. Sí observamos comentarios sexuales con insinuaciones lésbicas por parte de personajes masculinos. Parecería que ser lesbiana está incluso menos normalizado que la homosexualidad masculina y, a su vez, más sexualizado: “la sexualidad lésbica, a ojos del espectador heterosexual masculino (y en este caso, también los personajes varones observadores de la escena) queda dotada de una doble carga simbólica sexual.” (Álvarez-Hernández et al., 2015, p. 955).

En consonancia con la hegemonía cultural dominante “que opera bajo la norma de la estética blanca, la norma social del privilegio de clase, la norma política del poder y la norma heterosexual patriarcal” (Bravo et al., 2018, p. 150), observamos que la gran mayoría de los personajes analizados son principalmente de tez blanca y pertenecientes a la clase media. Esto también es consistente con los estudios previos (Hylmö, 2006; Smith et al. , 2014; Bravo et al. , 2018). Cuando se muestran otras clases sociales diferentes a la clase media son generalmente las clases altas, como en *The princess diaries*, y no las bajas (Hylmö, 2006). Las clases trabajadoras (*working class*) o medias bajas se representan como algo a lo que hay que tratar de escapar y superar (Hylmö, 2006), como se representa en el caso de *Ladybird*.

Además, la gran mayoría de las protagonistas son caucásicas con pocas excepciones. En algunos casos en los que no profundizamos demasiado (al centrarnos solo en las

protagonistas de las películas), aparecen como personajes secundarios “*relegated to the margins or serve as tokens, and they always support the White lead*” (Hylmö, 2006, p. 179). Incluso podría haber una tendencia a representar a las mujeres blancas “*as more active than girls of color, thus reproducing and reinforcing stereotypical images of agency related to ethnicity*” (Hylmö, 2006, p. 181). Complementando nuestro análisis con estudios previos “es posible construir la hipótesis de que los discursos, imágenes y relatos televisivos” -y en nuestro caso, también los fílmicos- “prefieren la representación de sujetos de características étnicas ajustadas a la norma estética y social dominante”. (Bravo et al., 2018, p. 147).

Por supuesto, este estudio no pretende llegar a conclusiones definitivas ni ser una revisión exhaustiva del género *coming of age* y las representaciones de los roles femeninos. Se ha buscado introducir la problemática y plantear algunas preguntas que podrían abrir la investigación en torno a estas representaciones de lo femenino. Las construcciones en la pantalla de distintas formas de ser mujer fueron extensamente estudiadas, pero pocas veces se centraron en el público conformado por jóvenes y adolescentes. Buscamos crear un modelo que pueda ser reproducible en estudios con un corpus más extenso y mayor recopilación de datos.

No podemos dejar de mencionar las limitaciones de esta investigación. En primer lugar, al tratarse de una tesis de grado nos encontramos frente a restricciones de tiempo y recursos que hicieron que debamos elegir una cantidad específica de personajes y películas a analizar así como un recorte temporal acotado. El corpus podría ampliarse permitiendo mayor riqueza en el análisis y resultados más representativos de la realidad. Además, un número mayor de intercodificadores, algo que en nuestro caso no fue factible debido a las restricciones mencionadas, permitiría disminuir el margen de error en los resultados. Por último,

centrarnos únicamente en los roles femeninos, a diferencia de otros estudios que tomaron también a los personajes masculinos e hicieron una comparación (Smith et al., 2014; Álvarez-Hernández et al., 2015; Duhau et al., 2016; Bravo et al., 2018) también tuvo sus implicaciones en el estudio. Otras investigaciones han demostrado que el protagonismo femenino no es tan recurrente como el masculino (Smith et al., 2014; Duhau et al., 2016), cómo podría parecer en este estudio. Además, esta investigación no permite comparar resultados y debemos recurrir a antecedentes bibliográficos para afirmar que los niveles de sexualización, relevancia de la belleza, pasividad y dependencia son mayores que los de los roles masculinos, ya que esto no se ve en el estudio en sí mismo.

No solo se podría extender el corpus, sino que a partir de la metodología presentada se podría profundizar en otros ejes que observamos a partir del cuadro, pero donde no hemos puesto el foco. Por ejemplo, se podría ahondar en la construcción psicológica y actancial de las protagonistas. En este aspecto, a grandes rasgos hemos distinguido que algunas de las protagonistas presentan características más asociadas a lo femenino (dulzura, bondad, abnegación, cordialidad, inocencia, pureza); otras poseen características más masculinas (ambición, poder, fortaleza, valentía); y otras son andróginas, con características asociadas a ambos géneros. Podría analizarse qué factores influyen en esta construcción identitaria y si hay una variación a través del tiempo.

Otra de las esferas que no analizamos en profundidad pero de la que también recopilamos información es la esfera amical. Podrían estudiarse más en profundidad las construcciones de las relaciones de las mujeres con sus pares, especialmente con otras mujeres. Hemos observado esquemas de sororidad y de conflicto en igual medida. En algunos casos, - en

Mean Girls, por ejemplo-, “los estereotipos y las relaciones conflictivas de descalificación y competencia entre ellas les impiden el mutuo reconocimiento.” (Bravo et al, 2018, p. 145).

Seguir avanzando en estas investigaciones sería beneficioso para incentivar representaciones femeninas que impacten de manera positiva en las generaciones futuras. Como hemos visto en estudios anteriores (Driscoll, 2002; Hylmö, 2006; Smith et al., 2014), lo que las jóvenes y adolescentes consumen en la pantalla no es inocuo, afecta en mayor o menor medida la forma en que conciben la realidad y las maneras de ser mujer. Debemos incentivar la participación de mujeres detrás de cámara —estudios demuestran que las películas con al menos una directora o escritora detrás de escena aumentan las probabilidades de que haya también roles femeninos representados (Smith et al, 2014)— así como el cuestionamiento por parte de las mismas mujeres de lo que se representa en la pantalla: “*Only by encouraging girls to participate in the writing of their own narratives can we encourage them to truly become leaders of the future.*” (Hylmö, 2006, p. 182).

Esperemos que los cineastas puedan aprovechar las oportunidades en el futuro para crear personajes femeninos fuertes que las adolescentes admiren y que las desafíen a convertirse en las mujeres fuertes e independientes que pueden llegar a ser (Hylmö, 2006). Después de todo, “*filmmakers make more than just movies, they make choices. Those choices could be for balance, for less sexualization, and for more powerful female roles. The choice could be for gender equality*” (Smith et al, 2014, p. 26).

9. Bibliografía

- Allen, R.C. y Gomery, D. (1995). Teoría y práctica de historia del cine. España: Paidós.
- Álvarez-Hernández, C, B. González de Garay-Domínguez y, F. J. Frutos-Esteban. (2015). Gender representation in contemporary Spanish teen films (2009-2014). *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 934-960. DOI: 10.4185/RLCS-2015-1079.
- Beltrán, M., García Ferrando, M., González-Anleo, J., López Pintor, R., Toharia, J. J. (1984). *Informe sociológico sobre la juventud española, 1960/82*. Madrid: Ediciones SM.
- Berger, J. (1972) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili
- Bravo, M., et al. (2018). Pluralismo de género y diversidad sexual en la televisión chilena. *Cuadernos.info*, (42),141-156.
- Driscoll, C. (2002). *Girls. Feminine adolescence in popular culture and cultural theory*. New York, NY: Columbia University Press.
- Dowling, C. (1982). *The Cinderella complex: women's hidden fear of independence*. New York: Pocket Books
- Duhau, B. y Wenceslau, T. (2016). Representaciones de género en el cine argentino: Un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas. *Un pastiche - género y comunicación*. Recuperado de <http://www.generoytrabajo.com/doc-especialidades/informe2-4.pdf>
- Ferris, S. y Young, M. (2008). *Chick flicks. Contemporary women at the movies*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Geena Davis Institute on Gender in Media. (2020). If he can see it, he can be it: Representations of masculinity in boys' television. Recuperado de: <https://seejane.org/wp-content/uploads/if-he-can-see-it-will-he-be-it-representations-of-masculinity-in-boys-tv.pdf>

Gil, A. S. (2011). Sobre mujeres, mitos, estereotipos y medios de comunicación. *Diálogos*; 2(1), 127-156. Recuperado de: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/95112/CONICET_Digital_Nro.7e10c7b7-2ec3-4f6f-a1e9-6fb1010ae67d_A.pdf?sequence=2

Gonick, M. (2006). Between girl power and reviving Ophelia: Constituting the neo-liberal girl subject. *National Women's Studies Association Journal*, 18(2), 1–23.

Hylmö, A. (2006). Girls on Film: An Examination of Gendered Vocational Socialization Messages Found in Motion Pictures Targeting Teenage Girls. *Western Journal of Communication*, 70(3), 167-185. DOI: 10.1080/10570310600843488. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10570310600843488>

Lene' Hole, K., Jelača, D., Kaplan, E. A. y Petro, P. (Eds). (2017). *The Routledge Companion to Cinema and Gender*. London: Routledge.

Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (pp. 364-377). España: Akal

Orozco Gómez, G. y Vassallo de Lopes, M. I. (2015). *Relaciones de género en la ficción televisiva: Anuario Obitel 2015*. Porto Alegre: Sulina.

Rincón, O. y Estrella, M. (2001). *Televisión: pantalla e identidad*. Ciudad de México: El Conejo.

Rudd, D. (2020). Life Doesn't Give You Bumpers: A Coming or Going of Age in *Juno and Boyhood*. *Quarterly Review of Film and Video*, 37:6, 582-597, DOI: 10.1080/10509208.2019.1701346

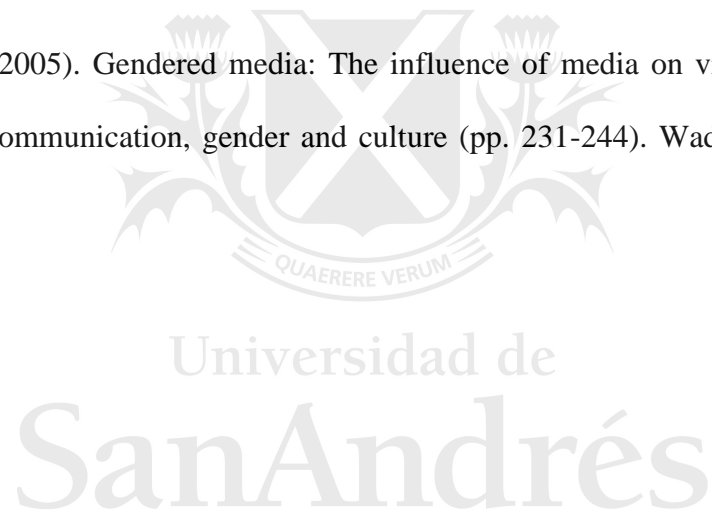
Schmidt, M. (2002). *Coming of age in American cinema: Modern youth films as genre*.
(Tesis doctoral)

Segato, R. (2008). Manifiesto en cuatro temas. *Critical times*, 1 (1), 212–225. DOI:
<https://doi.org/10.1215/26410478-1.1.212>

Selbo, J. (2015). *Film genre for the screenwriter*. Nueva York y Londres: Routledge.

Smith, S., Choueiti, M. y Pieper, K. (2014). Gender Bias Without Borders: An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries. *Geena Davis Institute on Gender in Media*. Recuperado de <https://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>

Wood, J. T. (2005). Gendered media: The influence of media on views of gender. En *Gendered lives: Communication, gender and culture* (pp. 231-244). Wadsworth: Thompson Learning.



10. Anexo

Tabla 1: Cantidad de personajes por sexo y género

	Sexo	Género
Femenino	32	32
Masculino	0	0

Tabla 2 : Cantidad de personajes por orientación sexual.

Orientación sexual	Cantidad de personajes
Heterosexual	29
Se intuye heterosexual	1
No se menciona	2

Tabla 3: Cantidad de personajes por etnia

Etnia	Cantidad de personajes
Caucásica	27
India	1
Latinoamericana	2
Afroamericana	2

Tabla 4: Cantidad de personajes por tez (fototipo)

Tez (Fototipo)	Cantidad de personajes
I	3
II	13
III	9
IV	4
V	3
VI	0

Tabla 5: cantidad de personajes por clase social

Clase social	Cantidad de personajes
Baja	0
Media baja	1
Media	27
Alta	4

Tabla 6: cantidad de personajes por biotipo corporal

Biotipo corporal	Cantidad de personajes
Ectomorfo	16
Mesomorfo	15
Endomorfo	1

Tabla 7: cantidad de personajes por color de cabello

Color de cabello	Cantidad de personajes
Rubio	12
Castaño	13
Moreno	5
Pelirrojo	2

Tabla 8: cantidad de personajes por textura del cabello

Cabello (Textura)	Cantidad de personajes
Lacio	17
Ondulado	10
Rizado	2
Otro (cambios en el cabello, otras texturas, formas)	3

Tabla 9: cantidad de personajes por nivel de experiencia sexual

Virginidad	Cantidad de personajes
No	3
Se intuye que no	1
TOTAL NO	4
Sí	5
Se intuye que sí	5
TOTAL SÍ	10
Primera vez	5
No se menciona	13

Tabla 10: cantidad de personajes por nivel de exhibición

Nivel de exhibición	Cantidad de personajes
Alto	1
Medio alto	7
Medio	13
Medio bajo	6
Bajo	5

Tabla 11: Grado de relevancia otorgado a la apariencia física por otros personajes y por la protagonista por cantidad de personajes.

Relevancia apariencia física (grado)	Cantidad de personajes	
	Que le otorgan otros personajes	Que le otorga la protagonista
Alto	1	8
Medio alto	7	1
Medio	13	10
Medio bajo	6	3
Bajo	5	10

Gráfico 1: Evolución del 2000 al 2020 del nivel de exhibición de las protagonistas.



Gráfico 2: Evolución del 2000 al 2020 del grado de relevancia que le otorgan otros personajes a la belleza de la protagonista.



Gráfico 3: Evolución del 2000 al 2020 del grado de relevancia otorgado por la protagonista a la belleza a la belleza.



Gráfico 4: Evolución del 2000 al 2020 del nivel de actividad de las protagonistas en la esfera sentimental.



Gráfico 5: Evolución del 2000 al 2020 del nivel de actividad de las protagonistas en la consecución de sus objetivos.



Gráfico 6: Evolución del 2000 al 2020 del nivel de actividad de las protagonistas en la consecución de sus objetivos románticos.



Gráfico 7: Evolución del 2000 al 2020 del grado de dependencia de las protagonistas en personajes masculinos para la consecución de sus objetivos.



Gráfico 8: Evolución del 2000 al 2020 de los objetos de los propósitos de las protagonistas.

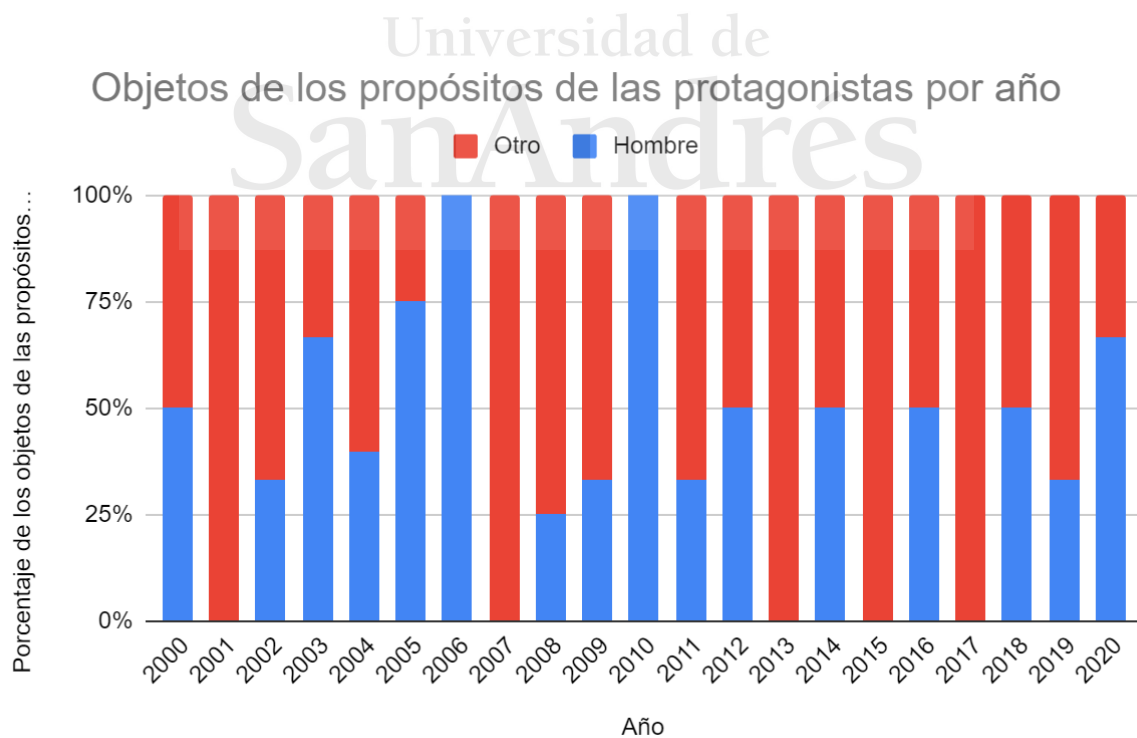


Gráfico 9: Esfera de los objetivos de los personajes.

Esfera de los objetivos de los personajes

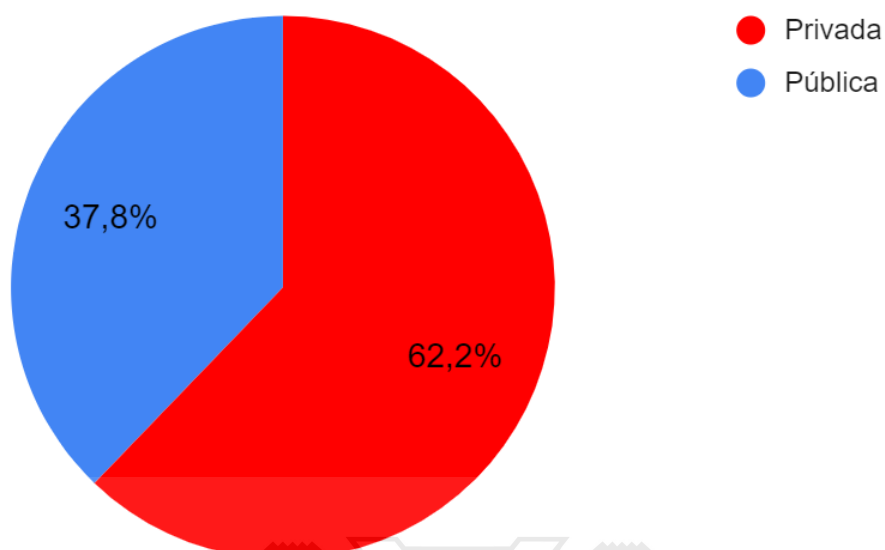


Gráfico 10: Evolución del 2000 al 2020 de la esfera de los objetivos de las protagonistas.

