



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Representación de la masculinidad en la industria
cinematográfica estadounidense

TESIS

Que para obtener el título de Licenciadas en Comunicación

Presentan:

Karina Vera González

y

Dulce Yuridia Estrada Morales

Directora:

Dra. Natalia Ix-chel Vázquez González



Toluca, México., Septiembre de 2018

Índice

Introducción	4
<i>Capítulo 1. El género y la masculinidad</i>	7
1.1. Sexo y Género	9
1.2. Masculinidades	16
1.2.1. Masculinidad Hegemónica	20
1.2.1.1. Machismo	24
1.2.1.2. Micromachismos	26
1.2.2. Nuevas Masculinidades	32
<i>Capítulo 2. Las representaciones sociales y el cine</i>	41
2.1 Representaciones sociales	43
2.1.2. Funciones de las representaciones sociales	48
2.2. El cine como medio de comunicación e industria cultural	56
2.2.1. Industria cinematográfica estadounidense	65
2.3. Representaciones en el cine	70
<i>Capítulo 3. Metodología y análisis de los filmes</i>	75
3.1. Análisis de contenido	77
3.2 Lenguaje cinematográfico	94
3.3. Análisis de los filmes <i>Avatar</i> , <i>Titanic</i> y <i>Terminator</i>	110
3.3.1. Análisis de la unidad de muestreo 1. <i>Avatar</i>	120
3.3.2. Análisis de la unidad de muestreo 2. <i>Titanic</i>	189
3.3.3. Análisis de la unidad de muestreo 3. <i>Terminator</i>	239
3.4. Resultados	281

Conclusiones, discusiones e implicaciones de la investigación	284
Referencias bibliográficas	289
Anexos	296

Introducción

En la actualidad se pueden observar distintos tipos de masculinidades ejercidas por hombres cuyo desarrollo social puede ser diferente entre sí. En distintos espacios, ámbitos y situaciones es posible reconocer a hombres que desempeñan roles de género distintos a los establecidos por convención como los “correctos” según su género, aquellos en los que se les limita a ser y hacer cosas que han sido catalogadas dentro de lo femenino; no obstante, parece ser que, aun existiendo nuevos tipos de masculinidades, el modelo hegemónico continúa siendo el más común y recurrente.

Este documento expone la forma en que el tipo de masculinidad hegemónica ha prevalecido por encima de las distintas masculinidades existentes, por medio de la representación que se hace del hombre a través del cine. Tema de importancia que causa preocupación debido a las funciones sociales que las representaciones cumplen, y a las consecuencias que ello puede conllevar, aunado a su presencia en un medio de comunicación que principalmente es consumido en busca de entretenimiento.

Para profundizar en el tema se llevó a cabo la construcción de un objeto de estudio que establece analizar las representaciones de la masculinidad que la industria cinematográfica estadounidense, comunica por medio de los personajes fílmicos masculinos, protagonistas de las películas *Avatar*, *Titanic* y *Terminator*, escritas y dirigidas por el cineasta más taquillero en el mundo, James Cameron.

Para ello se elaboraron cuadros de análisis en donde se despliegan los diferentes tipos de masculinidad como categorías a ser estudiadas, y sus variables e indicadores, incluyendo las principales características de cada masculinidad, para que con el uso del análisis de contenido, como herramienta de investigación que permite conocer el significado simbólico de los mensajes, y con el estudio del lenguaje cinematográfico, como base para entender cada elemento audiovisual presente en las unidades de análisis de las películas, se lograron identificar los tipos de masculinidad predominantes en las representaciones del hombre, que la industria cinematográfica estadounidense ha comunicado a través de algunas de sus películas más taquilleras.

El cine como técnica, arte, medio de comunicación e industria cultural tiene diferentes finalidades, más allá de sólo proporcionar entretenimiento, por ello es importante conocer su historia, pues es a través de ella que se puede entender su presencia y relevancia en la sociedad. Hablando de la industria cinematográfica estadounidense, presente a nivel mundial, Hollywood es, sin duda, un emporio encargado de llevar el cine a millones, pudiendo informar, pero también persuadir, generar discusiones e incluso educar, pues cada obra cinematográfica puede ser fuente de ideas y de pautas para la vida cotidiana.

Mediante el uso de múltiples representaciones creadas a partir de imágenes, figuras, objetos, sonidos, palabras, relaciones sociales, expresiones corporales, etcétera, la industria de cine de Estados Unidos ha recreado, comunicado y reafirmado el tipo de masculinidad

hegemónica, por medio del uso de micromachismos empleados por los personajes protagonistas de populares películas.

Capítulo 1. El género y la masculinidad

*“Intuimos que el hombre está habitado por varias voluntades distintas,
que cada persona es varias personas”.*

- Sergio Pitol (1933)
Escritor mexicano

Los términos sexo y género son utilizados para describir a hombres y mujeres, sin embargo, el significado de ambas palabras es distinto. Sexo hace referencia al conjunto de distintivos biológicos de cada ser, mientras que al hablar de género se piensa en más características, además de las físicas, como las actitudes y comportamientos que las personas muestran en sus relaciones sociales, las actividades que realizan, la forma de vestirse, o los puestos laborales que ocupan; es en ese momento cuando se habla del género en distinción de aquello que es concebido como sexo.

En este primer capítulo se expone una explicación más detallada de ambos términos con el fin de comprenderlos y diferenciarlos de una manera correcta, para enseguida enfocarnos en lo que son el género, los roles de género, los modelos o arquetipos y la identidad de género, conformados a partir de una serie de comportamientos, actitudes, costumbres y prácticas que han sido catalogadas histórica, social y culturalmente dentro de lo masculino.

Partiendo de eso se presentan los tipos de masculinidad y sus características: la masculinidad hegemónica que se constituye en el patriarcado, en la de exclusión de la otredad y en el heterosexismo; el machismo, comprendido como la expresión exagerada de la masculinidad; los micromachismos, concebidos como comportamientos habituales que siguen la línea del machismo pero que son casi imperceptibles tanto por los hombres que los emplean como por las personas que los reciben o se ven afectadas por ellos; y finalmente, los nuevos tipos de masculinidad, que han surgido debido al interés que los hombres muestran respecto al cambio de conducta masculina en sociedad, y la búsqueda por romper los estereotipos de género convencionales, con el fin de mejorar tanto el desarrollo personal de los hombres, como de crear mejores relaciones de género.

Todo lo estudiado en este apartado resulta de gran importancia ya que muchos son los factores que influyen en la formación de las masculinidades, mismos que son contruidos, producidos, adoptados, comunicados y recibidos por medio de las múltiples representaciones de la masculinidad que se transmiten por medio de las diferentes formas de convivencia social.

Lo interesante en este tema más allá de conocer la forma en que se originan los factores que influyen en la producción de la masculinidad, es cuestionar aquellos ante los que se puede poner objeción, aquellos que han sido establecidos por convención como los correctos, predominantes, respetados y casi obligatorios, pues como en el caso de la búsqueda de nuevas masculinidades, algunos hombres pueden no estar de acuerdo con

el lugar que se dice deben ocupar en la familia, las actitudes y comportamientos que la sociedad ha establecido como los correctos para que desempeñen en sus relaciones con los demás, la forma en que deben vestir, o los puestos laborales que tendrán que ocupar.

1.1. Sexo y Género

Para poder discutir de masculinidades resulta necesario, en primer lugar, comprender el término género a distinción de aquello que se concibe como sexo pues, aunque ambas palabras suelen usarse de manera sinónima para diferenciar a una persona, no comparten el mismo significado.

La psicoanalista de origen argentino Silvia Tubert, en el libro *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, señala que “se entiende que el sexo corresponde al plano biológico, en tanto que el género es el producto de una construcción socio-cultural” (Tubert, 2003: 8); la palabra sexo sólo hace referencia a la condición anatómica de los seres humanos, es decir, a la estructura de los órganos y al conjunto de aspectos físicos y genéticos que caracterizan a hombres y mujeres; por ejemplo los cromosomas y las hormonas sexuales, el peso, la altura, la masa ósea, y las características específicas de la voz, el vello o las glándulas sudoríparas.

Todas esas particularidades son inherentes a cada persona desde el momento en que nace; forman parte de su naturaleza, no se eligen y no dependen de algo externo. No obstante, las características que definen al hombre y la mujer no se resumen sólo en elementos biológicos, sino que

incluyen una combinación compleja de cualidades psíquicas, sociales y culturales aprendidas y reproducidas desde la infancia. Así, surge otra forma en que hombres y mujeres pueden definirse partiendo de lo que es llamado género.

Según la Organización Mundial de la Salud, el género “se refiere a las características de las mujeres y los hombres definidas por la sociedad, como las normas, los roles y las relaciones que existen entre ellos.” (OMS, 2015). Se trata de comportamientos, interacciones, actividades, atributos no físicos, que la sociedad en general y en específico cada país o cultura considera apropiados para varones y mujeres.

Los investigadores María Luisa Quintero y Carlos Fonseca, en el libro *El género y sus ámbitos de expresión en lo cultural, económico y ambiental* explican que:

“el género es una construcción cultural, que se forma con ideas, símbolos y significados de aquello que debe ser considerado como “masculino” [correspondiente al hombre] en contraposición con lo que debe ser distinguido como “femenino” [relativo a la mujer], bajo una serie de conceptos imaginarios que se materializan en la realidad. A través de prácticas culturales que se enseñan en todas las instituciones sociales desde la familia, la escuela, la iglesia y el Estado” (Quintero y Fonseca, 2006: 9).

Comenzando en la infancia y a lo largo de la vida cada individuo observa y percibe por propia experiencia la manifestación de ciertas actividades que gente con la que siente afinidad desempeña en varios ámbitos o situaciones, estableciendo así una relación de identidad. Es a partir de la realidad vista en circunstancias sociales, culturales, económicas, profesionales, etcétera, que se adquiere un conocimiento general del comportamiento que se espera de cada uno, en este caso dependiendo del sexo de la persona.

Niños y niñas que en el entorno ven a sus familiares mayores, a sus superiores fuera de casa o diversos ejemplos a seguir, y que en ocasiones reciben de manera explícita alguna orden o petición sobre cómo debe ser su conducta según les corresponde, crean asociaciones entre lo que ven y lo que es aceptable y reconocido socialmente como correcto, evocando comportamientos convencionales masculinos o femeninos según sea el caso, adoptando la convicción de que se pertenece ya sea a la feminidad o a la masculinidad, y reproduciendo a su vez tal construcción de género, enseñando lo mismo que les fue indicado.

Pero ¿desde qué momento se muestran y se comprenden como correctos, ya sea para hombre o mujer, esos comportamientos, actitudes, actividades y prácticas? El especialista en sexualidad, David Barrios Martínez, en su texto *Resignificar lo Masculino* (2003), habla de cuatro elementos que conforman lo que es el género.

El primero de ellos es el género de asignación, otorgado por los padres, los adultos al cuidado de un menor, o bien alguna institución de salud, y que es

enunciado en el instante en que se identifica a un ser humano como varón o mujer según su sexo; esto ocurre desde antes de nacer o justo en el nacimiento y se fundamenta en la apariencia física del ser humano, en concreto, de los órganos reproductores. Sabiendo el sexo se puede hacer entonces la asignación de género, determinando el nombre de la persona, la manera en que se vestirá, con que jugará y todo lo relativo a cómo serán el niño o la niña.

El segundo elemento es el rol o papel de género que se refiere al “desempeño social que la persona tiene respecto a ‘ser hombre’ o ‘ser mujer’” (Barrios, 2003: 3). Conforme un niño va creciendo se le enseña no solamente a qué y con qué debe jugar, qué tipo de ropa debe vestir o cuál debe ser su apariencia física, sino que además se le muestra cómo se supone que debe pensar o sentir, de qué manera debe comunicarse, en qué entornos desempeñarse y cuál será la forma correcta de relacionarse con personas de su mismo género y del género femenino. Una vez alcanzado el desarrollo infantil y teniendo mayor libertad e independencia, deja de ser necesario recibir tantas indicaciones sobre el actuar, pues ya es comprendido qué rol se debe ejercer; más adelante, en la vida adulta, se aprenden las funciones o responsabilidades que se deben asumir en la sociedad como hombre o mujer; “se definen no sólo la división del trabajo, las prácticas rituales y el ejercicio del poder, sino que se atribuyen características exclusivas a uno y otro sexo en materia de moral, psicología y afectividad” (Lamas, 2000: 5).

Un elemento más es la Identidad de género, descrito como la identificación que las personas sienten con lo relativo al género masculino o femenino

independientemente del aspecto sexual, es decir, cuando alguien se distingue, se afirma, se reconoce a sí mismo y se muestra ante los demás como masculino o femenino, tras presentar las mismas actitudes o experiencias que otras mujeres u hombres exponen. Con este componente se retoma la importancia que tiene el entorno en que se desenvuelva el individuo, debido a la influencia que ejercerán en su desarrollo los modelos más cercanos de cualidades y de conductas a seguir.

Según lo observado en la cotidianidad, la identidad de género como elemento en la construcción del mismo puede presentarse en forma positiva, por ejemplo en el caso de alguien que se siente satisfecho con el género que le fue asignado y se identifica con un modelo del mismo género, ya sea por una relación de parentesco o por una coincidencia de gustos, pensamientos o metas a seguir, y que además tiene la posibilidad de externar esa identidad; o puede verse de forma negativa cuando existe un desacuerdo con lo ya establecido como propio y se siente mayor relación con lo socialmente comprendido como contrario, pudiendo surgir en el individuo un sentimiento de frustración y autolimitación, y en la sociedad la necesidad de mirar más allá de lo acotado, pues el hecho de que “los varones solo sepan ‘cosas de hombres’ y las mujeres ‘cosas de viejas’ reduce a todos a mitades de seres humanos” (Castañeda, 2007: 20), un problema social que influye en diversos aspectos de la vida.

Para ilustrar y clarificar esta última idea, se puede pensar en la situación de un chico a quien le fue adjudicado el género masculino partiendo de su sexo, y que en su infancia fue disciplinado según el entendimiento de la masculinidad, pero que al madurar y poder tomar decisiones sobre un

asunto, sintió mayor identificación con el modo de proceder femenino, algo que probablemente no sea bien visto y como consecuencia le cause la imposibilidad o gran dificultad de satisfacer sus necesidades o deseos.

Barrios refiere como el último elemento la preferencia u orientación sexual, definida como la afección amorosa y/o erótica que una persona siente por el género opuesto o el mismo, siendo las más comunes: orientación heterosexual, homosexual y bisexual; sin embargo, a estas se le han agregado aún más, como la asexualidad y transexualidad (Barrios, 2003). Este constituyente puede relacionarse con el anterior, en el sentido en que habitualmente se encuadra que al género masculino le concierne sentir atracción física y sexual por la mujer y que la figura femenina por su parte se debe sentir atraída por el hombre. Cuando esto no ocurre así, tal como en el supuesto de un hombre sintiéndose identificado con lo femenino, llegan a existir conflictos.

Con esta explicación de lo que influye en la construcción del género se puede advertir el peso que las diversas relaciones con varios sujetos tienen en la formación de cada persona y su desarrollo moral, afectivo e intelectual, desde el inicio de la vida y de manera consecutiva al pasar el tiempo. Claro que posteriormente no sólo en los ambientes más familiares se propicia esa influencia, pues otros sistemas organizados son los encargados de contribuir a la dualidad masculino/femenino.

Del entendimiento común de lo que corresponde a cada género, según las tradiciones, hábitos y costumbres privados, surgen perspectivas que se trasladan a espacios o circunstancias más públicos, es entonces cuando

se habla de las normas sociales y culturales que se aplican con relación al género.

Comprendidas como mandatos que se adoptan por acuerdo en una colectividad, ese tipo de reglas pueden dirigir las conductas y actividades de hombres y mujeres, así como la manera en que deben presentarse o comportarse en determinados contextos (Tena-Sánchez y Güell, 2009), como muestra, se puede pensar en la división de sitios (sanitarios públicos) o la asignación de tareas (materias específicas para chicos y chicas en la escuela). Estas normas, al no ser ejecutadas, presentan consecuencias que, si bien no son de carácter legal, sí afectan en el sentido moral, pues en el momento de romper las restricciones hay una reprensión y desaprobación social que afectan al individuo recriminado.

Existen también los estereotipos de género, comprendidos como “la práctica de asignar a una persona determinada, hombre o mujer, atributos, características o funciones específicas, únicamente por su pertenencia al grupo social masculino o femenino” (ACNUDH, 2015). Esa opinión preconcebida que se puede tener respecto a alguien, conocida como prejuicio, suele ser negativa, pues existe la probabilidad de que el concepto en mente sea equivocado y sin embargo se haga una discriminación que puede generar daños serios, como violaciones de derechos y libertades fundamentales, por ejemplo “... cuando limita la capacidad de hombres y mujeres para desarrollar sus facultades personales, realizar una carrera profesional y tomar decisiones acerca de sus vidas y sus proyectos vitales” (ACNUDH, 2015).

Como se puede ver, a pesar de que los conceptos sexo y género son utilizados para diferenciar a los seres humanos, el sentido cambia dependiendo de la expresión que se ocupe; sexo define biológicamente a hombre o mujer; género, por su parte, hace referencia a lo masculino y femenino, definiciones que incluyen características más construidas.

1.2. Masculinidades

Antes de comenzar a tratar de manera específica el tema de la masculinidad, cabe aclarar que el entendimiento del hombre y el género masculino surge siempre en relación con lo relativo a la mujer y el género femenino.

Una primera definición de masculinidad es propuesta por el autor español Rafael Montesinos, que parte de la percepción que surge en la ciencia encargada del estudio de las sociedades humanas:

“Desde la sociología la masculinidad es vista como el conjunto de atributos socialmente sancionados de lo que implica ser hombre, en una sociedad y cultura determinada, dentro de una perspectiva que va de lo individual a lo colectivo (...) La masculinidad, per se, es un constructo social, que cada sociedad modela a través del tiempo y la historia, mediante sus costumbres, tradiciones, condiciones socioeconómicas y políticas, símbolos, valores, expectativas, formas de pensar y sentir. Que lógicamente son diferentes para cada grupo social,

e incluso difiere para una misma sociedad en momentos diferentes de su historia” (Montesinos, 2005: 181).

Son muchas las características con que se puede definir a un hombre, mismas que se van creando desde el momento en que este nace y hasta el último tiempo de convivencia social; y de igual forma pueden ser muchos los hombres que presentan una diferente masculinidad entre sí, dependiendo de esas variadas peculiaridades que les distinguen; por ejemplo, la masculinidad de un hombre que nace en oriente puede diferir de uno procedente de occidente; un señor que vivió en la época colonial probablemente se caracterizó por un tipo de masculinidad distinta de la de un joven que pasó por la época de los 80's; lo mismo un hombre cazador en la prehistoria, comparado con alguien viviendo el año 2010; la masculinidad mexicana puede ser contrastante con la europea; alguien de escasos recursos igual presentará distintos rasgos de alguien perteneciente a la clase alta; un niño educado por un padre y una madre podrá crecer siendo un hombre diferente del niño que fue educado sólo por alguna de las dos figuras; hay diferencias entre la masculinidad de alguien casado y comprometido con obligaciones distintas a las que tiene alguien soltero; un hombre que es padre puede tener actitudes y comportamientos distintos a los de un hombre que es padre y madre a la vez. Todo un mundo de posibilidades.

Pero independientemente de las diferencias entre ellos mismos, existe la idea de que hay ciertos caracteres que en su mayoría son representativos de la virilidad; por ejemplo, aquellos que son físicos, como la fortaleza, energía y resistencia, o bien, la estatura; un hombre es, en la mayoría de los casos, más alto que una mujer, así mismo suele poseer mayor

resistencia y habilidad física para la realización de ciertas tareas que lo requieran, lo que a su vez deriva en la valentía, competitividad, dominación y rol de liderazgo tan comúnmente vistos en la figura masculina.

Con respecto a las costumbres formadas, a la figura masculina se le ha relacionado con la tarea de proveer. Predomina la creencia que del hombre de la casa depende la familia, pues proporcionar lo necesario, sobre todo económicamente hablando, ha sido la tarea que este ha desempeñado desde tiempos remotos y hasta hoy en día, aún a pesar de la evolución que se pueda dar en los roles de género, por la cual la mujer también llega a fungir como proveedora en el hogar.

Dentro del mismo entorno familiar, se piensa que el hombre siendo padre es quien suele establecer orden en casa, el que disciplina y aprueba o desaprueba; quedando el cuidado y la crianza de los hijos como una labor reconocida más en mujeres. Esto puede traducirse de cierta forma en una mayor libertad para el hombre pues al encargarse principalmente del sustento de la familia, su presencia se da en el ámbito público más que en el privado, teniendo además mayor libertad económica pues es él quien dispone del dinero.

Finalmente, otro punto, hablando de las características del género masculino, es la sexualidad. De manera usual al hombre le es más atribuido el talante de poder y dominación. Se piensa que es el género masculino el que está más interesado en las conquistas amorosas, y que el hombre a lo largo de su vida tiene más parejas sentimentales y sexuales que la mujer.

Ahora bien, no únicamente por medio de afirmaciones sobre cómo es el género masculino, justificadas a partir de lo observado social y culturalmente a lo largo de la historia, es como se consigue el entendimiento de la masculinidad, pues de igual forma se puede comprender partiendo de negaciones, por ejemplo, "... una triple negación: no ser un niño, no ser una mujer y no ser un homosexual" (Quintero y Fonseca, 2006: 8).

Erróneamente a un hombre no se le considera masculino si presenta cualquier tipo de comportamiento relacionado con lo femenino o lo que le corresponde a la mujer; tal es el caso de alguien que no acostumbra demostrar sus sentimientos, pues negar o reprimir las emociones probablemente se le inculcó desde temprana edad con palabras como "los niños no lloran" o "no sea niñita" y "aguántese como los machos"; en otro caso, si se trata de un pequeño a quien aún le falta desarrollarse en más espacios o circunstancias para formar su masculinidad, no se le considera hombre; o bien, un tercer ejemplo, si un hombre siente atracción por personas de su mismo sexo, puede no ser considerado como masculino.

Así, entre comparaciones, negaciones y afirmaciones, se ha ido creando un entendimiento general de la masculinidad, un arquetipo, un modelo que incluye ese conjunto de características ya mencionadas, y que poco a poco se ha tomado como pauta para imitar; como el prototipo ideal que sirve como ejemplo; y así se ha conseguido afirmar entonces, de manera general, que "la esfera masculina es ambiciosa, asertiva, racional, analítica, individualista, competitiva, dominante y agresiva, en tanto que la

femenina es cálida, afectuosa, emocional, comprensiva, cooperativa, compasiva, empática y leal” (Mirandé, 1998: 8). Pero a la vez, entre las posibilidades que hay dentro de esa idea general, se tiene el entendimiento de la existencia de diferentes masculinidades, ya que como explica Montesinos, “no existe una sola masculinidad, pues esta forma de expresión de las identidades obedece a una amplia gama de posibilidades culturales que la humanidad ha recreado desde siempre” (Montesinos, 2005: 29).

Ciertamente “no hay un modo masculino, sino una variedad de modalidades y masculinidades que no sólo son diferentes, sino con frecuencia contradictorias” (Mirandé, 1998: 23); la manera en que se definen esas tipologías dentro de la masculinidad, están a su vez determinadas por características aún más precisas que incluyen ideologías, falocracia, sutilezas y alteraciones; de esa forma se puede hablar de una masculinidad hegemónica, del machismo y los micromachismos y de las llamadas nuevas masculinidades.

1.2.1. Masculinidad Hegemónica

Dentro de las masculinidades existe un modelo predominante, la masculinidad hegemónica, comúnmente relacionado con el machismo, por su sentido de extrema superioridad. Pero resulta importante definirlos por separado y entenderlos a partir de su significado particular.

El psiquiatra y psicoterapeuta Luis Bonino Méndez, experto en el comportamiento del hombre, define este tipo de masculinidad como un “modelo social hegemónico que impone un modo particular de configuración de la subjetividad, la corporalidad, la posición existencial del común de los hombres y de los hombres comunes” (Bonino, 2002: 7). Se trata de un modelo de ideales, actitudes y comportamientos masculinos tradicionales, que los hombres, desde temprana edad, han adoptado a partir de su desarrollo en los diferentes entornos sociales, y que han sido transmitidos generación tras generación como lo más apropiado y común.

Según Bonino (2002), la masculinidad hegemónica se constituye en cuatro ideologías:

Es necesario mencionar que para la descripción de cada una de las ideologías se ha hecho una paráfrasis de lo presentado por el autor y se ha añadido una mayor explicación de la expuesta; esto con el fin de poder comprender mejor lo que se expone.

- La ideología patriarcal, presente en las situaciones en que un hombre, por sus conocimientos, experiencias, habilidades, o funciones que desempeña en algún lugar o situación, es respetado por un grupo o comunidad, en los cuales goza de autoridad, poder y dominio; facultades que le permiten tomar decisiones sin ser cuestionado, e imponer sus propios ideales, deseos y necesidades, pudiendo llegar al extremo autoritario, es decir, abusando del respeto que sus subordinados le tienen.

- La ideología del individualismo de la modernidad, por medio de la cual un sujeto, perteneciente a una sociedad, actúa por sí y para sí mismo, teniendo la libertad de hacer e imponer su voluntad a partir de sus capacidades, racionalidad y conocimiento, independientemente de lo que puedan hacer u opinar los demás. Con este tipo de ideología se piensa que el individuo puede dar cuenta de su autosuficiencia en el sentido en que no le es necesario el apoyo de alguien más para sobrellevar ciertas situaciones o para poder llegar a concretar sus objetivos y metas, pero por otro lado puede traducirse en un actuar egoísta, al anteponer el interés propio al ajeno, pudiendo causar perjuicios a otras personas.
- La ideología de la exclusión y subordinación de la otredad (el otro, el que es distinto), referente al rechazo que un hombre puede ejercer sobre un grupo o persona en específico por el hecho de no considerarlo igual a él; esto en cualquiera de los sentidos en que sea posible que existan diferencias, por ejemplo, de manera física (discapacidades, color de piel, sexo), o por razones socioeconómicas y culturales (diferencia de clases, nacionalidad). Junto con el clasificar al otro como inferior, se presenta el someterlo a que reciba o soporte determinadas acciones o situaciones.
- La ideología del heterosexismo homofóbico, en la que el sujeto que se ajusta al modelo de perfección es aquel que

siente atracción hacia una persona del sexo contrario y cuyos comportamientos y prácticas son meramente heterosexuales. Además, esta es la ideología que presenta el individuo que rechaza y recrimina la homosexualidad y lo relacionado con ella.

Este tipo de masculinidad y sus ideologías “domina el universo de las definiciones sobre el ser hombre y el camino de la construcción de la identidad masculina (...) está en lo más alto -por su valoración social- en la jerarquía de masculinidades posibles, siendo (...) la representación social dominante de lo masculino, la única aún legitimada socialmente” (Bonino, 2002: 9) y que a pesar de que, con el paso del tiempo se han visto otros tipos de masculinidades, no deja de ser la más practicada, reconocida y aceptada.

Esta masculinidad también está “relacionada con la voluntad de dominio y control (...) resultante de los procesos de organización social de las relaciones mujer/hombre a partir de la cultura de dominación y jerarquización masculina” (Bonino, 2002: 9) lo que induce a que las relaciones de género no sean igualitarias y por ende, las creencias en este tipo de modelo sean vistas como afirmaciones irracionales, arbitrarias y falaces, criticadas y rechazadas tanto por mujeres como por mismos hombres que se puedan ver afectados o en cierto modo perjudicados por su práctica.

1.2.1.1. Machismo

A diferencia de la masculinidad hegemónica, el machismo es un modelo que sí suele ser criticado y desaprobado, quizás debido a las distintas concepciones que se tienen de ambos.

El machismo se concibe como las “demostraciones excesivas de masculinidad y sexualidad masculina” (Mirandé, 1998: 21); esto es, que las prácticas que convencionalmente definen la masculinidad pueden llegar a sobrepasar el límite de lo aceptable, convirtiéndose en un problema social de difícil resolución.

Pero el machismo es más que superar lo inaceptable, es una “ideología de la masculinidad y de la preocupación por el estado de ser un “hombre real” o un “verdadero hombre” (Mirandé, 1998: 22). Para este modelo de masculinidad resulta significativo lo que un hombre hace, o no, en relación con la otredad según lo consensuado para su masculinidad, pero también se considera importante la aprobación que los demás otorgan al hombre y su actuar, y la opinión que tiene él sobre sí mismo.

“El machismo se puede definir como un conjunto de creencias, actitudes y conductas que descansan sobre dos ideas básicas: por un lado, la polarización de los sexos, es decir, una contraposición de lo masculino y lo femenino según la cual no sólo son diferentes sino mutuamente excluyentes; por otro lado, la superioridad de lo masculino en las áreas consideradas importantes por los hombres” (Castañeda, 2007: 26).

Aquel que es machista desarrolla “una forma de relación que crea roles de género sumamente rígidos, limitantes e ineficientes” (Castañeda, 2007: 19), debido al imaginario de que los hombres son completamente independientes de las mujeres, en el sentido en que ambos se mantienen aislados uno del otro; de la misma manera, el machista produce conflictos en las interacciones con personas de su mismo género, pues por la inquietud propiciada por el afán de verse como un verdadero hombre ante la sociedad emergen acciones competitivas y deseos de superioridad; y de igual forma los hombres que viven con este modelo de masculinidad se ven afectados de manera personal, pues tras haber sido educados según la masculinidad hegemónica pueden sentirse abrumados por el hecho de tener que comportarse de la forma en que la tradición indica, y por ponerse límites que le impiden hacer o ser aquello que no es bien visto un hombre haga o sea.

A pesar de las desventajas procedentes de los ideales del modelo masculino machista, este sigue existiendo, quizás por la falsa idea de satisfacción personal que algunos hombres pueden experimentar derivado de un actuar machista.

Retomando a la psicóloga mexicana Marina Castañeda (2007) se tiene que el perfil del hombre machista es de aquel hombre que está “acostumbrado a ser el centro de atención, que da por sentado que las mujeres están ahí para atenderlo, escucharlo, festejarlo, apoyarlo y obedecerlo, recogiendo el desorden y reparando los desperfectos que vaya dejando a su paso” (Castañeda, 2007: 15). En este momento cabe aclarar que el machismo puede ser ejercido del hombre hacia la mujer,

como más comúnmente suele ser, pero también del hombre hacia el hombre, pudiendo presentarse esta situación descrita por Castañeda en el caso de un hombre exigiendo o brindando servilismo a alguien de su mismo sexo.

Esto se da porque el macho se define de manera individual por su “pretensión del dominio sobre los demás; por la rivalidad entre los mismos hombres; (...) y la necesidad constante de exhibir ciertos rasgos supuestamente viriles –valor, indiferencia al dolor, etc.- ...” (Castañeda, 2007: 26). Por esta razón es necesario tener presente que los comportamientos machistas pueden observarse no solamente ejercidos del género masculino al femenino, sino de manera indiscriminada a cualquier otro sujeto.

Además de esto, los comportamientos machistas pueden ser en su totalidad evidentes, o poco perceptibles pero recurrentes, por ejemplo, en el trato hacia los demás a través de la forma de hablar, al recriminar, empequeñecer, insultar, incluso golpear; pero también “puede manifestarse solo con la mirada, los gestos o la falta de atención” (Castañeda, 2007: 26). Con algo sutil como la expresión corporal se puede estar actuando de modo machista, cayendo en lo que se conoce como micromachismos.

1.2.1.2. Micromachismos

Por supuesto ha habido cambios en el tipo de masculinidad extremista; no se puede negar que la evolución y el cambio sociocultural que con el paso

del tiempo se ha vivido, han afectado de manera positiva el modo en que hombres y mujeres se relacionan entre sí, lo cual han permitido el surgimiento y desarrollo de nuevos y diversos tipos de masculinidades.

Sin embargo, muchas de las prácticas, comportamientos o conductas propias del hombre actual no son consideradas dentro del machismo que “... consiste básicamente en el énfasis o exageración de las características masculinas y la creencia en la superioridad del hombre” (Giraldo, 1972: 295), pero sí pertenecen a lo que pocos conocen como micromachismos, los cuales partiendo de lo expresado por el autor Miguel Villegas Lozano, en su libro *El destino del macho* (2007), retomando al doctor Luis Bonino, son comprendidos como comportamientos cotidianos de difícil percepción que los hombres forjan y adoptan en un intento de ser dominantes frente a los demás y que obstaculizan el desarrollo de relaciones de equidad y la sana convivencia entre la sociedad.

A continuación, se presentan algunos de los comportamientos más comunes que, de acuerdo con estos autores, forman parte de los micromachismos.

Para la descripción de cada comportamiento en este apartado también se ha hecho una paráfrasis de lo presentado por el autor y se ha añadido una mayor explicación de la expuesta con el fin de poder comprender mejor los indicadores de micromachismos, que posteriormente serán retomados en la etapa de análisis.

- Intimidación: micromachismo en el que se llevan a cabo acciones con las cuales se busca crear miedo o temor que afecten a otra persona, como el emplear un lenguaje verbal y corporal intimidante y realizar amenazas, ya sea para dejar en claro que la manera de pensar o actuar del otro son erróneos y van en contra de los propios deseos del hombre que intimida, o con el fin de conseguir algo para su propio beneficio.
- Porque lo digo yo: este comportamiento micromachista se define como el tomar decisiones por el otro, ejerciendo control sobre algunos aspectos sin cuestionar, pedir opiniones o llegar a acuerdos mutuos sobre una decisión a tomar; esta acción puede verse acompañada por la búsqueda de anulación de la opinión del otro, y el pasar por alto las necesidades evidentes de los demás, anteponiendo el interés propio; es decir, actuar de manera egoísta.
- Tener siempre la razón: se describe como querer establecer siempre la propia razón como la única acertada frente a todo, e incluso tratar de imponer ideales y conductas propias a alguien más.
- Ganar por cansancio: micromachismo empleado en el momento en que se insiste constantemente y se ejerce presión sobre el otro, tanto como sea posible, para crearle cierto agotamiento y como consecuencia resignación y aceptación de lo expresado o solicitado por el hombre.

- Control de la economía o del dinero: se considera como la inspección exagerada e innecesaria de todo lo relacionado con la economía, considerando como argumento que el otro no es apto para encargarse de algo tan importante como lo es el dinero. Acciones como no brindar al otro la libertad de realizar gastos sin previa autorización y pedir justificación de lo gastado, caracterizan este comportamiento.
- Control del espacio físico: comportamiento descrito como la búsqueda y el acaparamiento del mayor espacio físico posible. Este micromachismo se puede presentar como el restar importancia a las necesidades de espacio e intimidad del otro colocando las propias en primer lugar, o imponiendo la propia presencia causando una intensa impresión de admiración, sorpresa o miedo.
- Maternalización de la mujer: es el imaginario de que la mujer sólo está para servirle al hombre; de que ya está establecido que a ella le corresponden ciertas labores, razón con la que un hombre puede intentar persuadir a las mujeres para que olviden sus proyectos personales; además, este micromachismo incluye el comportamiento de delegación de las tareas del hogar y la crianza de los hijos a la mujer (en caso de tener una familia); viéndose el hombre sólo como un ayudante en estas labores.

- Maniobras de explotación emocional: por medio de este micromachismo se emplea un tipo de violencia psicológica en donde el hombre se victimiza para lograr que el otro se sienta culpable por sus acciones y los efectos o consecuencias que tienen en él.
- Dejar a alguien en vergüenza o devaluarlo: con este comportamiento se busca hacer inferior al otro, dañando su autoestima por medio de acciones como evidenciar sus debilidades, demeritar sus logros y recalcar sus errores.
- Terrorismo: se describe esta conducta como un ciclo constante en el que se crea confusión y desorientación a alguien por medio de acciones o comentarios sorprendidos y ofensivos con el fin de hacerle sentir mal, sin embargo, buscando después tratar de arreglar la situación.
- Paternalismo: a través de este comportamiento el hombre se ve a sí mismo como una figura de autoridad, o como un segundo padre que debe controlar al otro por su propio bien, adjudicándose un poder que no le corresponde.
- Creación de falta de intimidad: con este micromachismo se muestra de manera arbitraria un alejamiento y desinterés en la relación con alguien más, sin razón aparente o con una que es insuficiente.

- Engañar: por medio del engaño un hombre busca ocultar lo que no resulta conveniente para sí mismo, haciendo uso de maniobras como negar lo evidente; de igual forma el incumplir promesas entra en este micromachismo, pues la falta a una promesa se puede considerar una mentira desde el momento en que se hace creer que algo se llevará a cabo, pero se sabe que en realidad no será así.
- No hacerse responsable de la propia conducta: consiste en evadir la responsabilidad de los propios actos, los cuales se sabe conllevan siempre una consecuencia. Entre las actitudes y acciones que caracterizan a este comportamiento, se enlistan el huir o escapar, distraer la atención de un asunto o situación que compete a uno mismo, y hacerse el inocente.
- Falso apoyo: se presenta cuando se hace creer que se brinda apoyo hacia las necesidades de los demás, pero en realidad no se demuestra esa acción con hechos.
- Amenazar: en este caso el autor indica que las amenazas consisten principalmente en que el hombre le indique a la mujer la posible acción de dejarla sola, abandonarla, maltratarla o incluso buscar a una mujer mejor para él según su criterio.
- Hacer méritos: esta conducta se da después de que el individuo ya realizó un acto violento hacia el otro y, seguido de eso, promete cambiar su actitud, pero nunca lo hace.

- Dar lástima: se presenta con actos auto lesivos adoptados por una persona para manipular o hacer sentir culpa al otro; fingir enfermedades, situaciones desfavorables; despreciarse a sí mismo o amenazar con cometer suicidio son parte de las acciones que caracterizan a este comportamiento.

Cada uno de los micromachismos enlistados pueden formar parte del día a día de hombres y mujeres y estar presentes en la sociedad de manera casi imperceptible, pues se reproducen como actitudes y acciones cotidianas vistas con naturaleza debido a la concepción que se tiene de lo que ser hombre significa, cayendo así en un “machismo invisible, involuntario e incluso inconsciente, tan dañino como el más tradicional y evidente” (Castañeda, 2007: 31).

Por esa razón, algunos hombres pueden afirmar no ser machistas y estar en desacuerdo con ese tipo de masculinidad, pero sin estar totalmente conscientes tienden a reproducir al menos uno de estos comportamientos micromachistas, ya sea por costumbre, por imitación, o porque fue lo que se les enseñó desde temprana edad y no es algo que consideren incorrecto.

1.2.2. Nuevas Masculinidades

Así como las mujeres han ido cambiando su actuar en la sociedad, modificando los roles convencionales y rompiendo los estereotipos que les limitan, también los hombres han ido adquiriendo conductas que no

corresponden ni al modelo hegemónico, ni al machismo ni a los micromachismos, surgiendo lo que es conocido como nuevas masculinidades.

En la publicación española, *Los hombres, la igualdad y las nuevas masculinidades* (2008), diferentes autores se encargan de presentar el tema de la masculinidad y su desarrollo en el camino hacia una equidad de género, entendida como el hecho de dar a cada uno (mujer y hombre) las mismas oportunidades en función de sus condiciones, sin favorecer a uno con respecto al otro, y en su lugar beneficiando a ambos.

Partiendo de que algunos estereotipos de la masculinidad pueden ser perjudiciales para la sociedad y para el bienestar de los hombres, estos han buscado desprenderse de ellos actuando de manera distinta. “Los hombres organizados alrededor de la idea de la [equidad] se centran desde hace 20 años en las estrategias de crecimiento personal [pero] sólo en los últimos tiempos han surgido iniciativas con un carácter más público o social” (Bergara, *et al.*, 2008: 51), siendo más fácil identificar esos cambios.

Montesinos, en su libro *Perfiles de la masculinidad* (2007), clasifica los diferentes tipos de nuevas masculinidades a partir de tres criterios: la de diferenciación en el actuar de los hombres con respecto a la tradicional masculinidad hegemónica; lo transmitido por la doctrina que aboga por el reconocimiento de la mujer; y el comportamiento del hombre en el ámbito moderno.

Según las tipologías heredadas por la cultura en el contexto de la tradición, y por el feminismo, se tienen como nuevas masculinidades:

- El hombre mandilón: descrito como el varón padre de familia que cumple como proveedor y al mismo tiempo se hace cargo de otras labores del hogar; es el hombre que no ejerce algún tipo de control sobre la mujer, y aquel que demuestra sus sentimientos; razones por las que en muchas ocasiones el hombre encasillado en este tipo de masculinidad es criticado y se ve desvalorizado (Montesinos, 2007).

Se trata de hombres que ejercen su masculinidad sin imponer el poder patriarcal que puedan tener sobre los demás, específicamente sobre la mujer o los hijos; es el hombre al que se le considera pusilánime por el hecho de manifestar sus sentimientos.

En la sociedad mexicana suele utilizarse este término de manera despectiva para dirigirse a hombres que muestran conductas contrarias al machismo, por ejemplo, la amabilidad hacia su pareja, la ayuda en las labores del hogar, etcétera.

- El Rey Benévolo: hombre con madurez, caracterizado por su prudencia o conducta adecuada ante ciertos acontecimientos o actividades, con el fin de evitar recibir o producir perjuicios. La sensatez que está presente en este tipo de masculinidad le permite al hombre mantener una actitud y conducta respetuosa con la gente a su alrededor, estando consciente

del rol que desempeña en su relación con los demás, sin imponer o exaltar la superioridad que se podría creer tiene por el hecho de ser hombre, lo que propicia relaciones sociales armoniosas en cualquier espacio o situación (Montesinos, 2007).

Y como masculinidades emergentes de la modernidad, se enlistan:

- El varón postantiguo: es el hombre que “... preferentemente espera que en su relación de pareja se reproduzca el ritual de las diferencias entre hombre y mujer, sin la actitud de incidir en conductas próximas al machismo” (Montesinos, 2007: 32).

Uno de los indicadores de este tipo de masculinidad es la creencia fiel del papel tradicional de la mujer en el espacio privado, con lo cual el hombre considera normal el desempeño de los convencionales roles de género, razón por la que puede caer en la reproducción de micromachismos, como la maternalización de la mujer.

- Varón en crisis: masculinidad correspondiente a los hombres que viven en crisis económica, que son desempleados, o que dependen económicamente de alguien más; circunstancias que ponen en duda su identidad masculinidad según lo dictado por la cultura tradicional (Montesinos, 2007).

Se cita como ejemplo, una relación de pareja en la que la mujer es quien trabaja, mientras que el hombre permanece en casa por falta de empleo.

Una situación contraria a la que se da comúnmente partiendo de las tareas que desempeñan los roles de género.

- Varón domesticado: describe a los hombres que se ven en la imposibilidad de imponer su voluntad, deseos e intenciones, por verse inmersos en una situación menos favorable (principalmente relacionada con el dinero) con respecto a alguien con quien se encuentren relacionados (Montesinos, 2007).

Se puede pensar en una situación laboral, en la que un empleado no pueda tomar decisiones sobre un aspecto en el trabajo, debido a que su superior es quien tiene mayor poder que él, tanto en rango de jerarquía, como de manera económica.

- Varón moderno: es el hombre que sigue la idea de equidad entre géneros (Montesinos, 2007).

Entre los comportamientos que pueden caracterizar este tipo de masculinidad se encuentran la aceptación de que hombres y mujeres desempeñen las mismas labores, en cualquiera de las instituciones sociales, como la familia, la escuela, la iglesia y el Estado, tanto como les permitan sus propias cualidades. Así, el varón moderno, se permite a sí mismo y reconoce en los demás la participación en actividades consideradas particulares del género femenino.

- Masculinidad Madura: este tipo de masculinidad describe al hombre que hace uso de sus características y facultades masculinas en beneficio de los otros (Montesinos, 2007) y no contra ellos, con el fin de servir a los demás y no de mostrarse a sí mismo como el único capaz.

Es necesario recalcar que el hombre que presenta una masculinidad madura, no se muestra orgulloso, en el sentido de creerse superior por sus capacidades viriles, ni busca que los demás le adulen pretendiendo ganar su voluntad.

- Varón campante: perfil del hombre despreocupado (económicamente, sobre todo) al vivir cómodamente a merced de alguien más (Montesinos, 2007).

Son aquellos sujetos que se ven beneficiados por la presencia de las mujeres con poder, contrario a lo que puede sentir el varón en crisis, y a diferencia de ellos, el varón campante no se siente preocupado por no seguir el estereotipo tradicional del hombre, incluso se muestra colaborando en las tareas domésticas.

Finalmente, enlistada dentro de las nuevas masculinidades, está:

- La máquina de placer: masculinidad perteneciente a los hombres seductores; aquellos que ven a la mujer como presa; que son incapaces de relacionarse formalmente

debido a sus constantes conquistas amorosas (Montesinos, 2007).

Un hombre que tiene múltiples relaciones “amorosas”, suele ser visto tanto por personas de su mismo género, como del género femenino, como alguien exitoso, en el sentido en que aparenta obtener todo lo que desea.

Algunas de las nuevas masculinidades presentadas son mejor vistas socialmente que otras; unas se acercan más a la tan buscada equidad, y otras incluso mantiene al hombre en una situación de desventaja; es por eso que más allá de las variaciones que se puedan dar en el comportamiento masculino, con referencia a las características de la masculinidad hegemónica, existen prácticas y reflexiones personales, que los varones pueden emplear con el fin de conseguir una mejor convivencia social; algunas de ellas son:

- El compromiso de los hombres con el cambio personal (expresión de afectos, gestión de la frustración, vivencia de la sexualidad, compromiso contra la homofobia...).
- La lucha activa contra la violencia hacia las mujeres y la discriminación por razones de género.
- Asumir de forma igualitaria de nuestra responsabilidad en el cuidado de las personas.
- El apoyo, impulso y visibilización de modelos positivos de masculinidad (hombres cuidadores, pacíficos, sensibles...).
- El compromiso de los hombres con el cambio en el ámbito público (generar una masa crítica de hombres a favor de la [equidad], defender estrategias de conciliación, renunciar a

espacios de poder para que sean ocupados por mujeres, propuesta de cambios legislativos...) (Bergara, *et al.*, 2008: 52).

En definitiva, la coexistencia entre hombres y mujeres y el desarrollo social de cada uno cambiarían para bien si estas prácticas y más nuevas masculinidades positivas emergieran poco a poco tanto en el espacio privado como en el público y de manera personal en cada individuo, así como en la sociedad en general. Para lograrlo, influyen muchas más cosas que la voluntad de cada persona, pues no es de manera individual como hasta ahora han surgido los cambios.

Es necesario pensar cómo se han reproducido las asignaciones, los estereotipos y los roles de género tradicionales, y reflexionar sobre qué es lo que ha ido contribuyendo a que la masculinidad hegemónica, el machismo y los micromachismos se hagan presentes.

Hay que tomar en cuenta que, así como todo eso se construye socioculturalmente a partir del contexto histórico y cultural, de la educación en la familia, del desarrollo social en la escuela y el trabajo, de las estipulaciones de normas sociales, etcétera, hay otras cosas que influyen en la concepción que el mundo se forma de hombres y mujeres. Habrá que considerar la cuestión sobre cómo son las expresiones de ambos géneros a partir de diferentes esferas públicas, o cómo es su representación desde los medios de comunicación, que con el uso de signos palabras e imágenes, informan a la sociedad de manera masiva, estimulando su interés hacia los hechos sociales que le reporten.

Probablemente no es algo común prestar mucha atención a eso, pues además de informar los medios cumplen otras funciones como entretener, de manera que puede no tomarse mucho en cuenta el tipo de representaciones que comunican; pero eso no significa que no estén presentes.

Capítulo 2. Las representaciones sociales y el cine.

“Los libros también transmiten representaciones intensas y atractivas de la realidad, por supuesto, pero el lector participa de manera activa en la evocación de la realidad que el autor del libro intenta plasmar”.

- Al Gore (1948)

Político estadounidense

El entendimiento común y general sobre qué es una representación no suele llevar complicaciones, es tan usual estar expuesto a tantas y tan diferentes representaciones de múltiples aspectos de la realidad que resulta fácil comprenderlas.

Se puede pensar en una fotografía como la representación en imagen de un ser amado, puede llegar a la mente la puesta en escena de un clásico teatral representando el significado de la navidad, o para explicar lo que es una representación se puede ejemplificar el uso de figuras de cera que imitan y pueden sustituir frutos reales. Pero para comprender cómo influyen esas representaciones en la forma en que los individuos se desenvuelven y relacionan socialmente, es necesario estudiarlas a detalle, pues está claro que, pensando en una obra de teatro, las fotografías y las frutas de cera, sería difícil entender su influencia en la sociedad.

En el segundo capítulo de esta tesis se plantea el tema de las representaciones sociales, definidas a partir de lo que las representaciones en sí significan, estando inmersas en lo social. Una

representación por sí sola es entendida como una imagen que recrea la realidad; un objeto o una persona, por ejemplo. Sin embargo, no sólo se habla de imágenes al hacer referencia a las representaciones; en este apartado se explica cómo casi cualquier cosa presente en el entorno es una representación de algo ya preconcebido por las experiencias adquiridas en la realidad. Un color, una relación social, una forma, un dibujo, un objeto, un gesto, lo presente y lo ausente, un número, etcétera, conlleva un significado que se hace presente en la mente desde el momento en que se percibe a través de los sentidos; Todo es representación de algo, y cada una de esas cosas, dependiendo del contexto en el que se desarrollen, se presenten, comuniquen, observen o sientan, así como de la persona que las perciba, serán comprendidas e interpretadas de muchas maneras diferentes.

Además, como un constructo social, es de importancia exponer las razones de la existencia de las representaciones, es decir, las necesidades por las que surgen; hállese de la comunicación entre grupos sociales o generaciones, el conocer el mundo en que se vive, comprender el contexto que rodea a un individuo, aprender la forma de actuar en sociedad, adquirir y formar un sentido de pertenencia e identidad, o incluso, educar con todo ello a quien el mundo le resulta una novedad. De la mano con esas razones por las que se construyen y estando relacionado con eso, resulta igual de necesario y útil, conocer cuáles son las funciones de las representaciones sociales, sus propósitos y la utilidad que tiene, por ejemplo, el orientar el comportamiento humano, y más impresionante aún, servir como justificación del mismo. Sin dudas, lo relativo a las representaciones sociales, expuesto en la primera parte de

este capítulo, permitirá llevar a cabo una mejor investigación sobre cómo son las representaciones que se hacen de la masculinidad por medio del cine, comprendido como medio de comunicación e industria cultural presente en las actividades de una sociedad.

Seguido del tema de las representaciones sociales, se plantea de manera breve y concisa, la importancia y el desarrollo histórico que el cine ha tenido desde sus inicios y hasta el día de hoy, como invento novedoso que permitió primeramente representar y compartir momentos de la realidad, evolucionando tecnológica y territorialmente para pasar de ser una forma de entretenimiento, a un medio de comunicación, convirtiéndose posteriormente en una gigante industria cultural.

Lo referente al desarrollo del cine en diferentes países en los que se dieron sus mayores apogeos, cambiando su forma de producción y finalidades específicas en cada uno de ellos. También se presenta de manera resumida las etapas por las que este arte ha ido pasando. Finalmente, se da paso a la presentación de la industria cinematográfica estadounidense, explicando cómo surgió la fama, poder y dominio de Hollywood concebido como el lugar en que se crea y desarrolla el cine norteamericano, el más consumido en el mundo.

2.1. Representaciones sociales

En primera instancia, se entiende que una representación es una figura o imagen que imita la realidad; por ejemplo, el dibujo de una silla no es la

silla en sí, no es tangible, sólo se trata de la representación de aquella que sí se puede tocar.

Comprendido así, no resulta complicado hablar del tema, pero ¿qué hay de la relación del sujeto con el objeto?, y ¿qué pasa con el entendimiento humano que surge de esas representaciones, y el que les antecede?, sin duda, cualquier representación tiene relación con un ente social, ya sea quien la crea o quien la observa, y de igual forma toda representación lleva consigo un significado, tanto al ser expresada por un sujeto que la impregna del sentido que quiera comunicar, como por la parte que la comprende a partir de su propio entendimiento, lo que lleva a la representación a ser algo más que simple creación y observación; para comprender la forma en que esto sucede es necesario tener presente que “... la estructura de cada representación (...) tiene dos caras tan poco disociables como el anverso y el reverso de una hoja de papel: la cara figurativa y la cara simbólica (...) lo que significa que la representación hace que a toda figura corresponda un sentido y a todo sentido corresponda una figura” (Moscovici citado en Jodelet, 1986: 476); ahora bien, aquel que produce el dibujo de una silla y aquel que lo ve ¿piensan sólo en el objeto con patas y respaldo?, probablemente no; los sentidos que se le pueden dar a una representación pueden ser muchos, y diferentes razones son las que pueden influir en el significado que se le otorgue.

En el momento en que se piensa en las representaciones no sólo como la reproducción de otra cosa, y se pone atención en todo lo que pueden implicar a partir de su relación con la sociedad (sus sentidos y significados,

así como su incidencia), surge entonces la idea de representaciones sociales. Dentro del campo de la psicología social, uno de los autores que gracias a sus investigaciones permite comprender ese término es Serge Moscovici, quien retomó tal expresión en el año 1961, luego de que algunos lo estudiaran someramente y catalogaran dentro de la sociología. Él explica que:

“Las representaciones sociales son entidades casi tangibles [que] circulan, se cruzan y se cristalizan sin cesar en nuestro universo cotidiano a través de una palabra, un gesto, un encuentro. La mayor parte de las relaciones sociales estrechas, de los objetos producidos o consumidos, de las comunicaciones intercambiadas están impregnadas de ellas” (Moscovici, 1979: 27).

Cuando se habla de este tipo de representaciones se habla de algo más que figuras o imágenes que una persona puede ver, mismas que le pueden remitir a un pensamiento sencillo; se incluyen también palabras (no sólo como representaciones gráficas) que pueden significar algo más de lo que enuncian; colores que hacen pensar diferentes cosas: relaciones sociales representando sentimientos; objetos que simbolizan situaciones; expresiones corporales que comunican emociones; etcétera.

A todo ello se le puede dar varios significados más allá de lo que se representa en primera instancia o de manera literal, ya sea ahondando en lo que manifiesta, investigando sobre quien la comunica, o dependiendo de quien lo perciba; con esto último se puede recordar la célebre frase “una

imagen dice más que mil palabras”, entendida como los diversos comentarios o ideas que puede suscitar una imagen vista por miles de personas, dependiendo de su contexto; hállese de su pertenencia a cierta cultura, nacionalidad, experiencias vividas, o edad; esos mismos hechos y circunstancias influyen de igual forma en la manera en que las representaciones serán creadas o comunicadas a los demás.

Se puede decir entonces que las representaciones sociales no son sólo productos mentales originados en el psique del creador o expositor, que posteriormente presentará de manera física ante alguien que le dará un significado, sino que son construcciones socio-culturales que se crean a partir de las interacciones sociales entre ciertos individuos que pueden compartir o no un mismo espacio social, misma cultura, normas, sucesos y costumbres; Moscovici explica que con este entendimiento, la idea de representación social corresponde:

“... a la manera como nosotros, sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan, a las personas de nuestro entorno próximo o lejano. En pocas palabras, el conocimiento (...) que habitualmente se denomina conocimiento de sentido común (...) que se constituye a partir de nuestras experiencias, pero también de las informaciones, conocimientos, y modelos de pensamiento que recibimos y transmitimos a través de la tradición, la educación y la comunicación social. De este modo, este conocimiento es, en muchos aspectos, un conocimiento socialmente elaborado y compartido (...) y al dar sentido,

dentro de un incesante movimiento social, a acontecimientos y actos que terminan por sernos habituales, este conocimiento forja las evidencias de nuestra realidad consensual, participa en la construcción social de nuestra realidad...” (Moscovici citado en Jodelet, 1986: 473).

De esta explicación surge la respuesta ante las cuestiones ¿por qué la existencia de las representaciones?, ¿por qué alguien querría imitar algo de la realidad?, ¿por qué quien ve una representación no simplemente la ve y se abstiene de querer encontrarle o darle un sentido?, y más importante ¿cuál es el objetivo de las representaciones?

Al ser seres gregarios, todos los individuos pertenecientes a una sociedad sienten la necesidad de convivir y relacionarse unos con otros, conociéndose mutuamente y comprendiendo el mundo y la realidad en que juntos se desenvuelven, asimilando las cosas que observan a diario a su alrededor para saber de qué manera les afectan y si deben reproducirlas o no y cómo hay que hacerlo, y es por medio de las representaciones como se busca lograr eso pues a través de ellas se comunica la percepción y el entendimiento de la realidad que cada día se va formando en la vida en sociedad, teniendo como objetivo, al comunicar eso, hacer duradero ese conocimiento y propiciar su desarrollo.

Por otra parte, de manera individual, es con el uso de representaciones como una persona adquiere el aprendizaje de los hechos, experiencias, situaciones y conocimientos que le son transmitidos, con el fin de incorporarlos a su forma de pensar o actuar. De ahí el querer encontrarle

un significado a cada representación, pues la estructura gráfica observada se convierte en guía de lectura y en referencia para definir, comprender y tomar una posición ante los aspectos de la realidad en la que se vive inmerso.

2.1.2. Funciones de las representaciones sociales

En conjunto con las razones y los objetivos de hacer uso de las representaciones, se presentan las funciones que conllevan y las fases que intervienen en este fenómeno complejo, ambos, aspectos de importancia para su mejor comprensión y posterior análisis, así como para la realización de inferencias en cuanto a su presencia e influencia en la sociedad.

Para comprender cómo es y cómo se da el proceso de incidencia de las representaciones sociales en el comportamiento humano particular y grupal, resulta necesario conocer sus funciones, saber de qué manera permiten, ayudan o propician en la sociedad su fin determinado, la comunicación.

Con la finalidad de proporcionar más información sobre estas funciones, se toman como referencia las sistematizaciones que hacen el autor Serge Moscovici, citado por la investigadora en el tema Denise Jodelet; y el psicólogo francés Jean-Claude Abric, citado por el brasileño experto en representaciones sociales, Celso Pereira de Sá, a su vez retomado por la

autora cubana Maricela Perera. Así, de manera conjunta se enlistan las siguientes funciones de las representaciones sociales:

- Función icónico-simbólica: descrita como la función que les permite a los sujetos pensar en algún fenómeno, objeto, persona o hecho, una vez identificando la relación de semejanza icónica o simbólica que una representación guarda con el aspecto de la realidad que está imitando (Perera, 1999).

Se puede pensar como ejemplo en el grado de iconicidad que la representación en fotografía de una flor tiene con una flor real, lo que probablemente propiciará que el observador de la imagen piense en este último ente. O bien, si se trata de la representación de una flor del olivo, el individuo que la mire podrá encontrarle un significado de paz, pues hallaría su semejanza simbólica con el estado de tranquilidad y buena relación; correspondencia hecha por convención socialmente aceptada.

- Función del conocimiento: presente en el sentido en que las representaciones sociales permiten comprender y dar a conocer elementos, características y circunstancias del mundo y todo lo que habita y está presente en él, ayudando a los individuos a asimilar nuevos conocimientos e integrarlos de manera coherente con sus patrones organizados de pensamiento y comportamiento, para posteriormente dar a conocer esa información a través de la comunicación (Perera, 1999).

Los saberes que generaciones pasadas han adquirido de manera empírica, han sido transmitidos como sistemas de referencia para comprender el mundo y vivir en él; ejemplos de la forma en que esto se ha realizado pueden ir desde las pinturas rupestres que sirven como testimonio de la vida de los antepasados, hasta los dibujos animados que los niños ven en la televisión y gracias a los cuales incorporan más conocimientos a su bagaje.

- Función identitaria: las representaciones participan en la definición de la identidad y permiten salvaguardar la especificidad de las agrupaciones, pues una de sus funciones es situar a los individuos y los grupos en el contexto social, permitiendo la elaboración de una identidad compatible con el sistema de normas y valores social e históricamente determinados por el grupo al que se pertenece (Perera, 1999).

El conjunto de circunstancias que rodean a una persona nacida en México, por mencionar algunos ejemplos: la vida en familia, el conjunto de tradiciones y costumbres aprendidos en sociedad, o la representación y conmemoración de hechos históricos, le permiten generar rasgos propios de esa sociedad, propiciando un sentido de identidad con la cultura mexicana.

- Función de interpretación y reinterpretación de la realidad: así como las representaciones permiten la adquisición y transmisión de conocimientos, también, y de la mano con

eso, tienen la función de ayudar a los individuos a atribuirle un significado a ciertos aspectos de la realidad, pues ante una representación expuesta en contextos específicos y de cierta manera, se pueden generar interpretaciones más allá de lo literalmente expuesto, tomando como base lo previamente aprendido.

Gracias a esta función se pueden dar reinterpretaciones de la realidad que se conoce y se vive, ya que existe la posibilidad de cambiar la forma en que algo se tenía entendido y aceptado, para percibirse ahora de una manera distinta (Jodelet, 1986).

Cuando alguien observa una mancha de pintura en el suelo, comprende que se trata de una marca de suciedad en la superficie; si en algún momento observa otra imagen parecida a esa marca seguramente le otorgara el mismo significado, pero si observa esa mancha en un contexto diferente, un museo, por ejemplo, es posible que se genere un nuevo sentido, reinterpretando así la representación que concebía de la suciedad.

- Función cognitiva de integración de la novedad: esta función permite que aquellas representaciones de lo desconocido lleguen al pensamiento y entendimiento integrándose y relacionándose con el conocimiento obtenido con anterioridad (Jodelet, 1986).

Un joven puede haber aprendido a ese momento de su vida, la forma en la que un chico se comporta con una chica cuando salen juntos. Su padre le pudo haber enseñado con el ejemplo, que el hombre suele abrirle la puerta del auto a la mujer, que son los muchachos quienes llevan flores a las muchachas, y que de igual forma son quienes se deben ofrecer a pagar la cuenta cuando salen a cenar; pero si en algún momento el muchacho ve en una película la representación de una relación y observa que en esta el joven recibe flores o cualquier otro obsequio de parte de la mujer, puede integrar esa novedad a su conocimiento respecto al comportamiento en pareja.

- Función de orientación de las conductas y las relaciones sociales: de la misma forma que las representaciones sociales permiten la comunicación de conocimientos e interpretaciones de la realidad, la generación de una identidad y la integración de la novedad, también orientan la conducta humana y pueden producir un cambio en los comportamientos de la sociedad y la manera en que se relaciona, pues posibilitan la selección de informaciones de lo que corresponde hacer en un contexto social dado o teniendo un objetivo determinado (Jodelet, 1986).
- Función justificatoria: esta función es descrita como aquella que permite al final del proceso o el conjunto de fases sucesivas presentes en las representaciones sociales, justificar un comportamiento, acción, o conducta asumida por un individuo o un grupo ante una situación (Perera, 1999).

Como ejemplo, puede presentarse el caso de un hombre que cause maltrato a una mujer, argumentando que, a lo largo de su vida, en su contexto social, su entorno familiar, los medios que consume, etc. la interpretación que hizo sobre cómo es el actuar del hombre con la mujer, le orientó a comportarse de la forma en que lo hace.

Todas estas funciones de las representaciones sociales permiten comprender mejor la manera en que producen efectos en el comportamiento individual y en sociedad, claro que la forma en que se den depende de múltiples factores (el individuo o grupo social, el contexto histórico y cultural, y como se produzca la representación), por lo que los efectos de las mismas serán variados y no establecidos; sin embargo, según Moscovici, existen dos fases (sin importar la forma en que se originen) que siempre están presentes en el proceso de formación de las representaciones sociales: la objetivación y el anclaje.

La objetivación, es la parte del proceso referente al surgimiento de conocimientos relativos a las imágenes o los significantes que constituyen las representaciones, algo relacionado con la función icónico - simbólica, pues hace referencia a poner en imágenes las nociones abstractas, haciendo corresponder cosas con palabras, es decir, dando cuerpo a esquemas conceptuales (Moscovici citado en Jodelet, 1986).

Seguido de la objetivación, está la fase del anclaje que “se refiere al enraizamiento social de la representación y de su objeto” (Moscovici citado en Jodelet, 1986: 486); este componente del proceso de formación del fenómeno de las representaciones sociales tiene relación con las

funciones de interpretación de la realidad e integración de la novedad, ya que por medio del anclaje se agrega al pensamiento cualquier representación y todo aquello que no resulta familiar, esto gracias al uso de esquemas y conocimientos previos que permiten interpretar las cosas y dar sentido a lo novedoso.

En esta segunda parte del proceso se articulan tres funciones de la representación: la icónico - simbólica, ya que el anclaje comienza con la visualización o experimentación de lo que se está representando; y las funciones de interpretación de la realidad e integración de la novedad, por la relación que se establece de la representación con algo predeterminado cognitiva y socialmente.

Conociendo ahora las funciones de las representaciones y las fases que le son intrínsecas como proceso, se puede comprender mejor el concepto del fenómeno. De manera más completa y englobando todo lo que se ha explicado hasta ahora, Moscovici en su obra *El Psicoanálisis, su imagen y su público*, define las representaciones sociales como:

“... una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos. (...) Son sistemas de valores, nociones y prácticas que proporcionan a los individuos los medios para orientarse en el contexto social y material, para dominarlo. Es una organización de imágenes y de lenguaje. Toda representación social está compuesta de figuras y expresiones socializadas (...) organizadas de maneras sumamente diversas

según las clases, las culturas o los grupos y constituyen tantos universos de opiniones como clases, culturas o grupos existen” (Moscovici, 1979: 56).

Por su parte, Denise Jodelet expresa que las representaciones sociales:

“... condensan un conjunto de significados; sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado; categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos con quienes tenemos algo que ver; teorías que permiten establecer hechos sobre ellos. Y a menudo, cuando se les comprende dentro de la realidad concreta de nuestra vida social, las representaciones sociales son todo ello junto” (Jodelet, 1986: 472)

En resumen, como fenómeno concebido en su forma de complejo hecho social, es complicado tener una definición concreta de lo que son las representaciones en el campo social, pues “... si bien es fácil captar la realidad de las representaciones sociales, no es nada fácil captar el concepto...” (Moscovici, 1979); se pueden comprender como maneras específicas de conocer, entender y comunicar la realidad de la vida en sociedad, construyendo, expresando e interpretando a través de múltiples formas, significados que guían a los individuos en su vida gregaria según el conjunto de circunstancias que le rodean, y sentidos que les permiten comprender variados aspectos, situaciones y condiciones de la vida diaria que comparten con otras personas; estas expresiones que pueden derivar en la formación de una identidad, la orientación del comportamiento y la

justificación de las acciones, influyen en la actuación cotidiana casi de manera imperceptible, razón por la cual a las representaciones sociales se les comprende también como el conocimiento de sentido común.

Como tal, es necesario poner interés en la forma en que las representaciones producen efectos en la manera de pensar y crear la realidad social, así como en las interacciones que en ella tienen lugar, pues estando tan presentes, pero siendo difíciles de percibir y entender, las representaciones pueden causar tanto los mejores beneficios como los mayores problemas en la generalidad.

Para la presente investigación, el tema de representaciones sociales será estudiado en su presencia en uno de los medios de comunicación más consumidos por la sociedad, el cine; arte cercano, cotidiano y conformado por representaciones de todo tipo, que sin duda permiten entenderlo no sólo como una recreación con finalidades estéticas o de esparcimiento, sino como una compleja industria cultural.

2.2. El cine como medio de comunicación e industria cultural

Cada día se llenan recintos cinematográficos con gente entusiasta queriendo observar historias que les hagan sentir miedo o tensión; escenas que les causen lágrimas, risas o que les propicien diversas emociones. Pasar un buen rato viendo una película es algo común, que seguramente la mayoría de las personas ha experimentado y continúa

haciéndolo de manera cotidiana; pero el cine no sólo es una experiencia de entretenimiento, implica mucho más:

“[Se trata de] una tecnología, un espectáculo, un registro visual, una industria, un arte, un mecanismo publicitario, un acto subversivo, una suma de conocimientos, una visión del mundo, una puesta en escena, un guion filmado, un híbrido, un documento (...) el cine es un arte combinatoria que ha creado su propio lenguaje, una gramática cinematográfica que permite colocar todos los elementos constituyentes (música, fotografía, actuación, efectos especiales) en una estructura única.” (Trujillo, 1996: 2)

El cine como medio de comunicación dirigido a las masas tiene la finalidad, al igual que otros medios (la televisión, la radio, productos comunicativos impresos, etcétera) de brindar entretenimiento, notificar sobre acontecimientos relevantes de interés colectivo y proporcionar información educativa de interés común. Así, su importancia como un medio inmerso en la sociedad está determinada por esas múltiples funciones: registrar, comunicar, informar, persuadir, entretener, provocar comentarios, generar discusiones, educar, emocionar:

“El cine es protagonista de la historia, en primer lugar, porque su presencia en las sociedades contemporáneas, desde hace más de un siglo, ha sido algo más que la de un testigo que registra de manera gráfica y llena de vida los momentos fundamentales de nuestro tiempo. (...) El protagonismo del cine

en nuestra historia contemporánea se apoya, en buena parte, en su carácter de medio de comunicación y en su consiguiente triple dimensión: informativa, persuasiva y de entretenimiento” (Montero, 2005: 12).

En el libro *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, de Georges Sadoul y Tomás Pérez Turrent (1976), se expone, como su título lo indica, la narración de los hechos históricos mundiales referentes al cine.

Diferentes inventos tuvieron lugar antes del desarrollo del cine como lo conocemos; como ejemplos se puede pensar en la linterna mágica, aparato óptico con el que se proyectaban imágenes de figuras pintadas en vidrio sobre un lienzo o una pared; la cámara oscura, como antecedente de la fotografía; el fonógrafo, capaz de reproducir sonidos grabados; el *kinetoscopio*, por medio del cual proyectaban imágenes que proporcionaban la ilusión del movimiento; y el cinematógrafo de los famosos hermanos Lumière, invento que partió de lo ya creado, en cuanto a la grabación de imágenes, y que incluyó la función de proyección.

Era el año 1895, cuando en París, Louis y Auguste Lumière realizaron la primera proyección pública de imágenes en movimiento con la presentación de *La llegada del tren*, en la que se apreciaba un tren llegando a su estación. Se dice que la reacción de las personas ante esta proyección de imágenes fue de asombro y temor, debido el gran parecido que tenían con la realidad, lo que los llevó a creer que el tren podría atropellarlos.

La función de las primeras grabaciones con el cinematógrafo, como la del tren o la llamada *Salida de los obreros de la fábrica*, era principalmente la de registrar momentos de la realidad, cosas y vivencias de la cotidianeidad, razón por la cual, hoy en día, a los primeros materiales cinematográficos se les cataloga en su mayoría dentro de un género documental. Derivado de esto, algunas personas, incluyendo sus inventores, vieron la novedad de la proyección de imágenes en movimiento como una simple actividad que pasaría de moda; no le veían futuro alguno. Sin embargo, algunos otros sí le vieron potencial a ese invento, por lo que empezaron a realizar grabaciones diferentes de los considerados documentales, que se hacían hasta entonces.

Los inicios del cine se dieron en Europa, donde el público al que iba dirigido era en su mayoría perteneciente a la clase alta, cuya posición socioeconómica les permitía tener acceso a las novedades del mundo, pero no pasó mucho tiempo para que el cine evolucionará tanto tecnológica como territorialmente. La visión del invento no sólo como un registro informativo y como un medio de entretenimiento sino también como un negocio, permitió que la técnica creada por los Lumière llegara a más países, América entre ellos.

En *La pantalla Global*, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009) presentan cuatro etapas de desarrollo del cine, a través de la cuales se puede entender mejor la importancia de este medio para la sociedad.

La primera etapa es la referente a los inicios del cine, donde se refleja *una modernidad primitiva*. Es descrita como “el momento en que el cine busca

para sí una condición y una definición artísticas” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 17). Corresponde a los orígenes del arte cinematográfico, aquellos donde no había reglas que seguir, por el contrario, donde la innovación, creatividad e imaginación podía ser explotados con toda libertad, momento en que los cineastas podían tomar riesgos y presentar mayores ambiciones.

Georges Méliès fue uno de los emprendedores en esta etapa, siendo precursor en el cambio de rumbo de la cinematografía. Méliès, un ilusionista con fascinación por los trucos y habilidades, sintió interés por contar historias de ficción que fueran enfocadas a brindar entretenimiento al espectador; para ello usaba escenografías muy estructuradas y efectos asombrosos que incluían la desaparición y aparición de los actores, esto gracias al buen manejo que logró de lo que más adelante sería llamado edición cinematográfica. La aceptación de sus creaciones y el reconocimiento de sus desarrollos técnicos y narrativos en el cine le llevó a obtener tal popularidad que hoy en día es considerado el padre de los efectos especiales del séptimo arte.

En esta primera etapa del cine las novedades atrajeron a muchas personas de distintas clases sociales, pero también alejaron a algunas otras; la élite, por ejemplo, comenzó a rechazar este tipo de entretenimiento al considerarlo populacho. Ante esto, en 1908, los hermanos franceses Lafitte, fundaron Film D'Art, una casa productora encargada de recuperar el interés la élite social de Europa. La manera en que lo hicieron fue adaptando al cine la literatura de Shakespeare, Dumas, Homero, entre otros, y realizando cada producción con un diseño parecido

al teatro; algo novedoso en un principio, pero poco exitoso, y que a la larga terminó cansando a los espectadores. El fin de ese modo de trabajo llegó en 1912, pero sin duda abrió paso a nuevas corrientes del cine europeo en donde la base fue la experimentación.

Otro de los aspectos notables dentro de esta etapa fue el trabajo de los cineastas que contribuyeron al desarrollo de los llamados géneros cinematográficos. Si bien, la comedia ya era un género explorado de manera somera, su evolución llegó con uno de los personajes más recordados en la historia del cine, Charles Chaplin, actor, compositor, productor, guionista, director, escritor y editor británico, que construyó su éxito en Estados Unidos, luego de ingresar como humorista, a una compañía de mimos en ese país.

Chaplin revolucionó de manera significativa la presencia del cine, pues fue por su afamado trabajo que más cineastas se interesaron en el arte de moda. Aun cuando las películas eran todavía mudas y sólo aquellos que contaban con buena economía podían acompañar las funciones con un piano y un relator, comenzaron a surgir, en Estados Unidos, varios estudios pequeños en los que se producían cortometrajes de bajo presupuesto, acciones con las cuales se conseguiría que más personas de diferentes clases sociales tuvieran acceso al consumo del cine, así “el cine se [presentó], incluso el informativo, como el primer medio de comunicación realmente de masas: llegaba a todas las clases sociales” (Montero, 2005: 15).

Y, aunque en Estados Unidos también se presentó la ola impulsada por los hermanos Lafitte, esta no tuvo suficiente fuerza como en Europa; marcando, desde entonces, una clara diferencia del cine norteamericano y el cine europeo. En Europa experimentaban, en Estados Unidos entretenían.

La segunda etapa corresponde a la *modernidad clásica*, que va de los años treinta hasta los cincuenta, décadas caracterizadas por la presencia del cine fuera de Europa. En cuanto a técnica, es en esta etapa cuando se pasa del cine mudo al sonoro, gran avance tecnológico que causó mayor interés tanto en realizadores como en espectadores, y que permitió el incremento de producción y consumo cinematográfico. Es también en la modernidad clásica donde se aprecia el nacer del cine como industria.

La transición del cine mudo al cine sonoro causó mayor atención del público y las compañías cinematográficas se tuvieron que modernizar; por consiguiente, los que no quisieron evolucionar con la industria fueron decayendo, entre ellos, el mismo Chaplin.

Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial muchos países, principalmente Europa, abandonaron proyectos cinematográficos para darle prioridad al conflicto bélico. Los materiales y recursos que antes se destinaban al cine fueron utilizados para la guerra. En Estados Unidos, atletas, músicos y cineastas se alistaron al ejército, por lo que el desarrollo del cine en ese país también se vio un poco afectado, pero no lo suficiente como para dejar de hacer películas.

Incluso existiendo guerra se crearon producciones que hasta hoy son consideradas grandes filmes. Los americanos supieron representar la realidad de ese tiempo, a través del cine, lo que ayudó a sembrar sentimientos de patriotismo y esperanza en la comunidad estadounidense. Un ejemplo es la obra *Casablanca* del año 1942 en donde, si bien se narra una historia de amor, se puede observar un hincapié en el contexto histórico de ese entonces.

Por otra parte, en esta etapa, México tuvo la oportunidad de comenzar sus propias producciones comerciales y de allí nació la llamada época de oro del cine mexicano, en la cual el crecimiento la industria cinematográfica nacional fue mayor. Sin embargo, cuando la guerra acabó, Estados Unidos, como triunfador, retomó su desarrollo cinematográfico con más fuerza, algo que cambiaría el rumbo de la industria por completo.

La tercera etapa del cine va de los años cincuenta a los setenta y es la llamada era de *modernidad vanguardista y emancipadora*, aquella donde los cineastas revolucionaron más su técnica y su narrativa en los filmes que producían. Se iniciaron nuevas corrientes, filmes más independientes con tramas más profundos y tintes revolucionarios; un cine poco comercial y más experimental, pues la “modernidad liberadora [rompió] el molde clásico para hacer primero un cine de investigación, polémico e iconoclasta, y después, con el paso del tiempo, un cine de gran público que incorporara paulatinamente las audacias y novedades” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 20).

Además de esos cambios, el cine tuvo que enfrentarse al surgimiento de un nuevo medio: la televisión. Muchos especulaban que el cine iba a morir en poco tiempo, pues la gente prefería la novedad de quedarse en casa a ver un programa televisivo, que salir y pagar un boleto de cine. Eso orilló a los estudios cinematográficos norteamericanos a esforzarse más en sus producciones, entrando a un nivel de espectacularidad tanto de procedimientos técnicos y efectos especiales como de narrativa. Fue así como nació el cine 3-D y entonces el público volvió a las salas.

Por último, la cuarta etapa es la del *hipercine*, que comienza a partir de los años 80 y es definida como la época moderna de la cinematografía, en la que se genera un “cine global, fragmentado, de identidad plural y multiculturalista” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 15).

“Esta cuarta fase de la historia del cine, subrayémoslo, no tiene la misma condición que las tres primeras. Mientras que éstas estuvieron caracterizadas por innovaciones de primer orden que en cada caso afectaron sólo a sectores delimitados [técnicos, espaciales y culturales], en la actualidad tenemos trastocadas todas las dimensiones del universo cinematográfico (la creación, la producción, la promoción, la distribución, el consumo), al mismo tiempo y de arriba abajo, [y estando presentes en territorio a nivel mundial]” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 21-22).

Las modificaciones de esas dimensiones del cine y su etapa global y multiculturalista, se puede ver, en su mayoría, en la industria cinematográfica más poderosa, la estadounidense, cuyo nacimiento de

dominio ya hemos visto; y que, por hechos y razones específicas, propiciaron su actual poder, entre ellos la Primera y Segunda Guerra Mundial y los efectos benéficos que le causó al país Americano, y la forma en que la producción de los medios audiovisuales y su popularidad se fue desarrollando en Hollywood, quienes supieron manejar la industria del entretenimiento como ningún otro. Y es que, ahora, muchas de las películas que se hacen en otros países, películas obviamente comerciales, quieren imitar la fórmula de los filmes estadounidenses, pues son el “modelo a seguir” de la industria cinematográfica mundial.

Años después del inicio del cine, se han consolidado grandes compañías cinematográficas y casas productoras que disponen de todos los medios necesarios para la producción y el rodaje de las películas, llegando a tener incluso poder sobre la distribución en salas de proyección. Con esto, la evolución del cine como medio de comunicación llegó a convertirse en lo que es actualmente, una industria cultural, término utilizado para hacer referencia a “aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial” (UNESCO, 2016).

2.2.1. Industria cinematográfica estadounidense

Cuando el cine llegó a América se convirtió rápidamente en un éxito por lo novedoso que resultaba el invento; pronto comenzaron a surgir muchos

cineastas procedentes de varios países, que se dedicaron a crear una industria cinematográfica.

En Estados Unidos ya se conocía el kinetoscopio, invento del científico Thomas Alba Edison, así que con la llegada del aparato francés de los hermanos Lumière, el cine tuvo un mayor desarrollo.

Muchos magnates, ubicados principalmente en Nueva York y Chicago, apostaron hacia la considerada nueva fuente de riqueza (Gubern, 2014). Sin embargo, no pasó mucho tiempo para que los cineastas salieran de ese territorio.

Edison y un grupo de casas productoras formaron la MPPC (Motion Picture Patents Company) logrando el monopolio en la filmación y proyección de las películas en Estados Unidos. La MPPC identificaba a todo aquel cineasta que no pagara una licencia por los equipos cinematográficos utilizados y los confiscaba, por lo que muchos productores optaron por buscar un nuevo lugar para el crecimiento del cine (Bach, 1999).

El afamado productor William Nicholas Selig, mejor conocido por su apodo “coronel Selig”, conocía un sitio cerca de Los Ángeles, y fue ahí donde decidió establecerse para realizar sus películas *westerns*. No pasaría mucho tiempo para que más cineastas, hartos de la MPPC, le siguieran. De esa manera se estableció la industria en aquella ciudad desconocida llamada *Hollywood*.

En ese lugar nacieron grandes casas productoras como Fox, Metro y Paramount, logrando un crecimiento desmesurado de la nueva industria; claro que el éxito no llegaría únicamente por la congregación y unión de las

productoras, los directores, escritores y actores en un mismo sitio, para ello hubo un factor que cambiaría por completo el rumbo y desarrollo del cine en Estados Unidos, la Primera Guerra Mundial.

Así, “paralizado el cine europeo por el desarrollo de la contienda (...) la industria de Hollywood pudo conquistar cómodamente unas posiciones comerciales y una primacía industrial, base de la situación que ha conservado hasta nuestros mismos días” (Gubern, 2014 :283). Estados Unidos llenó el espacio que Francia, uno de los países más poderosos en cuanto a cine en ese momento, había dejado tras la guerra; además de que también contrató y dio asilo político a muchos miembros del estudio más importante de Alemania en esa época, el UFA (Universum Film AG). Rápidamente ese emporio estadounidense se convirtió en la industria de cine más grande en el mundo; sus películas no sólo se veían en Norteamérica, sino que alcanzó un público mundial y superó a otras grandes industrias de aquel entonces, como la japonesa y la rusa.

Los europeos, por supuesto, quedaron atónitos ante el éxito de Estados Unidos, y es que para ellos la verdadera razón de ser del cine era la creación de obras de arte (Sadoul y Turrent, 1976), algo no tan presente en el interés de los cineastas hollywoodenses; al contrario, estos se interesaron más en el éxito económico derivado del gran consumo de los espectadores, que lograron gracias a diferentes estrategias. Una de ellas fue la creación del llamado *star-system*, el sistema de contratación exclusiva y a largo plazo, de actores ya conocidos por la audiencia, esto con el fin de asegurar el éxito de sus producciones, además:

“Junto al *star-system* (...), El cine americano se afianzó como una segura mercancía gracias a la eficacia de su estilo narrativo (...) [caracterizado por] un lenguaje visual conciso, la cámara a la altura de los ojos, movimientos de cámara tan solo para seguir a los personajes, montaje preciso, economía narrativa, empleo del plano americano (que ilustra la prioridad del funcionalismo sobre la estética) (...). Este lenguaje sencillo y antirretórico [es decir, nada rebuscado o artificioso], directo y eficaz, producto de las exigencias narrativas de los westerns y de las películas de acción, creó una reputación de habilidad técnica que el cine norteamericano todavía no ha perdido” (Gubern, 2014: 285 - 286)

Al no poner mucho empeño en la creación de filmes artísticos, que implicaría el uso de recursos cinematográficos probablemente difíciles de asimilar por todo el público; así como la utilización de elementos estéticos más que funcionales, que implicaría mayor gasto económico, Hollywood logró la fácil, rápida y económica aceptación del espectador; aunado a esto, la simplicidad temática presente en sus películas, le consolidó como la industria de mayor preferencia.

En Hollywood se producen “películas de <<buenos y malos>>, persecuciones y tiroteos, angustias y final feliz (Gubern, 2014: 286), historias que a todos les agrada por la fácil relación que se puede establecer entre ellas y la realidad social, pero más aún, por ser mejores relatos que los que se ven, oyen o viven realmente.

Por medio de esos relatos e historias contadas en las películas “el espectador encontró un mundo de aventuras en el que proyectarse fácilmente, para vivir jirones de una vida intensa y apasionante, arrinconando por un momento sus problemas y frustraciones. Y los mercaderes del celuloide, claro, lo sabían (Gubern, 2014: 286).

Así, “Hollywood se convierte en la fábrica de sueños que, a través de los géneros canónicos, entrega a un público de masas su ración de imaginario” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 18). Esta industria le da a la gente lo que quiere ver, le proporciona una manera de escapar de la realidad en la que viven, les presenta sueños de grandeza, llegando muchas veces a hacer posible lo imposible.

“Generaciones de norteamericanos pasaron innumerables horas en las oscuras salas cautivados por un mundo mágico lleno de fantasía. Las jóvenes se derretían por el último ídolo de Hollywood mientras los jóvenes soñaban con una vida de aventuras y gloria” (Black, 2012: 13).

Actualmente la industria cinematográfica estadounidense sigue siendo la máquina de sueños (y de dinero) que surgió el siglo pasado y se incorporó en múltiples culturas, apoderándose del cine a nivel mundial, y convirtiéndose en “educador de una mirada global que llega a las esferas más diversas de la vida contemporánea” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 28), por medio las representaciones que de ella comunica a través de sus productos mediáticos audiovisuales.

2.3. Representaciones en el cine

El cine, desde sus inicios como medio de comunicación, ha fungido como una plataforma en la que se pueden presentar, y por ende compartir con el espectador, diferentes mensajes con distintas finalidades; hoy en día como industria cultural reproduce más que nunca las múltiples formas en que el ser humano se desarrolla en sociedad; a través de una gran cantidad de representaciones (imágenes, colores, formas, sonidos, relaciones, etc.) es capaz de comunicar desde información de un hecho histórico, hasta las ideologías de un segmento de la población; por supuesto, mayoritariamente el cine ha sido entendido como una actividad de esparcimiento más que de educación sobre ideologías o historia; en efecto, al séptimo arte muchos lo consideran como simple entretenimiento, sin embargo conlleva más que una combinación de técnicas, trabajos y acciones que brindan un buen rato al público que lo consume.

Sobre los medios de comunicación audiovisuales el investigador José Carlos Lozano expone que:

No hay mensajes inocentes, ningún tipo de [en este caso, película], puede afirmar que solo brinda *entretenimiento*, que no emite significados sobre la sociedad. Puede ocurrir que se encuentren insertos en la textura del [filme] un buen número de mensajes muy importantes sobre las actitudes sociales y los valores (Lozano, 1996).

Para la construcción de una obra cinematográfica se considera todo lo que ocurre y ha ocurrido en la sociedad, los diferentes acontecimientos que la

humanidad ha vivido, desastres naturales que se han presenciado, formas de vida ya sea a nivel individual o colectivo, inventos y descubrimientos hechos por las mentes más asombrosas, actividades deportivas, artísticas, políticas; enfermedades, sueños, fantasías, temores, creencias que la gente tiene; todo lo que pueda llegar a la mente, partiendo de la vida en sociedad, puede ser tomado de referencia a la hora de pensar en una historia para llevar a la pantalla grande, y es que “como toda actividad histórica, [este medio] es un reflejo de su contexto (...) caracterizado [precisamente] por la sociedad” (Mohamad, 2006: 83).

Moscovici decía que a toda figura corresponde un sentido y a todo sentido corresponde una figura; cambiando el orden de lo que expresó y tomando en cuenta este contexto, eso se puede entender como que el creador o los creadores de la historia para una película pueden comunicar ciertos sentidos por medio del uso de determinadas figuras, representaciones, mismas que un espectador verá y a las que les proporcionará un significado.

Los filmes simplemente reproducen lo que hay en una sociedad, los cineastas toman los sentidos dentro de esta para poder comunicar, por medio del uso de representaciones, más sentidos que después la sociedad entenderá dependiendo de su contexto particular. Es de esta forma como el espectador se identifica con lo que ve, pues forman parte él y su vida, del entorno que un cineasta toma como punto de partida para la realización de sus producciones fílmicas y para la creación de las distintas representaciones que muestra a través de ellas.

Claro que en la representación cinematográfica pueden existir dos posibilidades, una de ellas es que esta sea fiel a la realidad y se presente como una reconstrucción meticulosa del mundo, o bien, que sea la construcción de un mundo en sí mismo, situado a cierta distancia de su referente (Casetti y Di Chio, 1991), pero de igual forma tomándolo como base para su existencia; de ahí la creación de filmes de fantasía, ciencia ficción, animación, etc., en los que se pueden observar los mismos tipos de problemas que en la vida real se tienen, pero desarrollándose en un planeta diferente de la tierra, o el mismo tipo de relaciones sociales, pero creándose entre dioses o animales que hablan. Por esa razón el sentido de identidad por parte del espectador, con aquello que observa, no se pierde; se podría decir incluso que se da, pero de manera inconsciente.

Esa empatía resulta importante y requiere de más atención de la que se le puede poner, pues no sólo se habla de una relación de identidad del espectador con los personajes y situaciones de las películas, hecho que posibilita la mayor aceptación de los productos fílmicos; en la industria cinematográfica esta empatía, ese sentirse identificado, esa sintonía entre emisor y receptor, es conocida como transferencia de imagen o de personalidad, y es entendida precisamente como la identificación que el espectador puede sentir con el personaje de una película, (principalmente con el protagonista, porque es quien más aparece en cuadro y quién mejor se desarrolla en la historia), pudiendo adoptar sus valores, creencias, su manera de actuar, e incluso su presencia, es decir, la forma en que se viste, se peina, habla, etc.

Esa acción de representar similitudes con la vida real y generar la transferencia de personalidad, funge en el cine incluso como una forma de educación, por increíble que parezca.

En la actualidad, cuando en el mundo existe una crisis de valores, moral y buena educación “el cine adquiere cada vez más protagonismo como instancia educativa de los jóvenes: es el que [les] dice cómo deben comportarse y actuar, cuáles deben ser las relaciones familiares y de pareja, dónde está el bien y el mal, en qué consisten la felicidad y el fracaso personal” (Méndiz, 2008: 3), pudiendo influir sobre la manera de pensar o actuar de una persona, y haciéndolo aún más que cualquier otro medio, por su naturaleza de expresión.

Alfonso Méndiz en su artículo *La influencia del cine en la familia* expresa que:

“... el cine posee un impacto multidimensional, del que difícilmente podemos sustraernos. A diferencia del periódico o la revista, que afecta sólo al sentido de la vista; o a diferencia de la radio, que incide sólo sobre el oído, el cine influye en varios sentidos al mismo tiempo. Ofrece una imagen, como la pintura o la fotografía (con un estudiado tratamiento de la luz, el encuadre, la composición y el cromatismo), pero añade a la vez la sugestión del movimiento (como en la danza o en el baile); y, al mismo tiempo, nos envuelve con la banda sonora (como en una audición musical), y realza la acción con los efectos de sonido, y con una modulación de la voz en los actores, y con una retórica verbal en el guion. Todo ello está afectando

simultáneamente a nuestro psiquismo, (...) [por lo que] resulta muy difícil sustraerse al impacto que puede producir una secuencia bien planificada, y más aún atemperar el juego de emociones que va desarrollando el argumento del filme: pues la historia se “siente” al compás de la música, mediada por unos actores determinados, con una determinada opción interpretativa, bajo ciertos efectos de luz, de decoración, etc.” (Méndiz, 2008: 6-7).

Todas las posibilidades que ofrece el cine para comunicar uno y mil mensajes lo convierten en el medio más interesante para analizar la información que presenta, tomando en cuenta tanto su aceptación y consumo más como forma de entretenimiento, y ese entramado de artes que le permiten expresar más significativamente todas las representaciones que muestra y comparte.

Capítulo 3. Metodología y análisis de los filmes

“Un pequeño tema puede servir de pretexto para combinaciones múltiples y profundas”.

- Robert Bresson (1901-1999)

Cineasta francés

La segunda etapa por la que se pasa al momento de desarrollar una investigación se conoce como la etapa de ejecución, ese momento en que todo lo estudiado con anterioridad, será puesto en práctica con el fin de completar o cumplir con el objetivo planteado al inicio del proyecto. En este caso se ha presentado en los capítulos anteriores lo que es el género y el sexo, mostrando las diferencias entre ambos términos; se han estudiado los diferentes tipos de masculinidad, como el modelo hegemónico, los micromachismos y las consideradas nuevas masculinidades.

También fue abordada la cuestión sobre qué son las representaciones y que se comprende por representaciones sociales, así como lo que implican como algo inmerso en los medios de comunicación a los que diariamente la sociedad se ve expuesta; de los medios se tomó al cine como arte que tuvo su desarrollo en diferentes terrenos geográficos, y su evolución gracias a la iniciativa de distintas personalidades, hasta llegar a convertirse en una industria cultural con incidencia a nivel mundial; específicamente se estudió el desarrollo del cine norteamericano y el surgimiento de Hollywood como la industria dominante no sólo en Estados Unidos. Todo ello, siendo relativo a la investigación que se lleva a cabo, ha

permitido comprender mejor el sentido de esta; ahora, se puede continuar con el aspecto más importante, la metodología con la cual se analizan los contenidos a tratar.

Partiendo de que el objetivo con la realización de este trabajo es analizar las representaciones de la masculinidad, comunicadas por medio de los personajes fílmicos masculinos, protagonistas de los productos mediáticos audiovisuales de la industria cinematográfica estadounidense, que fueron seleccionados, se ha optado por hacer uso del análisis de contenido como técnica de investigación que se emplea para analizar las comunicaciones, posibilitando conocer el significado de los mensajes y además, información respecto a su modo de producción, el emisor y sus propósitos.

En este tercer y último capítulo, retomando principalmente lo expuesto por el autor Klaus Krippendorff (1990), se presenta a detalle lo que es el análisis de contenido, cuáles son sus características, así como su finalidad y utilidad en cierto tipo de investigaciones en las que es adecuado su uso. A la par que se expone todo esto, se describe también la forma en que se actúa utilizando el análisis de contenido en esta investigación. Es decir, se presenta cómo se han seguido y siguen los pasos que Krippendorff enlista como procedimiento.

Comprendiendo lo anterior, se explica también lo que es el lenguaje cinematográfico; esto por la importancia que representa dentro de un estudio en que se analizan mensajes emitidos a través de películas. Retomando a los autores italianos Casetti y di Chio, se describen los significantes, signos y códigos que se pueden observar en un filme; claro

que se enlistan solamente aquellos que serán de utilidad para este trabajo, pues sin duda el análisis cinematográfico abarca un sinnúmero de componentes a tomar en cuenta.

Abarcando ya pasos a seguir dentro del análisis de contenido y comprendiendo parte importante del lenguaje cinematográfico, se dará paso al análisis de los filmes, explicando con anterioridad cuáles son las unidades de muestreo y de registro, así como las categorías, variables e indicadores que se establecen dentro de las mismas, y la forma sistemática en que todas ellas serán presentadas.

3.1. Análisis de contenido

Todo acto comunicativo, ya sea oral, visual, escrito o gestual, sin importar el medio por el que se reproduzca, conlleva un mensaje que, dependiendo del emisor, de las condiciones en que se dé y del receptor que lo interprete, tendrá varios significados. Para poder analizar cómo se dan, cuál es el contenido y qué significado se puede dar a los mensajes audiovisuales de productos comunicativos mediáticos, que son el caso particular de esta investigación, existe una técnica que proporciona lo necesario:

“Se suele llamar análisis de contenido al conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos (mensajes, textos o discursos) (...), y que, partiendo de técnicas de medida, a veces cuantitativas (estadísticas basadas en el recuento de unidades), a veces cualitativas

(lógicas basadas en la combinación de categorías) tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido aquellos textos...” (Piñuel, 2002: 2).

El sociólogo estadounidense Bernard R. Berelson definió el análisis de contenido de manera cuantitativa como “una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática (...) del contenido manifiesto de la comunicación” (Berelson citado en Krippendorff, 1990: 29), sin embargo, algunos otros autores como Klaus Krippendorff, investigador alemán, han retomado la definición que Berelson aporta pero le han agregado aspectos importantes que dieron pie a la posibilidad de realizar el análisis de manera cualitativa.

Primeramente es necesario explicar que sobre el contenido manifiesto de la comunicación que Berelson maneja, se puede hablar de cualquier tipo de dato que emita un significado, entendiendo que el análisis de contenido “procura comprender los datos, no como conjunto de acontecimientos físicos sino como fenómenos simbólicos...” (Krippendorff, 1990: 7), lo cual implica que en el análisis de los mensajes se pondrá atención tanto a los signos, como a significantes que tengan lugar en la relación simbólica entre el observador y aquello que percibe. En cierta forma Krippendorff resume lo anterior, explicando que “el análisis de contenido podría caracterizarse como un medio de investigación del significado simbólico de los mensajes” (Krippendorff, 1990: 30). Por supuesto, cabe aclarar que ningún mensaje tiene sólo un significado, por el contrario, se pueden obtener múltiples interpretaciones de un mismo mensaje, sea de cualquier

tipo, dependiendo del receptor que lo lea; y como consecuencia existe también el hecho de que no siempre habrá una coincidencia social acerca de los significados que un mensaje pueda tener. El acuerdo sobre lo que significa un mensaje “solo existe con los aspectos más obvios o “manifiestos” de las comunicaciones, o bien para unas pocas personas que comparten la misma perspectiva cultural y sociopolítica” (Krippendorff, 1990: 30), lo cual quiere decir que un mismo mensaje expuesto a diferentes receptores, en diferentes épocas, cuyas características y formas de vida sean distintas entre sí, probablemente tendrá lecturas que disten mucho una de otra.

Con esto resulta interesante el uso de esta herramienta de investigación para poder analizar de manera objetiva los mensajes de diferentes productos comunicativos, interpretar sus significados y describir el contenido de sus datos, con el fin de proporcionar un entendimiento general sobre lo que se observa; claro que mucho más que esto es lo que está presente dentro de las finalidades de este instrumento y, por ende, entre las razones para hacer uso de él.

Berelson, (Berelson citado en Krippendorff, 1990: 46) enlista las posibles aplicaciones del análisis de contenido:

- Para describir tendencias en el contenido de las comunicaciones.
- Para seguir el curso del desarrollo de estudios académicos.
- Para establecer las diferencias internacionales en materia del contenido de las comunicaciones.

- Para comparar los medios o “niveles de comunicación”.
- Para verificar en qué medida el contenido de la comunicación cumple los objetivos.
- Para construir y aplicar normas relativas a las comunicaciones.
- Para colaborar en operaciones técnicas de una investigación (por ejemplo, codificar preguntas abiertas en las entrevistas de encuestas).
- Para exponer las técnicas de la propaganda.
- Para medir la ‘legibilidad’ de los materiales de una comunicación.
- Para poner de relieve rasgos estilísticos.
- Para identificar los propósitos y otras características de los comunicadores.
- Para determinar el estado psicológico de personas o de grupos.
- Para detectar la existencia de propaganda (fundamentalmente con fines legales).
- Para obtener información política y militar.
- Para reflejar actitudes, intereses y valores (“pautas culturales”) de ciertos grupos de la población.
- Para revelar el foco de la atención.
- Para describir las respuestas actitudinales y conductuales frente a las comunicaciones.

Dentro del estudio de los mensajes emitidos a través de distintos productos comunicativos el empleo del análisis de contenido resulta necesario porque a pesar de la gran cantidad de datos a los que la

sociedad está expuesta, es poco lo que realmente se observa, pues el consumo usual de este tipo de comunicaciones ha propiciado que pocas veces se analicen los aspectos significativos del contenido. Cuando una persona va al cine a ver una película, su primer objetivo en mente no es ir a analizar el filme, lo que busca es una distracción, pasar un rato agradable, conmoverse por la película, o asustarse, o divertirse, todo antes que examinar detalladamente cada mensaje emitido en la cinta, por esa razón no suele ser captada de manera consciente toda la información implícita en aquello que se observa, información que sin duda lleva consigo ciertos fines, verdad por la cual resulta necesario analizarla.

Ole Rudolf Holsti, politólogo americano, considera al análisis de contenido en función de tres finalidades principales:

- Describir las características de la comunicación, averiguando *qué se dice, cómo se dice y a quién se dice*.
- Formular inferencias en cuanto a los antecedentes de la comunicación, averiguando *por qué se dice algo*.
- Formular inferencias en cuanto a los efectos de la comunicación, averiguando con *qué efecto se dice algo* (Holsti, citado por Krippendorff, 1990: 47).

Tomando lo anterior como punto de partida, se pretende que con la investigación en desarrollo se conozcan esas características de la comunicación y se puedan generar inferencias tanto de los antecedentes, como de los posibles efectos que puedan resultar como consecuencia, de los mensajes emitidos en las películas a analizar; para ello, además de

comprender la técnica en sí, se deben tener en cuenta todos los aspectos que permitirán se desarrolle bien la metodología.

Krippendorff (1990) ofrece un listado de pasos o actividades que se deben seguir para el correcto uso del análisis de contenido, dividiéndolos en las tres etapas que conforman una investigación.

El “proyecto” o “diseño” es la primera etapa, en la cual se lleva a la práctica efectiva la idea o interés que dio pie a la indagación que se hace; dentro de esta fase se deberán realizar las siguientes actividades:

- Aplicación del marco de referencia conceptual del análisis de contenido, que consiste en determinar los datos, el contexto, el objetivo, las inferencias y la validez que se tomarán en cuenta.
- Búsqueda de los datos adecuados, por medio de la cual el investigador establecerá, una vez haciendo una delimitación, la información concreta que quiere conocer.
- Búsqueda del conocimiento contextual, referente a la identificación y el estudio de las circunstancias por las que se ve rodeado el tema a tratar; esto con la finalidad de ser presentadas como bases argumentativas.

La segunda etapa en la realización de un proyecto de investigación es la ejecución, que incluye las siguientes acciones a seguir:

- Reducir y transformar los datos a analizar, dándoles la forma que exige el análisis a la vez que reteniendo toda la información relevante.
- Establecer y describir las unidades de muestreo y registro, mismas que serán obtenidas a partir de los datos encontrados en la primera etapa.
- Aplicar procedimientos analíticos sensibles al contexto, para obtener inferencias que permitan una adecuada conclusión.
- Identificar las pautas (guías a seguir) dentro de las inferencias; lo que corresponde a verificar la hipótesis, tomando como base las relaciones entre las inferencias y los resultados obtenidos mediante el método llevado a cabo.

Finalmente, para la tercera y última etapa de una investigación, es necesario:

- Presentar un informe, en el que se exponga la aplicación de cada uno de los pasos a seguir en las etapas previas del trabajo.

Ahora, siguiendo el desarrollo sistemático que presenta Krippendorff, se describen a continuación, los conceptos que conforman el marco de referencia conceptual del análisis de contenido, y se explica,

conjuntamente, la descripción de cómo se utiliza cada uno de ellos a lo largo de esta investigación:

- Datos; siendo los elementos básicos, “en todo análisis de contenido debe quedar claro qué datos se analizan, de qué manera se definen y de qué población se extraen” (Krippendorff, 1990: 36). Estos serán descritos en función de unidades, categorías o variables, definidas según lo que se está investigando.

El interés que generó el desarrollo del presente trabajo se dio en primera instancia de manera muy general; se estableció querer indagar sobre la representación de la masculinidad en el cine, lo cual, como tal, sería complicado realizar, pero una vez ejecutada la construcción del objeto de estudio se pudieron obtener los datos necesarios para determinar qué se analizaría.

Partiendo de que en el cine como industria cultural, Estados Unidos es el país con mayor dominio a nivel mundial, se delimitó estudiar las representaciones en películas producidas por esa población, enseguida se hizo una búsqueda respecto a las cintas estadounidenses más taquilleras, más vistas, alrededor del mundo; la primera de ellas es Avatar, del director James Cameron; en segundo lugar está posicionada Titanic, también dirigida por él (IMDb Internet Movie Database, 2017); esos datos permitieron establecer las producciones de este cineasta como las unidades en las que se analizaría a la masculinidad. Para obtener más y mejores resultados se determinó una unidad más; continuando con las

ganancias en taquilla, se tomó un tercer filme del director; siendo ese, *Terminator*. Finalmente, ya reduciendo los datos, se delimitó más el estudio de la masculinidad, a la representación de ésta por medio de los personajes, hombres, protagonistas de los filmes seleccionados.

- Contexto; uno de los aspectos característicos de las comunicaciones simbólicas es su naturaleza vicaria, misma que “obliga al receptor a formular inferencias específicas, a partir de los datos (...) en relación con ciertas porciones de su medio empírico” (Krippendorff, 1990: 31). A este medio Krippendorff lo denomina, el contexto de datos y explica su importancia como agente justificante en el análisis de contenido, pues de él se puede exigir que contribuya al entendimiento de aquella porción de realidad que se representa por medio de las comunicaciones. De ahí que se realice el análisis de contenido teniendo en cuenta la relación de los datos y el contexto con respecto al cual serán analizados y dentro del cual se realizarán las inferencias, esto “con el fin de incluir todas las condiciones circundantes, antecedentes, coexistentes o consecuentes” (Krippendorff, 1990: 36). Cabe resaltar que este contexto es construido por el analista.

Tener establecido un objeto de estudio con datos concretos a ser analizados, es sólo el inicio del desarrollo de un análisis de contenido. Antes de querer estudiar las representaciones de la masculinidad, es preciso comprender ambos términos: representaciones y masculinidad,

con el fin de conseguir un mayor entendimiento en el momento en que se realice el análisis, pues más que conceptos, estas son realidades presentes en el contexto en que se desarrolla la investigación; de manera independiente están inmersas como circunstancias antecedentes del mismo objeto de estudio y, por lo tanto, consecuentes en el sentido en que contribuyen a las inferencias que se generen con la investigación.

Por esa razón, dentro de este trabajo se estudia lo referente a la masculinidad como género, sus tipologías y las características de estas; y de igual forma las representaciones, comprendiendo qué son, cuáles son sus funcionalidades y qué efectos producen en la sociedad; posteriormente de manera más específica se explica su presencia dentro del cine como medio de comunicación; aunado a eso, existiendo también como condición circundante del objeto de estudio, se toma más a detalle a la industria cinematográfica estadounidense, describiendo las causas y razones que la posicionaron en el mundo como la más presente.

Con esto se determinó un marco conceptual en la investigación, que incluye la masculinidad, las representaciones, el cine y la industria cinematográfica estadounidense, Hollywood; para que diera esclarecimiento a la misma, presentándose como parte del contexto en que se desarrolla.

- Objetivo; comprender aquello que se quiere conocer es primordial para poder dar seguimiento al análisis de contenido. Es importante siempre, y desde un principio,

tener presente el objetivo dentro de lo que se analiza para llevar un rumbo claro (Krippendorff, 1990).

Recordemos el objetivo de esta investigación: analizar las representaciones de la masculinidad que la industria cinematográfica estadounidense comunica por medio de los personajes fílmicos masculinos, protagonistas de las películas *Avatar*, *Titanic* y *Terminator*, dirigidas y escritas por el cineasta más taquillero mundialmente, James Cameron.

- Inferencias, referente a que la tarea en todo análisis de contenido, "... consiste en formular inferencias, a partir de los datos, en relación con algunos aspectos de su contexto, y justificar estas inferencias en función de lo que se sabe acerca de los factores estables del sistema en cuestión" (Krippendorff, 1990: 38).

Krippendorff presenta una forma de inferencia que se realiza a partir de índices, comprendidos como variables que pueden ser consideradas correlatos de otras manifestaciones. Con este tipo de inferencia "... los datos lingüísticos (...) se miden de modo tal que adquieren el carácter de índices de fenómenos no lingüísticos..." (Krippendorff, 1990: 57), por ejemplo, en las investigaciones sobre la comunicación de masas, se han empleado los siguientes índices (Krippendorff, 1990):

- La *frecuencia* con que aparece un símbolo, idea o tema en el interior de una corriente de mensajes tiende a

interpretarse como medida de *importancia, atención o énfasis*.

- La cantidad de atributos *favorables y desfavorables* de un símbolo, idea o tema tiene a interponerse como medida de la *orientación o tendencia*.

Este tipo de inferencia es la que se piensa utilizar en el análisis.

- Validez; en todo análisis de contenido “... hay que especificar (...) el tipo de pruebas necesarias para validar [los] resultados, o hacerlos con la suficiente claridad como para que la validación resulte concebible” (Krippendorff, 1990: 36).

Continuando con la etapa de ejecución, se prosigue ahora con la descripción de los tipos de unidades de análisis que se pueden establecer para la investigación, presentando aquellas que se determinan en este trabajo. Krippendorff (1990) habla de tres tipos:

- Las unidades de muestreo, aquellas porciones de la realidad observada que se consideran independientes unas de otras; son las unidades que conforman la realidad que se investigará y que deberán ser almacenadas para permitir el estudio de estas.

Es necesario puntualizar que el conjunto de realidades recogidas por el analista deberá contener la información

pertinente para realizar el trabajo, es decir, deben presentar relación temática con el objeto de estudio de la investigación a la que pertenecerán (Krippendorff ,1990).

En este trabajo, las unidades de muestreo son cada una de las películas a analizar: *Avatar*, *Titanic*, y *Terminator*. Estas son independientes una de otra y conforman la realidad que se examina, pues contienen información adecuada para el objeto de estudio de la investigación, para su obtención se procedió de manera sistemática a partir de la construcción del objeto de estudio.

- Las unidades de registro, que son las partes analizables en que se fragmentan las unidades de muestreo; son los segmentos de contenido que serán medidos, descritos, analizados y, por consiguiente, interpretados para llegar a una conclusión (Krippendorff ,1990).

Las unidades de registro de cada unidad de muestreo se determinaron a partir de la división por tiempos de cada película, con lo que se conoce como actos, tema del que se hablará más adelante.

- Las unidades de contexto, necesarias para fijar límites en la información contextual. Con ellas el investigador examina y explica los símbolos que determinan su interpretación de las unidades de registro y de muestreo.

Estas unidades “no necesitan ser independientes ni descriptibles de forma aislada; pueden suponerse, y contienen numerosas unidades de registro” (Krippendorff, 1990: 85).

Para poder estudiar las representaciones de la masculinidad, que se comunican por medio de las unidades de muestreo, es necesario ahondar en lo que son las masculinidades y de igual forma en lo que es conocido como lenguaje cinematográfico, pues son muchos los componentes de los mensajes transmitidos en una película, que comunican datos relativos a la masculinidad, mismos que para ser captados, descritos e interpretados, requieren algo más que la simple observación; por esa razón en esta investigación se establecen como unidades de contexto la masculinidad y el lenguaje cinematográfico, que a su vez contienen categorías, variables y unidades de muestreo y registro que posibiliten un mejor análisis del objeto de estudio.

Más adelante, la forma en que se procederá para el análisis del objeto de estudio será diseñando, primeramente, un sistema esquemático que permita obtener de las unidades de registro y muestreo, datos significativos relacionados con la masculinidad; para ello se piensa realizar cuadros de información en los que se determinen además de las unidades ya establecidas, categorías, variables e indicadores que ayuden a concretar la información que se busca respecto a la masculinidad.

Posteriormente, empleando lo que engloba el lenguaje cinematográfico, se fijarán unidades de muestreo que a su vez contengan unidades de

registro, para con ellas poder construir un sistema de análisis de los datos previamente recabados, con el fin de tener una idea clara de ellos y confirmar que son correctos.

Finalmente, se codificarán los datos obtenidos, en resultados alfanuméricos, lo que llevará a hacer interpretaciones que a su vez resulten en inferencias como respuesta a la hipótesis planteada.

Como en todas las investigaciones, se use la metodología que sea, es probable que existan inconvenientes durante la ejecución del proyecto. En el caso del análisis de contenido la mayoría de los problemas se dan en el momento de codificar los datos; estos surgen debido a ciertos errores que los codificadores cometen sin percatarse de ello. Krippendorff (1990), enlista los siguientes como los más comunes:

- Tener registros ausentes; error que hace referencia a la omisión de registros que no se codificaron, principalmente porque el codificador o analista no se percató de ellos, o porque decidió no considerarlos para el análisis.
- Obtener valores ilegítimos; error que se produce cuando aparecen resultados pertenecientes a categorías que no fueron establecidas.
- Improbabilidades; este error concentra aquellos valores legítimos dentro del contexto estudiado, pero los que, debido

al instrumento de medida, no son aplicables porque se salen de la gama de expectativas prevista.

Estos errores, dependiendo de la forma y el grado en que se den, pueden generar problemas al momento de interpretar la información obtenida, pues pueden derivar en resultados equivocados, en inferencias que carezcan de validez y en la inutilidad del estudio para ser retomado posteriormente por otro analista; por esas razones es necesario que se desarrolle lo más correcto posible la forma en que se codificaran los datos a ser analizados con esta herramienta de investigación.

De igual forma, para el buen uso del análisis de contenido Krippendorff explica que se deben tener en cuenta también algunas reglas de dicha técnica de investigación. Basándose en la definición de Berelson (Berelson citado en Krippendorff, 1990), establece que durante todo el análisis de contenido es necesario seguir cuatro principales normas, que permitirán la disminución de errores en la investigación:

- Objetividad, referente a la forma en que se describen los datos analizados, siempre con la limitante de indicar únicamente las características simbólicas y el significado general que estas puedan tener, sin involucrar opiniones.
- Sistematización, con la cual se busca que los elementos sean organizados de manera que exista orden en la investigación.
- Contenido manifiesto, que se refiere a tomar en cuenta únicamente los datos claros y evidentes, contenidos en los mensajes que se estudian.

- Capacidad de generalización, que hace alusión al adecuado análisis de los datos para extraer conclusiones generales realistas.

Con referencia a la presentación de un informe, paso a realizar en la última etapa de una investigación, Krippendorff (1990) expone que en él se deben describir principalmente los siguientes aspectos:

- Una enunciación del problema general que aborda la investigación, en donde se presentará al lector la importancia del análisis realizado conforme al problema planteado en el proyecto.
- Una enunciación de los objetivos específicos del trabajo realizado.
- Una justificación de los datos, métodos y diseño elegidos.
- Una descripción de los procedimientos efectivamente adoptados para que el trabajo sea reproducible por otros.
- Una presentación de los hallazgos y de su significación.
- Una evaluación autocrítica de los procedimientos adoptados y los resultados obtenidos.

Una vez comprendido y en parte aplicado el uso de esta metodología, siguiendo los pasos que enlista Krippendorff en cada una de las etapas que conforman el desarrollo de una investigación, se continúa ahora con el estudio del lenguaje cinematográfico, necesario para un mejor entendimiento de los datos que se buscan obtener en la etapa de ejecución del proyecto.

3.2. Lenguaje cinematográfico

Para poder estudiar las representaciones de la masculinidad, que se comunican por medio de los personajes fílmicos protagonistas de cada una de las unidades de muestreo, es necesario ahondar en el lenguaje cinematográfico, pues son muchos los componentes de los mensajes transmitidos en una película, que a simple vista y sin el conocimiento de ellos, no son fácilmente identificados.

Los autores italianos Francesco Casetti y Federico di Chio, hablan sobre la lingüisticidad del filme en su libro *Cómo analizar un film* (1991); ellos expresan que "... el cine aparece plenamente como un lenguaje (...) [que] expresa, significa, comunica, y lo hace con medios que parecen satisfacer esas condiciones; por ello entra en la gran área de los lenguajes" (Casetti y di Chio, 1991: 65). Dentro de su publicación, explican los diferentes componentes cinematográficos de una película, haciendo mención de los principales significantes, signos y códigos que se entrelazan formando un complejo flujo de información. En sí, el libro lo presentan como una guía a seguir para poder analizar los productos comunicativos cinematográficos, pues detallan los procedimientos de análisis de representación, narración y comunicación, proporcionando instrucciones y estrategias para poder llevar a cabo una investigación fílmica exhaustiva.

Para los fines de este trabajo no se retomarán todos los aspectos que Casetti y di Chio describen, pues no se pretende analizar cada una de las películas que se tienen como unidades de muestreo, sino únicamente los datos que de ellas se obtengan en relación con la masculinidad. Siendo

así, en estas páginas sólo se describe la información que será de utilidad para esta investigación, misma de la cual se obtendrán más unidades de muestreo, con sus respectivas unidades de registro, que ayudarán a comprender mejor los datos que se obtengan previamente.

Estos autores presentan tres principales formas en que un filme puede ser explorado:

“en primer lugar la <<lingüística>> del film se reconduce hacia una serie de *materias de la expresión o significantes*; después esta <<lingüística>> se confronta con la existencia de una bien definida tipología de *signos*; y, en fin, esta <<lingüística>> se relaciona con una rica variedad de *códigos operantes en el flujo filmico*” (Casetti y di Chio, 1991: 66).

Hay que recordar que con el análisis de contenido se procura comprender los datos inmersos en la comunicación, como fenómenos simbólicos; lo cual implica que estudiando y analizando los mensajes se pondrá atención tanto a los signos como a los significantes que tengan lugar, incluyendo a esto los códigos operantes.

Casetti y di Chio (1991) definen los significantes como los materiales sensibles con que se entretajan los signos presentes en un filme, y presentan una división de estos en su tipo visual y sonoro:

- Por una parte, los significantes visuales “se refieren, evidentemente, a todo aquello relativo a la vista (...), a las imágenes en movimiento...” (Casetti y di Chio, 1991: 67).
- Los significantes sonoros, abarcan “todo lo relativo al oído (...), y se subdividen a su vez en tres categorías, respectivamente las voces, los ruidos y la música” (Casetti y di Chio, 1991: 67).

Estos tipos de significantes son la primera forma en que un analista u observador se puede acercar a examinar los componentes básicos de una película; para continuar de manera más profunda y significativa se tiene la segunda forma de investigación, que es analizando los signos.

Más allá de la naturaleza del significante por sí solo, es necesario poner atención en la relación que estos tienen con los significados, es decir, en los signos (Casetti y di Chio, 1991). Por relación natural o convencional, un objeto, un fenómeno o un hecho, pueden representar o evocar a otro objeto, fenómeno o hecho, habiendo una relación social entre significado y significante que resulta de relevancia al evidenciar que lo expuesto en un filme siempre va a llevar consigo un significado.

Retomando al filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce, Casetti y di Chio (1991) enlistan tres tipos de signos que posee el cine:

- El índice, como “signo que testimonia la existencia de un objeto con el que mantiene un íntimo nexo de implicación, sin llegar a describirlo” (Casetti y di Chio, 1991: 69). Por

ejemplo, un grito, dependiendo de cómo sea, se puede presentar como indicio de un susto o un fuerte enojo, sin embargo, no proporciona más información como el origen de su presencia.

- El ícono, como “signo que reproduce, por así decirlo, los contornos del objeto. en este caso (...) no se dice nada sobre la existencia del objeto, pero se dice algo sobre su cualidad. (...) Por ello, [estos señalan] el nexo existencial entre el signo y el objeto de referencia” (Casetti y di Chio, 1991: 69).
- El símbolo, como “signo convencional (...) que se basa en una correspondencia codificada, en una <<ley>>. En este caso, no se dice nada de la existencia, ni tampoco de la cualidad del objeto: simplemente se lo designa sobre la base de una norma” (Casetti y di Chio, 1991: 69).

Estos tres tipos de signos están presentes, sin duda, en el cine, “las imágenes son inmediatamente íconos, mientras que la música y las palabras son símbolos y los ruidos índices” (Casetti y di Chio, 1991: 69). Con esta segunda forma de examinar un filme es necesario diferenciar las formas de signos y encontrar su presencia en las películas que se quieran analizar.

Observar los significantes y los signos, permitirá llegar a tener una visión más completa de lo que está presente en un producto fílmico, sin

embargo, para poder identificarlo, entenderlo y corroborar su naturaleza ya sea de signo o significante, es necesario recurrir a una tercera forma de exploración, que se da por medio del estudio de los códigos.

Casetti y di Chio definen los códigos en función de tres distintas acepciones:

“un *código* es siempre: a) un sistema de equivalencias, gracias al cual cada uno de los elementos del mensaje tiene un dato correspondiente (cada señal tiene un significado, etc.); b) un *stock* de posibilidades, gracias al cual las elecciones activadas llegan a referirse a un canon (las palabras pronunciadas reenvían a un vocabulario, etc.); c) un conjunto de comportamientos ratificados, gracias al cual remitente y destinatario tienen la seguridad de operar sobre un terreno común (ambos usan la misma lengua, etc.)” (Casetti y di Chio, 1991: 72).

El cine contiene diferentes códigos que se presentan como parte típica e integrante del lenguaje cinematográfico, a continuación, retomando a Casetti y di Chio (1991), se enlistan los principales códigos cinematográficos y su descripción, que serán de utilidad en el análisis que se desarrolla en esta investigación:

Códigos visuales de iconicidad

- Códigos de la denominación y reconocimiento icónico, “aquellos (...) que permiten modular la experiencia directa

que tenemos del mundo e interpretar aquello que vemos” (Casetti y di Chio, 1991: 80). Estos códigos llegan a ser comprendidos gracias al conocimiento convencional que se obtiene en el contexto en que se desarrolle el observador, analista o espectador de una película. Como ejemplo se puede pensar en el cuerpo humano como código de denominación y reconocimiento icónico, que se ve y se distingue como hombre o mujer, por su forma y por el conocimiento convencional que se tiene de él.

- Códigos de la transcripción icónica, estos hacen referencia a “los artificios gráficos a través de los cuales se restituye el objeto con sus características...” (Casetti y di Chio, 1991: 80). Cada objeto o persona vistos en una película son representados gráficamente ya sea de manera muy parecida a la imagen que los activa, o bien, siendo distorsionados. En un filme de superhéroes el código de transcripción icónica se puede observar en la forma en que un hombre con superpoderes es distorsionado en su imagen para aparentar ser más fuerte, poderoso, y en general super hombre.
- Códigos de la composición icónica, “... aquellos que organizan las relaciones entre los diversos elementos en el interior de la imagen, y que, como consecuencia, regulan la construcción del espacio visual” (Casetti y di Chio, 1991: 81). Derivados de ellos se presentan los

códigos de la figuración, referentes a la forma distribuida en que se disponen los diferentes elementos de una imagen; y los códigos de la plasticidad de la imagen, que por el contrario muestran a ciertos componentes de la imagen, destacados por encima de los demás.

- Códigos iconográficos, que “regulan la construcción de las figuras definidas, pero fuertemente convencionalizadas y con un significado fijo. consiguen, por ejemplo, que un personaje, por sus rasgos fisionómicos, su comportamiento, su vestimenta, etc., aparezca desde el principio como un <<poli>>, y otro como <<el héroe bueno>>, etc.” (Casetti y di Chio, 1991: 83).

Códigos visuales de fotograficidad

- El encuadre y los modos de filmación, códigos que se refieren a la forma en que se realiza la grabación de un personaje, objeto o hecho en una película, tomando en cuenta el espacio que ocupa en pantalla y “... desde qué punto mirarlo y hacerlo mirar (ya sea de frente, desde lo alto, desde abajo, de cerca, de lejos, etc.); estas elecciones no están exentas de consecuencias, pues subrayan o añaden significados a los propios del objeto encuadrado” (Casetti y di Chio, 1991: 87).

Entre estos códigos se enlistan los diferentes campos, planos y grados de angulación de la cámara, que se pueden emplear en la filmación de una cinta. Para su descripción se retomarán tanto a Casetti y di Chio (1991), como a los autores Fernández Díez y Martínez Abadía; y a Mascelli.

Campo larguísimo: proporciona “una visión que abarca un ambiente entero, de modo bastante más amplio de cuanto los personajes y la acción que residen allí pueden exigir (tanto es así, que estos últimos en cierto modo se pierden)” (Casetti y di Chio, 1991: 87). El uso de este encuadre se da para situar al espectador en el lugar en que se lleva la acción.

Campo largo: permite “una visión que abarca un ambiente completo, pero en la cual los personajes y la acción albergados resultan claramente reconocibles” (Casetti y di Chio, 1991: 87). Con este encuadre ya se deja saber quiénes y cómo (de manera general) participan en el lugar en que se desarrolla la historia.

Campo medio: “marco en que la acción se sitúa en el centro de la atención, mientras que el ambiente queda relegado al papel del trasfondo” (Casetti y di Chio, 1991: 87). Una vez empleando y observando este encuadre, el cineasta y el espectador dan a conocer y descubren, respectivamente, al o los personajes principales que se encuentran desempeñando determinada acción o formando parte de cierto hecho.

Plano americano: que corta al sujeto por la rodilla o debajo de ella. “Este plano (...) sirve para mostrar acciones físicas de los personajes [y] es lo suficientemente próximo como para observar los rasgos del rostro”

(Fernández y Martínez, 1999: 33), y poder ver emociones y estado de ánimo del personaje.

Primer plano: que corta al sujeto por los hombros, a una distancia de intimidad en que se ve principalmente el rostro. “Es el plano expresivo por excelencia...” (Fernández y Martínez, 1999: 34). Se puede hablar de un *primer plano corto* cuando la distancia en que se ve el rostro es más cercana.

Primerísimo primer plano: “encuadra tan sólo un detalle del rostro: los ojos, los labios, etc.” (Fernández y Martínez, 1999: 35).

Plano detalle: “es un primer plano de una parte del sujeto diferente al rostro. La mano con un cigarro, la corbata, un anillo, etc.” (Fernández y Martínez, 1999: 35).

Plano holandés: “es un emplazamiento con la cámara inclina de forma exagerada, (...) [haciendo] que la imagen en pantalla aparezca inclinada diagonalmente; es decir, desequilibrada. (...) Puede utilizarse el plano holandés para filmar escenas de actores fuera de control y en estado alterado...” (Fernández y Martínez, 1999: 46).

Ángulo de cámara picado: “es cualquier toma en que la cámara se inclina *hacia abajo* para mirar al sujeto” (Mascelli, 2012: 37). Esta angulación de cámara reduce la altura de un actor o un objeto, siendo “excelente cuando un [personaje] se ve menospreciado, ya sea por su entorno o por sus acciones” (Mascelli, 2012: 39).

Ángulo de cámara contrapicado: “es cualquiera en el que la cámara se inclina *hacia lo alto* para mirar al sujeto” (Mascelli, 2012: 41). Este tipo de ángulos se utiliza cuando se desea inspirar asombro o entusiasmo, aumentando la altura del sujeto y creando mayor impacto dramático, dando al personaje la posibilidad de dominar el suceso en que se presenta así (Mascelli, 2012).

- Modos de iluminación, estos códigos visuales de fotograficidad pueden presentarse en distintas formas dependiendo del fin que pretendan, más allá de proyectar luz sobre algo o alguien. Casetti y di Chio (1991) enlistan los siguientes:

Iluminación neutra: atenta a hacer reconocibles los objetos encuadrados, y va dirigida a obtener resultados genéricamente realistas pudiendo restituir un ambiente en su aspecto genérico.

Iluminación subrayada: puede llegar a alterar los contornos de los objetos encuadrados, y puede conseguir resultados anti naturalistas, buscando efectos de contraste violento.

Códigos sonoros

- Voces, estos códigos “permiten bastante limpiamente, junto con la fisionomía, definir [la forma de ser o el estado emocional de] un personaje” (Casetti y di Chio, 1991:

101), pues dependiendo del volumen o tono, del ritmo, y por supuesto, de lo que se exprese verbalmente en conjunto o no con la comunicación no verbal, se comprenderá al personaje, sus sentimientos e intenciones. Las voces pueden estar presentes de distintas maneras Casetti y di Chio (1991):

Voz in: presente en pantalla al verse explícitamente emitida por el personaje.

Voz off: que está fuera de campo y puede desempeñar una función narrativa, que por supuesto también proporciona información de los personajes.

- Ruidos, códigos que se puede presentar, al igual que la voz, de diferentes maneras, pero que a diferencia de esta tiene mayor relación con la imagen, que, en específico, con el personaje. En filme pueden haber Casetti y di Chio (1991):

Ruidos in: existiendo a la par que la imagen que los produce, espesando la situación audiovisual, lo que la hace más verosímil.

Ruidos off: en donde el sonido procede de una fuente no encuadrada, pudiendo rellenar de manera artificial una situación visual.

- Música, estos códigos son menos frecuentes que las voces y los ruidos; son utilizados como acompañamiento de escenas o bien como introducción y conclusión a la película. Su incidencia es más bien el público de la película, que en la película en sí.

Cada uno de estos códigos interviniendo simultáneamente con los demás, construyen el resultado final de una obra del séptimo arte, reuniendo en sí mismos los significantes y signos que conforman los mensajes que se inscriben dentro del lenguaje cinematográfico. Es a través de la identificación, estudio y descripción de estos códigos, como se puede llegar a analizar un filme.

Ahora, pensando que lo que principalmente se toma en cuenta en esta investigación es al personaje fílmico, se retoma también el análisis que Casetti y di Chio (1991) proponen hacer para los personajes, su actuar y la transformación que generan en el ambiente en que se desarrollan. Ellos explican que todo esto se puede examinar en tres diferentes niveles:

“el fenomenológico, concentrado en las manifestaciones más evidentes, puntuales y concretas de los elementos; el formal, más atento a los tipos, los géneros y a las clases, a la vez que dedicado a reconducir los elementos en juego a frentes más generales; y el [nivel] abstracto, dirigido a la captación de los nexos estructurales y lógicos que los distintos elementos, más allá de su manifestación concreta (...) mantienen recíprocamente” (Casetti y di Chio, 1991: 208).

No obstante, Casetti y di Chio explican que es necesario "... mantenerse en uno solo de estos niveles de análisis..." (Casetti y di Chio, 1991: 208), por esa razón, se ha elegido estudiar al personaje, su actuar y la transformación que genera, en el nivel formal, pues en este se analiza al personaje a partir del rol que tiene, a su acción como la función que desempeña, y a la transformación que genera, como un proceso. Enseguida se explican y puntualizan las formas en las que se puede ver cada uno de estos términos (Casetti y di Chio, 1991):

El personaje como rol

- Personaje activo," ... que se sitúa como fuente directa de la acción, y que opera, por así decirlo, en primera persona" (Casetti y di Chio, 1991: 179).
- Personaje pasivo, que es "objeto de las iniciativas de otros, y que se presenta más como terminal de la acción que como fuente" (Casetti y di Chio, 1991: 179).
- Personaje influenciador, que provoca acciones sucesivas; "es un personaje que <<hace hacer>> a los demás, encontrando en ellos sus ejecutores" (Casetti y di Chio, 1991: 179).
- Personaje autónomo, que opera sin causas y sin mediaciones; "es un personaje que <<hace>>

directamente, proponiéndose como causa y razón de su actuación” (Casetti y di Chio, 1991: 179).

- Personaje modificador, que opera activamente en la narración, actuando como motor; es “un personaje que trabaja para cambiar las situaciones, en sentido positivo o negativo según los casos (y entonces será mejorador o degradador...” (Casetti y di Chio, 1991: 179).
- Personaje conservador, que opera como punto de resistencia; es “un personaje cuya función será la conservación del equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado (y entonces será protector o frustrado...” (Casetti y di Chio, 1991: 180).

La acción como función

- La privación, “consiste en que alguien o algo sustrae a un personaje cosas que le resultan muy queridas, la capacidad de hablar, la persona amada, una suma de dinero, etc.”
- El viaje, “puede concretarse en un desplazamiento físico, en una verdadera *transferencia*, pero también en un desplazamiento mental, en un *trayecto psicológico*; lo que cuenta es que el personaje se [mueva]...”

- La prohibición, “puede ser (...) una de las etapas que el personaje atraviese a lo largo de su viaje; se manifiesta como afirmación de los límites precisos que no se pueden traspasar. Frente a esta función, existe una doble posibilidad de respuesta: el *respeto* de la prohibición o, por el contrario, su *infracción*”
- La obligación; en esta acción el personaje “se sitúa frente a un deber que puede asumir el aspecto de una *tarea* que realizar o de una *misión* que llevar a cabo. También aquí tenemos dos posibilidades de respuesta: el *cumplimiento* (...) o, la *evasión* de obligaciones”
- El engaño, “se manifiesta como *trampa*, como *disfraz*, como *delación*, etc. De nuevo, la respuesta posible es doble: por un lado, la *connivencia*, y por el otro el *desenmascaramiento*”
- Pruebas preliminares, acciones “dirigidas a la obtención de un medio que permitirá al personaje equiparse con vistas a la batalla final”, que enfrentará por su inicial probación.
- Pruebas definitivas; estas acciones “permiten al personaje afrontar de una vez por todas la causa de la falta inicial” La victoria y la derrota están ligadas a esta función de la acción.

(Casetti y di Chio, 1991: 190-192)

La transformación como proceso

- Mejoramiento; esta transformación se entiende como el recorrido que el personaje ha hecho de manera evolutiva en la historia en que se desarrolla, mismo que por medio de sus acciones ha conseguido mejorar su situación, tomando en cuenta la privación y prohibición que le fueron hechos en un inicio y las pruebas que fue superando para cambiar su propia historia. En este caso “el mejoramiento [para el protagonista] significará el empeoramiento para su antagonista” (Casetti y di Chio, 1991: 202).
- Empeoramiento; en este caso la transformación se da de manera contraria al mejoramiento, apareciendo el protagonista en desventaja en una comparación con su antagonista, no logrando resultados que le beneficien en su problema inicial de privación (Casetti y di Chio, 1991).

De toda la información referente al lenguaje cinematográfico, como unidad de contexto, presentada y descrita en este apartado, se obtienen como unidades de muestreo los códigos visuales de iconicidad y fotograficidad, el personaje como rol, la acción como función y la transformación como proceso; y, por otra parte, sus diferentes formas y variantes se seleccionan como unidades de registro.

Con el uso de estas unidades de muestreo y registro de la unidad de contexto del lenguaje cinematográfico, se pretende poder captar y describir todos los componentes de los datos recabados, con el fin de poder generar interpretaciones más completas.

3.3. Análisis de los filmes *Avatar*, *Titanic* y *Terminator*

Sería complicado estudiar las representaciones que se hacen y han hecho de la masculinidad en el cine, ya sea en toda su historia, en producciones de todos los países, en cada uno de los géneros cinematográficos o en las películas de todos los directores; por esa razón es necesario determinar los límites de indagación.

Partiendo del conjunto de circunstancias que envuelven el surgimiento de esta investigación, considerando entre ellas que México es el país en que se desarrolla, se inicia observando la presencia y el consumo del cine en ese territorio. De manera evidente se nota que no son producciones nacionales las más presentes y vistas por la sociedad mexicana, por el contrario, en su mayoría son películas estadounidenses; aquí la primera dirección a tomar para la delimitación.

Tomando en cuenta el contexto de un mundo interconectado debido a la globalización, es de especial importancia comprender el desarrollo del cine como industria cultural operando a nivel nacional e internacional. En términos de comercio exterior la tendencia mundial apunta a una apertura

de mercados que se ha logrado gracias a diferentes acuerdos como el Tratado de Libre Comercio de América del Norte o el Mercado Común del Sur, que propician un flujo de comercio internacional pero que suele ser diferente en términos de oportunidades.

“La desigualdad mundial en riqueza y en el acceso de la población a los beneficios del progreso se refleja en la inequidad en el desarrollo de las industrias culturales y en el acceso diferencial de los ciudadanos a estas fuentes de entretenimiento, información y educación. (...)

La capacidad de producción cinematográfica tiene una alta correlación con diversos indicadores de desarrollo como el producto nacional bruto y la urbanización, así como con otras variables de medios, tanto en términos de posibilidades de producción como de recepción” (Sánchez, 2000: 43).

En México, aun cuando en los últimos años ha existido un crecimiento de la producción cinematográfica doméstica y en cines ha incrementado el número de asistentes promedio por título de películas mexicanas, según datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, en el año 2015 se estrenaron en México 459 películas de las cuales sólo 85 fueron mexicanas, 182 provenientes de otros países y 192 fueron producciones estadounidenses importadas (CANACINE, resultados definitivos 2015).

Este acaparamiento de cartelera extranjera en el país sucede principalmente porque durante las negociaciones del Tratado de Libre

Comercio de América del Norte, no se les dio la importancia necesaria a los temas políticos relacionados con las industrias culturales, implementando leyes que desfavorecen a la producción nacional y benefician a los monopolios extranjeros.

Desde su publicación en el Diario Oficial de la Federación en el año 1992, la Ley Federal de Cinematografía, en el artículo 19 de su capítulo IV referente a la exhibición y comercialización de productos cinematográficos, describe específicamente que “los exhibidores reservarán el diez por ciento del tiempo total de exhibición, para la proyección de películas nacionales en sus respectivas salas cinematográficas” (Ley Federal de Cinematografía, última reforma 2015). Esto significa que, de todas las películas exhibidas en cines nacionales, por ley únicamente el 10% de ellas serán producciones mexicanas, independientemente de la disponibilidad de salas en los complejos y del número de producciones realizadas.

Por esa razón es que existe una alta concentración de productos cinematográficos extranjeros, y que la circulación de las películas nacionales es minoritaria; de esa manera lo que la sociedad mexicana recibe al consumir cine, en su mayoría estadounidense, son las manifestaciones culturales de ese país vecino, entre ellas las representaciones de la masculinidad, pudiendo incluir valores y creencias sobre cómo son los hombres y cuáles son los roles que desempeñan.

Así surge una mayor claridad sobre cuál será el objeto de estudio en la investigación, pero de igual forma no se pueden analizar las

representaciones que toda la industria cinematográfica estadounidense presenta a través de sus productos comunicativos; para poner más límites en el estudio se indaga ahora sobre la presencia del cine estadounidense en el mundo. Recurriendo a la base de datos en línea Internet Movie Database, que almacena información cinematográfica relacionada con películas, personal de equipo de producción, directores, actores, actores de doblaje, etcétera, se halló que la producción cinematográfica estadounidense más taquillera en todo el mundo es *Avatar*, seguida de la segunda película más vista, *Titanic* (IMDb Internet Movie Database, 2017) ambas dirigidas y escritas por el cineasta James Cameron, uno de los directores más importantes, afamados, reconocidos y quien por supuesto ha conseguido atraer a una gran cantidad de público; con esto se descubre el dominio de esta industria no solo en México sino a nivel mundial.

Así, *Avatar* y *Titanic* se establecen como los filmes que serán vistos para analizar las representaciones de la masculinidad, pero con la finalidad de obtener mayores y mejores resultados en la investigación, se selecciona un tercer filme del mismo director, James Cameron, por resultar ser el más taquillero en el mundo. Se utilizó el sitio web Box Office Mojo, dedicado al seguimiento y conteo de los ingresos en taquilla que consiguen las películas, con el objetivo de conocer las ganancias mundiales de cada elemento en la filmografía del cineasta y así elegir la tercera película.

Entre 24 productos mediáticos audiovisuales (películas, cortometrajes, series, filmaciones en proceso, y pre producciones) en los que el cineasta ha participado como director, el tercero en la lista de los más taquilleros es

la película *The Abyss*; sin embargo se determinó utilizar en su lugar, para los fines de esta investigación, la película *Terminator*, que no es la más taquillera después de *Avatar* y *Titanic*, pero sí la que les sigue en popularidad; basta con saber que derivados de este film se han desarrollado videojuegos, secuelas, series y cortometrajes relacionados con la historia original; además de ser el largometraje con el cual James Cameron ganó popularidad en Hollywood.

A continuación, se muestran las ganancias totales en la taquilla mundial de las películas más famosas en las que James Cameron participó como director y escritor:

Datos de taquilla (Box Office Mojo, 2017):

Película	Ganancia total en la taquilla mundial	Enlace de consulta
Avatar	\$ 2,787,965,087 USD	http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=avatar.htm
Titanic	\$ 2,186,772,302 USD	http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=titanic.htm
The Abyss*	\$ 90,000, 098 USD	http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=abyss.htm
<i>Terminator</i> *	\$ 78,371,200 USD	http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=terminator.htm

*Se incluye en la tabla la comparación de ganancias entre *The Abyss* y *Terminator*.

Finalmente, en las producciones cinematográficas estadounidenses seleccionadas: *Avatar*, *Titanic* y *Terminator*, escritas y dirigidas por el

cineasta más taquillero del mundo, James Cameron, se limita el análisis de las representaciones de la masculinidad a los personajes fílmicos masculinos protagonistas. De esta forma se establece el objeto de estudio de la investigación, delimitando de manera correcta el universo en el que se analizarán las representaciones de la masculinidad que se comunican a través del cine.

Siguiendo ahora con la investigación, habiendo cubierto ya parte de las acciones que Krippendorff enlista como pasos a seguir en el desarrollo del análisis de contenido, se puede dar inicio al análisis de las películas.

Con el fin de organizar la información, retomando la norma de la sistematización, se ha decidido hacer uso de cuadros informativos que permitan un mejor entendimiento de la obtención de unidades de muestreo y registro con sus respectivas categorías, variables e indicadores, pero más importante, que sirvan como guías para la identificación y el registro de datos correctos y significativos.

Para comenzar se establecieron como unidades de muestreo cada una de las películas que se fueron obteniendo en la construcción del objeto de estudio. Posteriormente, con el fin de delimitarlas, se construyeron unidades de registro, tomando como base el paradigma de Aristóteles, que consiste en dividir un filme en tres actos: *Acto 1 o Planteamiento*; *Acto 2 o Desarrollo* y *Acto 3 o Resolución*.

El guionista Syd Field, en su libro *El Manual del Guionista* (1996), retoma ese paradigma y lo explica como un método de división usado como

herramienta de ayuda a la hora de escribir un guion; para los fines de esta investigación resulta de utilidad ya que ayudará a tener un mejor control de toda la información por analizar en las películas, y permitirá el estudio de los personajes en las diferentes etapas de las historias. Según Field el primer acto es una unidad o bloque de acción que se enmarca en el contexto dramático conocido como planteamiento, mismo en el que se debe presentar la historia, los personajes y la situación (Field, 1996); en esta parte de la película se analiza la introducción de los personajes, específicamente de los protagonistas masculinos y los problemas que se le presentan, a partir de los cuales se desarrollará.

El segundo acto refiere a la parte del desarrollo de la historia; Field describe este como la unidad de acción dramática en que se enmarca el contexto conocido como confrontación (Field, 1996). Es el acto más largo en la película, por lo que el análisis de este segmento será uno de los que más información puede proporcionar. La relación del protagonista con los demás personajes, su actuar ante el problema que se le presenta y los probables obstáculos que tendrá durante su desarrollo, serán visibles en esta parte de la película.

Por último, el acto tres es la etapa final de la historia, momento en que se descubre si el personaje logró o no su objetivo o la solución de su problema, y cómo lo hizo. Field explica que este acto se enmarca en el contexto dramático conocido como resolución (Field, 1996). En esta etapa se sabe qué le pasa al protagonista, si triunfa o fracasa, y cómo terminan las cosas para los demás o en el ambiente en general, según el actuar del personaje.

Así, las unidades de registro que se obtienen para cada unidad de muestreo son el Acto 1, Acto 2 y Acto 3, que serán diferentes en tiempo según las horas y minutos que dure cada película. Cabe aclarar que para cada uno de los actos se especifican los minutos de duración.

Teniendo unidades de muestreo y registro, se buscó obtener categorías y variables que delimitaran más la obtención de datos. Como resultado de la clasificación que se hizo de los diferentes tipos de la masculinidad (determinada como unidad de contexto), se obtuvieron como categorías de análisis, la masculinidad hegemónica, los micromachismos y las nuevas masculinidades; a partir de ellas se establecieron como variables, sus características; esto con base en la explicación de lo que cada una es, proporcionada por los autores que se retomaron para su estudio. Finalmente, derivado de esto se enlistaron indicadores de esas características, que sirvieran para la obtención de los datos.

Antes de continuar resulta necesario aclarar que teniendo presentes los problemas que pueden surgir en la codificación, por errores en categorías mal definidas, no se estableció el machismo como categoría, pues de este no se tiene características enlistadas como en el resto de los tipos de masculinidades, algo que dificulta su definición y por lo tanto podría perder fiabilidad dentro del estudio.

Todas las unidades de registro de las unidades de muestreo serán vistas para reconocer en ellas indicadores de las variables de la masculinidad. Se identificarán las escenas específicas en que se observen los

indicadores, estableciendo los tiempos exactos de cada una de ellas. Una vez identificados los fragmentos del filme, se procederá con su análisis y descripción, tomando como referencia las unidades de muestreo y registro de la unidad de contexto referente al lenguaje cinematográfico; esto con el objetivo de corroborar la presencia de los indicadores de las variables para cada categoría de la masculinidad y para poder interpretar mejor la información que se comunica a través de cada escena.

Posteriormente, se codificarán en resultados alfanuméricos, los datos obtenidos por cada unidad de registro; esto, en función de la frecuencia con que aparezcan los indicadores de cada variable y dependiendo del análisis que se haga de cada escena, estudio que permitirá proporcionar una descripción sobre cómo se presenta al personaje fílmico protagonista de cada película.

Todo lo anterior será presentado de manera sistemática con ayuda de cuadros que fueron elaborados para vaciar la información con la organización debida para su posterior estudio y análisis (Ver cuadro en Anexo A).

Por último, se presentarán los resultados finales de las tres unidades de muestreo en conjunto, retomando la pregunta de investigación, para ser contestada, y la hipótesis para hacer inferencias sobre los indicios vistos con el desarrollo de este estudio.

Ahora, antes de presentar los cuadros de información, se exponen los datos más relevantes de cada unidad de muestreo, como la fecha de

estreno, el reparto, el género y su importancia a nivel mundial; de igual forma se comparten tanto la sinopsis: breve resumen del planteamiento de la obra; como el argumento: narración de la historia, de principio a fin, sin pararse en detalles como diálogos o descripciones exhaustivas de ambientes o vestimentas. Esta información será de importancia para poder comprender las escenas que se presentarán posteriormente como datos y que, al ser elementos excluidos de las películas, no tendrán un contexto narrativo que las respalde.

3.3.1. Análisis de la unidad de muestreo 1. *Avatar*

Título de la película: *Avatar*

Fecha de estreno: 2009

Director: James Cameron

Reparto: Sam Worthington, Zoe Saldana, Stephen Lang, Sigourney Weaver, Joel David Moore, Giovanni Ribisi, Michelle Rodriguez, Laz Alonso.

Género: Acción, Aventura, Fantasía (IMDb, Internet Movie Database, 2017).

Ganadora de: 3 premios Oscar (Mejor logro en cinematografía, Mejor logro en efectos visuales, y Mejor logro en dirección de arte); además de ser acreedora de otros 85 premios otorgados por distintos países, asociaciones y críticos, y recibir 128 nominaciones para galardones en distintas categorías (IMDb, Internet Movie Database, 2017).

Taquilla mundial: *Avatar* logró recaudar un total de \$ 2,787,965,087 dólares en taquilla mundial, superando a en popularidad y en cifras monetarias a *Titanic*, hasta entonces la película más vista en todo el mundo; convirtiéndose así, en la cinta más taquillera de la historia del cine (IMDb, Internet Movie Database, 2017).

Sinopsis: En el año 2154, Jake Sully (Sam Worthington), un ex-marino condenado a vivir en una silla de ruedas, sigue siendo, a pesar de su condición, un auténtico guerrero. Tras la muerte de su hermano gemelo,

ha sido elegido para participar en el programa Avatar, un proyecto que transporta la mente de los científicos a cuerpos artificiales de una raza humanoide llamada Na'vi, habitantes del planeta Pandora, en donde una empresa busca extraer un extraño y valioso mineral.

Convertido en Avatar, Jake puede caminar otra vez y explorar Pandora con el fin de completar su misión, que consiste en infiltrarse entre los Na'vi, quienes son el mayor obstáculo para la extracción del mineral. Pero cuando Neytiri, una bella Na'vi (Zoe Saldaña), le salva la vida, su objetivo cambia (FILMAFFINITY, 2017).

Argumento: Siendo el año 2154, Jake Sully (Sam Worthington), un ex-marino de guerra que ha quedado parapléjico, se encuentra en una situación económica difícil que le impide hacer algo respecto a su minusvalía, razón por la que se muestra apático ante la vida.

Una noche, luego de que lo echan de un bar en el que estaba teniendo una pelea, dos hombres se aparecen ante Jake y le informan del fallecimiento de su hermano gemelo, Tom, un científico que iba a ser parte de Avatar, un programa científico supervisado por estrategias corporativas y militares.

Debido a que Jake y su hermano son genéticamente exactos, se le presenta una oportunidad única: hacerse cargo de la labor que tenía Tom, y ocupar su lugar en el programa. Reconociendo la noción de tener un "nuevo comienzo", Jake acepta.

Luego de un tiempo, despierta en una nave espacial gigante en su camino a Pandora, una exuberante luna parecida a la Tierra que orbita alrededor de Polifemo, un planeta azul similar a Júpiter; en ese lugar es en donde Avatar se lleva a cabo.

Jake es uno de un gran número de pasajeros que participan en el programa. Casi llegando a Pandora todos recobran conciencia después de permanecer dormidos durante años. Mientras otros pasajeros bajan de la nave para ir a la base, Jake los sigue en su silla de ruedas, despertando el asombro de unos soldados arrogantes; inmediatamente se dirige a una reunión informativa militar donde el coronel Miles Quaritch (Stephen Lang), dirigente militar de Avatar, les cuenta a los participantes sobre la población indígena de Pandora, los Na'vi una raza humanoide de piel azul, con algunos rasgos felinos y huesos reforzados de forma natural con fibra de carbono, extraordinariamente fuertes y poderosos; para finalizar, el coronel expresa lo difícil que a todos les será sobrevivir en ese lugar.

Los humanos se encuentran en conflicto con los nativos pertenecientes a un clan llamado Omaticaya debido a que están asentados alrededor de un gigantesco árbol, conocido por ellos como Árbol Madre, que cubre una inmensa veta de un mineral muy cotizado: el unobtainium. La existencia de dicho mineral ha llevado a una empresa privada, la creadora del programa Avatar, a trabajar en un proyecto de explotación de esos recursos minerales, pero evidentemente han tenido problemas.

Más adelante Jake conoce a su compañero, el biólogo Norm Spellman (Joel David Moore) quien le explica cómo funcionan las cosas en el

programa; se sabe que este permite a un humano vincularse con su propio avatar, un híbrido humano-Na'vi genéticamente criado que funciona como si fuera nativo y que es manejado por la mente de cada participante al dormir en una especie de cámara; también le cuenta sobre la Dra. Grace Augustine (Sigourney Weaver), la líder científica del programa Avatar. Al presentarse con ella, la doctora desprecia a Jake y le cuestiona sobre su experiencia científica, por supuesto Jake deja en claro que no sabe nada al respecto. Grace va directo a la sala de control de la base para enfrentarse a Parker Selfridge (Giovanni Ribisi), comandante de base y representante de la Administración de Desarrollo de Recursos, una organización que supervisa todo el personal militar y de otro tipo en la colonia. Él le dice que Jake servirá como escolta de seguridad en su equipo mientras están en la superficie del planeta, sin embargo, ella duda que sea de alguna utilidad para su investigación.

De vuelta en el laboratorio a la mañana siguiente, Jake y Norm se vinculan a sus avatares por primera vez. Jake, despertando en su avatar, pone nerviosos a sus controladores porque, contento con su capacidad para mover las piernas nuevamente, intenta caminar por primera vez desde que se convirtió en un parapléjico. Los trabajadores humanos del laboratorio no pueden detenerlo, pues como Na'vi Jake es más alto y más fuerte que ellos, así que con toda seguridad ignora las indicaciones de que permanezca sentado y sale corriendo de la habitación. Fuera se encuentra en un área de recreación donde otros avatares juegan y practican deportes, también ve a Grace, quien observa con interés el desempeño de Jake en su avatar.

Posteriormente, Jake se encuentra con Trudy (Michelle Rodríguez) piloto de naves de combate, quien lo reúne con el Coronel Quaritch; este le advierte a Jake sobre los peligros que le esperan en Pandora, y declara su creencia de que el programa Avatar es una broma, pero también le ofrece a Jake la oportunidad de trabajar para él buscando información sobre como dominar a los nativos para poder extraer el mineral que necesitan, o bien, convencerlos de que se vayan del sitio, eso a cambio de buscar la forma de que Jake reciba la cirugía que necesita para recuperar el uso de sus piernas. Así Jake comienza su labor en Pandora trabajando como infiltrado de Quaritch.

En el primer viaje fuera de la base, acompañado de Grace, Norm y otros avatares, Jake se pierde luego de escapar de un animal, y se queda solo durante toda la noche, pues el equipo debe regresar y le es imposible continuar esperándolo.

En su travesía nocturna Jake conoce a Neytiri (Zoe Saldaña), una Na'vi, que en un principio pensó en matarlo, pero cambió de opinión al verlo rodeado por pequeñas criaturas luminiscentes, "espíritus muy puros", también conocidos como las "semillas de Eywa", el dios todopoderoso de los Na'vis.

Neytiri protege a Jake cuando un grupo de guerreros Omaticaya intenta atacarlo, su líder Tsu'Tey (Laz Alonso), el siguiente en línea al trono y el hombre con el que se espera que Neytiri se case, ordena capturarlo, pero ella lo impide y lleva a Jake a que lo conozcan sus padres, reyes de la tribu.

Ante los reyes, Jake explica que es un guerrero y que su intención es aprender de ellos; la tribu lo acepta por la señal de los espíritus puros, pues esta decreta que es la voluntad de Eywa que Jake viva con los Omaticaya; así asignan a Neytiri como maestra de Jake para que le enseñe todo, el idioma, la forma de vida, las costumbres y el comportamiento de la tribu.

Al final de la primera noche con los nativos, Jake duerme en su cuerpo de Na'vi y despierta en el entorno de los humanos, en su cuerpo real. Al platicar lo que pasó, todos los científicos, incluida Grace, se concentran entusiasmados en lo que Jake dice.

Al paso de los días, Jake duerme y despierta en ambos cuerpos y ambos mundos, aprende a vivir como un Omaticaya y para los científicos graba videos diarios sobre sus aprendizajes y hazañas como Na'vi, también informa a Quaritch sobre la estructura del árbol y la forma en que se puede destruir. Luego de un tiempo le informan que tiene tres meses para lograr su objetivo de convencer a los nativos de moverse del sitio en el que viven o los humanos atacarán, pero entre más tiempo pasa Jake con los Na'vi, más se asombra por su cultura y sus capacidades y, además, al pasar tanto tiempo juntos, él y Neytiri se enamoran. Como resultado, se involucra emocionalmente y empieza a olvidar su misión e incluso su vida como humano, y deja de informar a Quaritch.

Grace también es aceptada por los Omaticaya con ayuda de Jake. Cuando él está a punto de convertirse en parte del clan Omaticaya, Quaritch le comunica que su misión ha acabado y que puede regresar a la

Tierra para que lo curen de su discapacidad, no obstante, Jake se niega a irse, argumentando que si se convierte en uno de ellos podrá convencer a los Omaticaya de que se vayan pacíficamente.

Tras la ceremonia en la que Jake se vuelve parte de ellos, Neytiri y él se sinceran sobre sus sentimientos y se unen como pareja. A la mañana siguiente, los humanos comienzan a talar el bosque, Jake trata de impedirlo, pero al hacerlo lo identifican y Quaritch, furioso por lo que hizo lo desconecta junto con Grace y se decide a destruir el Árbol Madre de los Omaticaya.

De vuelta a su avatar, Jake les dice la verdad a todos los miembros del clan e intenta convencerlos de que se vayan. Los Omaticaya, sintiéndose traicionados, deciden quedarse y resistir el ataque de los humanos, y atan a Jake y Grace. Ni siquiera Neytiri lo perdona.

Mientras tanto Quaritch y sus hombres comienzan a derribar el Árbol Madre. En medio del desastre, Jake y Grace son liberados para que puedan ayudar a los Na'vi. Ambos hacen lo que pueden para proteger al clan, pero muchos resultan heridos y muertos. Tras destruir el Árbol Madre, Quaritch vuelve a desconectar a Jake y Grace, encarcelándolos esta vez junto al doctor Norm, que intentó ayudarlos. Los Omaticaya se marchan de su destruido hogar, llevándose el avatar inconsciente de Grace, pero abandonando el de Jake.

En la base, la piloto Trudy consigue liberar a Jake, Grace y Norm y los lleva hasta otra unidad de cabinas de enlace para que vuelvan a sus

avatares y ayuden a los Na'vi. Durante la huida, el coronel los descubre e intenta detenerlos disparando, pero logran escapar; en el trayecto descubren que Grace está herida en el costado por los disparos de Quaritch. Una vez a salvo, Jake reflexiona sobre qué hacer para que los Omaticaya vuelvan a confiar en él y se propone montar a una bestia alada que conocen como Toruk.

Según una historia que le contó Neytiri, el Toruk es la criatura más peligrosa de Pandora y quien pueda domarla sería reconocido como Toruk-Macto, un líder de todos los diferentes clanes (incluyendo los Omaticaya) y traería la paz a los Na'vi.

Al lograr su objetivo, Jake se dirige con los Omaticaya, quienes viéndolo cabalgar a lomo del Toruk, lo perdonan y aceptan de nuevo. Neytiri se reconcilia con él, e incluso Tsu'Tey, el nuevo líder del clan Omaticaya, con quien Jake tenía hasta ese momento una fuerte rivalidad, lo acepta como uno más.

Con la aceptación y el apoyo de la tribu Jake les pide ayuda para curar a Grace quien está herida mortalmente. Todos inician un ritual para trasladar la mente de Grace humana a su avatar, que se encuentra sano. No obstante, la doctora no puede resistir más tiempo y fallece.

Enfurecido por lo que hizo Quaritch, Jake exhorta a los Omaticaya a que lo acompañen para reunir a los otros clanes Na'vi y atacar al ejército de los humanos. Quaritch, al enterarse de lo que planean los Na'vi, decide contraatacar y destruir su hábitat.

Los Na'vi, ayudados por Norm en su avatar y Trudy en su helicóptero, tratan de combatir a los militares humanos, pero a pesar de la superioridad numérica, no pueden hacer casi nada contra su armamento. Trudy, Tsu'Tey y el avatar de Norm (que resultó herido), al igual que cientos de Na'vi, mueren durante la batalla. Sin embargo, cuando todo parece perdido, Eywa envía a todas las criaturas de Pandora a atacar a los humanos, mientras Jake consigue destruir las dos naves principales.

Los Na'vi logran la victoria, pero el coronel Quaritch, lejos de rendirse y aceptar la derrota se infiltra en el bosque, protegido por una colosal armadura, llega hasta el lugar donde se encuentra el Jake humano con la intención de matarlo, pero Neytiri aparece y empieza a atacar. Quaritch consigue matar a la bestia que acompañaba a Neytiri dejándola atrapada bajo su cadáver, en ese instante Jake aparece diciendo que la guerra acabó, pero el coronel no está dispuesto a aceptar la derrota y así continúan la lucha a muerte. Ambos se lastiman, pero Quaritch consigue herir a Jake, tanto en su forma de Na'vi como en su cuerpo humano, rompiendo la cabina en la que se resguarda y enlaza a su avatar. Neytiri ataca con flechas a Quaritch y este fallece luego de la gran batalla; Jake, gravemente herido, está a punto de perder la vida, pero Neytiri actúa rápido para salvar su cuerpo humano y consigue por lo tanto salvar también al avatar.

Finalmente, luego de la guerra Parker Selfridge y el personal militar son expulsados de Pandora. A Jake, como nuevo líder del clan Omaticaya, a Norm y a los científicos que estudian el lugar se les permite quedarse, y

Jake se despide del mundo humano en un último video que graba, pues en Pandora se realiza el ritual, similar al que tuvo Grace, que permite que su mente y alma vivan por siempre en su cuerpo de Na'vi (IMDb, Internet Movie Database, 2017).

Cuadros de análisis de la unidad de muestreo *Avatar*

Unidad de Muestreo: <i>Avatar</i> (2009)		Unidad de registro: Acto 1, que comprende del tiempo 0:00:00 a 1:00:00			Número de escena
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	
Masculinidad Hegemónica	Ideología patriarcal	Hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad			
		Abusa de su autoridad en un grupo para obtener ventajas o beneficios propios			
	Ideología del individualismo de la modernidad	El hombre impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento	Jake está en un bar donde observa como un hombre golpea a una mujer; seguido de eso se dirige con su silla de ruedas hacia el individuo, lo empuja del banco en el que está sentado y se tira sobre él para golpearlo.	0:02:12 – 0:02:54	4
			Cuando Jake se prepara para hacer enlace con su avatar, la doctora Grace trata de ayudarle a subir sus piernas, pero Jake le dice que él puede solo. Enseguida la doctora le cuestiona a Jake el impulso que le llevo a aceptar formar parte del programa Avatar, aún en su condición de minusvalido; Jake simplemente responde: "no me gusta que los doctores me digan que no hacer".	0:18:31 – 0:19:00	8
			Luego de despertar con un cuerpo que le permite caminar, Jake hace caso omiso de las indicaciones de los científicos e impone su voluntad de levantarse y andar.	0:21:00 – 0:22:26	9
			Al verse amenazado por un animal en Pandora, Jake inmediatamente toma su arma y se alista para disparar; la jefa le indica que no lo haga pues entretendrá al animal, y le ordena que no corra o será atacado; ante eso Jake responde con comentarios de burla y desobedece la orden que se le dio.	0:33:25 – 0:34:17	13
	Ideología de la exclusión y subordinación de la otredad	El hombre no acepta al otro por ser diferente	Legando a Pandora, en el momento en que Jake va bajando del avión junto con los demás soldados, un grupo de hombres lo observan y uno de ellos comenta: "Oigan, allá, miren, un hombre en ruedas" y otro responde: "Que mal, no, no hagan eso".	0:09:40 – 0:10:11	7
		Somete al otro una vez que lo clasifica como inferior	Jake se presenta con el coronel Quairich; ambos hablan sobre su experiencia como soldados y las consecuencias que ello tuvo. El coronel le explica a Jake cuales son los objetivos que tiene en Pandora y le ofrece la oportunidad de trabajar para él como infiltrado entre los nativos, a cambio de hacer lo posible por que Jake recupere sus piernas. Este, por supuesto, no tarda mucho en dar una respuesta afirmativa.	0:25:30 – 0:27:45	10
	Ideología del heterosexismo homofóbico	El hombre rechaza la homosexualidad y los comportamientos que se le atribuyen			

<p style="text-align: center;">Unidad de Muestreo: Avatar (2009) Unidad de registro: Acto 1, que comprende del tiempo 0:00:00 a 1:00:00</p>						
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena	
Micro machismos	Intimidación	El hombre utiliza lenguaje corporal intimidante	Al verse amenazado por un animal en Pandora, Jake inmediatamente toma su arma y se alista para disparar; cuando el animal ruga corriendo hacia él, Jake actúa de la misma manera.	0:33:25 – 0:34:15	13	
		Usa volumen alto al hablar	Luego de gritar y correr hacia el animal que quiso atacarle en Pandora, y ver que este se calmó, Jake comienza a decir en tono muy alto: "¿Qué esperas, qué vas a hacer, ahora quién manda? ¡Si señor! No te tengo miedo imbecil; ¡Eso, corre de vuelta con tu mamá!, no eres nada, eres un cobarde, ¿por qué no traes a tus amigos a ver si así?"	0:34:19 – 0:34:37	14	
	Porque lo digo yo	Realiza amenazas directas				
		El hombre anula la opinión del otro				
		Toma decisiones por el otro		Jake está en un bar donde observa como un hombre golpea a una mujer; seguido de eso, sin que la mujer o alguien más se lo pida, se dirige con su silla de ruedas hacia el individuo, lo empuja del banco en el que está sentado y se tira sobre él para golpearlo. Se puede ver como la mujer le pide que suelte al hombre, pero Jake hace caso omiso.	0:02:12 – 0:02:43	4
		Tener siempre la razón	Actúa de manera egoísta	Jake siente curiosidad por el entorno que está conociendo en Pandora, por lo que se aleja de las personas con las que va y decide explorar por su cuenta; momentos más adelante un animal quiere atacarle y Jake consigue escapar pero su grupo ya no logra encontrarlo.	0:32:35 – 0:39:06	12
			Impone ideales y conductas propias	Jake se presenta con el coronel Quaritch; ambos hablan sobre su experiencia como soldados y las consecuencias que ello tuvo. El coronel le explica a Jake cuales son los objetivos que tiene en Pandora y le ofrece la oportunidad de trabajar para él como infiltrado entre los nativos, a cambio de hacer lo posible por que Jake recupere sus piernas. Este, por supuesto, no tarda mucho en dar una respuesta afirmativa.	0:25:30 – 0:27:45	10
		Ganar por cansancio	El hombre establece la propia como la única razón acertada			
			El hombre insiste constantemente para cansar a alguien y conseguir lo deseado			

Control de dinero	El hombre no brinda al otro libertad de realizar gastos económicos sin previa autorización y posteriormente dando una justificación	El hombre no brinda al otro libertad de realizar gastos económicos sin previa autorización y posteriormente dando una justificación							
Control del espacio físico	El hombre se presenta acaparando espacios físicos	El hombre se presenta acaparando espacios físicos	Se ve a Jake en un bar. Se encuentra haciendo equilibrio con las llantas traseras de su silla de ruedas mientras mantiene en su frente un pequeño vaso con alguna bebida; al mismo tiempo que hace esto un grupo de personas que le rodean gritan al unísono su nombre y le aplauden.	0:01:52 – 0:02:03	3				
Materialización de la mujer	El hombre busca que la mujer le sirva	El hombre busca que la mujer le sirva	La atención de un grupo de personas se ve centrada en Jake, cuando la jefa del programa Avatar les cuenta cómo este se perdió en Pandora y consiguió integrarse a la aldea de los nativos.	0:55:25 – 0:55:40	16				
	Persuade a la mujer para que olvide sus proyectos personales y se enfoque en las supuestas labores de una mujer	Persuade a la mujer para que olvide sus proyectos personales y se enfoque en las supuestas labores de una mujer							
	Delega a la mujer las tareas del hogar y la crianza de los hijos	Delega a la mujer las tareas del hogar y la crianza de los hijos							
Maniobras de explotación emocional	El hombre se victimiza ante las acciones del otro, haciéndole sentir culpa por lo que hizo	El hombre se victimiza ante las acciones del otro, haciéndole sentir culpa por lo que hizo							
Dejar a alguien en vergüenza o devaluarlo	El hombre pone en evidencia las debilidades del otro	El hombre pone en evidencia las debilidades del otro	Un grupo de soldados baja rápidamente de un avión, entre ellos Jake es el último; luego de alistar su silla de ruedas se dirige a la salida, en ese momento un oficial le dice: "Rápido, caso especial, no me hagas esperar".	0:09:00 – 0:09:32	6				
	Demerita los logros del otro	Demerita los logros del otro							
	Recalca los errores del otro	Recalca los errores del otro							
Terrorismo	El hombre ofende continuamente y pide disculpas	El hombre ofende continuamente y pide disculpas							

<p style="text-align: center;">Unidad de Muestreo: Avatar (2009) Unidad de registro: Acto 1, que comprende del tiempo 0:00:00 a 1:00:00</p>						
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena	
Nuevas masculinidades	Mandilón	El hombre cumple con sus responsabilidades como padre de familia más allá del ámbito económico				
		No ejerce algún tipo de control sobre la mujer				
		Demuestra sus sentimientos				
	Rey benévolo	El hombre presenta madurez y prudencia				
		Muestra respeto hacia los demás				
		No exalta superioridad en sus relaciones con los demás				
	Varón postantiguo	Cree en el desempeño de las convencionales roles de género				
		Varón en crisis	Hombre en crisis económica	Se observa a Jake en silla de ruedas; se encuentra en la ciudad, esperando para atravesar la calle junto con muchas otras personas; en ese momento expresa su pensamiento: "Pueden operarte la columna, si tienes el dinero, pero no si eres veterano; no con esta economía".	0:01:00 – 0:01:13	1
	Hombre desempleado		Jake está atravesando una calle de la ciudad, expresando su pensar ante su situación económica: "Con la pensión del ejército y 12 dólares puedes comprar un café".	0:01:14 – 0:01:18	2	
			Económicamente depende de alguien más			

	Varón domesticado	El hombre tiene desventaja de poder respecto a alguien más	Al alistarse para la primera expedición a Pandora, la jefa del programa Avatar, le indica a Jake: "Deja la boca cerrada, yo seré la que hable".	0:27:37 – 0:27:49	11
		No puede imponer su voluntad, deseos e intenciones por su situación desfavorable			
	Varón moderno	El hombre sigue la idea de equidad entre géneros			
	Masculinidad madura	El hombre usa las facultades masculinas en beneficio de los demás			
	Varón campante	El hombre muestra despreocupación económica gracias al trabajo de alguien más			
	La máquina del placer	El hombre no se relaciona sentimentalmente de manera formal Busca constantemente conquistas amorosas			

Descripción de las escenas

Se presenta a continuación, de manera cronológica, la descripción de las escenas que muestran momentos con indicadores de las tres categorías Masculinidad hegemónica, Micromachismos y Nuevas masculinidades, en el Acto 1 de la primera unidad de muestreo *Avatar*. Es preciso recordar que, para ofrecer una idea más completa de cada escena, se retoman los recursos cinematográficos enlistados en el apartado Lenguaje cinematográfico (página 94).

Escena 1. 0:01:00 - 0:01:13:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad**, **códigos visuales de fotograficidad**, **códigos sonoros**, **el personaje como rol** y la **acción como función**, que se enmarcan en la unidad de contexto lenguaje cinematográfico, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Como **código de denominación y reconocimiento icónico** se ve en **primer plano** a un hombre con una expresión de seriedad en su rostro; enseguida es visto, gracias al uso de un **campo largo** y un **código de configuración**, sentado en una silla de ruedas, mostrándose como un **personaje activo**, al avanzar en un entorno lleno personas que se mueven en autos y bicicletas y que van caminando.

Como **código sonoro**, se escucha el uso de la **voz off** del personaje narrando: “Pueden operarte la columna si tienes el dinero, pero no si eres veterano, no con esta economía”. Con esta información se conoce que la

acción en esta primera escena es la de **privación**, pues al personaje se le ha privado de la capacidad de caminar.

Se corrobora en esta escena que el indicador observado es el de hombre en crisis económica.

Escena 2. 0:01:14 - 0:01:18:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Continuando en un **campo largo**, observando además el uso de la **iluminación subrayada**, que presenta el entorno como antinatural, incómodo y lúgubre, se ve al mismo hombre (que ya se conoce como el protagonista del filme) como un **personaje activo**, que sigue avanzando con su silla en el mismo ambiente de movimiento, utilizando como **código sonoro la voz off**, diciendo: "Con la pensión del ejército y doce dólares, puedes comprar un café".

Se corrobora en esta escena que el indicador observado es el de hombre desempleado.

Escena 3. 0:01:52 - 0:02:03:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Con un **plano detalle**, se observan las piernas del protagonista, quien se encuentra balanceándose en su silla de ruedas; una **iluminación subrayada**, el paso a un **primer plano** que deja ver el torso y el rostro del protagonista, y un conjunto de **ruidos, primeramente, en off y después presentados de manera in**, permiten comprender que la escena se desarrolla en un bar. Se ve al **personaje activo**, equilibrando en su frente alguna bebida servida en un caballito, mientras la gente del lugar repite varias veces al unísono su nombre: “Jake, Jake, Jake”. Enseguida con un **campo largo** y en el **código de la plasticidad de la imagen**, se observa a Jake finalizando el equilibrio que estaba haciendo, tomando la bebida que tenía en la frente, escuchando a las personas gritar en afirmación a su logro.

Se corrobora en esta escena que el indicador observado es el del hombre acaparando espacios físicos.

Escena 4. 0:02:12 - 0:02:54:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Se observa a Jake en un **primer plano**, mirando hacia otro lado del bar; el paso a un **campo largo** y el empleo de la **voz in**, deja ver a una pareja discutiendo; ella dice: “ya”, él contesta: “siéntate” y ella responde: “yo no hice nada”, al mismo tiempo que recibe una cachetada por parte del sujeto con quien discute. Se vuelve a ver a Jake, ahora en un **primer plano** más

corto y se escucha en voz off, que él piensa: “el fuerte se aprovecha del débil; así con las cosas, y nadie hace nada”.

En un **plano detalle** se observa cómo Jake toma la rueda de su silla y se dispone a avanzar. De nuevo en un **campo medio**, se le ve de espaldas y de frente, de manera alternada, aproximándose hacia la pareja que discutía, para actuar como **personaje activo autónomo**, y **modificador**, tirando al sujeto del banco en que se encontraba sentado junto a la chica y lanzándose sobre él para golpearlo repetidas veces, mientras con **voz off** se escucha a la chica decirle: “Ya suéltalo”.

Al final de la escena, al mismo tiempo que se ve cómo Jake pelea y se escucha cómo la chica trata de acabar el hecho, Jake dice, en **voz off**: “Lo único que quería en mi patética vida era algo por lo que valiera la pena luchar”.

Se corrobora en esta escena que los indicadores observados son del hombre imponiendo su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento; del hombre tomando decisiones por el otro, al hacer algo que nadie le solicitó; y el indicador del hombre adjudicándose un poder y autoridad que no le corresponde.

Escena 5. 0:04:28 - 0:05:14:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad**, **códigos sonoros**, y **el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Se observa en **campo largo** a Jake junto con otros tres hombres; uno de ellos le pregunta si le interesa ocupar el lugar de su hermano, quien fue una inversión importante, pues al tener Jake un genoma igual, todo marcharía sobre ruedas. El sujeto también le dice, en **voz in**: “Será un nuevo comienzo, en otro mundo, puedes hacer algo importante, marcar la diferencia”; mientras se ve a Jake en un **primer plano corto**, la otra persona agrega: “y el sueldo es bueno”, “muy bueno”, reafirma el otro sujeto. Con la misma **iluminación subrayada** que vuelve el ambiente lúgubre, se escucha el pensamiento de Jake en **voz off**, diciendo: “Tommy era el científico, no yo; él quería ser enviado años luz en el espacio para buscar las respuestas”. Enseguida se le puede ver de nuevo en un **primer plano**, esta vez más **corto**, observando la cremación de su hermano y se le escucha continuando con su pensamiento en **voz off**: “Yo solo soy otro idiota haciendo un viaje del que se va a arrepentir”. Con esto se comprende que el personaje desempeñará el **rol pasivo**, al volverse objeto de iniciativa de otros, aceptando ocupar el puesto de su hermano.

Se corrobora que en esta escena está presente el indicador del hombre sintiendo desprecio por sí mismo.

Escena 6. 0:09:00 - 0:09:32:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad**, y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo largo**, en que se utiliza una **iluminación neutra**, se observa de espaldas a un grupo de soldados bajando de un avión en fila india;

todos llevan prisa, pues en **voz off** se puede escuchar a un hombre diciendo: “Muévanse, no se detengan, ya, ya, ya”

Enseguida en un **campo medio** se observa a Jake aún sentado en el avión, bajando su silla de ruedas al piso, para sentarse en ella; mientras hace esto, en **voz off** se escucha de nuevo uno de sus pensamientos: “No existen los exsoldados, puedes renunciar, pero nunca pierdes la actitud”.

Cuando acaba de alistarse para bajar junto con los demás soldados, se le ve de espaldas, en un **campo medio** y en un **ángulo ligeramente picado**, andando hacia la salida. El hombre que iba dando indicaciones a los demás, se ve de frente diciendo a Jake en **voz in**: “Rápido caso especial, no me hagas esperar”.

Se corrobora en esta escena la presencia del indicador del hombre poniendo en evidencia las debilidades del otro; esto por parte del soldado que se dirige a Jake diciendo caso especial.

Escena 7. 0:09:40 - 0:10:11:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Cuando Jake baja del avión, se puede ver en un **campo larguísimo** el lugar al que llega, una especie de base militar asentada en medio de un bosque enorme, donde soldados se transportan caminando, en helicóptero, en pequeños autos y en máquinas enormes con forma humana abstracta. Entre todos los presentes, se ve en un **primer plano** a

un soldado observando a Jake a lo lejos, él expresa en **voz in**, dirigiéndose a sus compañeros: “Oigan, allá, miren, un hombre en ruedas”, a lo que otro se voltea y responde también en **voz in**: “Que mal, no, no hagan eso”.

Se corrobora la presencia del indicador del hombre no aceptando al otro por ser diferente, en esta escena en que no consideran bien que Jake, por estar en silla de ruedas, haya sido llevado ahí.

Escena 8. 0:18:31 - 0:19:00:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **plano americano** se observa a Jake y a la doctora Grace, como **código de la denominación y reconocimiento icónico** de la mujer, preparándose para que Jake haga enlace por primera vez con su avatar, para ello debe subirse a una especie de cápsula en forma de cama; Grace intenta ayudarlo cargando sus piernas, pero Jake, mostrándose como **personaje activo**, le dice en **voz in**: “No, yo puedo”. Grace se da la vuelta y estando de espaldas a Jake, le cuestiona:” ¿Entonces se te ocurrió venir aquí, al ambiente más hostil conocido por el hombre, sin ninguna clase de instrucción, a ver qué tal?, ¿en qué estabas pensando?”. Se observa ahora a Jake en **primer plano corto**, con una **angulación de cámara ligeramente contrapicada**, respondiendo a Grace: “No me gusta que los doctores me digan que no hacer”.

Con esto se corrobora el indicador en esta escena, del hombre imponiendo su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, pues Jake no permite que le ayuden e incluso externa su disgusto por recibir órdenes, que por supuesto no sigue.

Escena 9. 0:21:00 - 0:22:26:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, el personaje como rol**, y la **acción como función**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En esta escena se ve a Jake ya en su avatar, siendo de color azul y de un tamaño mayor que el de un humano, estando así presente el **código de transcripción icónica** del hombre, que lo transforma y distorsiona.

En un **primer plano**, con un **ángulo picado**, se ve a dos doctores hablándole a Jake, quien aún permanece recostado; en **voz off** se escucha como uno de ellos le dice: “Bienvenido a tu nuevo cuerpo”. Enseguida ellos comienzan a ver cómo reacciona Jake; le preguntan cosas como: “¿sientes náuseas o mareo?”, y le dicen que lo tome con calma, pero Jake se sienta en la plataforma en que está y comienza a mover sus pies. Continuando en el **primer plano** se puede ver en su rostro una expresión de asombro y satisfacción; enseguida Jake, en el rol de **personaje activo** pone los pies fuera de la cama aun cuando los doctores le indican que no lo haga; le dicen que aún es necesario hacer algunas pruebas de reflejos, pero Jake ya se está poniendo de pie. Con

una **angulación picada** muy acentuada, se ve que Jake pierde un poco el equilibrio, mientras los doctores le dicen: “Jake, necesito que te sientes”, “Jake, por favor, tienes que sentarte”.

En **primer plano** se ve a alguien más en otro espacio, observando lo que pasa en el cuarto en que se encuentran Jake y los doctores y dice claramente en **voz in**: “Tienen que obligarlo a sentarse ahora”. Regresando a la escena anterior, los doctores intentan controlar a Jake, le dicen que tiene que sentarse y que necesita tiempo para adaptarse, en ese momento él, **infracionando la prohibición que le hacen**, se quita de encima todos los cables que lo mantienen conectado a un aparato, se ríe, a lo que alguien grita: “Sédalo”. La persona que le dio indicaciones a los doctores se dirige a Jake, quien lo ve tras una ventana, y le dice: “Jake, escúchame, no estás acostumbrado a ese cuerpo, es peligroso”, pero él responde: “Es excelente”.

Tirando cosas con su enorme cola, Jake se dirige a la puerta de salida, la empuja y sale al bosque; los doctores comienzan a perseguirlo, pero es inútil. Fuera, en un **campo largo**, se ve cómo Jake observa a más avatares jugando basquetbol; él se va corriendo aún con torpeza por la cancha y se dirige a un lugar en que más avatares están pasando varios obstáculos. En su camino los doctores continúan persiguiéndolo y le gritan que aún no puede correr, pero Jake impone su voluntad de andar con sus nuevas piernas. En un **primer plano corto** y con una **angulación de cámara contrapicada** se puede ver en el rostro de Jake una expresión de felicidad.

En esta escena se corrobora que el indicador del hombre imponiendo su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, está presente.

Escena 10. 0:25:30 - 0:27:45:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, el personaje como rol**, y la **acción como función**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo medio** se ve cómo Jake conoce al coronel Quaritch, quien le dice en **voz in**: “Vi tu historial, cabo. Fue asombroso tu desempeño en combate, aunque esto es distinto; tienes valor para presentarte por aquí”. Mientras se ve una **combinación de campos, planos y angulaciones** que muestran al coronel hacer varias cosas con una máquina en la que se sube, este le cuenta a Jake que para él el programa avatar es una estupidez, y dice: “sin embargo, nos presenta con una oportunidad valiosa y única.

Empleando de nuevo un **campo medio** se ve un **código de la plasticidad de la imagen**, al presentarse Quaritch destacado, en la escena que comparte con Jake; en **voz in** él se dirige al muchacho y le dice: “Un soldado de reconocimiento en un cuerpo de avatar, una poderosa combinación, a mí me hace temblar; un hombre así brindaría la inteligencia que necesito justo en el frente; justo en territorio hostil”.

Enseguida se ve a Jake en **primer plano**, con una expresión de seriedad en su rostro; posteriormente en un **campo largo**, ya con un **código de la configuración**, en que se ve a ambos de manera distribuida en el espacio en que se realiza la escena, Quaritch se dirige a Jake, diciendo: “Escucha, quiero que conozcas a estos salvajes desde adentro, que te ganes su confianza”; con un **primer plano corto** se ve el rostro de Quaritch que continúa hablando: “Necesito saber cómo forzarlos a cooperar, o cómo acabarlos si no lo hacen”. Jake, visto reducido por el uso de un **ángulo de cámara ligeramente picado**, pregunta: “Trabajaré con Augustine”, y Quaritch, por el contrario, visto como personaje dominante por el **ángulo contrapicado** que lo capta, le responde: “Supuestamente, actuarás como uno de sus científicos, hablaras como tal, pero me reportarás a mí, ¿crees que puedas hacerlo?”. Jake, aceptando, como **personaje pasivo**, contesta: “Claro que sí señor”. “Bien soldado”, le dice Quaritch, que comienza a moverse con una maquina gigante, viéndose aún más dominante, para finalmente agregar: “Hijo, yo cuido a los míos; dame lo que necesito y veré que recuperes tus piernas cuando vuelvas a casa, tus verdaderas piernas”. Jake aceptando la acción como función de la **obligación**, contesta, viéndose ahora en un **primer plano corto**: “Me gusta la idea señor”.

En esta escena se corrobora la presencia del indicador del hombre sometiendo al otro una vez que lo clasifica como inferior, pues Quaritch ve la debilidad de Jake al no tener piernas y aprovecha eso para hacerlo su trabajador más que aliado. De igual forma se ve el indicador del hombre actuando de manera egoísta, cuando Jake acepta trabajar como infiltrado pensando únicamente en la retribución que tendrá.

Escena 11. 0:27:37 - 0:27:49:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, el personaje como rol, y la acción como función**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Alistándose para el primer viaje de Jake a Pandora, como avatar, se ve a Jake y Grace en un **campo medio**. Ella, vista en un **plano medio corto** y en una **angulación de cámara contrapicada**, siendo el personaje dominante en la escena, le dice a Jake en **voz in**: “Deja la boca cerrada”; terminando en **voz off**: “yo seré la que hable”, mientras se ve a Jake en **primer plano corto**, recostado en la cápsula, siendo este el **personaje pasivo** y recibiendo una vez más una **prohibición**.

Se corrobora en esta escena el indicador del hombre teniendo desventaja de poder respecto a alguien más.

Escena 12. 0:32:35 - 0:39:06:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad y códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo largo** se ve a Jake, alejado del grupo con el que va, conociendo de manera curiosa Pandora y sus bellezas naturales; en un **plano americano** se le ve tocando una especie de plantas naranjas, que, al entrar en contacto con algo, se cierran inmediatamente, escuchándose a la par un **ruido in** que hace más verosímil la escena.

Enseguida, en un **plano medio** se observa un **código de la denominación y reconocimiento icónico**, acompañado de un **código de transcripción icónica** que presentan lo que parece ser un grande animal que le ruge a Jake, quien se ve en un **plano medio corto**, en un principio con una expresión de sorpresa en el rostro, pero mostrándose después dominante al tomar un arma y pararse en posición de ataque. En un **campo largo** se vuelve a ver al animal rugiendo una vez más y aproximándose a Jake, quien en un **plano medio corto** muestra ahora una expresión de preocupación.

En escena aparece la doctora Grace, diciendo en **voz in** a Jake: “No dispaes, no dispaes, lo enfurecerás”; de nuevo se ve al animal, rompiendo dos árboles que tiene en ambos lados en que se encuentra y Jake contesta: “Yo creo que ya está enfurecido”. Grace le dice a Jake que el animal está definiendo su territorio y que no corra o este lo atacará, a lo que Jake responde: “¿y qué hago, bailo con él?; “Sólo quédate donde estás”, dice Grace, mientras el animal se prepara para atacar y se aproxima corriendo hacia Jake; él, haciendo caso omiso de las indicaciones de la doctora, hace exactamente lo que el animal y al mismo tiempo que grita, corre hacia él. El animal se detiene ante Jake, pero no por causa suya, sino por un ser que es más imponente, que se encuentra atrás de Jake.

Cuando Jake, quien se ve en **ángulo picado**, observa al otro animal, pregunta: ¿Qué hago con este, corro, no corro, ¿qué?, recibiendo como respuesta de Grace: “Corre, definitivamente”. Jake huye, pero es perseguido por el animal, y para escapar de él decide lanzarse a una

cascada que termina en un gran río. Regresar se vuelve imposible, por lo que su equipo, después de buscarlo y no encontrarlo, debe volver a la base militar.

Se corrobora en esta escena la presencia del indicador del hombre actuando de manera egoísta, al alejarse en primer lugar del grupo, por su interés de conocer Pandora a su manera, y por no seguir las indicaciones, sin pensar en lo que podría causar como molestia al grupo.

Escena 13. 0:33:25 - 0:34:15:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, el personaje como rol**, y la **acción como función**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **plano medio** se observa un **código de la denominación y reconocimiento icónico**, acompañado de un **código de transcripción icónica** que presentan lo que parece ser un grande animal que le ruge a Jake, quien se ve en un **plano medio corto**, en un principio con una expresión de sorpresa en el rostro, pero mostrándose después dominante al tomar un arma y pararse en posición de ataque. En un **campo largo** se vuelve a ver al animal rugiendo una vez más y aproximándose a Jake, quien en un **plano medio corto** muestra ahora una expresión de preocupación.

En escena aparece la doctora Grace, diciendo en **voz in** a Jake: "No dispaes, no dispaes, lo enfurecerás"; de nuevo se ve al animal,

rompiendo dos árboles que tiene en ambos lados en que se encuentra y Jake contesta: “Yo creo que ya está enfurecido”. Grace le dice a Jake que el animal está definiendo su territorio y que no corra o este lo atacará, a lo que Jake responde: “¿y qué hago, bailo con él?; “Sólo quédate donde estás”, dice Grace, mientras el animal se prepara para atacar y se aproxima corriendo hacia Jake; él, haciendo caso omiso de las indicaciones de la doctora, presentándose como **personaje activo** hace exactamente lo que el animal y al mismo tiempo que grita, corre hacia él.

En esta escena se corrobora la presencia de los indicadores del hombre imponiendo su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento; y del hombre utilizando lenguaje corporal intimidante.

Escena 14. 0:34:19 - 0:34:37:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad**, **códigos visuales de fotograficidad**, y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Se ve a Jake en un **primer plano**, hablándole a un animal al que se enfrenta, diciendo en **voz in**: “Qué esperas, ¿qué vas a hacer, ahora quién manda? ¡Sí señor! No te tengo miedo imbécil”, mientras en un **plano medio** se observa un **código de la denominación y reconocimiento icónico**, acompañado de un **código de transcripción icónica** que presentan lo que parece ser un grande animal, además del que ya había visto Jake y ante el cual se enfrentó.

Jake continúa hablándole al otro animal, al mismo tiempo que este se va: “¡Eso, corre de vuelta con tu mami!, no eres nada, eres un cobarde, ¿por qué no traes a tus amigos a ver si así?”

Aquí se corrobora la presencia del indicador del hombre usando volumen alto al hablar.

Escena 15. 0:39:50 - 0:44:28:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad**, **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Se ve a Jake en un campo medio, tomando una antorcha, intentando alejar a unos animales parecidos a los perros, **códigos de la denominación y reconocimiento icónico**, acompañados de un **código de transcripción icónica**. Jake intenta alejarse de ellos, pero estos lo persiguen y finalmente lo rodean. En un **plano medio corto** se puede ver que Jake está preocupado por su situación, pues su rostro tiene sudor y una expresión de miedo.

Cuando los animales están rodeando a Jake, él expresa en **voz in**, con tono alto: “No tengo toda la maldita noche, ¿qué esperan?, ¡ataquen!”; la pelea comienza y un momento después aparece una mujer con un cuerpo muy parecido al de los avatares que utilizan en la base militar; este también es un **código de la denominación y reconocimiento icónico**, acompañado de un **código de transcripción icónica**. En un **campo largo** se puede ver como esa mujer ataca también a los animales, matando a

algunos y haciendo que el resto se aleje. Cuando aún hay algunos animales en el suelo, ella se aproxima y los mata, pero esta vez queriendo terminar con su dolor.

Jake, visto en un **campo largo**, observa a poca distancia a la mujer y le dice en **voz in**: “Se que seguramente no lo vas a entender, pero... gracias, gracias”. Ella lo ve con una expresión de enojo y se va del lugar, pero Jake la persigue y le dice: “espera, no vayas tan rápido, solo quería darte las gracias por matar a esas cosas”.

En un **campo medio y plano americano** se ve como ella golpea a Jake con una lanza, y en una **angulación contrapicada** se le observa viendo a Jake en el suelo, mientras le dice: “No agradezcas”; después, en un **plano medio corto**, continúa: “no se dan las gracias por esto, esto es triste, sólo es algo triste”; Jake aun estando en el suelo, contesta: “ok, ok, lo siento, no sé qué hice, pero lo siento”, ella, en el mismo plano que antes, responde: “Esto es tu culpa, eso no era necesario”, y Jake, por supuesto refuta: “¿Mi culpa, ellos empezaron, cómo va a ser mi culpa?; finalmente ella dice gritando: “Tu culpa, tu culpa”.

En esta escena se corrobora el indicador del hombre actuando como el inocente ante un problema que ocasionó él mismo, y se observa también el indicador del hombre utilizando lenguaje corporal intimidante y volumen alto al hablar.

Escena 16. 0:55:25 - 0:55:40:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En esta escena se observa a Jake en un **campo largo**, comiendo con un grupo grande de personas que, entusiastas, escuchan a la doctora Grace decir: “Lo último que vimos fue su trasero desaparecer por la maleza, con un *tanator* (animal de Pandora) furioso persiguiéndolo”, hablando de Jake y su experiencia en el primer viaje que hizo a Pandora. A él, se le ve en un **primer plano** agregando a lo que Grace dice: “Eso es algo que no se puede enseñar”. Alguien más, en **voz off** dice:” Eso es muy impresionante”. Grace concluye diciendo directamente a Jake: “Por motivos que no alcanzo a comprender los Omaticaya te eligieron”.

Conteo de indicadores por unidad de registro Acto 1:

Masculinidad hegemónica - 6, de los cuales, cuatro corresponden a la variable Ideología del individualismo de la modernidad, y dos a la variable Ideología de la exclusión y subordinación de la otredad.

Micromachismos – 11, de los cuales, dos corresponden a la variable Intimidación, tres a la variable Porque lo digo yo, dos a la variable Control del espacio físico, uno a la variable Dejar a alguien en vergüenza o devaluarlo, uno a la variable Paternalismo, uno a la variable No hacerse responsable de la propia conducta, y uno a la variable Dar lástima.

Nuevas masculinidades – 3, de los cuales, dos corresponden a la variable Varón en crisis, y uno a la variable Varón domesticado.

Unidad de Muestreo: Avalor (2009)
Unidad de registro: Acto 2, que comprende del tiempo 01:00:00 a 2:00:00

Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Masculinidad Hegemónica	Ideología patriarcal	Hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad			
		Abusa de su autoridad en un grupo para obtener ventajas o beneficios propios			
	Ideología del individualismo de la modernidad	El hombre impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento			
	Ideología de la exclusión y subordinación de la otredad	El hombre no acepta al otro por ser diferente			
		Somete al otro una vez que lo clasifica como inferior			
	Ideología del heterosexismo homofóbico	El hombre rechaza la homosexualidad y los comportamientos que se le atribuyen			

Unidad de Muestreo: Avatár (2009)					
Unidad de registro: Acto 2, que comprende del tiempo 1:00:00 a 2:00:00					
Categoría	Variante	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Micro machismos	Intimidación	El hombre utiliza lenguaje corporal intimidante	Tsu' tey se encarga de organizar un contraataque para los humanos que se encuentran talando árboles en Pandora. Jake trata de hablar con él para que recapacite, pero Tsu' tey no lo escucha y lo ataca. Ambos pelean cuerpo a cuerpo.	1:41:37 – 1:42:45	7
		Usa volumen alto al hablar	Tsu' tey se encarga de organizar un contraataque para los humanos que se encuentran talando árboles en Pandora. Jake trata de hablar con él para que recapacite, pero Tsu' tey no lo escucha y lo ataca. Ambos pelean cuerpo a cuerpo.	1:41:37 – 1:42:45	7
		Realiza amenazas directas			
	Porque lo digo yo	El hombre anula la opinión del otro	Tsu' tey se encarga de organizar un contraataque para los humanos que se encuentran talando árboles en Pandora. Jake trata de hablar con él para que recapacite, pero Tsu' tey no lo escucha y lo ataca.	1:41:37 – 1:42:45	7
		Toma decisiones por el otro			
		Actúa de manera egoísta	Jake le proporciona a Quaritch y su equipo toda la información que ha obtenido del árbol en que viven los Na'vi, les describe la estructura para que pueda ser destruido.	1:00:45 – 1:01:03	1
	Tener siempre la razón	El hombre establece la propia como la única razón acertada	Tsu' tey se encarga de organizar un contraataque para los humanos que se encuentran talando árboles en Pandora. Jake trata de hablar con él para que recapacite, pero Tsu' tey no lo escucha y lo ataca.	1:41:37 – 1:42:16	7
		Impone ideales y conductas propias			
		El hombre insiste constantemente para cansar a alguien y conseguir lo deseado			
		Control de dinero	El hombre no brinda al otro libertad de realizar gastos económicos sin previa autorización y posteriormente dando una justificación		
Control del espacio físico	El hombre se presenta acaparando espacios físicos				

No hacerse responsable de la propia conducta	El hombre busca escapar de una responsabilidad					
	Crea distracción sobre un asunto que le atañe, para evitar las consecuencias					
	Actúa como el inocente ante un problema que ocasionó él mismo	Jake se presenta queriendo hacer entrar en razón a Tsu'tey, diciendo que no es buena idea atacar a los humanos, siendo él quien contribuyó a que estos llegaran a talar en su hábitad.	1:41:37 – 1:42:16	7		
		Jake, en su avatar, se dirige con los Omaticaya para decirles que se vayan de ahí o los asesinarán; ante la pregunta de la reina sobre si están seguros de eso Jake les cuenta la verdad, les dice que fue enviado ahí para poder darles ese mensaje. Explica que en un principio seguía órdenes, pero que se enamoró de Neytiri y de todo ese entorno. Neytiri, sintiéndose traicionada le da la espalda.	1:50:31 – 1:51:35	8		
Falso apoyo	El hombre brinda apoyo con palabras pero no con hechos					
Amenazar	El hombre amenaza con abandonar al otro					
Hacer méritos	El hombre promete cambiar su actuar luego de cometer una ofensa, pero no lo hace					
Dar lástima	El hombre finge enfermedades o situaciones desfavorables					
	Se desprecia a sí mismo	Jake, fuera del enlace con su avatar en el mundo de los Na'vi, despierta en la cabina en la que duerme y expresa que siente que el mundo real es afuera, y su vida como humano es el sueño. Se le ve afligido e incluso dice que pasado el tiempo ya no recuerda su vieja vida y ya no sabe quién es.	1:30:12 – 1:31:10	5		
	Amenaza con cometer suicidio					

Unidad de Muestreo: Avatar (2009)						
Unidad de registro: Acto 2, que comprende del tiempo 1:00:00 a 2:00:00						
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena	
Nuevas masculinidades	Mandilón	El hombre cumple con sus responsabilidades como padre de familia más allá del ámbito económico				
		No ejerce algún tipo de control sobre la mujer				
		Demuestra sus sentimientos	Neytiri lleva a Jake a conocer el lugar en que los Omaticayas van a hacer plegarias. Jake se conecta a los árboles y empieza a escuchar las voces de los ancestros. Neytiri le recuerda que ya es un Omaticaya y que ahora puede elegir a una mujer. Jake dice que ya ha elegido y Neytiri contesta que también ella lo ha hecho. Ambos expresan sus sentimientos por el otro y se unen de por vida.	1:34:26 – 1: 36:39	6	
	Rey benévolo	El hombre presenta madurez y prudencia				
		Muestra respeto hacia los demás				
		No exalta superioridad en sus relaciones con los demás				
	Varón postantiguo	Cree en el desempeño de las convencionales roles de género				
		Varón en crisis	Hombre en crisis económica			
			Hombre desempleado			
			Económicamente depende de alguien más			

Varón domesticado	El hombre tiene desventaja de poder respecto a alguien más	No puede imponer su voluntad, deseos e intenciones por su situación desfavorable	Jake es obligado a grabar un reporte de las actividades que realiza con los nativos en Pandora; a pesar de que dice estar muy cansado, la doctora Grace, su jefa, se lo ordena, así que Jake obedece pero de mala gana.	1:07:04 – 1:07:28	3		
			Jake está de vuelta en su cuerpo humano y la doctora Grace observa su pérdida de peso, por lo que le dice a Jake que debe comer, él se reusa argumentando que con el avatar, su otro cuerpo, ya se alimentó; Grace explica que son cuerpos diferentes y lo obliga a alimentarse.	1:12:08 – 1:12:45	4		
Varón moderno	El hombre sigue la idea de equidad entre géneros						
Masculinidad madura	El hombre usa las facultades masculinas en beneficio de los demás						
Varón campante	El hombre muestra despreocupación económica gracias al trabajo de alguien más						
La máquina del placer	El hombre no se relaciona sentimentalmente de manera formal	Busca constantemente conquistas amorosas					

Descripción de las escenas

Se presenta a continuación, de manera cronológica, la descripción de las escenas que muestran momentos con indicadores de las tres categorías Masculinidad hegemónica, Micromachismos y Nuevas masculinidades, en el Acto 2 de la primera unidad de muestreo *Avatar*. Es preciso recordar que, para ofrecer una idea más completa de cada escena, se retoman los recursos cinematográficos enlistados en el apartado Lenguaje cinematográfico (página 94)

Escena 1. 1:00:45 - 1:01:03:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, el personaje como rol, y la acción como función**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Jake se ve en un **campo largo**, en una oficina de la base, observando junto con un grupo de personas el holograma de un árbol que está en Pandora. En esta escena Jake **cumple** con la **obligación** que adquirió con el coronel Quaritch, de informarle cosas sobre los nativos; está explicando la estructura del árbol, que es en donde viven los Omaticaya, lugar que quieren destruir los soldados para extraer un valioso mineral; Jake dice en **voz in**: “Su imagen no muestra la estructura interna, aquí hay una hilera de columnas, muy resistentes”.

En un **primer plano** se ve al coronel diciendo a Jake: “Necesitamos los datos de esas columnas”, a lo que Jake responde: “Entendido señor”, siendo el **personaje pasivo**.

Se corrobora la presencia del indicador del hombre actuando de manera egoísta.

Escena 2. 1:04:17 - 1:04:29:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros** y la **acción como función**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primerísimo primer plano** se observa desde atrás, parte de la cabeza de Jake, que está mirando fotografías de la doctora Grace en su avatar, conviviendo con nativos de Pandora. Él, en **voz off** piensa: “A Grace no le escapaba nada, sabía que yo hablaba con el coronel, pero yo tenía lo que ella necesitaba, una forma de entrar al clan; por eso no me decía nada”. Con esto se ve la acción como función del **engaño** que Jake hace.

Se corrobora la presencia del indicador del hombre poniendo en evidencia las debilidades del otro, al dejar saber que Grace lo necesita.

Escena 3. 1:07:04 - 1:07:28:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad y códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, el personaje**

como rol, y la **acción como función**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **plano medio** se puede ver en esta escena a Grace y a Jake, este último en un **código de la plasticidad de la imagen**, colocado de manera destacada en el cuadro. La **iluminación** en esta escena es **neutra**, por mostrarse de manera realista la noche.

Jake se ve en **primer plano corto**; se encuentra enfrente de una cámara de video y comienza a hablar en **voz in**, y mientras su expresión muestra fastidio dice: "Ok, este es el registro doce, son las 21:22"; enseguida se voltea a ver a Grace, que está detrás observando algo a través de un microscopio, y quejándose dice: "¿Tengo que hacer esto?, en serio, estoy muy cansado", a lo que Grace responde: "Sí, ahora, mientras lo tienes fresco". Jake, como **personaje pasivo**, hace lo que le indican y **cumple**, aunque de mala gana, su **obligación**.

Se corrobora que el indicador observado en esta escena es del hombre que no puede imponer su voluntad, deseos e intenciones por si situación desfavorable; en este caso de desventaja de poder respecto a su jefa.

Escena 4. 1:12:08 - 1:12:45:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad**, **códigos sonoros**, y **el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo largo**, con una **iluminación subrayada**, que vuelve el ambiente un poco lúgubre por las dominantes luces azules y la oscuridad que provocan, se ve a Jake entrando a un cuarto que parece cocina, donde se encuentra la doctora Grace; ella le dice en **voz in**: “Sigues bajando de peso”, pero Jake sólo toma algo pequeño del refrigerador y se da la vuelta para irse; Grace dice: “Oh, ni lo sueñes”, al mismo tiempo que jala a Jake de su silla y lo regresa al cuarto; él responde que debe dormir, pero Grace lo coloca frente a un plato que tiene un alimento empaquetado encima y dice: “Bon Appétit”.

En **primer plano** se ve a Jake frente a la mesa, diciendo en **voz in**: “Hoy maté algo, y lo comimos, al menos se dé dónde venía esa comida”; “Otro cuerpo, tienes que cuidar de este cuerpo, ok, ¿entiendes?”, responde Grace, agregando a esto: “Te lo facilitaré”, mientras toma el alimento, lo abre y lo sirve para que Jake lo coma. Una vez más se ve a Jake como **personaje pasivo**, siguiendo indicaciones a contra de su voluntad.

Se corrobora la presencia del indicador del hombre que no puede imponer su voluntad, deseos e intenciones por si situación desfavorable.

Escena 5. 1:30:12 - 1:31:10:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad**, y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primerísimo primer plano**, con **iluminación subrayada**, se aprecia solamente uno de los ojos de Jake; al mismo tiempo se escucha

en **voz off** su pensamiento: “Ahora todo es al revés, siento que el mundo real es allá afuera y este es el sueño”. Ya en **primer plano corto** se le observa dentro de su cápsula; por el movimiento rápido de sus ojos mirando a un lado y otro se ve desorientado e incluso un poco preocupado. Después, en un **campo medio** se ve como Jake se baja de su cápsula; se puede observar sus piernas, diferentes, muy delgadas, y él tomándolas para bajarlas”. Se nota el uso de un **ángulo contrapicado**, pero a diferencia de los propósitos que tiene esa angulación, Jake no se ve dominante, por el contrario, parece triste, más por los suspiros que emite.

En otro entorno se ve a Jake en un **campo medio**, andando con su silla de ruedas por un pasillo; de nuevo en **voz off** se escucha su pensamiento: “No puedo creer que sólo han pasado tres meses”. Enseguida en un **primer plano** se ve a Jake una vez más frente a la cámara en que documenta su experiencia en Pandora, su expresión es de fatiga, incluso se ve un poco demacrado, en ese momento, acompañado de **música melancólica**, él dice: “Apenas y recuerdo mi vieja vida”, se cubre el rostro con una de sus manos y agrega: “Ni siquiera sé quién soy”.

En esta escena, sí se observa el indicador del hombre que se desprecia a sí mismo, pero se observa más la variable de dar lástima.

Escena 6. 1:34:26 - 1:36:39:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo larguísimo** y con una **angulación de cámara picada**, acompañados de **iluminación subrayada**, fosforescente por la naturaleza en Pandora, se ve a Jake y Neytiri, la mujer Na'vi que conoció, andando en medio de uno de los árboles más importantes que tienen los Omaticaya.

En un **primer plano** se ve a Neytiri explicándole a Jake que ahí es en donde se dicen las plegarias, también, estando de frente a él, le dice que ahora que es un Omaticaya puede hacer su arco con la madera del árbol, después se voltea y con expresión de tristeza agrega en **voz in**: “Y puedes escoger a una mujer, tenemos buenas mujeres”. Neytiri menciona un par de nombres, como sugerencia para Jake, pero él responde: “Yo ya elegí”.

Después, en un **primer plano corto** se ve a ambos mirándose de frente; él siendo resaltado por el uso de un **ángulo contrapicado** y ella viéndose menos alta por el uso de un **ángulo picado**; Jake continúa su idea diciendo: “Pero esta mujer debe elegirme”; Neytiri responde: “Ella ya lo hizo”, y enseguida ambos se acercan a darse un beso.

En esta escena no se escucha a Jake decir palabras como “te quiero” o “me gustas”, pero se nota que está demostrando sus sentimientos, indicador que se observó en un principio, al manifestar su cariño con un beso.

Escena 7. 1:41:37 - 1:42:45:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En esta escena se ve en un **campo largo**, a un grupo muy grande de Omaticaya, **códigos de la denominación y reconocimiento icónico**, acompañados de un **código de transcripción icónica**. Ellos escuchan a Tsu'Tey, su líder, hablando, en **voz in**, en el idioma de los Na'vi. Por las expresiones corporales de todos, agitando sus arcos en el aire, gritando y siguiendo al líder, se entiende que están armando una revuelta. Enseguida, en **primer plano** se ve que Jake y Neytiri van llegando al lugar y por sus expresiones en el rostro se nota que están sorprendidos con lo que ven. En **voz off** se escucha a Jake hablarle a Tsu'Tey, quien se ve en un **primer plano corto** con una expresión de coraje; Jake dice: "No lo hagas" y Tsu'Tey, visto en una **angulación contrapicada**, que lo vuelve el dominante en la escena, se acerca diciendo: "Tú", y se avienta a Jake para derribarlo. Tsu'Tey, viendo a Jake en el piso le pregunta si se apareo con Neytiri; ella contesta que sí y después Jake, presentándose como **personaje pasivo** intentando ser **influenciador**, le dice a Tsu'Tey: "Por favor hermano, no ataquen a las personas del cielo; muchos Omaticaya morirán".

Una pelea, desarrollándose en un **campo largo**, comienza cuando Tsu'Tey le grita a Jake: "Tú no eres mi hermano", mientras se aproxima a golpearlo; ambos sacan un cuchillo y se ponen en posición de ataque,

pero Jake le dice a Tsu'Tey: "Y no soy tu enemigo", arrojando el cuchillo al suelo y agregando: "El enemigo está allí afuera y es muy peligroso, hablaré con ellos". Tsu'Tey, insistente en pelear, y grita: "Eso se acabó"; una vez más intenta golpear a Jake, pero ahora él se defiende, pelea y lo arroja lejos.

Se corroboran en esta escena los indicadores del hombre utilizando lenguaje corporal intimidante y volumen alto al hablar, por parte de ambos personajes en la escena; se corrobora también la presencia del indicador del hombre anulando la opinión del otro, por parte de Tsu'Tey; y el indicador del hombre estableciendo la propia como la única razón acertada, visto en Jake. También se corrobora como indicador el hombre actuando como el inocente ante un problema que ocasionó él mismo, ya que Jake se muestra como el razonable ante el problema, cuando fue él quien brindó información con que se pudiera atacar a los Omaticaya.

Conteo de indicadores por unidad de registro Acto 2:

Masculinidad hegemónica - 0

Micromachismos – 9, de los cuales, dos corresponden a la variable Intimidación, dos a la variable Porque lo digo yo, uno a la variable Tener siempre la razón, uno a la variable Dejar a alguien en vergüenza o devaluarlo, dos a la variable No hacerse responsable de la propia conducta, y uno a la variable Dar lástima.

Nuevas masculinidades – 3, de los cuales, uno corresponde a la variable Mandilón, y dos a la variable Varón domesticado.

Unidad de registro: Acto 3, que comprende del tiempo 2:00:00 a 3:00:00		Unidad de Muestreo: Avatar (2009)			
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Masculinidad Hegemónica	Ideología patriarcal	Hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad	Jake, Grace y Norm son rescatados de la prisión de Quaritch por Trudy. En su huida, Jake va dando instrucciones sobre que hacer. Le dice a Trudy que encienda la Nave y a Norm le ordena correr con ella. En la puerta de salida le ordena a un miembro más del equipo, que él se quede en la base, pues necesitan a alguien ahí. El hombre acepta y Jake sale junto con Grace.	2:02:57 – 2:03:39	3
			Jake ha domado al ave Toruk que, según Neytiri, quien logre domarla sería reconocido como líder de los Omaticaya. Jake, interrumpiendo el rezo de la tribu, llega montado en el ave. Todos asombrados corren alejándose. Jake camina hacia Neytiri mientras los demás lo veneran. Jake se dirige a Tsu' tey y le dice que es un gran guerrero y que lo necesita, él acepta pelear junto a él.	2:09:37 – 2:12:25	4
			Después de que Grace muere, Jake toma de la mano a Neytiri y le pide a Tsu' tey permiso para hablar con los Omaticaya, además de que le pide que traduzca. Tsu' tey acepta. Jake habla con el pueblo, les pide que se unan para derrotar al enemigo, que le digan a los demás pueblos hermanos que les habla el <i>Toruk Makto</i> (el que ha domado a Toruk) para que se unan a pelear por su tierra.	2:16:11 – 2:17:35	5
			Jake va de pueblo en pueblo convenciendo a todos los Na'vi de que peleen junto con él por el bien del pueblo. Jake dice que cuando el <i>Toruk Makto</i> llama todos acuden a él.	2:18:26 – 2:19:30	6
			Jake, Trudy y Norm hablan con uno de sus compañeros, por videollamada, él les comunica que Quaritch ya está movilizand todas sus tropas y que probablemente usen explosivos para atacar a los Na'vi. Trudy y Norm se preocupan por las armas sofisticadas que usará Quaritch, pero Jake les dice que ya tiene preparado a todo un ejército y que además ellos ya conocen el lugar, ya han volado por Pandora y la gente que atacará no, lo que les da ventaja.	2:20:53 – 2:21:53	7
			Al verse gravemente herido por la batalla con los humanos, Tsu' tey le dice a Jake que se ha decidido que ahora él dirija al pueblo, de igual forma Tsu' tey le pide que lo mate pero Jake se niega. Tsu' tey se lo pide una vez más y Jake lo hace pidiendo perdón.	2:47:00 – 2:48:50	9
		Abusa de su autoridad en un grupo para obtener ventajas o beneficios propios			

Unidad de Muestreo: Avatar (2009)						
Unidad de registro: Acto 3, que comprende del tiempo 2:00:00 a 3:00:00						
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena	
Micro machismos	Intimidación	El hombre utiliza lenguaje corporal intimidante				
		Usa volumen alto al hablar				
		Realiza amenazas directas				
	Porque lo digo yo	El hombre anula la opinión del otro				
		Toma decisiones por el otro	Jake, Grace y Norm son rescatados de la prisión de Quaritch por Trudy. En su huida, Jake va dando instrucciones sobre que hacer. Le dice a Trudy que encienda la Nave y a Norm le ordena correr con ella. En la puerta de salida le ordena a un miembro más del equipo, que él se quede en la base pues necesitan a alguien ahí. El hombre acepta y Jake sale junto con Grace.	2:02:57 – 2:03:39	3	
	Tener siempre la razón	Actúa de manera egolista				
		El hombre establece la propia como la única razón acertada				
		Impone ideales y conductas propias	Después de que Grace muere, Jake toma de la mano a Neytiri y le pide a Tsu' tey permiso para hablar con los Omaticaya, además de que le pide que traduzca. Tsu' tey acepta. Jake habla con el pueblo, les pide que se unan para derrotar al enemigo, que le digan a los demás pueblos hermanos que les habla el Toruk Maktó (el que ha domado a Toruk) para que se unan a pelear por su tierra.	2:16:11 – 2:17:35	5	
	Ganar por cansancio	El hombre insiste constantemente para censar a alguien y conseguir lo deseado				
	Control de dinero	El hombre no brinda al otro libertad de realizar gastos económicos sin previa autorización y posteriormente dando una justificación				

Unidad de Muestreo: Avatar (2009)						
Unidad de registro: Acto 3, que comprende del tiempo 2:00:00 a 3:00:00						
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena	
Nuevas masculinidades	Mandilón	El hombre cumple con sus responsabilidades como padre de familia más allá del ámbito económico				
		No ejerce algún tipo de control sobre la mujer				
		Demuestra sus sentimientos				
	Rey benévolo	El hombre presenta madurez y prudencia				
		Muestra respeto hacia los demás	Después de que Grace muere, Jake toma de la mano a Neytiri y le pide a Tsu' Tey permiso para hablar con los Omaticaya, además de que le pide que traduzca, Tsu' Tey acepta. Jake habla con el pueblo, les pide que se unan para derrotar al enemigo, que le digan a los demás pueblos hermanos que les habla el Toruk Makto (el que ha domado a Toruk) para que se unan a pelear por su tierra.	2:16:11 – 2:17:35	5	
	Varón postantiguo	No exalta superioridad en sus relaciones con los demás		Jake se dirige a Eywa (La Gran Madre), solicitando su ayuda para ganar la batalla con los humanos, también le pide que lo escuche y que vea la tierra de donde viene él, pues se está acabando y hay gente que también quiere acabar con Pandora.	2:22:20 – 2:23:26	8
		Cree en el desempeño de las convencionales roles de género				
	Varón en crisis	Hombre en crisis económica				
		Hombre desempleado				
		Económicamente depende de alguien más				

Descripción de las escenas

Se presenta a continuación, de manera cronológica, la descripción de las escenas que muestran momentos con indicadores de las tres categorías Masculinidad hegemónica, Micromachismos y Nuevas masculinidades, en el Acto 3 de la primera unidad de muestreo *Avatar*. Es preciso recordar que, para ofrecer una idea más completa de cada escena, se retoman los recursos cinematográficos enlistados en el apartado Lenguaje cinematográfico (página 94)

Escena 1. 2:00:10 - 2:00:40:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y la acción como función**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En **plano americano** se ve a Jake buscando a Neytiri, mientras grita repetidas veces, **en voz in**, su nombre. Un **campo medio** en **angulación picada** permite verla en el suelo, tomando de la mano a un Omaticaya muerto, llorando por el suceso. En una combinación de **primer plano** y **campo medio** se ve cómo Jake se acerca ella, intentando consolarla, diciendo: “Lo lamento, perdóname”. Cabe aclarar que en ese momento Jake **desenmascaró** su **engaño** con los Omaticaya, pero Neytiri no lo perdona y ante la disculpa de Jake, dice llorando: “Ya vete”, y enseguida se levanta y grita: “Lárgate, lárgate de aquí, y no regreses nunca más”.

Se corrobora en esta escena la presencia del indicador del hombre actuando como el inocente ante un problema que ocasionó él mismo.

Escena 2. 2:01:12 - 2:01:30:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros** se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Se ve a Jake en un **campo medio**, cayendo al suelo tras ser desconectado de su avatar en la base, en **voz off** se escucha su pensamiento respecto a la situación desfavorable que están viviendo los Omaticaya: “Yo sólo era un guerrero que soñaba con llevar la paz, pero tarde o temprano, siempre tienes que despertar”.

Aquí se corrobora la presencia del indicador del hombre actuando como el inocente ante un problema que ocasionó él mismo, pues se sabe que Jake aceptó inicialmente un trato en que sería un infiltrado entre los Omaticaya para proporcionar información con el fin de que los humanos pudieran destruirlos.

Escena 3. 2:02:57 - 2:03:39:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad**, **códigos sonoros** y **el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo largo** se puede observar a Jake, Trudy, Grace y Norm, junto con otro compañero, corriendo por un pasillo de la base, luego de ser

liberados de su prisión. Mientras salen del lugar, Jake empieza a dar órdenes, mostrándose como **personaje influenciador**; primero dice en **voz in**: “Trudy, enciende la nave” y enseguida le indica a Norm: “Corre”, moviendo la cabeza en dirección a Trudy.

En un **campo medio** se ve a Trudy y Norm corriendo en dirección a la salida, para que Trudy pueda hacer lo que dijo Jake. En la puerta de salida, se ve en **plano medio corto** a Jake dirigiéndose al otro compañero, diciéndole que él se queda, pues necesitan a uno de ellos ahí; a lo que el sujeto contesta: “Esta bien, corran”.

Se observa en esta escena, la presencia de los indicadores del hombre ejerciendo poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad; del hombre tomando decisiones por el otro; y del hombre imponiendo su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento. Todos vistos en Jake.

Escena 4. 2:09:37- 2:12:25:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo larguísimo**, seguido de **campos medios** acompañados por **angulaciones en picada y contrapicada**, se ve a todos los Omaticaya y a Neytiri, sentados, rezando tranquilos. Enseguida, se les ve mirando al cielo y en **voz in** y **voz off** se escuchan gritos de miedo. De nuevo en un

campo larguísimo, se ve a lo lejos, en el cielo, lo que parece ser un ave muy grande, **código de la denominación y reconocimiento icónico**, acompañado de un **código de transcripción icónica**. La **iluminación** en esa parte de la escena es **subrayada**, al encontrarse el sol justo detrás del animal que vuela, haciéndolo parecer más asombroso de lo que ya es.

Después, en un **campo larguísimo** se ve en una **angulación picada**, que es Jake quien está volando con el ave; cuando aterriza en el lugar, todos huyen asustados. En un **campo largo**, Jake, como **personaje activo y autónomo** hace que el animal estire las alas en sentido de grandeza, acompañado de eso se escucha un **ruido in** que provoca mayor impacto. Enseguida, en un **plano americano** se ve a Jake bajar del ave; quien lo observa primero es Tsu'Tey, que en un **primer plano** se puede distinguir su expresión de asombro; lo mismo sucede con Neytiri y su madre, esta última, en **voz in**, expresa algo en el lenguaje de los Na'vi.

En un **primer plano** se ve de nuevo a Jake, acariciando al animal, después se le ve en una **angulación ligeramente picada**, pero de espaldas, y en un **campo medio** se va observando como los Omaticaya lo veneran mientras él se abre paso entre la multitud. La gente hace eso pues el ave en que Jake llegó es el Toruk, animal que sólo un verdadero líder de los Omaticaya puede domar.

En un **plano americano**, seguido por un **primer plano**, se observa que Neytiri se acerca a Jake; ambos toman el brazo del otro, después el rostro, y Neytiri en un **primer plano corto** y con **voz in** dice: "Tenía miedo Jake, por mi pueblo, pero ya no más". Enseguida en un **campo largo** con

angulación picada, se ve a Jake hablándole a Tsu'Tey desde abajo, en **voz in**, pero también en el lenguaje de los Na'vi. Poco a poco se acerca él y en español dice: "Eres un gran guerrero, no puedo hacer esto sin ti"; Tsu'Tey, visto en **primer plano corto** le dice a Jake: "Toruk Makto". En **primer plano** se ve a ambos y se observa que Tsu'Tey pone su mano en el pecho de Jake y agrega: "Volaré contigo".

Se corrobora en esta escena la presencia de los indicadores del hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad, y del hombre que se presenta acaparando espacios físicos.

Escena 5. 2:16:11 - 2:17:35:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, el personaje como rol, la acción como función** y la **transformación como proceso**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Se ve a Jake junto con Neytiri y Tsu'Tey en un **primer plano** con **iluminación subrayada** que indica que es de noche y ellos se encuentran entre la naturaleza en Pandora; en un **primer plano corto** se ve a Jake diciendo a Tsu'Tey en **voz in**: "Con tu permiso, le hablaré a todos, sería un honor para mí si traduces"; en el mismo plano se ve a Tsu'Tey afirmando con la cabeza. La cámara da un giro y en un **campo largo con angulación picada**, se puede ver a todos los Omaticaya sentados reunidos ante Neytiri, Tsu'Tey y Jake; en ese momento Jake comienza a hablar en **voz in** y Tsu'Tey lo traduce al idioma de los Na'vi, se escucha lo que Jake dice: "Las personas del cielo nos enviaron un mensaje, que

pueden tomar lo que quieran y nadie los detendrá”; después pasando a un **primer plano corto**, Jake continúa, con una expresión de coraje en el rostro: “Pero les enviaremos un mensaje, dejen que el viento los lleve en sus alas, llamen a los demás clanes”, en ese momento en un **campo medio** se ve a algunos Omaticaya levantándose y gritando en afirmación a lo que escuchan; Jake prosigue, señalándose a sí mismo: “Díganles que Toruk Makto los está llamando; volarán ahora, conmigo”. En un **primer plano corto** se ve a Jake, como **personaje activo e influenciador**, gritando con coraje: “Hermanos, hermanas, demostraremos a las personas del cielo, que no pueden tomar lo que quieran, y que esta ¡es nuestra tierra!”. En un **campo largo** se ve a la multitud emocionada con las palabras de Jake y se escuchan ruidos in de gritos de guerra.

En esta escena se ve la acción como función de **obligación**, pues Jake se ve también como **personaje modificador**, queriendo **mejorar la situación** y **cumplir una misión** como líder de los Omaticaya y de los Na’vi en general. Teniendo así una **transformación como proceso de mejoramiento**, evolucionando en su desarrollo.

Se corrobora así, la presencia de los indicadores del hombre que muestra respeto hacia los demás, del hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad, del hombre que impone ideales y conductas propias, y del hombre que se presenta acaparando espacios físicos.

Escena 6. 2:18:26 - 2:19:30:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad**, **códigos visuales de fotograficidad**, **códigos sonoros** y **el personaje**

como rol, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un campo larguísimo se ve parte de Pandora; es de noche y algunos Na'vi van andando en diferentes animales voladores y animales terrestres que parecen ser caballos, **código de la denominación y reconocimiento icónico**, acompañado de un **código de transcripción icónica**.

Viendo en un **primer plano** a un Na'vi, acompañado de Jake y Neytiri, levantando el brazo, a la par que gritando, se escucha en **voz off** a Jake narrando: "Nos separamos hacia los cuatro vientos"; ahora viendo en un **campo medio** a más Na'vi moviéndose en sus animales y llevando arcos en sus manos, Jake prosigue: "desde los clanes de caballos de las llanuras"; observando ahora un **campo larguísimo** en que se aprecian barcos a la orilla de un extenso mar, Jake continúa: "hasta el pueblo del ocicran del mar del este"; viéndolo en **primer plano**, pero escuchándolo aún en **voz off**, él dice: "Cuando Toruk Makto los llamaba, ellos acudían".

En un **primer plano** se vuelve a ver a Jake, como **personaje influenciador**, gritando, levantando el brazo como símbolo de poder y fuerza, dando ánimos a todos los clanes de Na'vi. En un **plano larguísimo** se ve a docenas de Na'vi volando en aves, dirigiéndose hacia Jake, que se ve de espaldas, en un **plano americano** y con una **angulación de cámara contrapicada**, observando a toda la gente que ha reunido.

Se corrobora la presencia de los indicadores del hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad, y del hombre que impone

su voluntad a partir de sus capacidades, autosuficiencia, racionalidad y conocimiento.

Escena 7. 2:20:53 - 2:21:53:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo medio** se ve a Jake, con Trudy y Norm, viendo y escuchando a través de una pantalla, a su compañero que se quedó en la base; él les está diciendo en **voz in**: “Jake, esto es una locura, están movilizand o las tropas, creo que harán un bombardeo”; viendo por separado, en **primer plano corto** a Jake y luego a Trudy, el sujeto continúa hablando: “tienen plataformas llenas de explosivos, es una especie de campaña para causar terror”; a lo que Trudy, preocupada, agrega: “Van a usar los devastadores”. Regresando al **campo medio** en que todos observan a la persona en la pantalla, esta dice: “Quaritch tomó el mando, ya empezó y no hay nada que hacer para evitarlo”; Jake pregunta: “¿Cuándo?”, y el sujeto responde: “A las 6:00 de la mañana”; en **voz off** se escucha a través de la pantalla que alguien le llama a la persona que estaba hablando con Jake, Trudy y Norm, rápidamente él dice: “Tengo que irme”, y apaga el aparato con el que estaba haciendo conexión; inmediatamente después, Norm apaga la pantalla y dice en **voz in**: “Estamos fritos”, Trudy se ríe y agrega: “Y yo esperaba una especie de plan que no me convirtiera en una mártir”; después, viendo a Jake en **primer plano corto**, volteado mirando hacia otra parte, se escucha en **voz off** a Trudy seguir hablando: “nos enfrentamos a naves caza, con arcos y

flechas”, a lo que Jake, como **personaje activo**, motivándolos, contesta volteándose hacia ellos: “Tengo 15 clanes ya, tengo a más de 2000 guerreros, conocemos estas montañas, tú has volado sobre ellas, ellos no, sus instrumentos no funcionan aquí, sus misiles guiados no funcionan, los forzaremos a usar la vista, si vienen aquí a luchar, tendremos la ventaja del local”.

Se corrobora en esta escena la presencia del indicador del hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad, al dejar en claro que ha reunido a muchos Na’vi para pelear y al tranquilizar a Trudy y Norm con sus afirmaciones.

Escena 8. 2:22:20 - 2:23:26:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo largo**, con **iluminación subrayada**, se puede ver a Jake en el árbol en donde los Omaticaya hacen oraciones; se está hincando sobre una de las raíces; enseguida en un **primer plano** con **angulación contrapicada** se le ve más de cerca, de perfil, y se escucha que dice en **voz in**: “Tal vez solo estoy hablando con un árbol, pero si estás ahí tengo que ponerte sobre aviso”; visto ahora en un **primer plano**, pero de frente y en una **angulación ligeramente picada**, prosigue: “si Grace está contigo, busca en sus memorias, ve el mundo de dónde venimos, ahí no hay verde, su tierra está muriendo y harán lo mismo aquí; del cielo vendrán más personas”; de pronto se ve a Neytiri en un **plano americano**,

aproximándose a Jake, quien continúa diciendo: “llegarán como una lluvia interminable si no los detenemos”. Después en un **campo largo** con una **angulación picada** casi por completo, se ve a Jake desde arriba y se oye que dice: “Escucha, por algo me elegiste, me quedaré a pelear, sabes que lo haré, pero ayúdame”.

En esta escena se corrobora la presencia del indicador del hombre mostrando respeto hacia los demás, en este caso de Jake hacia las creencias de los Omaticaya, de que los espíritus los escuchan desde ese árbol, haciendo una oración.

Escena 9. 2:47:00 - 2:48:50:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo medio** se puede ver en esta escena, que Tsu'Tey está en el suelo (falleciendo tras haber sido herido en la guerra contra los humanos), Neytiri y Jake están a su lado tomándolo por los hombros; en un **primer plano** con **angulación picada** se ve el rostro de Tsu'Tey que en **voz in** está diciendo algo a Jake, en el idioma de los Na'vi; después, en español, pregunta: “¿El pueblo está seguro?”, a lo que Jake, visto en el mismo plano pero en **angulación contrapicada**, responde: “Están seguros”; viendo de nuevo a Tsu'Tey, este dice, con trabajo, por su condición: “Yo no, no dirigiré al pueblo, tú debes guiar al pueblo Jake Sully”; Jake, visto en el mismo plano anterior, dice: “Yo no tengo madera de oficial”, pero

Tsu'Tey insiste diciendo: "Ya está decidido", volviendo a Jake el personaje pasivo.

Momentos después Tsu'Tey pide a Jake que lo mate, pero este se niega, así que Tsu'Tey dice: "así será, seré recordado; peleé con Toruk Makto, fuimos hermanos y él fue mi última sombra". Jake, visto en **primer plano corto**, observa a Neytiri y después dirige su vista a Tsu'Tey, cumpliendo su voluntad; agrega unas palabras con voz in en el idioma de los Na'vi y el encuadre se dirige al cielo lleno de ramas de los árboles de Pandora.

El indicador que fue visto en esta escena fue del hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad; se puede ver tanto en Tsu'Tey tomando la decisión de poner a Jake como líder del pueblo, y a este al convertirse en eso en el momento en que Tsu'Tey muere.

Conteo de indicadores por unidad de registro Acto 3:

Masculinidad hegemónica – 8, de los cuales seis corresponden a la variable Ideología patriarcal, y dos a la variable Ideología del individualismo de la modernidad.

Micromachismos – 6, de los cuales, uno corresponde a la variable Porque lo digo yo, uno a la variable Tener siempre la razón, dos a la variable Control del espacio físico, y dos a la variable no hacerse responsable de la propia conducta.

Nuevas masculinidades – 2, correspondientes a la variable Rey benévolo.

Resultados de la unidad de muestreo *Avatar*

Luego de observar las tres unidades de registro y obtener, a partir de los indicadores de cada variable por categoría, los datos (escenas) para analizar, se tiene lo siguiente como resultados para esta unidad de muestreo:

En la película *Avatar* se encontraron un total de 14 indicadores para la categoría Masculinidad hegemónica, 26 para la categoría Micromachismos y 8 para la categoría Nuevas Masculinidades. Dentro de los micromachismos, los indicadores que se observaron son los siguientes:

- Utilizar lenguaje corporal intimidante
- Usar volumen alto al hablar
- Tomar decisiones por el otro
- Actuar de manera egoísta
- Acaparar espacios físicos
- Poner en evidencia las debilidades del otro
- Adjudicarse poder y autoridad que no le corresponde sobre los demás
- Actuar como el inocente frente a un problema ocasionado por él mismo
- Desprecio a sí mismo
- Anular la opinión del otro
- Establecer la propia como la única razón acertada

Tomando en cuenta el argumento, los resultados obtenidos, y los conocimientos del lenguaje cinematográfico, se tiene entonces que la representación de la masculinidad que se hace en esta unidad de muestreo, por medio de la construcción del personaje fílmico protagonista es de un hombre que muestra comportamientos micromachistas de difícil percepción, que adopta en un intento de ser dominante frente a los demás.

La historia de Jake, el personaje de esta película comienza con una privación, al no verse más en la posibilidad de caminar; posteriormente, emprende, como personaje pasivo, un viaje, un desplazamiento tanto físico como mental que lo llevará a una posible transformación de su situación.

Una vez llegando a su destino Jake funge distintos roles y lleva a cabo diferentes acciones, desde ser pasivo, recibiendo órdenes y cumpliendo obligaciones, hasta volverse autónomo mientras engaña a quienes creen en él, a finalizar como modificador e influenciador, terminando victorioso y acabando con su inicial prohibición.

3.3.2. Análisis de la unidad de muestreo 2. *Titanic*

Título de la película: *Titanic*

Fecha de estreno: 1997

Director: James Cameron

Reparto: Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, Billy Zane, Bill Paxton, Frances Fisher, Danny Nucci.

Género: Romance, Catástrofe, Drama (IMDb, Internet Movie Database, 2017).

Ganadora de: 11 premios Oscar, entre ellos, Mejor película, Mejor director, Mejor fotografía, Mejores efectos visuales, y Mejor banda sonora; además recibió el premio Globo de Oro a Mejor película dramática; la producción recibió en total 91 galardones en distintas categorías y obtuvo 49 nominaciones para otros premios (IMDb, Internet Movie Database, 2017).

Taquilla mundial: *Titanic* tuvo una recepción mundial histórica al situarse como la película más taquillera de todos los tiempos (antes de *Avatar*) con una ganancia total en taquilla mundial de \$2,186,772,302 dólares. Su popularidad fue tal que en el año 2009 tuvo un reestreno en cine, en formato 3D (IMDb, Internet Movie Database, 2017).

Sinopsis: Jack (Leonardo DiCaprio), un joven artista de escasos recursos gana, en una partida de cartas, un pasaje para viajar a América a bordo del Titanic, el transatlántico más grande y seguro jamás construido. A bordo conoce a Rose (Kate Winslet), una joven de una buena familia que

va a contraer un matrimonio de conveniencia con Caledon (Billy Zane), un millonario engreído a quien sólo interesa el prestigioso apellido de su prometida. Jack y Rose se enamoran, pero el prometido y la madre de ella ponen todo tipo de trabas a su relación. Mientras, el gigantesco y lujoso trasatlántico se aproxima hacia un inmenso iceberg (FILMAFFINITY, 2016).

Argumento: En el año 1996, el cazador de tesoros Brock Lovett (Bill Paxton) y su equipo, a bordo de un barco de investigación, buscan en los restos del Titanic un collar con un extraño, pero valioso diamante, el Corazón del Océano. Durante su búsqueda recuperan una caja fuerte que contiene un dibujo de una joven que sólo usa ese collar. El dibujo está fechado el 14 de abril de 1912, día en que el barco chocó con el iceberg.

Rose Dawson Calvert (Kate Winslet), afirmando ser la mujer del dibujo encontrado, solicita visitar a Lovett, a sus ayudantes y amigos, para contar su historia, sus experiencias y recuerdos a bordo del Titanic. En un principio algunos se muestran incrédulos de que ella haya vivido cuando el accidente del barco ocurrió, pero al final deciden escuchar; así la anciana Rose comienza su relato.

En 1912, la pasajera de primera clase Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet), su prometido Caledon Hockley (Billy Zane) y su madre Ruth DeWitt Bukater (Frances Fisher) abordan el Titanic con el objetivo de trasladarse a América y claro, vivir la experiencia que todo mundo deseaba, viajar en el barco más grande, lujoso y seguro jamás construido. Por su parte, Jack Dawson (Leonardo DiCaprio) y su amigo Fabrizio (Danny Nucci), personas

de bajos recursos, ganan pasajes para el mismo viaje en el trasatlántico, gracias a un juego de cartas y apuestas en el que participaban minutos antes de que el Titanic zarpara.

Durante los primeros momentos del viaje Ruth le recuerda a Rose que su matrimonio con Cal resolvería los problemas financieros de las DeWitt Bukaters, por lo que el viaje para ella resulta más incómodo que placentero. Una noche, angustiada por el compromiso, Rose considera suicidarse saltando desde la popa del barco. Jack Dawson, quien ya había visto antes a Rose y había llamado su atención, se percata de la situación, así que decide acercarse e intentar convencerla de no tirarse al mar.

Descubiertos por los oficiales del barco, luego de que Rose gritara pidiendo auxilio al casi caer por accidente, acusan a Jack de acoso sexual pero ella le explica a Cal que sólo estaba mirando por el borde y que el joven Jack la salvó de caerse; su prometido se muestra un poco indiferente hacia Jack, pero cuando Rose indica que se merece algún reconocimiento, se le ofrece al chico una pequeña cantidad de dinero. Rose pregunta si salvar su vida significa tan poco, por lo que Cal invita a Jack a cenar con ellos en primera clase la noche siguiente.

Tras el incidente de Rose en la popa, ella y Jack desarrollan una amistad, que Cal y Ruth por supuesto desapruaban. Después de la cena, Rose se une secretamente a Jack en una fiesta con las personas de tercera clase, pero al día siguiente, al recibir reclamos violentos de su prometido, por su inapropiado comportamiento, decide alejarse de Jack.

Al darse cuenta de la situación en la que su madre la estaba obligando a vivir, y observar como a las mujeres de primera clase las controlan desde pequeñas, Rose entonces retoma sus encuentros con Jack. y al atardecer se encuentra con él en la proa del barco.

Poco después Rose lleva a Jack a su sala de estar y le muestra el regalo de compromiso que Cal le obsequió: el Corazón del Océano. A petición de Rose, Jack la dibuja posando desnuda usando únicamente el valioso collar. Justo al terminar el dibujo, el ayudante de Caledon los encuentra y comienza a perseguirlos; ellos lo evaden corriendo por diferentes áreas del barco y al llegar a la cubierta delantera, presencian un choque con un iceberg. No se ve como algo grave al principio, pero regresando al interior del barco escuchan a los oficiales discutir sobre la seriedad del impacto.

Dentro del camarote, Cal descubre, en su caja fuerte, el dibujo de Jack y una nota burlona de Rose junto con el collar, por lo que se molesta y pide que los encuentren inmediatamente. Cuando finalmente Jack y Rose llegan con Cal, intentan contarle sobre la colisión, pero él los ignora y en su coraje con Jack, ordena a su ayudante a que meta el collar en el bolsillo del joven, con el fin de acusarlo de robo y aprisionarlo. El plan funciona y Jack es arrestado, llevado a una oficina y esposado a una tubería.

Mientras todo eso sucede, el barco se hunde poco a poco y los pasajeros aún desconocen lo ocurrido. Sólo los pertenecientes a la primera clase son advertidos y enviados a los botes salvavidas, que eran insuficientes para todas las personas a bordo del Titanic. Rose y Ruth se dirigen a los botes, pero Rose decide no subir y regresar en busca de Jack.

Luego de varias dificultades para salir de nuevo a cubierta, Jack y Rose se encuentran con Cal, él le pone su abrigo a Rose e intenta convencerla de que aborde un bote, argumentando que él y Jack podrían salir de manera segura por un acuerdo que hizo con los oficiales. Después de que Rose acepta, Cal le dice a Jack que el arreglo era sólo para beneficiarlo a él. Mientras el bote en el que iba Rose baja, ella salta de regreso al barco, una vez más buscando a Jack. Cal no soporta la idea y toma una pistola que su ayudante llevaba en el abrigo, persigue a Rose y Jack en el inundado salón comedor de primera clase mientras les dispara en múltiples ocasiones, fallando todas.

Al quedarse sin municiones Cal desiste, pero enseguida se da cuenta de que le dio su abrigo a Rose y, en consecuencia, el collar que había metido en el bolsillo. Claro que su prioridad en ese momento era salir del Titanic a como diera lugar, así que olvida el hecho.

Después de desafiar varios obstáculos con los oficiales que impedían la salida de las personas de tercera clase, Jack y Rose regresan a la cubierta del barco una vez más. Todos los botes salvavidas se habían ido y los pasajeros, entre ellos Fabrizio, estaban muriendo a medida que la popa se elevaba fuera del agua.

En pocos minutos el barco se rompe por la mitad, levantando la popa en el aire. Jack y Rose consiguen llegar al océano de la manera más segura y él la ayuda a subir a un trozo de madera sólo lo suficientemente boyante para una persona. Sosteniendo el borde de donde Rose flotaba, Jack le asegura a Rose que ella no moriría esa noche, sino hasta ser una mujer

mayor, cómoda en su cama, sin sentir frío; momentos después Jack muere de hipotermia y Rose es salvada gracias a que un bote regresó a corroborar si había vivos tras el hundimiento. Unas horas más tarde, la embarcación Carpathia lleva a los sobrevivientes del Titanic a Nueva York. Ahí Rose da su nombre como Rose Dawson, en memoria de Jack.

De vuelta al presente, Rose le cuenta al equipo de Lovett que lo último que supo de Cal fue que se suicidó después de perder todo en los problemas de Wall Street de 1929, y les comparte que esa fue la primera vez que habló con alguien de Jack y el amor que juntos se tuvieron.

Lovett abandona su búsqueda luego de escuchar la historia de Rose. Ella, estando sola en la popa del barco en el que viajan Lovett y su gente, saca el Corazón del Océano, que había guardado durante años, y lo arroja al mar sobre el sitio del naufragio.

Mientras Rose aparentemente está dormida en su cama, las fotos de su tocador muestran una vida de libertad y aventura, en parte inspirada por Jack. Finalmente se observa a la joven Rose reuniéndose con Jack en la gran escalera del lobby del Titanic, mientras todos los fallecidos en el accidente del barco le aplauden a la pareja que por fin se vuelve a unir (IMDb, Internet Movie Database, 2017).

Cuadros de análisis de la unidad de muestreo *Titanic*:

Unidad de Muestreo: <i>Titanic</i> (1997)					
Unidad de registro: Acto 1, que comprende del tiempo 0:00:00 a 1:05:00					
Categoría	VARIABLE	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Masculinidad Hegemónica	Ideología patriarcal	Hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad			
		Abusa de su autoridad en un grupo para obtener ventajas o beneficios propios			
	Ideología del individualismo de la modernidad	El hombre impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento	Jack está en un bar jugando cartas con varios hombres y su amigo Fabrizio, quien se acerca a él y le dice: "Jack, estás loco, apostaste todo lo que teníamos", a lo que Jack responde: "Si no tienes nada, no tienes nada que perder". Momentos después todos muestran sus jugadas y Jack resulta el ganador.	0:24:00 – 0:25:19	1
		El hombre no acepta al otro por ser diferente			
Ideología de la exclusión y subordinación de la otredad	El hombre rechaza la homosexualidad y los comportamientos que se le atribuyen		Cuando Jack observa por primera vez a Rose, uno de sus conocidos, comenta al respecto: "Ovídalo, amigo, una chica como ella jamás se fijaría en alguien como tú".	0:35:52 – 0:36:19	2
	Ideología del heterosexismo homotóxico				

Unidad de Muestreo: <i>Titanic</i> (1997)						
Unidad de registro: Acto 1, que comprende del tiempo 0:00:00 a 1:05:00						
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena	
Micro machismos	Intimidación	El hombre utiliza lenguaje corporal intimidante				
		Usa volumen alto al hablar				
		Realiza amenazas directas				
	Porque lo digo yo	El hombre anula la opinión del otro				
		Toma decisiones por el otro	Jack está en un bar jugando cartas con varios hombres y su amigo Fabrizio, quien se acerca a él y le dice: "Jack, estás loco, apostaste todo lo que teníamos", a lo que Jack responde: "Si no tienes nada, no tienes nada que perder".	0:24:00 – 0:25:19	1	
	Tener siempre la razón	Actúa de manera egoísta	Jack está en un bar jugando cartas con varios hombres y su amigo Fabrizio, quien se acerca a él y le dice: "Jack, estás loco, apostaste todo lo que teníamos", a lo que Jack responde: "Si no tienes nada, no tienes nada que perder".	0:24:00 – 0:25:19	1	
		El hombre establece la propia como la única razón acertada				
		Impone ideales y conductas propias	Jack está en un bar jugando cartas con varios hombres y su amigo Fabrizio, quien se acerca a él y le dice: "Jack, estás loco, apostaste todo lo que teníamos", a lo que Jack responde: "Si no tienes nada, no tienes nada que perder".	0:24:00 – 0:25:19	1	
	Ganar por cansancio	El hombre insiste constantemente para cansar a alguien y conseguir lo deseado				
	Control de dinero	El hombre no brinda al otro libertad de realizar gastos económicos sin previa autorización y posteriormente dando una justificación				
Control del espacio físico	El hombre se presenta acaparando espacios físicos					

Unidad de Muestreo: <i>Titanic</i> (1997)						
Unidad de registro: Acto 1, que comprende del tiempo 0:00:00 a 1:05:00						
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena	
Nuevas masculinidades	Mandilón	El hombre cumple con sus responsabilidades como padre de familia más allá del ámbito económico				
		No ejerce algún tipo de control sobre la mujer				
		Demuestra sus sentimientos				
	Rey benévolo	El hombre presenta madurez y prudencia				
		Muestra respeto hacia los demás				
		No exalta superioridad en sus relaciones con los demás				
	Varón postantiguo	Cree en el desempeño de las convencionales roles de género				
	Varón en crisis	Hombre en crisis económica				
		Hombre desempleado	Jack le cuenta a Rose que la forma en que gana dinero es teniendo trabajos temporales y vendiendo los dibujos que hace.		53:42 – 0:53:52	3
			Económicamente depende de alguien más			

Varón domesticado	El hombre tiene desventaja de poder respecto a alguien más			
	No puede imponer su voluntad, deseos e intenciones por su situación desfavorable			
Varón moderno	El hombre sigue la idea de equidad entre géneros	Hablando sobre las cosas que pueden hacer juntos, Jack le dice a Rose que montarán a caballo, y específica: "Pero tendrías que hacerlo como un verdadero vaquero, nada de sentarse de lado". Rose le pide entonces que le enseñe a hacer algunas cosas como las hacen los hombres.	0:54:00 – 0:54:35	4
Masculinidad madura	El hombre usa las facultades masculinas en beneficio de los demás			
Varón campante	El hombre muestra despreocupación económica gracias al trabajo de alguien más			
La máquina del placer	El hombre no se relaciona sentimentalmente de manera formal			
	Busca constantemente conquistas amorosas			

Descripción de las escenas

Se presenta a continuación, de manera cronológica, la descripción de las escenas que muestran momentos con indicadores de las tres categorías Masculinidad hegemónica, Micromachismos y Nuevas masculinidades, en el Acto 1 de la segunda unidad de muestreo *Titanic*. Es preciso recordar que, para ofrecer una idea más completa de cada escena, se retoman los recursos cinematográficos enlistados en el apartado Lenguaje cinematográfico (página 94)

Escena 1. 0:24:00 - 0:25:19:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, el personaje como rol y la acción como función**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Se ve en un **primer plano** con **iluminación neutra**, a Jack con su amigo Fabrizio, y otro par de sujetos, **códigos de la denominación y reconocimiento icónico** de los hombres, jugando cartas y tomando tragos en un bar; Fabrizio se acerca a Jack y en **voz in** le dice: “Jack, estás loco, apostaste todo lo que teníamos”, a lo que Jack, como **personaje activo y autónomo**, después de sacar humo de cigarro de su boca, responde: “Si no tienes nada, no tienes nada que perder”.

En el mismo plano se ve a uno de los sujetos decirle al otro, en un idioma diferente: “Imbécil, no puedo creer que apostaste nuestros boletos”; enseguida, se ve un **plano detalle** de una mano colocando una carta

encima de un montón de monedas, algunos objetos y unos boletos; enseguida se ve a Jack en un **primer plano**, con un cigarrillo en la boca, mirando a uno de los sujetos; de nuevo en un **plano detalle** se ve que intercambian cartas, mientras esto sucede se escucha un **ruido off** de un tic tac de reloj; se vuelve a ver a Jack en el mismo plano, mirando sus cartas y mirando a los lados; vuelve a aparecer un **plano detalle** que deja ver las manos de Jack dejando una de sus cartas a un lado y tomando otra de un montón que hay en la mesa; coloca esa carta en su mano y con un **primerísimo primer plano** se ve una expresión desafiante en su mirada; posteriormente se ve al sujeto que reclamó por apostar sus boletos; él, en **voz in** da un suspiro.

En otro **plano detalle** se ve el reloj que suena y una navaja sobre un boleto, que está encima de unas monedas y que tiene el dibujo de un barco; se escucha una **voz off** de alguien que lee en voz alta parte del texto en el boleto, y dice: “Tercera clase, línea White Star”. En un **primer plano corto** se muestra a Jack, que dejando su cigarro en la mesa, dice en **voz in**: “De acuerdo, el momento de la verdad está a punto de cambiar la vida de alguien”, luego mira a Fabrizio y dice su nombre; se ve a Fabrizio, también en **primer plano corto** sin mirar sus manos pero escuchando un **ruido off** que deja saber que dejó algo sobre la mesa; Jack, visto en el mismo plano mira hacia la mesa y dice, ahora mirando a su amigo: “Nada”, a lo que este responde: “Miente”.

En un **primer plano** en que se observa de nuevo a Jack y los otros dos sujetos, Jack dice a manera de cuestión, en **voz in**: “¿Olaf?”, dirigiéndose uno de ellos; él individuo igual deja algo sobre la mesa y Jack repite:

“Nada”; la otra persona finalmente deja ver todas sus cartas y Jack comenta: “Oh oh, dos pares”, viendo a su amigo dice: “Lo lamento Fabrizio”; Fabrizio en el mismo plano, con expresión de asombro le dice a Jack en **voz in**: “¿Lo lamentas?, no me digas eso” y agitando las manos a manera de enojo agrega: “apostaste nuestro dinero”, pero Jack lo interrumpe y dice: “Lamento que no vas a ver a tu madre en laaargo tiempo”; Fabrizio vuelve a aparecer en un **primer plano corto**, ahora con expresión de sorpresa, y de vuelta al **primer plano** en que se ve a los dos, Jack finaliza su oración diciendo: “porque nos vamos a América”; aquí se ve la acción como función del **viaje**, por el desplazamiento físico que harán Jack y su amigo.

Jack, en el mismo plano, golpeando la mesa y gritando, viendo a los hombres con que jugaban, expresa su felicidad, diciendo: “Tengo full, amigos”, luego, en un **primer plano** se ve a Fabrizio tomar de la mesa, parte de lo que ganaron y se le escucha decir: “Gracias Dios mío”; en **plano detalle** se ven las manos de Jack tomando el resto del dinero y objetos, y en **primer plano corto** se ve que uno de los sujetos que perdieron toma a Jack del pecho y dice algo en su idioma, hace su mano puño y la mueve hacia atrás como preparándose para golpear a Jack, quien en **primer plano corto** se ve haciendo una expresión de dolor al ver lo que hace el sujeto; pero el hombre desvía su golpe hacia su compañero de juego y lo tira del banco en que estaba sentado.

Se corrobora en esta escena la presencia de los indicadores del hombre imponiendo su voluntad a partir de sus capacidades, autosuficiencia,

racionalidad y conocimiento, del hombre que toma decisiones por el otro, que actúa de manera egoísta y que impone ideales y conductas propias.

Escena 2. 0:35:52 - 0:36:19:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad**, **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros** se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano corto** con **iluminación neutra**, se ve a Jack en la cubierta del barco, mirando hacia un lugar alto; enseguida en un **primer plano** se ve a Rose, **código de la denominación y reconocimiento icónico** de la mujer, que se acerca hacia un barandal, también en la cubierta del barco. Tommy, (que acaba de conocer a Jack y Fabrizio) se ve también en un **primer plano**, él observa primero a Jack y después voltea hacia donde este mira, observa a Rose y se dirige a Jack, para después de emitir un suspiro, decir en **voz in**: “Olvídala amigo, una chica como ella jamás se fijaría en alguien como tú”.

De nuevo en un **primer plano corto** se puede ver a Jack mirando fijamente a Rose, mientras a ella se le ve también en ese plano, pero con una **angulación de cámara contrapicada**. Se nota que ella también lo mira. En un **primer plano** se ve a Jack, que no quita la mirada de Rose y a Fabrizio que frente a él agita su mano y se ríe al ver que Jack no presta atención a otra cosa que no sea la chica.

En esta escena se corrobora la presencia del indicador del hombre que somete al otro una vez que lo clasifica como inferior, pues en el momento

en que Tommy hace el comentario a Jack sobre que olvide a la chica, se entiende que, al pertenecer a una clase socioeconómica diferente, Jack no tendría posibilidad de conocer a alguien de un estatus mayor.

Escena 3. 0:53:42 - 0:53:52:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad**, **códigos sonoros** y **el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano** con **iluminación neutra** que muestra el atardecer visto en el mar, se ve de espaldas a Jack y Rose, platicando en la cubierta del barco; Jack le dice a ella, en **voz in**: “Después de eso trabajé en un bote en Monterrey, luego fui a Los Ángeles al muelle de Santa Mónica y empecé a hacer retratos por 10 centavos”. En esta escena se puede ver a Jack como un personaje autónomo al operar sin causas y sin mediaciones, dirigiéndose a distintas partes del mundo trabajando en lo que quiera sin verse sometido a algo o por alguien.

Se corrobora la presencia del indicador del hombre desempleado y también el indicador del hombre que impone su voluntad a partir de sus capacidades, autosuficiencia, racionalidad y conocimiento.

Escena 4. 0:54:00 - 0:54:35:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros** se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano corto** se ve a Jack hablándole a Rose sobre ir juntos al muelle de Santa Mónica, en **voz in** le dice: “Iremos a beber cerveza, a subir a la montaña rusa hasta vomitar”, enseguida también en un **primer plano corto** se ve y se escucha a Rose reír con lo que dice Jack; él prosigue hablando: “Montaremos a caballo por toda la playa tú y yo juntos, no pero tendrás que hacerlo como un verdadero vaquero, nada de sentarse de lado”; a lo que Rose responde: “¿O sea con una pierna en cada lado?”, “Sí”, contesta Jack, y Rose cuestiona: “¿Tú me enseñas?”, “Claro, si quieres”, dice él.

Mientras ellos platican se pueden escuchar **ruidos in** del sonido del mar y el viento. Finalmente, Rose, con una expresión de afirmación, dice: “Enséñame a montar como hombre”, a lo que Jack agrega: “y a mascar tabaco como hombre”, “y a escupir como hombre”, continúa Rose; “¿Acaso no te enseñan eso en la escuela a la que vas?”, pregunta él y Rose riendo contesta: “No”.

Se puede corroborar en esta escena la presencia del indicador del hombre que sigue la idea de equidad entre géneros.

Escena 5. 1:04:00 - 1:04:38:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros** se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo largo** con **iluminación neutra** se ve un comedor lujoso en el que un grupo grande personas está reunido en una de las mesas,

algunas de ellas se ven de espaldas y otras más, de frente. Uno de los hombre se levanta y dice en **voz in**: “Bien, ¿aceptan un Brandy, caballeros?”, al unísono otros hombres contestan que sí mientras se ve a Rose en un **primer plano corto** con el que se puede apreciar una expresión de fastidio en su rostro; ella se dirige a Jack y le dice en **voz in**, en volumen muy bajo: “Ahora se retiran a su nube de humo y se felicitan unos a otros por ser los amos del universo”.

Enseguida, en un **primer plano** se ve a dos de los caballeros, uno de ellos dice: “Señoras, gracias por el placer de su compañía”. Pasando a un **campo medio** se ve a Cal junto con otros hombres y algunas mujeres aún sentadas, entre ellas Rose, él se acerca y le dice: “Rose, ¿te acompaño a tu camarote?”, pero ella, vista en **primer plano corto**, responde: “No, me quedo aquí”.

De nuevo en un **primer plano** se ve a Jack levantándose para retirarse de la mesa; en **voz off** se escucha que un hombre le pregunta: “¿Nos acompañas Dawson?”, inmediatamente se ve en un **campo medio** al hombre que hizo la pregunta, agregando: “Bueno, no querrás quedarte con las mujeres”; el joven responde: “No, gracias, me tengo que retirar”, y Cal, visto en **primer plano** se acerca a él y le dice: “Tal vez sea lo mejor, se habla de negocios, política y eso, no te interesa; ah, pero Dawson, gracias por venir”. Finalmente se ve a Jack en un **primer plano corto** viendo como Cal y los demás hombres yéndose, mientras en su rostro se puede apreciar una expresión de seriedad.

En esta escena se corrobora la presencia del indicador del hombre poniendo en evidencia las debilidades del otro, con el comentario que le hace Cal a Jack.

Escena 6. 1:04:40 - 1:04:46:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo medio** con **iluminación neutra**, acompañado de **ruidos in** de un piano, se ve de espaldas a Jack, acercándose a Rose, quien le pregunta en **voz in**: “¿Jack, debes irte?”, a lo que él, visto en un **primer plano corto** con **angulación contrapicada**, contesta: “Es tiempo de regresar con los otros esclavos”.

Se corrobora en esta escena la presencia del indicador del hombre que se desprecia a sí mismo, por el comentario que Jack hace sobre su situación socioeconómica.

Conteo de indicadores por unidad de registro Acto 1:

Masculinidad hegemónica – 2, de los cuales, uno corresponde a la variable Ideología del individualismo de la modernidad, y uno a la variable Ideología de la exclusión y subordinación de la otredad.

Micromachismos – 5, de los cuales, dos corresponden a la variable Porque lo digo yo, uno a la variable Tener siempre la razón, uno a la variable Dejar a alguien en vergüenza o devaluarlo, y uno a la variable Dar lástima.

Nuevas masculinidades – 2, de los cuales, uno corresponde a la variable Varón en crisis, y uno a la variable Varón moderno.

Unidad de Muestra: <i>Titanic</i> (1997)					
Unidad de registro: Acto 2, que comprende del tiempo 1:05:00 a 2:10:00					
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Masculinidad Hegemónica	Ideología patriarcal	Hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad			
		Abusa de su autoridad en un grupo para obtener ventajas o beneficios propios			
	Ideología del individualismo de la modernidad	El hombre impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento			
		El hombre no acepta al otro por ser diferente			
	Ideología de la exclusión y subordinación de la otredad	En busca de Rose, Jack se acerca a un salón en donde la gente de primera clase se encuentra cantando, pero el personal no le permite la entrada; de igual forma el ayudante de Caleton lo rechaza, recalcando que Jack tiene un pasaje de tercera clase y su presencia no es bien vista en esos lugares.			1:15:00 – 1:15:47
Somete al otro una vez que lo clasifica como inferior					
	Ideología del heterosexismo homofóbico	El hombre rechaza la homosexualidad y los comportamientos que se le atribuyen			

<p style="text-align: center;">Unidad de Muestra: Titanic (1997) Unidad de registro: Acto 2, que comprende del tiempo 1:05:00 a 2:10:00</p>						
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena	
Micro machismos	Intimidación	El hombre utiliza lenguaje corporal intimidante				
		Usa volumen alto al hablar				
		Realiza amenazas directas				
	Porque lo digo yo	El hombre anula la opinión del otro				
		Toma decisiones por el otro	Ya estando en crisis por el pronto hundimiento del barco y la imposibilidad de salir de la sección de tercera clase en la que están atrapados, Jack les indica a Tommy, Rose y Fabrizio que dirección seguir, a lo que ellos acceden sin objetar.	2:09:42 – 2:10:00	4	
		Actúa de manera egoísta				
	Tener siempre la razón	El hombre establece la propia como la única razón acertada	En una plática con Rose, Jack intenta explicarle que a ella no le conviene estar con Cal, su prometido, y aún cuando ella le aclara que se encuentra bien, él insiste en que no es así.	1:17:22 – 1:19:00	2	
		Impone ideales y conductas propias				
	Ganar por cansancio	El hombre insiste constantemente para cansar a alguien y conseguir lo deseado				
		Control de dinero	El hombre no brinda al otro libertad de realizar gastos económicos sin previa autorización y posteriormente dando una justificación			
Control del espacio físico	Control del espacio físico	El hombre se presenta acaparando espacios físicos				

Unidad de Muestreo: Titanic (1997)						
Unidad de registro: Acto 2, que comprende del tiempo 1:05:00 a 2:10:00						
Categoría	VARIABLE	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena	
Nuevas masculinidades	Mandilón	El hombre cumple con sus responsabilidades como padre de familia más allá del ámbito económico				
		No ejerce algún tipo de control sobre la mujer				
		Demuestra sus sentimientos				
	Rey benévolo	El hombre presenta madurez y prudencia				
		Muestra respeto hacia los demás				
		No exalta superioridad en sus relaciones con los demás				
	Varón postantiguo	Cree en el desempeño de las convencionales roles de género				
		Varón en crisis	Hombre en crisis económica			
			Hombre desempleado			
			Económicamente depende de alguien más			

Descripción de las escenas

Se presenta a continuación, de manera cronológica, la descripción de las escenas que muestran momentos con indicadores de las tres categorías Masculinidad hegemónica, Micromachismos y Nuevas masculinidades, en el Acto 2 de la segunda unidad de muestreo *Titanic*. Es preciso recordar que, para ofrecer una idea más completa de cada escena, se retoman los recursos cinematográficos enlistados en el apartado Lenguaje cinematográfico (página 94)

Escena 1. 1:15:00 - 1:15:47:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano corto** se ve a Cal, mirando hacia algún lugar mientras canta, después se ve a Rose en el mismo plano, también cantando, pero viendo un cuadernillo. Mientras esto sucede se escucha el **ruido in** de varias voces cantando. Enseguida, en un **primer plano corto**, mientras se escuchan los cantos, pero ahora como **ruido off**, se ve a Jack en lo que parece el lobby del barco, hablando con un hombre vestido de traje, de quien sólo se ve la nuca; el joven está diciendo: “Estuve aquí anoche, ¿no me recuerda?, a lo que el hombre contesta, en **voz off**, puesto que no se aprecia su rostro: “No, temo que no”.

Posteriormente, en un **campo medio** en el que se aprecia una puerta que dirige al salón en que la gente está cantando, se puede ver al mismo hombre diciendo a Jack: “por favor, tiene que retirarse”, mientras el ayudante de Cal sale del salón y le dice a Jack: “El señor Hockley y la señorita DeWitt Bukater siguen agradecidos por su ayuda”; a la vez que el sujeto saca un billete de su bolsillo, agrega: “me pidieron que le diera esto como gratitud”, a lo que Jack, visto en **primer plano**, responde: “No quiero su maldito dinero, sólo quiero...”, pero se ve interrumpido por el ayudante de Cal, quien en un tono más alto concreta su anterior discurso, diciendo: “Y también para recordarle que usted tiene un pasaje de tercera clase y su presencia aquí no es muy bien vista”. Jack insiste y expresa: “Por favor, sólo quiero hablar con Rose, por un segundo”, pero en ese momento el individuo ordena a los caballeros que se encuentran en la entrada de las puertas del salón, que lleven a Jack al lugar al que pertenece y hagan que se quede ahí; él les da un billete a cada uno y estos se llevan a Jack, quien al final de la escena se vuelve personaje pasivo, teniendo que seguir a la fuerza las indicaciones que le dan.

Se corrobora aquí la presencia del indicador del hombre que no acepta al otro por ser diferente.

Escena 2. 1:17:22 - 1:19:00:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **plano americano**, con **iluminación neutral**, se ve a Jack y Rose en un cuarto vacío; él cierra la puerta y Rose dice en **voz in**: “Jack, esto es imposible, no puedo verte”, se dirige a la salida, pero él la detiene y le dice: “Necesito hablarte”. Enseguida, en un **primer plano corto** se ve la nuca de Jack y el rostro de Rose en una **angulación ligeramente picada**; ella le dice a Jack: “Estoy comprometida, me casaré con Cal, amo a Cal”, pero, visto en **primer plano**, casi de perfil, Jack le contesta: “Rose, no eres pusilánime, eres una joven egoísta y petulante, pero, pero, debajo de eso eres la más maravillosa, sorprendente y hermosa chica, mujer, que he conocido”; ella intenta moverse de donde Jack está, pero él insiste diciendo: “No, déjame tratar de explicarlo, eres maravillosa. No soy un tonto sé cómo funciona el mundo, tengo 10 dólares en el bolsillo y no tengo nada que ofrecerte y lo sé, lo entiendo, pero soy muy apasionado, tú saltas, yo salto, ¿lo olvidaste?, no puedo irme sin saber que vas a estar bien, es todo lo que quiero”. A todo eso, Rose, vista en el mismo plano anterior, contesta: “Pues estoy bien, estaré bien, en verdad”. Jack visto en un **primer plano corto**, ahora en una angulación **ligeramente contrapicada** pregunta: “¿en serio?” y en **voz off**, pues se vuelve a ver a Rose, expresa su opinión diciendo: “No lo creo”.

De nuevo en un **primer plano corto** con la misma angulación de cámara, Jack continúa: “No entiendes que te tiene atrapada Rose, y vas a morir si no te liberas, tal vez no enseguida porque eres fuerte, pero tarde o temprano ese fuego que amo de ti, Rose, ese fuego te irá consumiendo”. Finalmente, Rose, casi con lágrimas en sus ojos, contesta: “No es tu deber salvarme Jack”.

Se puede ver en esta escena la presencia del indicador del hombre estableciendo la propia como la única razón acertada.

Escena 3. 1:55:30 - 1:56:11:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y la acción como función**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **plano detalle** se ve, desde fuera, una de las ventanillas del barco a la que el agua está cubriendo, tras el choque con el iceberg; a través de ella se puede ver el rostro de Jack que está en el interior de la embarcación. Enseguida, en otro **plano detalle** se ve una mano deslizando una bala sobre un escritorio; posteriormente, en un **primer plano corto** se observa a Jack, con una **privación** de su libertad, esposado a un tubo en uno de los cuartos del barco; la cámara da un giro y se puede ver entonces al ayudante de Cal sentando enfrente del escritorio, es él quien está deslizando la bala por la superficie; en un **primer plano corto** y con una **angulación de cámara contrapicada** se nota cómo toma la bala y la coloca en un arma, para después decirle a Jack: “Oye, no creo que este barco se pueda hundir” y dirigiéndose hacia él, continuar diciendo: “Me pidieron que te diera esta pequeña muestra de nuestro aprecio”.

En un **primer plano corto** se observa como el ayudante de Cal golpea a Jack en el estómago y le dice en **voz in**: “Saludos del señor Caledon Hockley”; después en un **plano detalle**, se aprecia su mano tomando una

llave del escritorio, y en un **primer plano** se le ve retirándose del cuarto, dejando a Jack esposado ahí. Finalmente, Jack se ve un **primer plano corto** quejándose por el golpe.

Se corrobora en esta escena la presencia del indicador del hombre que no puedo imponer su voluntad, deseos e intenciones por su situación desfavorable.

Escena 4. 2:09:42 - 2:10:00:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros, el personaje como rol y la acción como función**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano corto** se ve a Tommy reuniéndose con Jack para decirle que no hay salida por las puertas a las que él y Rose se dirigían. En ese momento se escucha el **ruido off** de muchos gritos de los pasajeros a los que no se les permite salir. Jack, ya como **personaje activo, autónomo y modificador**, desesperado le dice a Tommy: "Lo que hagamos, hay que hacerlo rápido". Posteriormente llega Fabrizio a la escena, al verlo Jack lo abraza y este le dice: "Los botes se alejan", a lo que Jack agrega: "Todo está inundado, tenemos que salir de aquí", "No hay salida por aquí" responde Fabrizio, y Jack como buen dirigente, en busca del cumplimiento de su **misión** (salir del barco) les dice a los tres (Tommy, Fabrizio y Rose): "Vamos por acá, de prisa" y los guía corriendo hacia otro lugar.

Se puede corroborar aquí la presencia del indicador del hombre tomando decisiones por el otro.

Conteo de indicadores por unidad de registro Acto 2:

Masculinidad hegemónica – 1, correspondiente a la variable Ideología de la exclusión y subordinación de la otredad.

Micromachismos – 2, de los cuales, uno corresponde a la variable Porque lo digo yo, y uno a la variable Tener siempre la razón.

Nuevas masculinidades – 1, correspondiente a la variable Varón domesticado.

Unidad de Muestreo: <i>Titanic</i> (1997)					
Unidad de registro: Acto 3, que comprende del tiempo 2:10:00 a 3:15:00					
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Masculinidad Hegemónica	Ideología patriarcal	Hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad	Buscando apresuradamente una salida a la cubierta del barco, es Jack quien guía a Rose, Tommy y Fabrizio, sin que estos pongan oposición a sus indicaciones.	2:10:13 – 2:10:29	1
		Abusa de su autoridad en un grupo para obtener ventajas o beneficios propios			
	Ideología del individualismo de la modernidad	El hombre impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento	Mientras nadan buscando donde ponerse a flote, Jack encuentra la parte de una puerta en la que se pueden resguardar, le pide a Rose que suba, y acto seguido él intenta lo mismo pero al ver que se hunden le dice que se quede ella.	2:46:00 – 2:47:18	8
	Ideología de la exclusión y subordinación de la otredad	El hombre no acepta al otro por ser diferente			
		Somete al otro una vez que lo clasifica como inferior			
	Ideología del heterosexismo homofóbico	El hombre rechaza la homosexualidad y los comportamientos que se le atribuyen			

<p style="text-align: center;">Unidad de Muestreo: Titanic (1997) Unidad de registro: Acto 3, que comprende del tiempo 2:10:00 a 3:15:00</p>					
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Micro machismos	Intimidación	El hombre utiliza lenguaje corporal intimidante	Jack se dirige a una de las salidas de la sección de tercera clase, le siguen Rose, Tommy y Fabrizio, en su camino se abre paso para llegar hasta las personas que detienen a la gente tras las puertas y al encontrarse con ellos les pide que abran, casi inmediatamente repite lo mismo pero aumentando el tono de voz, y en una tercera ocasión expresa su enojo y desesperación gritando y golpeando las puertas. Al final, Jack opta por arrancar una banca del piso y junto con Tommy y Fabrizio golpea las puertas para lograr salir.	2:10:32 – 2:11:20	2
		Usa volumen alto al hablar	Jack se dirige a una de las salidas de la sección de tercera clase, le siguen Rose, Tommy y Fabrizio, en su camino se abre paso para llegar hasta las personas que detienen a la gente tras las puertas y al encontrarse con ellos les pide que abran, casi inmediatamente repite lo mismo pero aumentando el tono de voz, y en una tercera ocasión expresa su enojo y desesperación gritando y golpeando las puertas. Al final, Jack opta por arrancar una banca del piso y junto con Tommy y Fabrizio golpea las puertas para lograr salir.	2:10:32 – 2:11:20	2
	Porque lo digo yo la razón	Realiza amenazas directas			
		El hombre anula la opinión del otro	Mientras Jack, Rose, Tommy y Fabrizio buscan apresuradamente una salida a la cubierta del barco, Tommy pretende seguir cierta dirección pero Jack se detiene, expresa su negación y les indica a todos el lugar por el cual deben seguir.	2:10:13 – 2:10:20	1
	Tener siempre la razón	Toma decisiones por el otro			
		Actúa de manera egoísta			
	Ganar por cansancio	El hombre establece la propia como la Única razón acertada	Rose decide que no quiere irse del barco sin Jack, pero él la contradice ordenándole que suba al bote salvavidas.	2:16:00 – 2:16:10	4
		Impone ideales y conductas propias			
		El hombre insiste constantemente para cansar a alguien y conseguir lo deseado			

Control de dinero	El hombre no brinda al otro libertad de realizar gastos económicos sin previa autorización y posteriormente dando una justificación						
Control del espacio físico	El hombre se presenta acaparando espacios físicos						
Materialización de la mujer	El hombre busca que la mujer le sirva Persuade a la mujer para que olvide sus proyectos personales y se enfoque en las supuestas labores de una mujer						
Maniobras de explotación emocional	Delega a la mujer las tareas del hogar y la crianza de los hijos						
Dejar a alguien en vergüenza o devaluado	El hombre se victimiza ante las acciones del otro, haciéndole sentir culpa por lo que hizo El hombre pone en evidencia las debilidades del otro					2:17:26 – 2:17:52	6
	Demerita los logros del otro						
	Recalca los errores del otro						
Terrorismo	El hombre ofende continuamente y pide disculpas						

Paternalismo	El hombre se adjudica un poder y autoridad que no le corresponde sobre los demás	Estando en la cubierta del barco mientras buscan llegar a un bote, Jack le ordena de mala forma a Tommy, que revise la disponibilidad en otro lugar.	2:14:12 – 2:14:29	3
		Rose decide que no quiere irse del barco sin Jack, pero él la contradice ordenándole que suba al bote salvavidas.	2:16:00 – 2:16:10	4
Creación de falta de intimidad	El hombre se aleja y muestra desinterés en la relación sentimental con alguien más	De vuelta en el barco, Jack y Rose encuentran a un niño perdido entre los camarotes. Rose le dice a Jack que no pueden dejarlo y se aproximan a él, Jack carga al niño y los tres se van, pero momentos después un hombre aparece en el camino y le arrebató al pequeño.	2:21:33 – 2:22:17	7
Engañar	El hombre oculta lo que no le resulta conveniente			
	Niega lo evidente	Jack intenta convencer a Rose de que suba a un bote salvavidas, argumentando que él es un sobreviviente y estará bien quedándose en espera de otro bote.	2:16:28 – 2:17:00	5
No hacerse responsable de la propia conducta	Incumple promesas			
	El hombre busca escapar de una responsabilidad			
Falso apoyo	Crea distracción sobre un asunto que le atañe, para evitar las consecuencias			
	Actúa como el inocente ante un problema que ocasionó él mismo			
Amenazar	El hombre brinda apoyo con palabras pero no con hechos			
Hacer méritos	El hombre amenaza con abandonar al otro			
	El hombre promete cambiar su actuar luego de cometer una ofensa, pero no lo hace			
Dar lástima	El hombre finge enfermedades o situaciones desfavorables			
	Se desprecia a sí mismo			
	Amenaza con cometer suicidio			

Unidad de Muestreo: <i>Titanic</i> (1997)						
Unidad de registro: Acto 3, que comprende del tiempo 2:10:00 a 3:15:00						
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena	
Nuevas masculinidades	Mandilón	El hombre cumple con sus responsabilidades como padre de familia más allá del ámbito económico				
		No ejerce algún tipo de control sobre la mujer				
		Demuestra sus sentimientos				
	Rey benévolo	El hombre presenta madurez y prudencia				
		Muestra respeto hacia los demás				
		No exalta superioridad en sus relaciones con los demás				
	Varón postantiguo	Cree en el desempeño de las convencionales roles de género				
		Varón en crisis	Hombre en crisis económica			
			Hombre desempleado			
			Económicamente depende de alguien más			

Descripción de las escenas

Se presenta a continuación, de manera cronológica, la descripción de las escenas que muestran momentos con indicadores de las tres categorías Masculinidad hegemónica, Micromachismos y Nuevas masculinidades, en el Acto 3 de la segunda unidad de muestreo *Titanic*. Es preciso recordar que, para ofrecer una idea más completa de cada escena, se retoman los recursos cinematográficos enlistados en el apartado Lenguaje cinematográfico (página 94)

Escena 1. 2:10:13 - 2:10:29:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo medio** se ve a Jack en un **código de la plasticidad de la imagen** siendo destacado por encima de los otros al aparecer primero, le siguen Rose, Tommy y Fabrizio; los tres están caminando por uno de los pasillos del barco. En un momento, Jack junto con Rose se detiene enfrente de otro pasillo; Tommy, visto de espaldas **en primer plano corto**, continuando por la dirección en que iban, se voltea a ver a Jack y grita en **voz off**: “Vamos”, pero este dirige la mirada hacia el lugar en que se detuvo y dice: “No, todos por aquí”, nadie responde y corriendo lo siguen por el otro camino. En otro **primer plano** se ve como los cuatro chicos se aproximan a dar la vuelta por otro pasillo; Jack sigue al frente. En el mismo plano se le ve a él y a Rose de espaldas, y de nuevo Jack, como

personaje influenciador, indica, en **voz off**, la dirección que deben tomar. Finalmente, se le ve en un **plano americano** con una **angulación contrapicada**, subir unas escaleras.

En esta escena se corrobora en el actuar de Jack, la presencia de los indicadores del hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad, y del hombre que anula la opinión del otro.

Escena 2. 2:10:32 - 2:11:20:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad**, **códigos visuales de fotograficidad**, **códigos sonoros** y **el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano** con **angulación picada** se ve a Jack subiendo unas escaleras, casi al llegar al último escalón se ve que con la prisa que lleva empuja a una chica que también iba subiendo; al llegar a una de las salidas en que un montón de gente está hablando con los guardias que no los dejan salir, Jack se abre paso empujando a las personas hasta llegar con el oficial que se encuentra del otro lado de la puerta. El hombre está diciendo: “Regresen a la escalera principal”, cuando Jack llega a él, le dice de manera tranquila: “Abra la puerta”; “Regresen a la escalera principal”, dice el guardia, y Jack, visto en un primer plano, señalando con el dedo índice al hombre, dice en tono más fuerte: “Abra la puerta enseguida”; “Regresen a la escalera principal como les dije”, responde una vez más el hombre. En ese momento Jack, visto en un **primer plano corto**, voltea por un momento a ver a Rose y enseguida regresa con el guardia, y

desesperado toma la puerta con sus manos, la agita y grita: “¡Con un demonio, abra la puerta!”; al mismo tiempo se escucha el **ruido off** de la gente gritando a su alrededor, se vuelve a oír en **voz off** un: “Vuelvan a la escalera principal”, que dice el guardia. Por su parte, Jack, visto en **primer plano corto**, se aleja de la puerta y, como **personaje modificador** trabajando para **mejorar** la situación, visto ahora en plano americano, se acerca a tomar una de las bancas del barco, les pide ayuda a Fabrizio y Tommy, y Rose, en **primer plano corto**, le grita a la gente: “A un lado, a un lado”.

Un **plano detalle** muestra como la banca se está despegando del piso de madera del barco. De nuevo en un **primer plano** se ve que Rose en la puerta sigue gritando a la gente que se mueva, enseguida se ve de lejos a Jack, Tommy y Fabrizio cargando la banca con la intención de romper la puerta que los mantiene encerrados ahí. En un **primer plano corto**, Jack grita: “¡Una, dos!” y del otro lado de la puerta el guardia está diciendo en **voz in**: “no lo hagan”, pero Jack grita: “Tres” y los tres chicos se aproximan a derribar la puerta, dan un golpe y en el segundo logran su objetivo. Todas las personas, vistas en un **plano americano**, comienzan a salir del lugar, pasando encima de la banca.

En esta escena se corrobora la presencia de los indicadores del hombre que utiliza lenguaje corporal intimidante y volumen alto al hablar.

Escena 3. 2:14:12 - 2:14:29:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad**, **códigos visuales de fotograficidad**, **códigos sonoros** y **el personaje**

como rol, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo largo** se ve una gran cantidad de gente que está en la cubierta del barco, esperando poder subir a un bote salvavidas. Entre todas las personas, se ve de manera sobresaliente una mano que lleva un arma, se escucha como **ruido in** un disparo y como **ruido off** el grito de la gente ante ese sonido. En un **primer plano corto** se ve a Jack detrás de Rose, entre esa multitud. En **primer plano** se ve a un oficial dirigiendo a una mujer al bote y diciendo en parte en **voz in** y en parte en **voz off**: “Todo el hombre tiene que esperar, ¡atrás!”; de nuevo en un **primer plano corto** se ve a Jack, quien, como **personaje influenciador**, le ordena a Tommy: “Ve a revisar el otro lado, ¡anda!”.

En esta escena se corrobora en el actuar de Jack, la presencia del indicador del hombre que se adjudica un poder y autoridad que no le corresponde sobre los demás.

Escena 4. 2:16:00 - 2:16:10:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros** se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un casi **primerísimo primer plano** se ve a Rose diciéndole a Jack: “No me iré sin ti”, a lo que él, visto en el mismo plano, contesta en **voz in**: “No, tienes que irte, ¡ahora!”; “No, Jack”, responde Rose, pero él la contradice

ordenando: “Sube al bote”; “No, Jack”, insiste ella, pero él dice: “Sí” y empujándola hacia el bote salvavidas le grita: “¡Sube al bote!”.

En esta escena se corrobora la presencia del indicador del hombre que establece la propia como la única razón acertada, y el indicador del hombre que se adjudica un poder y autoridad que no le corresponde sobre los demás.

Escena 5. 2:16:28 - 2:17:00:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y la función como acción**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un casi **primerísimo primer plano** se ve a Jack diciéndole a Rose: “Anda, yo iré en el que sigue”, refiriéndose a que ella debe subir en el bote salvavidas y que él la alcanzará después en otro, a lo que Rose responde: “No, no me iré sin ti”. Cal, en la misma escena, se ve en un **primer plano corto**, escuchando y viendo lo que Rose le dice a Jack. En **voz off** se puede oír que Jack explica que él estará bien, “Soy un sobreviviente, ¿recuerdas?, no te preocupes”, le dice a Rose; al ver esto, Cal se acerca a ambos y le dice a Rose: “Hice un arreglo con un oficial al otro lado del barco”; ella, vista en un **primer plano corto**, lo mira, casi con lágrimas en los ojos; Cal prosigue: “Jack y yo estaremos a salvo, ambos”; con seriedad, Jack lo ve y se dirige a Rose para decirle, siendo parte del **engaño**: “¿Lo ves? tengo que abordar mi bote, ¡anda!”; “De prisa, ya casi están llenos”, agrega Cal. La expresión en el rostro de Rose comunica

incredulidad y confusión, pero al final Jack le da un pequeño empujón, alguien la toma del brazo y sube al bote salvavidas.

En esta escena se corrobora la presencia del indicador del hombre que niega lo evidente, pues Jack está consciente de que no tiene las mismas oportunidades que Rose, de abordar un bote salvavidas, pero aun así le dice que lo hará, con tal de que ella se salve.

Escena 6. 2:17:26 - 2:17:52:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano** se ve a Cal hablando con Jack; el primero está en un **código de la plasticidad de la imagen** al verse más destacado que el segundo. Cal le dice a Jack en **voz in**: “La engañaste”, refiriéndose a Rose, y Jack responde: “Sí, igual que tú”, además agrega: “No hay, no hay arreglo, ¿verdad, Cal?; “Sí lo hay”, dice Cal, “pero no te beneficiará mucho a ti”. Jack lo mira y Cal agrega: “Yo siempre gano, Jack, así ha sido”.

En esta escena se corrobora la presencia del indicador del hombre que pone en evidencia las debilidades del otro, por parte de Cal hacia Jack, y en este se notan los indicadores del hombre que tiene desventaja de poder respecto a alguien más y que no puede imponer su voluntad, deseos e intenciones por su situación desfavorable.

Escena 7. 2:21:33 - 2:22:17:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad**, **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano** en **angulación picada** se ve a Rose junto con Jack escondidos en una parte del barco que ya se encuentra inundada, como **ruido in** se escucha la corriente del agua y, a lo lejos, en **voz off**, se escucha la voz de un pequeño gritando. Al oírlo, Jack y Rose dan la vuelta y van hacia uno de los pasillos del barco. En un **campo medio** ambos se ven como **código de la plasticidad de la imagen**, destacados en el cuadro, y a poca distancia se ve a un niño orillado a la pared, gritando y llorando, que se puede apreciar mejor en un **plano americano** que aparece posteriormente.

Rose, vista en un **primer plano corto**, le dice a Jack: “No podemos dejarlo”, y él, luego de ver el agua bajando por las escaleras por las que ambos llegaron a ese pasillo, contesta: “Entonces vamos”. En un **plano americano** se ve como ambos empiezan a correr hacia el niño, quien en un **primer plano corto** se puede ver gritando y llorando al ver el agua entrar por una de las puertas que tiene cerca. Seguido de esto, en un **primer plano** se observa que Jack lo toma de los brazos y lo carga para salir de ahí. Un **plano detalle** muestra que el agua está a punto de reventar las puertas que la detienen. Finalmente, en un **campo largo** se ve a Jack cargando al niño y Rose corriendo atrás de ellos. En **voz off** continúa el grito del pequeño y en **ruido in** cada vez más fuerte el sonido del agua. Diferentes tomas muestran el agua llegando por todas partes hacia donde están ellos y constantes **primeros planos** dejan ver en Jack

y en Rose una expresión de preocupación y angustia ante lo que sucede. “¡Atrás!”, grita Jack, para que vayan en sentido opuesto al que se dirijan, al ver que el agua los alcanzaba también por ahí. En ese momento aparece en cuadro, en un **plano americano**, un hombre, que, al ver a Jack y a Rose con el pequeño, se aproxima gritando y le quita el niño a Jack, lo empuja y se va.

Se corrobora en esta escena la presencia del indicador del hombre que se adjudica un poder y autoridad que no le corresponde sobre los demás.

Escena 8. 2:46:00 - 2:47:18:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano corto**, con **iluminación subrayada** que produce el efecto de la luz de las estrellas en la noche, en medio del mar, se ve a Rose nadando entre una multitud, y se escucha en **voz off** a Jack, diciendo: “Sigue nadando”; enseguida aparece en cuadro Jack, que al frente va dirigiendo a Rose, “Vamos, ven, sigue nadando, ¡vamos!”, le dice él a ella. Después, al llegar a lo que parece ser un trozo de una de las puertas de madera del barco, Jack le dice a Rose: “Sube” y ayudándole, agrega: “arriba”. Una vez estando ella ahí, él intenta subir, pero el trozo de madera se hunde y ambos caen. Jack, como **personaje influenciador**, desiste y le dice a ella: “Quédate tú, Rose”. Ambos, vistos en un primer plano corto, se acercan, y él dice que todo estará bien.

Es esta escena se corrobora la presencia del hombre que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, pues Jack, al ver que no es posible que ambos se salven, decide indicarle a Rose que ella se quede.

Conteo de indicadores por unidad de registro Acto 3:

Masculinidad hegemónica – 2, de los cuales, uno corresponde a la variable Ideología patriarcal, y uno a la variable Ideología del individualismo de la modernidad.

Micromachismos – 9, de los cuales, dos corresponden a la variable Intimidación, uno a la variable Porque lo digo yo, uno a la variable Tener siempre la razón, uno a la variable Dejar a alguien en vergüenza o devaluarlo, tres a la variable Paternalismo, y uno a la variable Engañar.

Nuevas masculinidades – 2, correspondientes a la variable Varón domesticado.

Resultados de la unidad de muestreo *Titanic*

Luego de observar las tres unidades de registro y obtener, a partir de los indicadores de cada variable por categoría, los datos (escenas) para analizar, se tiene lo siguiente como resultados para esta unidad de muestreo:

En la película *Titanic* se encontraron un total de 5 indicadores para la categoría Masculinidad hegemónica, 16 para la categoría Micromachismos y 5 para la categoría Nuevas Masculinidades. Dentro de los micromachismos, los indicadores que se observaron son los siguientes:

- Tomar decisiones por el otro
- Actuar de manera egoísta
- Imponer ideales y conductas propias
- Poner en evidencia las debilidades del otro
- Desprecio a sí mismo
- Establecer la propia como la única razón acertada
- Utilizar lenguaje corporal intimidante
- Usar volumen alto al hablar
- Anular la opinión del otro
- Adjudicarse poder y autoridad que no le corresponde sobre los demás
- Negar lo evidente

Tomando en cuenta el argumento, los resultados, y los conocimientos del lenguaje cinematográfico, se tiene entonces que la representación de la masculinidad que se hace en esta unidad de muestreo, por medio de la construcción del personaje fílmico protagonista es de un hombre que muestra comportamientos micromachistas de difícil percepción, que adopta en un intento de ser dominante frente a los demás.

La historia de Jack, el protagonista de esta película comienza como personaje activo y autónomo que consigue realizar un viaje, un desplazamiento físico en el barco más grande y lujoso del mundo, que lo llevará a reafirmar su imagen de heroísmo.

Durante el viaje, Jack conoce a Rose, una mujer perteneciente a la primera clase, de quien se enamora. Aun cuando a Jack le dicen tener cero posibilidades de estar con ella, él lo consigue, siendo personaje modificador de la situación en la que se encuentra la chica, comprometida con alguien a quien no ama y con una vida que no es de su total agrado.

Con la situación de tragedia que se vive en el barco, al chocar con un iceberg, Jack enfrenta distintas pruebas tanto para estar al lado de su amada como para lograr salvarla de morir en el hundimiento, resultando victorioso en ambas y terminando como el héroe de la historia.

3.3.3. Análisis de la unidad de muestreo 3. *Terminator*

Título de la película: *Terminator*

Fecha de estreno: 1984

Director: James Cameron

Reparto: Arnold Schwarzenegger, Michael Biehn, Linda Hamilton, Earl Boen.

Género: Acción, Ciencia ficción, Fantasía (IMDb, Internet Movie Database, 2017).

Reconocimientos: El éxito y popularidad que logró *Terminator*, la llevó a ser considerada por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, una película cultural, histórica y estéticamente significativa; además por esta misma instancia, fue seleccionada para su preservación en el National Film Registry (IMDb, Internet Movie Database, 2017).

Taquilla mundial: Sin esperar que la película fuera un éxito comercial, se mantuvo encabezando la taquilla estadounidense dos semanas consecutivas; a nivel mundial la producción tuvo una ganancia total de \$78,371,200 dólares (IMDb, Internet Movie Database, 2017).

Sinopsis: Los Ángeles, año 2029. Las máquinas dominan el mundo. Los rebeldes que luchan contra ellas tienen como líder a John Connor, un hombre que nació en los años ochenta. Para acabar con la rebelión, las máquinas deciden enviar al pasado a un robot -*Terminator*- (Arnold Schwarzenegger) cuya misión será eliminar a Sarah Connor (Linda

Hamilton), la madre de John, e impedir así su nacimiento (FILMAFFINITY, 2016).

Argumento: Sobre un campo de batalla apocalíptico en el año 2029, las ruinas de la ciudad de Los Ángeles están dominadas por máquinas de guerra robóticas; los humanos librarán una larga batalla contra ellas, pero para impedir su victoria otro tipo de máquinas regresarán al pasado para cortar el problema de raíz.

Siendo el año 1984, en la misma ciudad aparece, tras verse un rayo, un hombre desnudo y musculoso, el *Terminator* (Arnold Schwarzenegger); casi de manera simultánea, en un callejón de otra parte de la ciudad, aparece también alguien desnudo, con cicatrices, musculoso, pero de un tamaño más pequeño que el *Terminator*, ese hombre es Kyle Reese (Michael Biehn). Al robarle los pantalones a un vagabundo, Reese es perseguido por unos policías, así que corre, se esconde y escapa de ellos para ir en busca de una guía telefónica y encontrar el nombre "Sarah Connor".

Sarah Connor (Linda Hamilton), es una mujer joven que vive tranquila como una solitaria camarera, compartiendo apartamento con su amiga Ginger.

El *Terminator* desplazándose por la ciudad, roba un automóvil y va a una tienda a conseguir armas; poco después también encuentra una guía telefónica y de igual forma busca el nombre "Sarah Connor"; enseguida va a la dirección de la primera Sarah que encontró en la lista; cuando la mujer

abre la puerta *Terminator* pregunta su nombre y al confirmarlo entra y le dispara. En las noticias informan de lo ocurrido, dicen que “una vez más” una Sarah Connor muere de esa forma. Se sabe entonces que las mujeres llamadas así, están siendo asesinadas.

Por la noche Sarah se prepara para salir, pero recibe un mensaje de su cita, quien cancela, así que decide pasear sola. Momentos después, en el restaurante al que va, ve un informe de noticias donde la policía anuncia la muerte de otra mujer que comparte su nombre; sintiendo preocupación sale del lugar y al ver que alguien la está siguiendo se mete en un pequeño club de baile e intenta llamar a Ginger, pero no obtiene respuesta. No mucho después de la llamada de Sarah, el *Terminator* llega al apartamento de ambas chicas y le dispara fatalmente a Ginger antes de escuchar la voz de Sarah en una máquina de mensajes y darse cuenta de que mató a la persona equivocada.

Aún en el club, Sarah llama al departamento de policía y se comunica con el teniente que investiga los asesinatos de las Sarah Connor, él le pide que se quede quieta hasta que pueda llevarle un patrullero, pero en poco tiempo el *Terminator* llega al club; también llega Reese, quien previamente seguía a Sarah. Encontrando a Sarah, el *Terminator* se prepara para disparar, pero antes Reese lo ataca con varias explosiones y le dice a Sarah que vaya con él si quiere vivir. Juntos huyen del lugar, con el asesino tras ellos, pues siendo un robot las explosiones y disparos no lo matan. Durante la persecución, Reese se presenta con Sarah y le explica que su misión es protegerla, pues ella es el objetivo del *Terminator*, que en realidad es una máquina metálica cibernética de combate, cubierta con

tejido humano vivo. También le cuenta que ella está destinada a dar a luz al futuro líder de los humanos, John Connor; la raza humana, dice, estará al borde de la extinción cuando el hijo de Sarah, John, pueda organizar a los humanos restantes en un movimiento de resistencia que logre derrotar a las máquinas. Debido a eso, el *Terminator* ha sido enviado al pasado para asesinar a Sarah y eliminar la existencia de John Connor.

El *Terminator* encuentra a Reese y Sarah escondidos en un estacionamiento, y ahí se desarrolla otro combate, pero cuando la policía llega al lugar de los hechos, ellos son arrestados y el *Terminator* consigue escapar de la escena. En el distrito policial, a Sarah le informan que Ginger está muerta, y a Reese lo llevan con un psiquiatra criminal a quien le cuenta todo, pero ante la incredulidad de este, Reese comienza a gritar que el *Terminator* debe ser destruido o que no se detendrá hasta matar a Sarah.

El *Terminator*, en una habitación de hotel donde se esconde, se repara de los daños que sufrió a causa de Reese, se cambia de ropa y se marcha para reanudar la búsqueda de Sarah. Llega con la policía y pide verla, pero el sargento de recepción se niega a dejarlo entrar, así que el *Terminator* sale y un minuto después choca un automóvil por la puerta principal. Marcha por el recinto disparando a todos los oficiales. En la batalla, Reese huye y encuentra a Sarah para escapar de ahí. Mientras se esconden en un túnel de alcantarillado, Sarah se da cuenta de que la historia de Kyle es verdadera; él le cuenta más sobre el futuro, donde los humanos apenas sobreviven entre los restos de las ciudades, le platica más sobre John y sobre cómo él viajó en el tiempo para poder conocerla.

El *Terminator*, de regreso en su habitación de hotel, mira una libreta de direcciones que tomó del apartamento de Sarah y Ginger, y ve una lista de nombres que incluyen el de la madre de Sarah. Después de aniquilar al dueño del hotel, sale de su habitación, se sube a una motocicleta robada y se marcha por la carretera.

Más tarde, Reese y Sarah llegan a un motel de paso en la carretera. Reese sale a comprar productos químicos necesarios para fabricar explosivos y Sarah se queda a tomar una ducha y telefonar a su madre, diciéndole donde está, sin saber que en realidad está hablando con el *Terminator*. De regreso en el motel, Reese le enseña a Sarah un proceso cauteloso para fabricar bombas, mismas que usarán contra el robot asesino. En ese momento Sarah le pregunta a Reese si alguna vez tuvo un amante, él responde que no, un hecho que afecta a Sarah. Reese luego menciona tener una foto de Sarah y le cuenta cómo se ha enamorado de ella. Al percatarse de que ha hablado de más, comienza a cargar explosivos, pero Sarah lo detiene y lo besa. Más tarde la consumación de su amor resulta en la concepción del hijo de Sarah (y Kyle Reese), John.

Esa noche, el *Terminator* los sigue hasta el motel y los ataca por lo que ellos huyen de nuevo en una camioneta robada. Mientras corren por una amplia carretera, Reese hace un valiente esfuerzo para destruir al *Terminator* con las bombas que él y Sarah hicieron, sin embargo, es alcanzado por los disparos del robot. Sarah, por su parte, logra golpear al *Terminator* fuera de su motocicleta; cuando este se recupera es golpeado por un camión y arrastrado por una corta distancia. Después de que el

conductor se detiene, el *Terminator* lo mata y toma el control del camión, tratando de atropellar a Sarah, pero ella actúa rápidamente y saca a Reese de la camioneta, para escapar de nuevo.

Llegando cerca de una fábrica, Reese usa una bomba para detonar el camión que conduce el *Terminator*, que, sin ser destruido, pero sí gravemente dañado, emerge de los restos. Reese y Sarah corren hacia la fábrica y al verse acorralados por el *Terminator*, Reese coloca su última bomba en el esqueleto metálico del *Terminator*, que al recibir el impacto explota en pedazos. Sarah, cuidando de su pierna, que fue herida, encuentra a Reese, pero ya muerto; en ese instante es atacada por la mitad superior del esqueleto del *Terminator*. Ella desesperadamente se arrastra lejos, atrayendo al *Terminator* a una prensa hidráulica gigante; finalmente lo atrapa ahí y presiona el botón que activa la prensa, el *Terminator* es aplastado hasta que uno de sus ojos, viéndose rojo y brillante, se apaga, lo que indica su muerte. Más tarde, Sarah es trasladada en una ambulancia, mientras ve a los paramédicos cargar a Kyle Reese en una bolsa para cadáveres.

Meses después, Sarah conduce un Jeep en el desierto; en un momento se detiene en una estación de servicio, y cuando baja del auto se nota su embarazo. Se encuentra grabando su voz con un reproductor de casetes, hablándole a su hijo, John Connor (IMDb, Internet Movie Database, 2017).

Antes de presentar los cuadros de análisis de esta unidad de muestreo, cabe aclarar que no se encontraron indicadores de nuevas masculinidades, por lo que no se incluyen los cuadros correspondientes a esa variable, y únicamente se presentan las variables Masculinidad hegemónica y Micromachismos.

Cuadros de análisis de la unidad de muestreo *Terminator*:

Unidad de Muestreo: <i>Terminator</i> (1984)		Unidad de registro: Acto 1, que comprende del tiempo 0:00:00 a 0:36:00			
Categoría	Variáble	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Masculinidad Hegemónica	Ideología patriarcal	Hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad			
		Abusa de su autoridad en un grupo para obtener ventajas o beneficios propios			
	Ideología del individualismo de la modernidad	El hombre impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento	El terminator se acerca un grupo de punks que están en la calle y les dice que le den su ropa, ellos intentan atacarlo, pero el terminator los empuja y a uno de ellos lo apuñala, literalmente con el puño. El último chico decide darle su chaqueta, mientras lo ve con miedo.	0:06:00 – 0:06:29	1
			En una tienda de armas, el terminator solicita varios modelos al vendedor; mientras el señor de la tienda se volta a buscar algo, el terminator carga una de las armas; al ver eso el hombre le dice que no puede hacer tal cosa, pero el terminator simplemente responde: "error", y le dispara.	0:13:46 – 0:14:48	2
			El terminator baja de un auto y va directo a una caseta telefónica en la que un hombre se encuentra hablando, y de un fuerte jalón lo quita para poder ver la guía de números telefónicos y encontrar el nombre de Sarah Connor.	0:15:18 – 0:15:37	3
			Al llegar a la casa de una mujer el terminator toca la puerta, la persona sale y él pregunta si su nombre es Sarah Connor, al decir que sí, él la empuja, entra y le dispara.	0:15:58 – 0:16:35	4
			El terminator entra al apartamento de Sarah y su amiga; observa al novio de Ginger en la cama y enseguida lo ataca, él busca defenderse, pero el terminator lo lanza a través de una ventana.	0:31:02 – 0:31:17	5
		El terminator sale de una puerta al pasillo donde va caminando Ginger, ella al verlo se asusta e intenta correr pero él le dispara por la espalda; herida ella se arrastra por el suelo y el terminator finalmente la mata disparándole más veces.	0:31:43 – 0:32:11	6	
		En el club en el que está Sarah, el terminator entra sin pagar, lastima a uno de los chicos que quería reclamarle, y busca a Sarah. Una vez que la encuentra se prepara para disparar, pero su intención se ve interrumpida por Reese, quien lo ataca; sin embargo el terminator se defiende, dispara por todo el club y continúa con su trabajo.	0:33:55 – 0:36:37	7	
	Ideología de la exclusión y subordinación de la otredad	El hombre no acepta al otro por ser diferente			
	Ideología del heterosexismo homofóbico	Somete al otro una vez que lo clasifica como inferior El hombre rechaza la homosexualidad y los comportamientos que se le atribuyen			

Unidad de Muestreo: Terminator (1984)					
Unidad de registro: Acto 1, que comprende del tiempo 0:00:00 a 0:35:00					
Categoría	VARIABLE	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Micro machismos	Intimidación	El hombre utiliza lenguaje corporal intimidante	El terminator se acerca un grupo de punks que están en la calle y les dice que le den su ropa, ellos intentan atacarlo, pero el terminator los empuja y a uno de ellos lo apuñala, literalmente con el puño. El último chico decide darle su chaqueta, mientras lo ve con miedo.	0:06:00 – 0:06:29	1
			Al llegar a la casa de una mujer el terminator toca la puerta, la persona sale y él pregunta si su nombre es Sarah Connor, al decir que sí, él la empuja, entra y le dispara.	0:15:58 – 0:16:35	4
	Porque lo digo yo	Usa volumen alto al hablar Realiza amenazas directas	El terminator entra al apartamento de Sarah y su amigo; observa al novio de Ginger en la cama y enseguida lo ataca, él busca defenderse, pero el terminator lo lanza a través de una ventana.	0:31:02 – 0:31:17	5
			En el club en el que está Sarah, el terminator entra sin pagar, lastima a uno de los chicos que quería reclamarle, y busca a Sarah. Una vez que la encuentra se prepara para disparar, pero su intención se ve interrumpida por Reese, quien lo ataca; sin embargo el terminator se defiende, dispara por todo el club y continúa con su trabajo.	0:33:56 – 0:36:37	7
			Toma decisiones por el otro		
	Actúa de manera egoísta	El hombre anula la opinión del otro	En una tienda de armas, el terminator solicita varios modelos al vendedor; mientras el señor de la tienda se voltea a buscar algo, el terminator carga una de las armas; al ver eso el hombre le dice que no puede hacer tal cosa, pero el terminator simplemente responde: "error", y le dispara.	0:13:46 – 0:14:48	2
			El terminator baja de un auto y va directo a una caseta telefónica en la que un hombre se encuentra hablando, y de un fuerte jalón lo quita para poder ver la guía de números telefónicos y encontrar el nombre de Sarah Connor.	0:15:18 – 0:15:37	3
			En el club en el que está Sarah, el terminator entra sin pagar, lastima a uno de los chicos que quería reclamarle, y busca a Sarah. Una vez que la encuentra se prepara para disparar, pero su intención se ve interrumpida por Reese, quien lo ataca; sin embargo el terminator se defiende, dispara por todo el club y continúa con su trabajo.	0:33:56 – 0:36:37	7

Descripción de las escenas

Se presenta a continuación, de manera cronológica, la descripción de las escenas que muestran momentos con indicadores de las dos categorías Masculinidad hegemónica y Micromachismos, en el Acto 1 de la tercera unidad de muestreo *Terminator*. Es preciso recordar que, para ofrecer una idea más completa de cada escena, se retoman los recursos cinematográficos enlistados en el apartado Lenguaje cinematográfico (página 94)

Escena 1. 0:06:00 – 0:06:29:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano corto** con **iluminación subrayada** que remarca las facciones del rostro, se ve al *Terminator*, como **código de la denominación y reconocimiento icónico** del hombre, con una expresión de seriedad; él dice en **voz in** y con un tono grave: “Su ropa, dénmela ahora”; enseguida en un **campo medio** con **angulación de cámara contrapicada** se le puede ver, de espaldas, desnudo, como **código de la plasticidad de la imagen**, enfrente de tres chicos que visten con estilo punk. En un **primer plano** se ve más a detalle a dos de ellos y se escucha la **voz in** de uno, que dice: “Vete al demonio, idiota”, mientras saca una navaja de su estuche. Enseguida en un **plano detalle** se ve una mano

haciendo exactamente lo mismo, sacando una navaja de su estuche, escuchándose a la par el **ruido in** que esta acción produce.

De nuevo en un **primer plano corto** se ve al *Terminator* y se puede apreciar la navaja frente a su rostro. En un **campo medio** se ve que él golpea y avienta a un lado a uno de los chicos; enseguida en un **primer plano** se aprecia su mano tomando del rostro al muchacho que sacó la navaja; a este también lo avienta. Después en el mismo plano se observa como el *Terminator* introduce su puño en el estómago del tercer chico, levantándolo del suelo varios centímetros y dejándolo caer después.

En un **plano detalle** que aparece enseguida, se ve la mano del *Terminator* llena de sangre; y en un **primerísimo primer plano** se ve el rostro del muchacho al que apuñaló, sangrando también. En otro **primer plano** aparece el primer chico que aventó *Terminator*, él se levanta del suelo y ve al *Terminator* con temor; inmediatamente después se vuelve a apreciar al *Terminator* en **primer plano**, con la misma expresión de seriedad en el rostro. Finalmente, en un **campo medio** se ve como el tipo le da su chamarra al *Terminator*, sin necesidad de que este se la pida, siendo el *Terminator* el **personaje influenciador**.

Se corrobora en esta escena la presencia del indicador del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, y del que utiliza lenguaje corporal intimidante.

Escena 2. 0:13:46 – 0:14:48:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano** con **angulación contrapicada** se ve al *Terminator* aparecer en cuadro; con un ligero giro de cámara, aún en la misma angulación, se observa que entra a una tienda. En **voz off** se escucha que dice: “Calibre 12 carga automática”, mientras un hombre toma algunas armas de un aparador, “Puede usarse manual o automática”, dice el señor que le está atendiendo; enseguida, en **primer plano** se ve a ambos y se escucha al *Terminator* decir en **voz in**: “La 45 cañón largo con rayo láser”; en un **plano americano** se les nota a los dos de perfil y se escucha en **voz in** que el señor explica, luego de la petición del *Terminator*: “Es una nueva marca, acaba de llegar”; en un **plano detalle** se aprecia que el *Terminator* está manipulando el arma que le da el señor, mientras en **voz off** se escucha que este prosigue con la explicación del artefacto: “Es una buen arma, solo apriete el gatillo, la luz sale y dirige al punto donde quiera disparar, no puede fallar”. Visto en un **primer plano**, el señor pregunta: “¿Alguna otra cosa?”, a lo que el *Terminator* responde: “Una escopeta recortada, calibre 45”; “Sólo lo que ve, amigo”, contesta el señor, y *Terminator* solicita un arma más.

De vuelta al plano americano, el señor de la tienda le pregunta al *Terminator* qué arma quiere, él responde que todas y el encargado se voltea a buscar algunas cosas, mientras expresa en **voz off**: “Quizás cierre temprano hoy, debe esperar 15 días para los revólveres, pero los

rifles se los puede llevar enseguida”; mientras el señor explica eso, en **plano detalle** se puede observar que el *Terminator* está cargando una de las armas; cuando el señor se voltea de nuevo, le dice a *Terminator* que no puede hacer eso, pero este sólo contesta: “Error” y le dispara al hombre.

Se corroboran en esta escena la presencia de los indicadores del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, y del que actúa de manera egoísta.

Escena 3. 0:15:18 – 0:15:37:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo largo** se observa al *Terminator* bajando de un auto, en su camino hacia una banqueta se nota que la **angulación de la cámara se vuelve contrapicada**, haciéndolo parecer más grande y dominante. En un **primer plano** se observa que se aproxima a una caseta telefónica en donde un sujeto se encuentra hablando por teléfono con alguien; *Terminator*, llega y toma al hombre de la espalda y lo arroja lejos de la caseta. Se alcanza a ver en un **plano detalle** el teléfono colgando y se escucha la **voz off** de una mujer diciendo: “¿Paul?”; también en **voz off** se oye al sujeto que el *Terminator* arrojó, decirle: “Oye amigo, tienes un serio problema de actitud”, pero el *Terminator* parece no escuchar y en **primer plano** se observa que busca algo en un libro que está en la caseta

telefónica. En un **plano detalle** se aprecia que se trata de una guía de números telefónicos en el que se pueden leer varios nombres cuyo apellido es Connor; el *Terminator* pasa su dedo índice sobre tres de ellos que dicen Sarah.

Se puede apreciar en esta escena la presencia de los indicadores del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, y del que actúa de manera egoísta.

Escena 4. 0:15:58 – 0:16:35:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **plano americano** se ve al *Terminator* aproximarse a una casa, mientras en **voz off** se escucha a un perro ladrando, al que posteriormente se le ve en un **campo medio** con **angulación picada**, dirigiendo sus ladridos al *Terminator*. De nuevo se observa al *Terminator* en el mismo plano y se ve que abre una especie de mosquitero que está sobre la primera puerta de la casa a la que fue; en un **plano detalle** se observa su mano golpeando tres veces la puerta.

En un **primer plano corto**, se ve, desde el interior de la casa, que alguien abre un poco la puerta y observa el rostro, con expresión de seriedad, del *Terminator*. Desde fuera de la casa, en el mismo plano, se observa ahora a la mujer que abrió. El *Terminator* pregunta en **voz in**: “¿Sarah Connor”, y

la mujer responde también a manera de pregunta: ¿Sí?; en ese momento, en un **primer plano**, se ve que el *Terminator* derriba la puerta; estando también en **primer plano** la mujer grita, y sin hacer más cuestiones el *Terminator* saca de su gabardina una de las armas, le apunta a Sarah Connor en la frente y dispara.

En esta escena se corrobora la presencia del indicador del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, y del que utiliza lenguaje corporal intimidante.

Escena 5. 0:31:02 – 0:31:17:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano** con **iluminación neutra** que reproduce la luz de noche, se ve a un sujeto durmiendo recostado en una cama, poco a poco se ve que aparece a cuadro la mano de otro sujeto aproximándose a él; enseguida, el hombre se despierta, ve al tipo que está parado a lado de su cama, grita y se levanta. Después, en un **primer plano**, se conoce que el sujeto que llegó a la habitación es el *Terminator*, a este se le ve dirigiendo su mirada al hombre que estaba durmiendo, que en otro **primer plano** se ve tomando una lámpara al mismo tiempo que le dice al *Terminator*, en **voz in**: “No me obligues a matarte”, y le golpea la cabeza con el objeto. De espaldas, en el mismo plano, se ve al *Terminator* tomar al sujeto y

aventarlo hacia una ventana, que al instante en que el chico cae, se rompe.

Se puede corroborar en esta escena la presencia de los indicadores del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, y del que utiliza lenguaje corporal intimidante.

Escena 6. 0:31:43 – 0:31:11:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano** con **angulación contrapicada**, se ve al *Terminator* salir de un cuarto hacia un pasillo; enseguida, en el mismo plano y con la misma angulación se aprecia a Ginger, la amiga de Sarah Connor, ver al *Terminator*; en su rostro se puede notar una expresión de asombro y miedo, por lo que se da la vuelta e intenta huir del lugar, pero el *Terminator*, con el arma en mano, le apunta y dispara. En un **campo medio** se puede observar que Ginger cae al suelo y, aún viva, se arrastra en un intento de escapar, sin embargo, el *Terminator* dispara de nuevo matándola por fin.

Se puede corroborar en esta escena la presencia del indicador del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento.

Escena 7. 0:33:56 – 0:36:37:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad, códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano** se ve al *Terminator* entrar a un club y mirar al interior de este a través de una reja; como **ruido in** se escucha la música que tocan en el lugar. El *Terminator* ingresa al club y en **voz off** se escucha que una mujer dice: “Oigan, ese sujeto no pagó”, por lo que dos hombres que estaban en la entrada le siguen y uno de ellos lo toma del hombro para impedirle el paso; ante esto, el *Terminator* agarra la mano del sujeto y se la aplasta, cayendo este de dolor. El *Terminator* continúa su camino moviendo la cabeza de un lado a otro, como buscando algo. Enseguida, en **primer plano** se puede ver a Sarah Connor sentada, tomando alguna bebida; en su rostro y por como mira el reloj y hacia otros lugares del bar, se puede notar en ella una expresión de preocupación; después se ve que sin quererlo, tira la botella de la que estaba tomando y se agacha a recogerla, al mismo tiempo, en un **campo medio**, se ve al *Terminator* pasar justo frente a la mesa de Sarah, entre varias personas que se encuentran bailando.

En un **primer plano corto** se vuelve a ver a Sarah mirando fijamente hacia otra de las mesas del club; en ese momento es Kyle Reese, código de la denominación y reconocimiento icónico del hombre, quien aparece en cuadro, y se puede notar que él también mira a Sarah. Enseguida se ve de nuevo al *Terminator* aproximándose a Sarah; ella se puede ver en un

primer plano, con **angulación picada**, ligeramente agachada, sin notar aún que tiene enfrente al *Terminator*; al mismo tiempo se ve a Reese, en un **primer plano**, sacar de su gabardina un arma, y, por otra parte, se ve al *Terminator*, en una **angulación contrapicada**, haciendo exactamente lo mismo, pero apuntando a Sarah.

De vuelta a Reese en el mismo plano, se le ve empujando a varias personas a su alrededor. Sarah, por su parte, es vista en un **primer plano corto**, con el láser del arma del *Terminator* en su frente. El *Terminator* se alista para disparar, pero Reese lo hace primero y lanza una bala al *Terminator*, en ese momento comienza en el club una pelea de disparos entre el *Terminator* y Reese, y Sarah intentando huir del lugar.

En una alternancia de **primeros planos, planos americanos y campos medios**, acompañados del **ruido in** de los disparos y la gente del lugar corriendo y gritando, se ve a *Terminator* intentando matar a Sarah y a Reese disparándole continuas veces al *Terminator*.

En esta escena se corrobora la presencia de los indicadores del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, del que utiliza lenguaje corporal intimidante, del que actúa de manera egoísta, y del que se presenta acaparando espacios físicos.

Conteo de indicadores por unidad de registro Acto 1:

Masculinidad hegemónica – 7, correspondientes a la variable Ideología del individualismo de la modernidad.

Micromachismos – 8, de los cuales, cuatro corresponden a la variable Intimidación, tres a la variable Porque lo digo yo, y uno a la variable Control de espacio físico.

Unidad de Muestreo: Terminator (1984)					
Unidad de registro: Acto 2, que comprende del tiempo 0:35:00 a 1:10:00					
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Masculinidad Hegemónica	Ideología patriarcal	Hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad			
		Abusa de su autoridad en un grupo para obtener ventajas o beneficios propios			
	Ideología del individualismo de la modernidad	El hombre impone su voluntad a partir de sus capacidades, racionalidad y conocimiento	El terminator se levanta del suelo, fuera del club en el que encontró a Sarah y comienza a perseguirla a ella y Reese, que intentan huir juntos.	0:36:51 – 0:38:00	1
			Un policía fuera de su patrulla está comunicándose a través de su radio, solicitando apoyo para dos fugitivos, en ese momento llega el terminator y golpea al oficial contra la puerta del automóvil, lo arroja lejos y se sube a la patrulla, para poder perseguir a Sarah y Reese.	0:38:28 – 0:38:38	2
		El terminator irrumpe en la estación de policía directamente con la patrulla, destruye por completo la entrada del lugar y atropella al oficial que previamente le negó ver a Sarah.	1:00:04 – 1:00:12	4	
	Ya dentro de la estación de policía, el terminator le dispara a todos los que encuentra, se encarga de cortar la energía eléctrica para dificultar el trabajo de los oficiales, y continúa buscando a Sarah.	1:00:19 – 1:02:38	5		
	Ideología de la exclusión y subordinación de la otredad	El hombre no acepta al otro por ser diferente			
		Somete al otro una vez que lo clasifica como inferior			
	Ideología del heterosexismo homofóbico	El hombre rechaza la homosexualidad y los comportamientos que se le atribuyen			

Unidad de Muestreo: <i>Terminator</i> (1984)					
Unidad de registro: Acto 2, que comprende del tiempo 0:35:00 a 1:10:00					
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Micro machismos	Intimidación	El hombre utiliza lenguaje corporal intimidante	El terminator se levanta del suelo, fuera del club en el que encontró a Sarah y comienza a perseguirla a ella y Reese, que intentan huir juntos.	0:36:51 – 0:38:00	1
			Un policía fuera de su patrulla está comunicándose a través de su radio, solicitando apoyo para dos fugitivos, en ese momento llega el terminator y golpea al oficial contra la puerta del automóvil, lo arroja lejos y se sube a la patrulla, para poder perseguir a Sarah y Reese.	0:38:28 – 0:38:38	2
			Al llegar a la estación de policía buscando a Sarah, el terminator pregunta por ella pero un oficial le dice que por el momento no podrá verla, él se retira pero antes dice: "yo volveré", sale del lugar y deja la puerta abierta.	0:59:20 – 0:59:55	3
			Ya dentro de la estación de policía, el terminator le dispara a todos los que encuentra, se encarga de cortar la energía eléctrica para dificultar el trabajo de los oficiales, y continúa buscando a Sarah.	1:00:19 – 1:02:38	5
			Usa volumen alto al hablar		
		Realiza amenazas directas			
Porque lo digo yo		El hombre anula la opinión del otro	El terminator irrumpe en la estación de policía directamente con la patrulla, destruye por completo la entrada del lugar y atropella al oficial que previamente le negó ver a Sarah.	1:00:04 – 1:00:12	4
		Toma decisiones por el otro			
Tener siempre la razón		Actúa de manera egoísta	Un policía fuera de su patrulla está comunicándose a través de su radio, solicitando apoyo para dos fugitivos, en ese momento llega el terminator y golpea al oficial contra la puerta del automóvil, lo arroja lejos y se sube a la patrulla, para poder perseguir a Sarah y Reese.	0:38:28 – 0:38:38	2
		El hombre establece la propia como la única razón acertada	El terminator irrumpe en la estación de policía directamente con la patrulla, destruye por completo la entrada del lugar y atropella al oficial que previamente le negó ver a Sarah.	1:00:04 – 1:00:12	4
		Impone ideales y conductas propias			

Ganar por cansancio	El hombre insiste constantemente para cansar a alguien y conseguir lo deseado								
Control de dinero	El hombre no brinda al otro libertad de realizar gastos económicos sin previa autorización y posteriormente dando una justificación								
Control del espacio físico	El hombre se presenta acaparando espacios físicos							5	1:00:19 – 1:02:38
Materialización de la mujer	El hombre busca que la mujer le sirva								
	Persuade a la mujer para que olvide sus proyectos personales y se enfoque en las supuestas labores de una mujer								
	Delega a la mujer las tareas del hogar y la crianza de los hijos								
Maniobras de explotación emocional	El hombre se victimiza ante las acciones del otro, haciéndole sentir culpa por lo que hizo								
Dejar a alguien en vergüenza o devaluarlo	El hombre pone en evidencia las debilidades del otro								
	Demerita los logros del otro								
	Recalca los errores del otro								
Terrorismo	El hombre ofende continuamente y pide disculpas								

Descripción de las escenas

Se presenta a continuación, de manera cronológica, la descripción de las escenas que muestran momentos con indicadores de las dos categorías Masculinidad hegemónica y Micromachismos, en el Acto 2 de la tercera unidad de muestreo *Terminator*. Es preciso recordar que, para ofrecer una idea más completa de cada escena, se retoman los recursos cinematográficos enlistados en el apartado Lenguaje cinematográfico (página 94).

Escena 1. 0:36:51 – 0:38:00:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano** se ve al *Terminator* levantarse del suelo en la calle y mirar a Sarah Connor, quien en el mismo plano lo mira también con una expresión de asombro y miedo; Kyle, que está detrás de ella le grita en **voz in**: “¡De prisa!” y la toma del brazo para irse del club en el que estaban. El *Terminator*, en el mismo plano, pero con **angulación contrapicada**, se ve entrando al club para perseguir a Reese y a Sarah; posteriormente en un **plano americano** se les ve a ellos dos corriendo por la calle y al *Terminator*, en efecto, siguiéndolos. En la persecución se nota al *Terminator* todo el tiempo en una **angulación contrapicada**, mientras Reese y Sarah son vistos en una angulación de cámara normal.

Se puede corroborar en esta escena la presencia de los indicadores del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, y del hombre que utiliza lenguaje corporal intimidante.

Escena 2. 0:38:28 – 0:38:38:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad, códigos sonoros y el personaje como rol**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Se ve en un **primer plano** al *Terminator* aproximarse a un policía que está parado afuera de su patrulla; el hombre al ver al *Terminator* grita en **voz in**: “Alto ahí, deténgase”, pero el *Terminator*, como **personaje activo y autónomo** lo aplasta con la puerta del automóvil, lo golpea contra el mismo y lo arroja lejos para poder subirse a la patrulla.

Se puede corroborar en esta escena la presencia de los indicadores del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, y del que utiliza lenguaje corporal intimidante.

Escena 3. 0:59:20 – 0:59:55:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad y códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Se ve en un **primer plano** al *Terminator* llegando a la estación de policía, posteriormente se le ve en una **angulación de cámara contrapicada**,

acercarse a una ventanilla y decirle al policía encargado: “Soy amigo de Sarah Connor, me dijeron que estaba aquí, ¿puedo verla?”; “No, no puede, está declarando”, contesta el hombre; “¿En dónde está?”, pregunta el *Terminator*, a lo que el policía responde: “Puede llevar tiempo, si quiere esperar hay un asiento por allá”.

El *Terminator* visto en un **primer plano corto** observa el lugar desde el techo hasta el piso y por cada lado, enseguida le se ve de nuevo diciéndole al policía en **voz in**, con tono grave: “Yo volveré”.

Se puede corroborar en esta escena la presencia del indicador del individuo masculino que utiliza lenguaje corporal intimidante.

Escena 4. 1:00:04 – 1:00:12:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **plano detalle** se ven las manos de un hombre escribiendo con lápiz sobre una hoja, enseguida se le ve en un **primer plano**, mirando hacia el frente, con una expresión de asombro en el rostro; posteriormente se ve en un **campo medio**, un auto que entra a la estación de policía, rompiendo la puerta y chocando sobre la recepción, atropellando al hombre que se encontraba anotando algo.

Se puede corroborar en esta escena la presencia del indicador del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades,

su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, del que anula la opinión del otro, y del que actúa de manera egoísta, pues al serle negada la entrada a la estación de policía, para poder ver a Sarah, el *Terminator* decide irrumpir de una manera abrupta, matando incluso al hombre que se encontraba en el lugar, mismo que le pidió esperar para ver a la mujer.

Escena 5. 1:00:19 – 1:02:38:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Se ve en un **primer plano** al *Terminator* salir de un auto, tomando un arma en cada mano; enseguida se ve a Sarah Connor en un **primer plano corto**, recostada en un sillón en la estación de policía. De nuevo se ve al *Terminator*, en el mismo plano, disparando hacia un par de policías que iban saliendo de un cuarto hacia un pasillo. En esta escena comienza el uso alternado de campos medios, planos americanos y primeros planos en que se ve a Sarah escuchando el **ruido off**, de cómo el *Terminator* dispara a cada persona que se aparece en la estación de policía, y se ve a este hacer todo eso.

En todo momento se ve al *Terminator* en una angulación **de cámara contrapicada**, que lo hace parecer más grande, dominante, imponente y peligroso, ante los oficiales con los que va acabando. “¡Necesitamos apoyo!”, dice en **voz in** una mujer oficial de policía, en un **campo medio** en que se ve a un grupo de aproximadamente seis policías corriendo por los pasillos.

Se corrobora en esta escena la presencia de los indicadores del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, del que utiliza lenguaje corporal intimidante y del que tiene control del espacio físico.

Conteo de indicadores por unidad de registro Acto 2:

Masculinidad hegemónica – 4, correspondientes a la variable Ideología del individualismo de la modernidad.

Micromachismos – 8, de los cuales, cuatro corresponden a la variable Intimidación, tres a la variable Porque lo digo yo, y uno a la variable Control del espacio físico.

Unidad de registro: Acto 3, que comprende del tiempo 1:10:00 a 1:47:00					
Unidad de Muestreo: Terminator (1984)					
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Masculinidad Hegemónica	Ideología patriarcal	Hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad			
		Abusa de su autoridad en un grupo para obtener ventajas o beneficios propios			
	Ideología del individualismo de la modernidad	El hombre impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento	El terminator llega al motel en que Reese y Sarah estaban, violentamente abre la puerta del cuarto y comienza a disparar, revisa el lugar pero no los encuentra.	1:23:42 – 1:23:51	1
			Cuando el conductor de un camión se baja a revisar que todo está bien, luego de que atropelló al terminator, este lo ataca y se dirige a la cabina del camión para indicarle al copiloto que se largue; el terminator activa una visión de tipo infrarrojo y echa a andar el camión, robándoselo.	1:27:13 – 1:27:47	2
			Ahora manejando un camión, el terminator persigue a Sarah que va corriendo por la calle. En su camino el robot destruye autos que están estacionados y mantiene su mirada fija en Sarah; así continúa hasta que el camión explota a causa de una bomba que Reese colocó en él.	1:28:23 – 1:29:17	3
			El terminator emerge del fuego casado por la explosión del camión y continúa con su objetivo, matar a Sarah, aún habiendo perdido toda su cubierta humana y quedando únicamente como esqueleto robótico.	1:31:04 – 1:32:03	4
			Sin ser destruido, el torso del terminator aún puede moverse y, arrastrándose, logra llegar a Sarah, quien se aterroriza al verlo e intenta huir.	1:37:11 – 1:37:40	5
	Ideología de la exclusión y subordinación de la otredad	El hombre no acepta al otro por ser diferente			
		Somete al otro una vez que lo clasifica como inferior			
	Ideología del heterosexismo homofóbico	El hombre rechaza la homosexualidad y los comportamientos que se le atribuyen			

<p style="text-align: center;">Unidad de Muestreo: Terminator (1984) Unidad de registro: Acto 3, que comprende del tiempo 1:10:00 a 1:47:00</p>						
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena	
Micro machismos	Intimidación	El hombre utiliza lenguaje corporal intimidante	El terminator llega al motel en que Reese y Sarah estaban, violentamente abre la puerta del cuarto y comienza a disparar; revisa el lugar pero no los encuentra.	1:23:42 – 1:23:51	1	
		Usa volumen alto al hablar	El terminator emerge del fuego casado por la explosión del camión y continúa con su objetivo, matar a Sarah, aún habiendo perdido toda su cubierta humana y quedando únicamente como esqueleto robótico.	1:31:04 – 1:32:03	4	
	Porque lo digo yo	Realiza amenazas directas				
		El hombre anula la opinión del otro				
		Toma decisiones por el otro				
	Tener siempre la razón	Actúa de manera egoísta	El terminator llega al motel en que Reese y Sarah estaban, violentamente abre la puerta del cuarto y comienza a disparar; revisa el lugar pero no los encuentra.	1:23:42 – 1:23:51	1	
		Impone ideales y conductas propias	Cuando el conductor de un camión se baja a revisar que todo esté bien, luego de que atropelló al terminator, este lo ataca y se dirige a la cabina del camión para indicarle al copiloto que se largue; el terminator activa una visión de tipo infrarroja y echa a andar el camión, robándosele.	1:27:13 – 1:27:47	2	
		Canar por cansancio	Ahora manejando un camión, el terminator persigue a Sarah que va corriendo por la calle. En su camino el robot destruye autos que están estacionados y mantiene su mirada fija en Sarah; así continúa hasta que el camión explota a causa de una bomba que Reese colocó en él.	1:28:23 – 1:29:17	3	

Descripción de las escenas

Se presenta a continuación, de manera cronológica, la descripción de las escenas que muestran momentos con indicadores de las dos categorías Masculinidad hegemónica y Micromachismos, en el Acto 3 de la tercera unidad de muestreo *Terminator*. Es preciso recordar que, para ofrecer una idea más completa de cada escena, se retoman los recursos cinematográficos enlistados en el apartado Lenguaje cinematográfico (página 94).

Escena 1. 1:23:42 – 1:23:51:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **plano americano** se ve al *Terminator* entrar a un cuarto de motel; él derriba la puerta y dispara continuamente desde el momento en que está dentro; se puede escuchar el **ruido in** de todos los disparos dirigidos hacia la cama, y posteriormente se puede ver al *Terminator* dirigirse más al interior del cuarto para buscar a Sarah y a Reese en otros lugares del mismo.

Se puede corroborar en esta escena la presencia de los indicadores del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, del que utiliza lenguaje corporal intimidante, y del que actúa de manera egoísta, ya que nada le

importa al *Terminator* destruir la habitación del motel con tal de dar con Sarah y Reese.

Escena 2. 1:27:13 – 1:27:47:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo largo** se ve a lo lejos que el *Terminator* está golpeando a un sujeto detrás de un camión que lleva una pipa; posteriormente, en un **plano detalle** se notan sus botas y se observa que va caminando hacia la cabina del camión. Por otra parte, en un **primer plano** se ve a Sarah que está encima de Reese, inconsciente, viendo de lejos lo que hace el *Terminator*.

En un **campo medio** se vuelve a ver al *Terminator*, caminando, cojeando, llegando a la cabina. En un **plano detalle** se ve su mano sobre la manija de la puerta, y en **primer plano** se nota que sube al camión, mientras en **voz off** se escucha que el sujeto que está dentro dice: “Larguémonos de aquí”; enseguida se le ve a este en un **primer plano corto**, y nota que no es su compañero quien acaba de subir; en el mismo plano, pero notándose de perfil, se ve el rostro del *Terminator* con varias cicatrices en los labios, la frente y las mejillas, enseguida voltea por completo y se puede notar la mitad de su rostro casi deshecha, con un cráneo metálico y un ojo que emite una luz roja; en ese momento el *Terminator* le dice al individuo, en **voz in** y con el mismo tono grave que utiliza siempre al hablar: “Lárgate”. El sujeto baja del camión y el *Terminator*, a través de

una luz roja, observa la palanca y el volante del camión y arranca para irse.

Se puede corroborar en esta escena la presencia de los indicadores del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, y del que actúa de manera egoísta.

Escena 3. 1:28:23 – 1:29:17:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

Se ve a Reese y a Sarah, en un **campo medio**, corriendo enfrente del camión que maneja el *Terminator*; enseguida, en un **primer plano corto** con **angulación de cámara contrapicada**, se ve el rostro del *Terminator*, con la expresión de seriedad que le caracteriza; posteriormente, en un **primer plano** se observa como el *Terminator* en el camión pasa muy cerca de Reese y Sarah. En un **campo medio** se ve que, al pasar a lado de un contenedor de basura, Reese se cae y le dice a Sarah en **voz in**: “¡Corre Sarah!”, para que ella pueda huir. En un **plano detalle** se ven las llantas del camión aproximándose, y en un **primer plano corto** se vuelve a ver la cara del *Terminator*, cada vez más robótica. En otro **plano detalle** se nota que Reese está sosteniendo una especie de bomba; acompañando esta imagen se escucha el **ruido in** de la mecha del artefacto encendiéndose.

En un **campo medio**, se ve que Reese arroja la bomba a un tubo de la parte trasera del camión que maneja el *Terminator*. Enseguida, se ve de nuevo en un **primer plano corto** con **angulación contrapicada**, al *Terminator* en el camión, persiguiendo a Sarah; y en un **plano americano** se observa a Sarah corriendo enfrente del camión y a este chocando a un auto que se encontraba estacionado en el camino. En un **plano detalle** se ve que la mecha de la bomba se termina y causa una explosión. Esto se aprecia mejor con un **campo largo** que deja ver a Sarah huyendo del incendio. Finalmente, a *Terminator* se le ve en un **primer plano corto**, dentro del camión, explotando junto con él.

Se puede corroborar en esta escena la presencia de los indicadores del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, y aquel que lo muestra actuando de manera egoísta.

Escena 4. 1:31:04 – 1:32:03:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de iconicidad**, **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **campo medio** con **iluminación subrayada** que reproduce la luz causada por las llamas de la explosión del camión en que iba el *Terminator*, se ve a Reese y Sarah abrazados; detrás de ellos se puede ver una pila de desperdicios quemándose y se distingue que algo comienza a emerger de ella, en ese momento se observa un robot, **código de la denominación y reconocimiento icónico**, y en un **primer plano**

corto se ve a Reese viéndolo. Un **primer plano corto** muestra la cara del robot, dejando saber que es el *Terminator*, pero ya sin alguna característica humana que lo distinga.

De vuelta al **primer plano corto** en que se ve a Reese, se observa también a Sarah, que al ver al *Terminator* aún funcionando, grita en **voz off**: “¡No!”, mientras un **primerísimo primer plano** deja ver los ojos con luz roja del robot. En un **campo medio** se ve a Sarah y Reese intentando huir una vez más de la máquina mortal. Un **plano detalle** muestra los pies del robot, aproximándose a la pareja, y en **primer plano en angulación contrapicada** se ve desde dentro de un edificio, que Sarah rompe una ventana y abre la puerta para entrar al inmueble.

Ya estando en el interior, Sarah corre junto con Reese buscando que alguna de las puertas abra; mientras tanto se ve en un **plano americano** con **angulación contrapicada** al *Terminator* en su forma de robot caminando detrás de ellos.

Se puede corroborar en esta escena la presencia de los indicadores del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, y del que utiliza lenguaje corporal intimidante.

Escena 5. 1:37:11 – 1:37:40:

Considerando las unidades de muestreo **códigos visuales de fotograficidad** y **códigos sonoros**, se tienen los siguientes datos correspondientes a las unidades de registro enlistadas.

En un **primer plano** se ve que Sarah está en lo que parece ser una fábrica, junto a ella se aprecia una estructura de metal inmóvil; enseguida, también en un **primer plano** se ve que esa estructura es el *Terminator*, pues se levanta y ataca a Sarah; ella grita en **voz in**, y se ve un **primer plano corto** del rostro de la máquina con sus característicos ojos de luz roja. En un **campo medio** se puede apreciar que la máquina mortal ya no está completa, pues sólo su torso es el que se arrastra. Un **plano detalle** muestra que la mano del *Terminator* toma el pie de Sarah, pero ella logra zafarse y continúa arrastrándose para huir; y en un **campo medio** se ve que lo logra al caer hacia una rampa y alejarse del robot que intenta matarla.

En esta escena se puede corroborar la presencia del indicador del individuo masculino que impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento, pues el *Terminator*, a pesar de haber quedado casi destruido, continúa con la intención de matar a Sarah.

Conteo de indicadores por unidad de registro Acto 3:

Masculinidad hegemónica – 5, correspondientes a la variable Ideología del individualismo de la modernidad.

Micromachismos – 5, de los cuales, dos corresponden a la variable Intimidación, y tres a la variable Porque lo digo yo.

Resultados de la unidad de muestreo *Terminator*

Luego de observar las tres unidades de registro y obtener, a partir de los indicadores de cada variable por categoría, los datos (escenas) para analizar, se tiene lo siguiente como resultados para esta unidad de muestreo:

En la película *Terminator* se encontraron un total de 16 indicadores para la categoría Masculinidad hegemónica y 21 para la categoría Micromachismos. Recordamos que no se encontraron indicadores para la categoría Nuevas Masculinidades. Dentro de los micromachismos, los indicadores que se observaron son los siguientes:

- Utilizar lenguaje corporal intimidante
- Actuar de manera egoísta
- Acaparar espacios físicos
- Anular la opinión del otro

Tomando en cuenta el argumento, los resultados, y los conocimientos del lenguaje cinematográfico, se tiene entonces que la representación de la masculinidad que se hace en esta unidad de muestreo, por medio de la construcción del personaje fílmico protagonista es de un individuo masculino que muestra comportamientos micromachistas, en este caso de fácil percepción, que adopta en un intento de ser dominante frente a los demás.

Cabe mencionar que en esta unidad de muestreo se tuvieron algunas dudas respecto al personaje protagónico y los indicadores observados en él, pues al tratarse de un robot, no se puede establecer que se observa al hombre actuando como egoísta o al hombre mostrando lenguaje corporal intimidante, sin embargo, aún sin existir como ser vivo, el *Terminator* sí es una figura masculina, por lo que la representación que se haga de la masculinidad a través de él como personaje fílmico, si puede ser estudiada.

El *Terminator*, protagonista de esta película, se presenta a lo largo de toda la historia, como personaje pasivo, al ser, realmente, un robot que fue programado y enviado por alguien más para cumplir su misión de acabar con Sarah Connor. La mayor parte del tiempo se muestra como una figura masculina imponente, dominante e influenciador, que trabaja imparablemente en la tarea que le fue asignada.

3.4. Resultados

Tras haber realizado un análisis de la estructura de los mensajes emitidos en cada escena con indicadores de los distintos tipos de masculinidades, presentes en las tres unidades de registro, se llegó a comprender cada componente fílmico y su funcionamiento como representaciones, conocimiento que aunado al conteo de los indicadores observados, permite determinar que los datos lingüísticos comunicados en la estructura de los mensajes emitidos por los filmes estudiados, son índices del tipo de masculinidad que hace uso de los micromachismos.

Avatar, *Titanic* y *Terminator* son películas que difieren entre sí en los años de lanzamiento al público, en la temática que tratan y en los géneros cinematográficos en los que están catalogados, lo cual brinda una visión más general de lo que hace la industria cinematográfica estadounidense.

En *Avatar*, película de aventura y fantasía, presentada al público en el año 2009, se cuenta la historia de un hombre minusválido que, con ayuda de la tecnología, recupera la posibilidad de caminar, pudiendo dejar a un lado el desprecio que sentía por sí mismo, para mostrarse como un hombre que emplea los micromachismos, logrando convertirse al final, en un sujeto victorioso que no solo recupera la movilidad, sino que conquista a una chica y un nuevo mundo.

Titanic, película de romance, catástrofe y drama, lanzada en el año 1997, presenta la historia de un chico pobre que, gracias a que impone sus

ideales de libertad y de “El que nada tiene, nada pierde”, consigue viajar en el barco más grande, lujoso e importante del mundo; ahí conoce a una chica de la clase alta, a quien consigue conquistar. Él mediante el uso de micromachismos resulta victorioso en el juego y el amor, pero también, acaba como héroe al salvarle la vida a su amada, tras el hundimiento del barco provocado por el choque con un iceberg.

Finalmente, *Terminator*, filme de acción y ciencia ficción, muestra la historia de un robot, creado a semejanza de la figura masculina, que tiene la misión de acabar con la existencia de una mujer. Este individuo, a lo largo de toda la historia, se muestra como un personaje dominante, peligroso, egoísta e imponente, que empleando de manera brutal los micromachismos consigue lo que sea con tal de cumplir su objetivo.

Con esto se sabe que la industria cinematográfica estadounidense tiende a representar los micromachismos, por medio de la construcción de personajes fílmicos protagonistas de las películas. Y se observa que esto ha sucedido sin importar el género cinematográfico y la época en que se produzcan las películas.

La inferencia que se hace con esta información es que la gran frecuencia con que aparecen los indicadores de los micromachismos, en diferentes escenas de las unidades de registro de cada película, puede interpretarse como medida de importancia, atención o énfasis que la industria cinematográfica estadounidense pone en el tipo de masculinidad hegemónica, comprendida como un modelo de ideales, actitudes y comportamientos masculinos tradicionales que los hombres adoptan en

los diferentes entornos sociales y que son comprendidos como los más apropiados, comunes y dominantes.

Se puede decir entonces que la industria cinematográfica estadounidense reafirma la masculinidad hegemónica por medio del sutil uso de los micromachismos y de indicadores que muestran como tal, características de ese tipo de masculinidad tan aceptada socialmente a lo largo de la historia.

Aunado a esto, tomando también en consideración aquello que no fue visto en las unidades de registro, es decir, los indicadores que no aparecieron, se afirma que la no presencia de datos concernientes a las nuevas masculinidades proporciona como información que la industria cinematográfica estadounidense poco se interesa en comunicar representaciones de las nuevas formas en que se comporta el hombre.

Conclusiones, discusiones e implicaciones de la investigación

Por medio de sus historias, la industria cinematográfica estadounidense juega un papel importante en la reconstrucción de los modelos estereotipados de cualidades y conductas que se atribuyen convencionalmente como distintivas del hombre, pues expone a las audiencias alrededor del mundo todo lo extravagante que el sueño de una vida americana puede ofrecer, pero a la par comunica con pequeños detalles, representaciones de los micromachismos, dejando de lado la construcción de personajes masculinos, cuyos atributos no sigan la línea de lo habitual.

A partir de los resultados obtenidos, se tiene que el tomar decisiones por el otro (ejerciendo control sobre algunos aspectos) sin cuestionar, pedir opiniones o llegar a acuerdos mutuos sobre una decisión; anular la opinión de otros y pasar por alto las necesidades evidentes de los demás, anteponiendo el interés propio; y emplear un lenguaje verbal y corporal intimidante, ya sea para dejar en claro que la manera de pensar o actuar del otro son erróneos y van en contra de los propios deseos del hombre que intimida, o con el fin de conseguir algo para su propio beneficio, son los comportamientos masculinos que más han sido representados a la sociedad a través de las películas hollywoodenses más taquilleras mundialmente.

Por supuesto entra a discusión que ninguna representación tiene únicamente un significado, por el contrario, se pueden obtener múltiples interpretaciones de un mismo mensaje, sea de cualquier tipo, dependiendo

del receptor que lo lea; y como consecuencia existe también el hecho de que no siempre habrá un acuerdo social acerca de los significados que un mensaje pueda tener; sin embargo, con el análisis realizado en esta investigación, se apoya la hipótesis sobre que las representaciones que la industria cinematográfica estadounidense muestra por medio de los personajes fílmicos masculinos protagonistas de las películas seleccionadas para esta investigación, tienden a reafirmar el tipo de masculinidad hegemónica, específicamente con las representaciones de los micromachismos.

Además, algo que cabe recalcar en apoyo a esta conclusión, es que los demás papeles masculinos en los filmes analizados, de igual forma e incluso más que el protagónico, como es el caso de Titanic, presentan características evidentes de la masculinidad hegemónica, y esos papeles son igualmente vistos por el espectador.

Dentro de las discusiones que se generan a partir de los resultados y la conclusión obtenida está la cuestión sobre las condiciones en que se han producido los mensajes, entendiendo por esto todo lo que influye para que la industria cinematográfica estadounidense represente a través de sus películas, la masculinidad hegemónica; se piensa entonces en la presencia de este tipo de masculinidad en esa sociedad norteamericana, pues los involucrados en la industria cinematográfica estadounidense parten de la concepción de cierto contexto, realidad y aspectos de esta, en relación con la masculinidad, para formar sus propias representaciones sociales (sus propios conocimientos), mismas que serán empleadas a la hora de construir y mostrar a su vez determinadas representaciones de la

masculinidad a través de las películas; no obstante, no se puede conocer a ciencia cierta este conocimiento, sin embargo hay que recordar que el análisis de contenido puede servir para reflejar actitudes, intereses y valores (“pautas culturales”) de ciertos grupos de la población.

De igual forma, se recuerda que el análisis de contenido sirve para describir las respuestas actitudinales y conductuales frente a las comunicaciones; con esto, se propone realizar un segundo estudio, referente a investigar las incidencias de los resultados encontrados con esta investigación, en la sociedad como espectador. Es decir, en esta ocasión se estudió para inferir por qué se dice algo, ahora se puede estudiar con qué efecto se dice eso.

En esta investigación no nos enfocamos en el receptor, ya sea mundial, estadounidense o mexicano. El estudio se llevó a cabo en torno a la industria cinematográfica estadounidense por su dominio en el mundo como industria cultural, y se tomó como punto de partida su incidencia en México por ser el país con el que más acercamiento tenemos las investigadoras (tanto comprendiendo la industria del cine como conociendo la realidad de la masculinidad), no por querer saber cómo los resultados de la investigación afectan en la sociedad mexicana; de eso se pueden hacer inferencias a modo de conclusión, pero para emitir aseveraciones sustentadas bajo argumentos válidos sería necesario desarrollar otro estudio enfocado en el receptor. Con esto se podría hablar de una validación *ex post facto*, método indirecto propuesto por Krippendorff (1990) para validar las inferencias, correlacionando los

resultados del análisis de contenido con el comportamiento que puedan presentar las personas.

Sin embargo, con las intelecciones hechas a partir del desarrollo de esta investigación, se piensa en el aporte que los resultados de este estudio pueden brindar. Recordemos que en todo acto representativo entra en juego una relación simbólica con aquello que es observado y ha sido aprendido, misma relación que por naturaleza puede guiar el comportamiento humano. Comenzando en la infancia y a lo largo de la vida, cada individuo observa y percibe por propia experiencia la manifestación de ciertas actividades que gente con la que siente afinidad desempeña en varios ámbitos o situaciones, estableciendo así una relación de identidad. Es a partir de la realidad vista en circunstancias sociales, culturales, económicas, profesionales, etcétera, que se adquiere un conocimiento general del comportamiento que se espera de cada uno; en este caso especialmente dependiendo del sexo de la persona.

El cine es una industria con intereses propios, que por medio de las representaciones que reproduce en sus productos comunicativos, puede estar afectando o influyendo tanto en el pensar como en el actuar de la colectividad que a él se expone. La industria hollywoodense sigue utilizando el esquema del hombre tradicional tanto de manera explícita mostrando hombres machistas como de forma discreta con la representación de micromachismos. Se siguen viendo personajes fuertes, valientes, audaces, héroes, liberales, conquistadores, protectores, que resultan exitosos, y que sin importar qué, logran superar diferentes adversidades.

Hollywood nos sigue vendiendo esta imagen del hombre invencible que cumple sus objetivos, a la vez que nos remarca que un hombre de verdad consigue lo que quiere, ya sea cosas materiales, o entes como la venganza o el amor. Todas esas ideas llegan al público, tanto femenino como masculino, pudiendo orientar sus ideales y comportamientos hacia lo que ven en pantalla; y si lo que se observa es mayormente la representación de la masculinidad que emplea micromachismos, ¿qué comportamientos se esperan del hombre en sociedad?

Sin embargo, con el cine existe también la posibilidad de suscitar en el espectador, pensamientos, comportamientos y aspiraciones positivas; la forma en que esto podría ser posible es comunicando historias con personajes que representen modelos cercanos a la realidad, con los que se pueda crear empatía al sentirse identificado.

Recordemos también que todo tipo de representación puede ser retomada para el propio contexto, no únicamente proporcionando nuevos conocimientos, sino tomando como base algo ya existente pero reconstruyéndose de una mejor manera; por ejemplo, si la sociedad tiene arraigado algo que resulta correcto o adecuado, y se compara con aquello que las representaciones pueden mostrar como algo nuevo o diferente, pueden modificarse esas concepciones y por ende comenzar a cambiar las conductas de los individuos y la forma en que se relacionan en sociedad.

Referencias bibliográficas

- Bach, Steven (1999) *Final Cut: art, money and ego in the making of Heaven's gate, the film that sank United Artists*, Nueva York. Archivo digital disponible en <https://archive.org/details/finalcutartmoney00bach> [10 de marzo de 2018]
- Barrios Martínez, David (2003), *Resignificar lo masculino*, México: Vila Editores, S. A. de C. V. y David Barrios Martínez.
- Bergara, Ander; Bacete, Ritxar y Riviere, Josetxu (2008), *Los hombres, la igualdad y las nuevas masculinidades*, España: EMAKUNDE-Instituto Vasco de la Mujer.
- Black, Gregory D. (2012), *Hollywood censurado*, Madrid: Akal.
- Bonino Méndez, Luis (2002), "Masculinidad hegemónica e identidad masculina", en *Dossiers Feministes Masculinidades. Mitos, de/construcciones y mascaradas*, núm. 6, Seminario de investigación feminista, Universidad Jaime I. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102434/153629> [28 de octubre de 2015]
- Box Office Mojo. Disponible en: <http://www.boxofficemojo.com/> [25 de septiembre de 2017]

- CANACINE, resultados definitivos 2015. Disponible en: <http://canacine.org.mx/wp-content/uploads/2014/04/Resultados-Definitivos-2015-ATI-1-1.pdf> [19 de enero de 2016].
- Casetti, Francesco y di Chio, Federico (1991), *Cómo analizar un film*, España: Editorial Paidós
- Castañeda, Marina (2007), *El machismo invisible regresa*, México: Taurus.
- Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía, José (1999), *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona: PAIDÓS IBÉRICA.
- Field, Syd (1996), *El Manual del Guionista*, Madrid: Plot ediciones.
- FILMAFFINITY, Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>
- Giraldo, Octavio (1972), "El machismo como fenómeno psicocultural", en *Revista Latinoamericana de Psicología*, núm. 3, Bogotá: Fundación Universitaria Konrad Lorenz. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80540302> [10 de noviembre de 2015]
- Gubern, Román (2014), *Historia del cine*, s.l.: Editor digital Titivilus.

- IMDb, Internet Movie Database. Disponible en: <http://www.imdb.com/> [23 de septiembre de 2017]
- Jodelet, Denise (1986), "La representación social: fenómenos, concepto y teoría", en: Moscovici, Serge (comp.) *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, España: Paidós Ibérica.
- Krippendorff, Klaus (1990), *Metodología del análisis de contenido: teoría y práctica*, Barcelona: Paidós.
- Lamas, Marta (2000), "Diferencias de sexo, género y diferencia sexual", en *Cuicuilco*, núm. 18, Distrito Federal: Escuela Nacional de Antropología e Historia. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35101807> [29 de septiembre de 2015]
- Ley Federal de Cinematografía, última reforma 2015. Disponible en: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103_171215.pdf [22 de febrero de 2017]
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2009), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama.
- Lozano Rendon, José Carlos (1996), *Teoría e investigación de la comunicación de masas*, México: Alhambra Mexicana: Pearson Educación.

- Mascelli, Joseph V. (2012) *Las cinco claves de la cinematografía: Técnicas para la realización fílmica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Méndiz, Alfonso (2008), *La influencia del cine en la familia*, España: Universidad de Navarra. Disponible en: <http://www.unav.edu/documents/58292/7179289/La+influencia+del+cine+en+la+familia.pdf> [15 de mayo de 2016]
- Mirandé, Alfredo (1998), “Los hombres latinos y la masculinidad: un panorama general”, en *Revista de Estudios de Género. La ventana*, núm. 8, Guadalajara: Universidad de Guadalajara. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88411133003> [13 de octubre de 2015]
- Mohamad Al Rifai, Hammam (2006) “La construcción de la figura masculina en el cine. Una mirada comparativa” en *Culturales*, vol. II, núm. 4, México: Universidad Autónoma de Baja California. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/694/69420404.pdf> [15 de noviembre de 2015]
- Montero, Julio y Rodríguez, Araceli (dirs.) (2005), *El cine cambia la historia*, Madrid: Ediciones Rialp S.A.
- Montesinos, Rafael (2005), *Masculinidades emergentes*, Distrito Federal: UAM Plaza y Valdés.

- Montesinos, Rafael (2007), *Perfiles de la masculinidad*, Distrito Federal: UAM Plaza y Valdés.
- Moscovici, Serge (1979), *Psicoanálisis, su imagen y su público*, Buenos Aires: Huemul.
- Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos (ACNUDH), *Los estereotipos de género y su utilización*. Disponible en: <http://www.ohchr.org/SP/Issues/Women/WRGS/Pages/GenderStereotypes.aspx> [14 de agosto de 2017]
- Organización Mundial de la Salud, *Género*. Disponible en: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs403/es/> [19 de marzo de 2015]
- Ortega Blake, Arturo (comp.) (2013), *El gran libro de las frases célebres*, México: Grijalbo.
- Perera, Maricela (1999), *A propósito de las representaciones sociales: apuntes teóricos, trayectoria y actualidad*, Informe de investigación, La Habana: CIPS. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/ArticulosPDF/02P075.pdf> [01 de diciembre de 2015]
- Piñuel Raigada, José Luis (2002), "Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido", en: *Estudios de Sociolingüística*, España: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en:

<http://anthropostudio.com/wp-content/uploads/2015/04/Jos%C3%A9-Luis-Pi%C3%B1uel-Raigada.-Epistemolog%C3%ADa-metodolog%C3%ADa-y-t%C3%A9cnicas-del-an%C3%A1lisis-de-contenido..pdf> [06 de enero de 2017]

- Quintero, María Luisa y Fonseca, Carlos (2006), *El género y sus ámbitos de expresión en lo cultural, económico y ambiental*, México: Porrúa.
- Sadoul, Georges y Pérez Turrent, Tomás (1976), *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, México D.F.: Siglo Veintiuno.
- Sánchez Ruiz, Enrique E. (2000), “Las industrias culturales latinoamericanas en tiempos de la globalización”, en *Revista de Economía Política das Tecnologias da Informação e Comunicação*, Vol.II, n.2, Universidad de Guadalajara. Texto leído en el Panel “Las Industrias Culturales en las Américas”, en el 50 Congreso de la International Communication Association (ICA), Acapulco, Gro., 2-5 de junio 2000. Disponible en:
<https://es.scribd.com/document/338160034/Las-Industrias-Cult-Latinoamericanas-en-Tiempos-de-La-Globalizacion> [17 de junio 2016]
- Tena-Sánchez, Jordi y Güell-Sans, Ariadna (2009), “¿Qué es una norma social? Una discusión de tres aproximaciones analíticas”, en *Revista Internacional de Sociología*, Vol.69, n.3, España. Disponible en:
<http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/407/416> [14 de agosto de 2017]

- Trujillo Muñoz, Gabriel (1996), “Cine eres y en cine te convertirás”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. III, núm. 4, Colima: Universidad de Colima. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/316/31600407.pdf> [26 de mayo de 2015]
- Tubert, Silvia (2003), *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Barcelona: Ediciones Cátedra.
- UNESCO, *Industrias creativas*, Oficina de la UNESCO en Santiago. Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/> [26 de septiembre, 2016]
- Villegas Lozano, Miguel (2007), *El destino del macho: ¿guía práctica?*, México: Trillas.

Anexos

Anexo A. Cuadros de análisis.

Unidad de Muestreo: Unidad de registro:					
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Masculinidad Hegemónica	Ideología patriarcal	Hombre que ejerce poder y dominio sobre un grupo familiar o comunidad			
		Abusa de su autoridad en un grupo para obtener ventajas o beneficios propios			
	Ideología del individualismo de la modernidad	El hombre impone su voluntad a partir de sus capacidades, su autosuficiencia, racionalidad y conocimiento			
	Ideología de la exclusión y subordinación de la otredad	El hombre no acepta al otro por ser diferente			
			Somete al otro una vez que lo clasifica como inferior		
	Ideología del heterosexismo homofóbico	El hombre rechaza la homosexualidad y los comportamientos que se le atribuyen			

Unidad de Muestreo: Unidad de registro:					
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Michomachismos	Intimidación	El hombre utiliza lenguaje corporal intimidante			
		Usa volumen alto al hablar			
		Realiza amenazas directas			
	Porque lo digo yo	El hombre anula la opinión del otro			
		Toma decisiones por el otro			
		Actúa de manera egoísta			
	Tener siempre la razón	El hombre establece la propia como la única razón acertada			
		Impone ideales y conductas propias			
	Ganar por cansancio	El hombre insiste constantemente para cansar a alguien y conseguir lo deseado			
	Control de dinero	El hombre no brinda al otro libertad de realizar gastos económicos sin previa autorización y posteriormente dando una justificación			
	Control del espacio público	El hombre se presenta acaparando espacios físicos			

	Materialización de la mujer	El hombre busca que la mujer le sirva			
		Persuade a la mujer para que olvide sus proyectos personales y se enfoque en las supuestas labores de una mujer			
		Delega a la mujer las tareas del hogar y la crianza de los hijos			
	Maniobras de explotación emocional	El hombre se victimiza ante las acciones del otro, haciéndole sentir culpa por lo que hizo			
	Dejar a alguien en vergüenza o degradarlo	El hombre pone en evidencia las debilidades del otro			
		Demerita los logros del otro			
		Recalca los errores del otro			
	Terrorismo	El hombre ofende continuamente y pide disculpas			
	Paternalismo	El hombre se adjudica un poder y autoridad que no le corresponde sobre los demás			
Creación de falta de intimidad	El hombre se aleja y muestra desinterés en la relación sentimental con alguien más				
Engañar	El hombre oculta lo que no le resulta conveniente				
	Niega lo evidente				

		Incumple promesas			
No hacerse responsable de la propia conducta		El hombre busca escapar de una responsabilidad			
		Crea distracción sobre un asunto que le atañe, para evitar las consecuencias			
		Actúa como el inocente ante un problema que ocasionó él mismo			
Falso apoyo		El hombre brinda apoyo con palabras, pero no con hechos			
Amenazar		El hombre amenaza con abandonar al otro			
Hacer méritos		El hombre promete cambiar su actuar luego de cometer una ofensa, pero no lo hace			
Dar lástima		El hombre finge enfermedades o situaciones desfavorables			
		Se desprecia a sí mismo			
		Amenaza con cometer suicidio			

Unidad de Muestreo: Unidad de registro:					
Categoría	Variable	Indicadores	Momentos en los que se aprecian los indicadores	Tiempo aproximado	Número de escena
Nuevas masculinidades	Mandilón	El hombre cumple con sus responsabilidades como padre de familia más allá del ámbito económico			
		No ejerce algún tipo de control sobre la mujer			
		Demuestra sus sentimientos			
	Rey benévolo	El hombre presenta madurez y prudencia			
		Muestra respeto hacia los demás			
		No exalta superioridad en sus relaciones con los demás			
	Varón postantiguo	Cree en el desempeño de los convencionales roles de género			
	Varón en crisis	Hombre en crisis económica			
		Hombre desempleado			
		Económicamente depende de alguien más			
	Varón domesticado	El hombre tiene desventaja de poder respecto a alguien más			
		No puede imponer su voluntad, deseos e intenciones por su			

		situación desfavorable			
	Varón moderno	El hombre sigue la idea de equidad entre géneros			
	Masculinidad madura	El hombre usa las facultades masculinas en beneficio de los demás			
	Varón campante	El hombre muestra despreocupación económica gracias al trabajo de alguien más			
	La máquina del placer	El hombre no se relaciona sentimentalmente de manera formal			
		Busca constantemente conquistas amorosas			