



Universidad del Bío-Bío
Facultad de Educación y Humanidades
Escuela de Psicología



**“EL CABALLERO DE LA NOCHE:
REPRESENTACIONES SOCIALES DE MASCULINIDAD
EN 3 PELÍCULAS DE *BATMAN ESTRENADAS ENTRE 1960-2010*”**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PSICÓLOGO

AUTORES:

Gustavo Balmaceda Cea
Felipe Burgos Cartes

ACADÉMICOS GUÍAS:

Soledad Martínez Labrín
José Sandoval Díaz

Chillán, enero 2019

"Cualquiera puede ser un héroe,
también un hombre que hace algo tan simple
como calmar y ponerle un abrigo en los hombros a un niño
y después decirle que no era el fin del mundo..."

(Batman)

DEDICATORIA

Queremos agradecer a todas las personas que estuvieron presentes desde el inicio de la realización del presente trabajo de investigación, quienes han sido un apoyo fundamental para nosotros como investigadores. Es importante mencionar el apoyo incondicional de nuestras respectivas familias, es decir: padres, madres, hermanos, hermanas, mascotas, etc.; quienes han estado apoyándonos en todo momento desde el primer año de la carrera hasta la finalización de la presente tesis. También queremos expresar nuestro más profundo agradecimiento a funcionarios/as de la Escuela de Psicología, como la secretaria Hilda Carriel (Tía Hildita), quien en varias ocasiones nos facilitó lugares para trabajar cuando la mayoría se encontraban colapsados. El auxiliar Héctor Ortiz (Tío Héctor), quien siempre se mostró dispuesto y amable a facilitarnos cualquier implemento que necesitáramos y sacarnos fotocopias gratis. La funcionaria encargada de la biblioteca Marta Colvin, quien siempre se mostró dispuesta a ayudarnos a buscar material bibliográfico, además de facilitarnos salas de estudio que de por sí eran muy solicitadas, específicamente la sala 6 (nuestra baticueva). Queremos dar las gracias también a nuestro compañero de proyecto de tesis, quien fue parte importante en las etapas iniciales, le deseamos lo mejor para el próximo año 2019. Agradecemos también a la profa Soledad Martínez, quien en el seminario de investigación cualitativa nos entregó todas las bases y estructura sistemática para trabajar en investigación cualitativa, además de acompañarnos el proceso de investigación hasta casi el final. Agradecer además al profesor José Sandoval, quien nos recibió amablemente sin siquiera conocernos para apoyarnos en la finalización del proceso. Por último, pero no por eso menos importante, nos damos las gracias a nosotros mismos por haber podido sacar adelante la tesis a pesar de todas las contrariedades y dificultades que hubo el presente año.

Para *les curiosos*: “No he venido aquí para darles las gracias. Vine aquí para demostrarles que no todos los habitantes de ciudad *Gótica* tienen miedo de ustedes”.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	5
II. PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA	6
II.1. Planteamiento del problema	6
II.2. Justificación	7
II.3. Preguntas de investigación primaria y secundarias	9
II.4. Objetivos general y específicos	9
III. MARCO REFERENCIAL	10
III.1. Antecedentes teóricos	10
III. 1.1. Las RR.SS. y su rol en la vida cotidiana en ciudad <i>Gótica</i>	10
III. 1.2. El concepto de género, se enciende la batiseñal	21
III. 1.3. El caballero de la noche versus las masculinidades	41
III. 1.4. La semiótica del murciélago: metáforas e íconos.....	48
III. 1.5. Poder, ideología y discurso emergiendo desde la baticueva	54
III. 1.6. El cómic, diseñando el batimóvil.....	68
III. 1.7. El cine, el batimóvil en marcha	70
III. 1.8. Un superhéroe sin súper poderes, <i>Batman</i>	75
III.2. Antecedentes empíricos	77
III. 2.1. Datos sobre masculinidad	77
III. 2.2. La industria del cómic	83
III. 2.3. La industria del cine de superhéroes.....	87
III.3. Marco epistemológico / Reflexividad	101
IV. DISEÑO METODOLÓGICO	104
IV.1. Metodología, diseño, hipótesis.....	104
IV.2. Técnicas de recolección de información	105
IV.3. Instrumentos.....	106
IV.4. Población / Muestra.....	106
IV.5. Fichas de películas seleccionadas.....	107
IV.6. Criterios de selección de escenas.....	111
IV.7. Análisis de datos propuesto	129
IV.8. Descripción del proceso metodológico.....	138
IV.9. Criterios de calidad.....	141
IV.10. Aspectos éticos	142
V. PRESENTACIÓN DE LOS RESULTADOS	143
V.1. Masculinidad hegemónica.....	237
V.2. Masculinidades no hegemónicas	239
V.3. Femenidad.....	242
V.4. Definiciones de categorías conceptuales.....	243
V.5. Resultados Atlas.ti.....	262
VI. CONCLUSIONES.....	283
VII. REFERENCIAS.....	308
VIII. ANEXOS	

I. INTRODUCCIÓN

La importancia que ha ido adquiriendo el cine de superhéroes en nuestra época, hace necesaria una revisión crítica de ciertos mensajes que son reproducidos a través de su discurso (Martínez y Merlino, 2006). La presente investigación analizó la transmisión del concepto de masculinidad y los roles que se le atribuyen a éste, a través de las representaciones sociales presentes en tres películas estudiadas.

En primer lugar, se comienza presentando por qué analizar la masculinidad en este tipo de material documental es una temática significativa desde la psicología social, teniendo en cuenta los efectos biopsicosociales que puede generar en las personas. A partir de la relevancia disciplinar, social y metodológica, se pretende adoptar una posición crítica y problematizadora al respecto. En segundo lugar, se dan a conocer las preguntas de investigación, general y específicas, con sus respectivos objetivos primarios y secundarios. Dichos elementos son el esquema base que guía la producción de conocimiento en la presente investigación.

A continuación, se abordará el marco referencial bajo el cual se comprende y construye esta tesis, describiendo los antecedentes teóricos a partir de los cuales se realiza el análisis del material fílmico. Se abordan conceptos relevantes para esta investigación como: representaciones sociales, género, masculinidad hegemónica, masculinidades, cine, cómic, y otros conceptos relevantes necesarios de abordar. En los antecedentes empíricos se presentan algunos estudios, con respecto a los roles de género, que se han realizado en Chile, Latinoamérica y en un contexto más global. El marco epistemológico será relevante para señalar cuál es la postura que se adopta como investigadores al enfrentar el objeto cognoscible del presente trabajo de investigación.

En el apartado de diseño metodológico, se detalla y justifica la elección de la población con la que se trabajó a partir de una metodología cualitativa; además se describen los tipos de diseño, método, técnica, instrumentos y análisis de datos utilizados. También se exponen los criterios de calidad, con los cuales se aseguró la confianza en que la tesis fuese llevada a cabo de forma rigurosa. Los criterios éticos utilizados, se dirigen al resguardo del respeto de los principios de justicia, beneficencia y autonomía.

Por último, se mencionan las referencias utilizadas durante el proceso de investigación. Con independencia de la utilidad que el/la lector/a le pueda dar a esta tesis, la intención es generar un aporte significativo a un campo de conocimiento poco explorado en el área de género como lo son la visibilización de masculinidades, lo cual permita instaurar un debate acerca de patrones y cánones sociales que día a día son reproducidos y representados sin mayor reflexividad al respecto.

Enero de 2019

Los Autores

II. PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA

II.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

Desde la salud mental, un/a niño/a va recibiendo mensajes de roles masculinos dominantes y hegemónicos, respecto de cómo debe ser y que actividades debe realizar para lograr ser un hombre o una mujer por completo. A raíz de esto Bourdieu (2000) afirma que “los hombres también están prisioneros y son víctimas subrepticias de la representación dominante” (p. 38). La encuesta IMAGES Chile, señala que “es dada la prevalencia de estas actitudes rígidas, estereotipadas y machistas que los hombres chilenos presenten una serie de vulnerabilidades y necesidades preocupantes” (Aguayo, Correa y Cristi, 2011, p. 14). Sin embargo, desde la postura de la presente investigación, también consideramos que afecta la salud mental de mujeres al invisibilizarlas frente a ciertos roles. Es por ello, que es necesario ampliar la concepción del concepto de masculinidad, para presentar una mayor diversidad de este fenómeno, entendiéndolo desde una pluralidad.

Respecto al género de superhéroes en el cine, éste ha sufrido un realce en el último tiempo, dado el amplio éxito comercial que ha tenido, lo que ha generado que cada año se estrenan entre 4 o 5 películas y se planifiquen estrenos hacia el futuro (Ordóñez, 2017). Tanto es el éxito comercial, que *Walt Disney Company*, una de las principales compañías de entretenimiento, termina comprando el año 2009 *Marvel Entertainment*, una casa productoras de cómics de gran importancia en la actualidad, adquiriendo el derecho sobre un gran conjunto de superhéroes para ser llevados a la pantalla grande, cabe mencionar que dichos superhéroes son predominantemente hombres, tales como *Iron Man*, *Spider Man*, *Wolverine*, etc. (Arcos, 2009).

Los investigadores del presente trabajo son parte del objeto de estudio, puesto que desde la infancia existió una socialización por parte de distintos grupos sociales como familia, colegio, iglesia, etc. en cuanto a los roles de género preestablecidos para hombres y para mujeres (Martínez y Merlino, 2006). Se observa que actualmente el cine de superhéroes, más que dirigirse a niños/as, ha ido evolucionando y cambiando su público objetivo, abarcando desde la familia hasta adolescentes y/o adultos (Olivas, 2017).

A través de los medios de comunicación masiva, en este caso el cine occidental comercial de superhéroes, que cuenta con un gran alcance geográfico y temporal, se transmiten muchos mensajes durante la infancia, mediante un proceso de socialización. En una investigación, Martínez y Merlino (2006) señalan sobre este proceso:

“Lo poderoso de la transmisión de estos esquemas no radica, justamente en su linealidad sino en su figurativización la cual favorece un procesamiento cognitivo y emocional de la información aportando elementos a un proceso de

socialización que opera sobre el género y que encuentra eco en muchos otros productos culturales” (p. 129)

Este proceso de socialización va incorporando ciertos roles de género y estereotipos que son agregados por parte de los individuos en sus esquemas cognitivos y van formando con el tiempo su identidad (Gómez, 2005). Frente a esta problemática social central han surgido un sinnúmero de estudios e investigaciones orientadas a revelar la influencia de los medios de comunicación en la construcción de roles de género (Leal, 2003). Por otro lado, la definición de los roles de género se hace mediante una mezcla entre determinantes biológicos y condicionamientos sociales, es decir, se asignan roles sociales en función del sexo de la persona (Reig y Mancinas-Chávez, 1989). Cuadrado (2007) afirma que “la dominancia masculina ejerce su influencia también en el sistema del lenguaje, originalmente ideado por los hombres para representar sus propias experiencias” (p.19) siendo posteriormente parte de los discursos cotidianos de los/as individuos/as en sociedad y que van afectando en la salud mental de las personas, ya que generalmente son concepciones desde un sólo tipo de masculinidad (Aguayo, Correa y Cristi, 2011).

Por último, presentamos una problemática a nivel metodológico. Cabe mencionar que en materias de género y discriminación en Chile, los conocimientos y aprendizajes que se han ido produciendo han sido de carácter más bien descriptivo (cuantitativo), observándose una cierta carencia de estudios que se orienten hacia la interpretación (cualitativo), dándose un espacio más reducido a los aportes que puede entregar la subjetividad (Aguayo y Sadler, 2011). Asimismo, los estudios en cuanto a temáticas de masculinidad son actualmente un tema emergente, el cual a pesar de llevar más de 15 años como objeto de investigaciones (en su mayoría descriptivas), no es sino hace unos pocos años que la temática ha comenzado a dialogar e interpelar en materia de políticas públicas (Aguayo y Sadler, 2011).

II.2. JUSTIFICACIÓN.

A continuación, se abordará la relevancia disciplinar, social y metodológica de esta investigación:

En cuanto a la relevancia disciplinar, desde la psicología se plantea una preocupación acerca de cómo la salud mental de muchas personas se ve afectada por el discurso cotidiano ligado a los roles de género (Aguayo, Correa y Cristi, 2011). Roles de lo que significa ser hombre o mujer y son socializados mediante representaciones sociales, las cuales pretendemos analizar. Desde la psicología se pretende aportar en materias de promoción y prevención en relación con la temática mencionada anteriormente, sobre todo con relación a los roles de género establecidos socioculturalmente.

Siguiendo estos lineamientos, se afirma que los medios de comunicación masiva funcionan bajo una política que no considera el respeto por la igualdad de género, es por esto por lo que se generan creencias estereotipadas en relación a la

masculinidad y la feminidad; por tanto, es la labor de los/as investigadores/as, señalar estas prácticas teniendo a la base un sustento teórico pertinente (Reig y Mancinas-Chávez, 1989).

Como relevancia social, la investigación propone aportar en materias sociales mediante la visualización y una postura crítica desde el análisis del discurso en relación con la transmisión de discursos hegemónicos de género por parte del cine como medio de comunicación masiva (Martínez y Merlino, 2006). Se entiende que las producciones cinematográficas son un producto cultural, cuyo análisis debe ser considerado sin polarizar el proceso de construcción del filme como acto comunicativo, ni como proceso cultural (Reig y Mancinas-Chávez, 1989). Los medios de comunicación masiva son una de las principales formas de entrar en los hogares de niños/as y adolescentes (Martínez y Merlino, 2006). Es por esto, por lo que es necesario adoptar una lectura crítica y reflexiva acerca de los modelos hegemónicos de masculinidad que se están transmitiendo, lo que permitirá que las familias sean conscientes del poder de los mensajes transmitidos por la cultura patriarcal, la cual:

"Construye a varones y mujeres a partir de la identificación de su sexo. No logra la reducción de las personas a dos únicos modelos: varón y mujer, pero las trata como si lo hubiese conseguido y evita que unos y otras sean conscientes de sus similitudes" (Marquéz, 1997, p. 19).

Finalmente, frente a la relevancia metodológica, fue necesario utilizar un enfoque cualitativo de carácter interpretativo, el cual permita aportar metodológicamente a ampliar la mirada acerca de esta temática en proceso de evolución.

II.3. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN PRIMARIA Y SECUNDARIAS.

PREGUNTA PRIMARIA

¿Qué representaciones sociales de masculinidad están presentes en tres películas de *Batman* estrenadas entre 1960 y 2010?

PREGUNTAS SECUNDARIAS

- i. ¿Qué elementos icónicos que caracterizan a la masculinidad como un objeto social se pueden reconocer en las películas escogidas?
- ii. ¿Qué elementos metafóricos que caracterizan a la masculinidad como un objeto social se pueden distinguir en las películas escogidas?
- iii. ¿Qué cambios históricos se reconocen en la periferia de las representaciones sociales de masculinidad en las películas escogidas?

II.4. OBJETIVOS GENERAL Y ESPECÍFICOS.

OBJETIVO GENERAL

Analizar representaciones sociales de masculinidad presentes en tres películas de *Batman* estrenadas entre 1960-2010.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- i. Reconocer elementos icónicos que caracterizan a la masculinidad como objeto social presentes en películas de *Batman*.
- ii. Distinguir elementos metafóricos que caracterizan a la masculinidad como objeto social presentes en películas de *Batman*.
- iii. Visibilizar los cambios históricos ocurridos en la periferia de las representaciones sociales de masculinidad en las películas escogidas.

III. MARCO REFERENCIAL

III.1. Antecedentes Teóricos

III.1.1. Las representaciones sociales y su rol en la vida cotidiana en ciudad *Gótica*.

Antes de conceptualizar lo que entenderemos en la presente tesis como representaciones sociales (en adelante RR.SS.), es necesario comenzar hablando sobre la importancia que tienen en esta materia el sentido común y el pensamiento social. El sentido común, es un almacén de conocimientos múltiples acerca de diferentes temáticas y áreas, que poseen las personas con relación al contexto sociocultural e histórico en el que se desenvuelven. Se encuentra estrechamente ligado a las prácticas cotidianas y aparece de forma espontánea al momento de realizar las prácticas diarias (Wagner y Hayes, 2011).

El sentido común guarda una relación recíproca con el concepto de pensamiento social, el cual según lo planteado por Rateau y Lo Monaco (2013), se caracteriza por una subjetividad colectiva, es decir, “no son las características objetivas de una situación que determinan los comportamientos de los individuos y de los grupos, sino particularmente las características reconstruidas socialmente por ellos” (p. 27). Expresado de otra forma, en las estructuras cognitivas de cada individuo/a se lleva a cabo un proceso de intersubjetivación que permite organizar la información recibida y mediar en la interacción que él o ella mantiene con el medio. Dichas estructuras esquematizan las percepciones y pensamientos, mediante la significación activa de los eventos de la experiencia cotidiana (Rateau y Lo Monaco, 2013). Según Jodelet (1985), las personas pueden residir en dos mundos de pensamiento; por un lado el pensamiento de la ciencia (normalizado) y por otro el pensamiento de la calle (no normalizado). El primero es caracterizado principalmente por el uso de la razón y la lógica; sus reglas son rigurosas y explícitas; orientan el quehacer y proyecciones de la persona científica. Mientras que el segundo, utiliza mayoritariamente el contenido de la ciencia, sin obedecer a sus reglas formales, teniendo accesos a un lenguaje científico divulgativo.

Jodelet (1985) teoriza que existen dos procesos que dan origen al sentido común y al conocimiento científico. El primero es el proceso informativo, el cual organiza e integra la información a la cognición del individuo. El segundo es el proceso transformativo que realiza una modificación y reestructuración de las preconcepciones que el individuo poseía con anterioridad. El resultado de los razonamientos de Jodelet (1985) a partir de dichos contenidos, obedecen a una significación subjetiva activa de la realidad, la cual es acomodada a las situaciones cotidianas. Este sería el contexto en donde se sitúan las representaciones que fundamentan las decisiones de distintos grupos sociales (Jodelet, 1985). De esta forma, el rol del lenguaje cotidiano pasa a ser fundamental. Jodelet (1985) argumenta que, a través de este, las RR.SS. pasan a formar parte del sentido

común, nos permite comprender a los/as otros/as para aprender a dirigirnos a ellos/as.

Según Wagner y Hayes (2011) “las representaciones permiten a las personas de un grupo o sociedad entender su mundo clara y distintamente, para interpretar eventos afortunados o desafortunados, y predecir y juzgar la conducta de los otros” (p. 14). Las RR.SS. son utilizadas diariamente por las personas, ya que forman parte de sus propias identidades, bajo un terreno común de significados y tienen una importancia tal que se transforman, según lo que plantean Bruel, Scarparo, Calvo, Herranz y Blanco (2013) en una "categoría de pensamiento a través de la cual grupos sociales elaboran, interpretan y organizan su realidad" (p. 244).

Una vez aclarada la relevancia de las RR.SS. en la vida cotidiana de las personas, es momento de realizar una breve revisión de su origen histórico, definición, historia local y avance que ha tenido en la región latinoamericana en los últimos años particularmente, ya que buscamos contextualizar la evolución y el estado actual de dicha teoría en la región desde la cual se está produciendo la presente tesis.

La Teoría de las Representaciones Sociales surge en Latinoamérica, según lo planteado por Camisassa (2017), a partir de la crisis que estaba viviendo la Psicología Social Clásica, cuyas teorías y prácticas se centraban en la hegemonía del hombre blanco occidental y la individualidad de los fenómenos sociales, en su mayoría bajo un marco cognitivista. Una de las mayores dificultades que presenta enmarcarse en un trabajo desde esta teoría, es la escasa delimitación que existe acerca de su naturaleza, la que varía entre una Psicología Social Psicológica y una Psicología Social Sociológica (Camisassa, 2017). Comprenderemos que las RR.SS. surgen a través de una dialéctica comunicacional y simbólica entre lo que nos presenta la sociedad a través de los objetos sociales, y su relación con las estructuras cognitivas que vamos desarrollando dentro de las relaciones sociales con personas significativas a lo largo del ciclo cultural de la vida, siendo la familia el primer agente de socialización primaria (Tortajada, Araüna y Martínez, 2013). A modo de ejemplo, Bruel, Scarparo, Calvo, Herranz y Blanco (2013) describen la importancia del rol que cumple la educación y la comunicación en la formación de las RR.SS., el cual está dirigido hacia la formación de un consenso inmerso en el tejido social.

En la dinámica de las interacciones interpersonales es donde cobra especial relevancia el concepto de RR.SS., el cual, según Jodelet (1985) surge a partir de la reconfiguración, por parte de Moscovici en el año 1961, del concepto originalmente utilizado por Durkheim, “representaciones culturales”. Esta expresión se utiliza para designar a una enorme variedad de fenómenos, los cuales "se observan y se estudian a variados niveles de complejidad, individuales y colectivos, psicológicos y sociales" (Jodelet, 1985, p. 13). El concepto, luego tuvo una evolución desde una delimitación de sus características y funciones, hacia el nacimiento de una nueva teoría. En el caso de las RR.SS., estas delimitaciones aparecen en la sociología, a

través de Jodelet (1985) quien comienza a elaborar su teoría a partir de la psicología social, basada en las publicaciones de Serge Moscovici y desde la psicología infantil con los estudios llevados a cabo por Jean Piaget.

Jodelet (1985) describe cómo a partir de situaciones experimentales llevadas a cabo por Jean-Claude Abric, en la que varios grupos debían realizar diversas tareas a través de diferentes estructuras de comunicación, surge la primera forma de estudio de la representación social: la elaboración colectiva de la concepción de una tarea, la cual influye directamente en la organización y comportamiento del grupo y modifica el funcionamiento cognitivo de los individuos.

La representación ha sido definida en su origen como un esquema individual significativo del mundo y como una producción discursiva organizada y transmitida en el lenguaje (Wagner y Flores-Palacios, 2010). La presente tesis se desarrolla a partir del concepto de RR.SS. acuñado por Jodelet (1985), quien las define como "una forma de conocimiento específico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados" (p. 474). Son creadas desde la realidad del pensamiento social, pese a que puedan ser diferentes de un sujeto a otro, o de un grupo a otro, funcionan convirtiendo una producción, ya sean, ideas o emociones; en imágenes, iconos y conceptos simples de comprender y transmitir (Jodelet, 1985). La autora agrega además a esta definición, que "constituyen modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal" (p. 474).

La importancia de comenzar estudiando las RR.SS. al momento de analizar material fílmico, radica en que se transforman en "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" (Jodelet, 1985, p. 472). Desde el estudio de RR.SS. de masculinidad, se pretende lograr una comprensión acerca de cómo las categorías que se encuentran en las películas van definiendo lo que significa ser hombre y ser masculino dentro de cierto contexto sociocultural.

Las RR.SS. constituyen objetos de estudio que permiten devolver a la psicología su dimensión histórica, social y cultural, ya que como señala Jodelet (1985), "la noción de representación social nos sitúa en el punto donde se intersectan lo psicológico y lo social" (p. 473). Comenzamos siendo "sujetos sociales" que vamos aprehendiendo sobre la vida, a través del conocimiento del sentido común, que se forma no solo a través de nuestras experiencias, sino también de todo el material que nos es transmitido por tradiciones culturales y la educación formal. A este conocimiento le vamos dando forma a medida que interactuamos con nuestro entorno hasta que se transforma en un conocimiento práctico que participa en la construcción de nuestra realidad (Jodelet, 1985). Es por esta razón que Jodelet (1985), señala que al estudiar RR.SS., se debe evitar caer en uno de los polos pensando que solo se trata de fenómenos intraindividuales o diluirlo en fenómenos

culturales o ideológicos, y más bien "debe ser abordado como el producto y el proceso de una elaboración psicológica y social de lo real" (p. 474).

Jodelet (1985), plantea una premisa interesante de analizar: "toda representación social es representación de algo o de alguien" (p. 475), es decir, existe una relación entre el contexto objetivo en que las RR.SS. surgen y la subjetividad de quienes la originan. Se debe tener clara esta noción al momento de realizar cualquier estudio basado en este concepto, ya que entendemos que las personas en su cotidianidad están inmersas en un campo de RR.SS., donde reciben una serie de mensajes transmitidos por distintos canales como películas, publicidad o noticiarios, por ejemplo. La "objetividad" planteada por dichos canales entra en una relación dialéctica con la subjetividad, las personas, sus representaciones y esquemas mentales, por lo que son consideradas como sujetos/as activos/as en este proceso.

Representar implica, establecer una relación entre sujeto-objeto, en la cual, al intentar representar algo o alguien, nuestra mente intenta ponerse en el lugar de lo representado, a través del contenido mental que poseemos, y para ello la utilización de los símbolos es un elemento primordial (Jodelet, 1985). La representación mental, para Jodelet (1985), tiene un carácter significativo, debido a que no solo intenta reconstruir algo ausente, sino también lo presente; además, es necesario señalar que la representación social no es una copia de algo o alguien, sino una elaboración nueva, única y particular, que siempre conlleva un aspecto social.

A medida que el concepto de RR.SS. se fue teorizando, fueron surgiendo diversas ópticas desde las cuales se comenzaron a realizar estudios, las cuales, van desde quienes consideran que son una actividad netamente cognitiva, pasando por quienes la conciben como una práctica discursiva, hasta quienes, desde una perspectiva más social, consideran la reproducción de esquemas de pensamiento socialmente establecidos (Jodelet, 1985).

III.1.1.1. Características: ¿cómo son las representaciones sociales?

Rateau y Lo Monaco (2013), describen ciertas características que deben cumplir las RR.SS. En primer lugar, los elementos deben organizarse de forma coherente e interdependiente entre sí, en base a una estructura. En segundo lugar, las RR.SS. deben ser compartidas por un grupo social, es decir, debe existir un consenso en cuanto al objeto social. En tercer lugar, su reproducción sucede mediante un proceso global de comunicación, donde destaca el aspecto dialéctico-social, es decir, se resalta la importancia que tiene lo relacional en la construcción de las representaciones. Por último, se destaca como finalidad principal de las RR.SS. que deben ser socialmente útiles (Rateau y Lo Monaco, 2013). De igual modo, la representación social, se puede caracterizar como una producción discursiva la que, según Gutiérrez (2006), es vehiculizada por las palabras, los mensajes y las imágenes de los medios de comunicación y se materializa en las conductas de los individuos y la comunidad. Comprendemos a la representación social como un proceso individual y social-discursivo que permite significar a través del lenguaje,

las ideas y pensamientos compartidos que funcionan como un sistema de expectativa y anticipación, como criterio de evaluación, y como legitimador de conductas (Gutiérrez, 2006).

Las RR.SS. presentan ciertas funciones, Rateau y Lo Monaco (2013) indican que se encuentran principalmente relacionadas a la orientación de prácticas sociales; ya que se comienza anticipando ciertos sucesos a partir de los esquemas representacionales que se hayan instalados en el aparato cognitivo, lo que ayuda a ir evaluando las situaciones a las cuales las personas se ven enfrentadas, logrando así legitimar las conductas que se conformaran como prácticas sociales. Para Farr (1985), las RR.SS. poseen además una función de carácter doble: hacer que lo extraño y desconocido resulte ser más familiar, y a su vez, hacer que lo invisible se vuelva perceptible. A modo de ejemplo, se puede nombrar la figura del psicoanalista en sus inicios, quien era una especie de doctor extraño y desconocido que no recetaba fármacos, sino que hacía una especie de confesionario, por lo cual en sus inicios fue representado socialmente, al menos en Francia, como una especie de cura, lo cual era una figura reconocida por toda la sociedad (Farr, 1985).

Con relación a la evolución que el concepto ha tenido en Latinoamérica, cabe mencionar que es impulsado en Venezuela, a partir del contacto de Banchs con Moscovici en los años '70, además de la publicación en español y portugués de artículos, libros y conferencias. Sin embargo, su esplendor es alcanzado a fines de los años '80, cuando se intenta responder a la crítica sobre la vaguedad del concepto a partir de varios sociólogos/as y psicólogos/as sociales, destacándose el rol de Jodelet en la región, a través de sus visitas (Camisassa, 2017).

Debido a la situación de dictaduras militares vividas en varios países latinoamericanos, hubo un retraso en el auge de autores locales en RR.SS., siendo recién en el siglo XXI cuando surge la mayor cantidad de publicaciones científicas por parte de éstos (Camisassa, 2017). Es por ello por lo que puede afirmarse que la Teoría de las Representaciones Sociales, se encuentra en pleno crecimiento, por lo que aún es posible realizar algún aporte a su desarrollo local. Uno de los desafíos que plantea Camisassa (2017), dirigido a los investigadores, es evitar la preocupación por el producto de las RR.SS., es decir, se debe buscar trascender de una mera descripción del objeto de estudio, es debido a esto que nos posicionamos desde el enfoque cualitativo, lo cual implica un paradigma interpretativo centrado en comprender las bases e implicancias ideológicas, valóricas, la importancia del lenguaje en su formación y la complejidad que implica para su análisis.

III.1.1.2. Los nodos: ¿cómo se estructuran las representaciones sociales?

Para entender cómo opera en la construcción individual, partiremos considerando la clasificación estructural de Abric, la cual considera que el aparato cognitivo se estructura en un nodo central y un nodo periférico (Vergara, 2008). Para Vergara (2008) el nodo central “está ligado a los eventos históricos, sociológicos e Ideológicos del grupo; se caracteriza por su estabilidad, rigidez y continuidad, lo que

permite la permanencia de la representación” (p. 68). Mientras que el nodo central es estable, consolidado y enraizado culturalmente, el periférico es mayormente influenciado por los cambios históricos y culturales que se producen en determinado marco social, por lo que está en constante cambio (Vergara, 2008). A continuación nos detendremos a analizar cada uno de los nodos de manera más detallada.

Según Guimelli (1993), las investigaciones concuerdan en señalar que las RR.SS. se organizan alrededor del nodo central, el cual se compone de un pequeño número de elementos que organizan la representación como un todo, determinando su significado y su propia esencia, lo que le permiten mantener una estabilidad. "El núcleo central también es considerado el lugar del consenso de la representación" (p. 85)

Algunas características del nodo central señaladas por Abric (1993) están fuertemente determinadas por condiciones históricas, sociológicas e ideológicas. Además, este componente se encuentra "marcado por la memoria colectiva del grupo y sistema de normas al que se refiere" (p. 75). El nodo central estructura la mayor parte de una representación, además de ser el origen del significado y la coherencia estructural (Guimelli, 1993). El núcleo, es estable, coherente, resistente a los cambios y asume la función de dar continuidad y consistencia a la representación (Abric, 1993).

El nodo central además posee algunas funciones, dentro de las cuales se destaca la de definir al objeto de la representación social, es decir, es en esta instancia donde el objeto social adquiere un significado particular compartido por las personas (Flament, 1994). Al mismo tiempo, al otorgarle una definición al objeto social, les entrega un sentido a los elementos periféricos, dado que sin un centro unificador, la periferia aparece como un conjunto de conceptos aislados, por lo tanto, se trata de una función generadora (Flament, 1994).

A modo de ejemplo, Flament (1994) menciona un breve estudio que se llevó a cabo acerca de la representación social de “autopista” en una ciudad francesa. En este caso, el nodo central de la representación era “rapidez/facilidad de desplazamiento”; no obstante, se encontró un elemento periférico al constatar que ciertas personas representaban dicha autopista como un peligro, ya que permitiría al crimen organizado tener un acceso fácil y rápido a la ciudad. Como se puede observar en el ejemplo, en la representación social de autopista hay un nodo central que consiste en la rapidez y facilidad de acceso, y en base a esto, se crean elementos periféricos, que en este caso, se ve ejemplificado en el miedo que aparece frente a la rapidez y facilidad de acceso para el crimen organizado, lo cual era un problema latente en ese contexto (Flament, 1994). En pocas palabras, el nodo central delimita al objeto social, lo cual permite darles un sentido a los elementos periféricos.

Por otro lado, dicho nodo central tiene la función de organizar los elementos periféricos de la representación social, dándoles así un sentido a la naturaleza de las relaciones entre estos (Flament, 1994). Los elementos de la periferia, en una

representación social, necesitan de una cohesión para poder relacionarse entre sí. Así pues, dicha cohesión está dada por la definición del objeto que posee el núcleo de la representación (Flament, 1994). Pongamos por caso nuevamente la representación social de autopista; uno de sus elementos periféricos era el temor al crimen organizado, dicho elemento carecería de sentido si no se toman en cuenta el contexto (una mafia que atemorizaba a la población) y el núcleo de la representación (facilidad de acceso a la ciudad). Si tomamos todos esos elementos se genera una cohesión entre ellos, donde se entiende que algunos habitantes de la ciudad representan la nueva autopista como una facilidad de acceso para el crimen organizado, y, por lo tanto, temen (Flament, 1994).

Las prescripciones implicadas en la periferia de una representación social son en su mayoría condicionales, es decir, los efectos que tendrán en las personas están sujetos a diversos factores contextuales, tanto individuales como colectivos (Flament, 1994). No obstante, ciertas prescripciones son absolutas o incondicionales. Desde esta perspectiva, se entiende, entonces, que para que exista una representación social, debe haber un nodo central compuesto de las ya mencionadas, prescripciones absolutas, las cuales guían el actuar y son cumplidas de forma incondicional, por lo que se encuentran en lo más profundo y arraigado del pensamiento social (Flament, 1994). En efecto, este modo de entender cómo la sociedad representa diversas realidades y objetos sociales, deja espacio para entender tanto aquello que se encuentra fuertemente naturalizado, como otros elementos más circunstanciales (Flament, 1994).

Como se ha visto anteriormente, junto al nodo central existe un nodo periférico, el cual a continuación es descrito con mayor profundidad. El nodo periférico se compone principalmente de elementos que funcionan como "esquemas", los cuales Guimelli (1993) define como "secuencias de información que son adquiridas por los sujetos (sic) durante el curso de su vida personal y social" (p. 86). Existen esquemas prescriptivos y descriptivos; siendo los primeros los que dicen cómo uno debe actuar o comportarse frente a una determinada situación y los segundos los que detallan la situación (Guimelli, 1993). Esto implica que la mayor parte de los elementos periféricos serían esquemas prescriptivos y condicionales, a diferencia del núcleo central que es incondicional, lo que quiere decir que pueden variar de acuerdo con las condiciones o contexto en el que opere. Esta situación puede llevar a que los mismos elementos periféricos puedan prescribir distintos tipos de comportamientos, dependiendo de la situación en que nos encontremos (Guimelli, 1993).

Un estudio llevado a cabo por Flament y Moliner durante 1989, en el que han demostrado que la existencia de una duda alrededor del núcleo central puede llegar a provocar un colapso en la representación total, pero no ocurre lo mismo cuando se cuestionan los elementos periféricos, siendo su rol mucho menor (Guimelli, 1993). Sin embargo, si estamos analizando la dinámica de las RR.SS., los elementos periféricos cumplirían un rol fundamental, siendo en la actualidad ampliamente estudiados (Guimelli, 1993).

Abric (1993) describe el sistema periférico como un complemento del nodo central, que depende de él y le otorga funcionalidad a las RR.SS. Está determinado por las características del contexto inmediato, es decir, se constituye como un puente entre la realidad concreta y el nodo central. Los elementos periféricos, tienen una serie de funciones. Su primera función, es la concretización del sistema central, influyendo directamente en el curso de acción a seguir. Como segunda función se encuentra la regulación y adaptación que permite actuar como mecanismo de defensa con el objetivo de proteger el significado central de la representación. Es en esta capa donde la nueva información y/o los nuevos eventos, capaces de desafiar el sistema central, son absorbidos. Su tercera función, consiste en la integración y/o modificación individual de las representaciones de acuerdo con la historia y experiencias personales de cada persona (Abric, 1993).

Existen dos características contradictorias originadas a partir de las características estructurales y funcionamiento de las RR.SS., las cuales son en primer lugar, que sean estables y móviles; además de rígidas y flexibles a la vez y en segundo lugar, que a pesar de estar marcadas por diferencias interindividuales, son consensuadas (Abric, 1993). Las RR.SS. y sus dos componentes (nodo central y nodo periférico) funcionan como una entidad con un doble sistema estable y flexible; que posee una especificidad, pero a la vez una complementariedad (Abric, 1993).

Las RR.SS. pueden llegar a jugar un rol fundamental en las elecciones significativas para un ser humano, como por ejemplo, los roles a desempeñar en la sociedad (Guimelli, 1993). En efecto, son los elementos centrales los que intervienen de manera decisiva en la orientación de nuestras conductas y acciones. Las representaciones pueden ser individuales y cognitivas, ya que las personas hacen propio el conocimiento y lo recrean de diversas formas; pero también son sociales, pues su materia prima es de carácter social. La interacción comunicativa entre los/as individuos/as, ya sea frente a frente o a través de los medios de comunicación, ocasiona que las representaciones se actualicen, se construyan y se recreen (Ortiz, 2013).

III.1.1.3. Los procesos: ¿cómo se forman las representaciones sociales?

Los procesos de transformación de las RR.SS., dependen de si la situación es reversible o no. Si se considera reversible, las nuevas prácticas contradictorias producirán modificaciones en la representación a través de una transformación de los elementos periféricos, ocurriendo de esta forma una transformación superficial. Por el contrario, cuando la situación es percibida como irreversible, las nuevas prácticas ocasionarán serias consecuencias en la transformación de la representación (Abric, 1993).

Existen tres condiciones que permiten que una representación social se transforme. En primer lugar, debe aparecer un evento particular significativo que

genere un alto grado de implicación en la historia de un grupo de personas; en segundo lugar, influirán las circunstancias externas a la representación que tengan directa relación con el objeto representado; por último, el grupo debe percibir el uso de prácticas tradicionales como algo irreversible, ya que no le permiten frente a determinadas situaciones mantener su *statu quo*, teniendo contradicciones que implican un esfuerzo cognitivo que lo lleva a reorganizar su campo representacional (Guimelli, 1993).

Cuando estas tres condiciones actúan juntas, se origina la aparición de nuevas prácticas que se comienzan a volver más frecuentes y permiten la adaptación a nuevas circunstancias sociales. Si estas prácticas no entran en contradicción con las antiguas representaciones, los esquemas que las prescriben serán legitimados y estarán disponibles en el campo representacional, apareciendo con mayor frecuencia en la producción discursiva de los/as sujetos/as (Guimelli, 1993). A partir de este momento, los esquemas prescriptivos activados se combinan formando un concepto único y global que se convierte en parte del nodo central de la representación asegurando su coherencia. Es importante subrayar que se trata de un proceso de transformación estructural progresivo, es por esta razón que Guimelli (1993) señala que "el núcleo central de la representación cambia de estado, pero sin una ruptura aguda con la historia pasada del grupo" (p. 87).

Existen tres tipos de transformaciones que son importantes de considerar. En primer lugar, la "resistencia a la transformación", en las que el nodo periférico actúa como un mecanismo de defensa básico, siendo capaz de manejar las nuevas prácticas contradictoras a través de la racionalización, justificaciones, interpretaciones *ad hoc*, entre otras herramientas. En segundo lugar, se encuentra la "transformación progresiva", que se da cuando las nuevas situaciones no son completamente contradictorias con el nodo central de la representación, y debido a esto no se produce un quiebre en éste, sino una integración y fusión gradual que constituirá un nuevo núcleo, y luego una nueva representación. Por último, existen las "transformaciones brutales", cuando el nodo central es cuestionado directamente y los mecanismos de defensa del sistema periférico no prestan ayuda, generándose de esta forma una transformación de toda la representación social (Abric, 1993).

El análisis de las RR.SS. permite comprender las dinámicas de interacciones y prácticas sociales, ya que se "constituyen en sistemas cognitivos donde aparecen estereotipos, opiniones, valores, creencias y normas que desencadenan en conductas positivas o negativas" (Ortiz, 2013, p. 187). El sujeto, es un ente activo en la transformación de estas representaciones pues es un ser reflexivo, que las legitima, deslegitima, acepta y reconstruye, y no un ser pasivo que solo reproduce modelos (Ortiz, 2013).

Las RR.SS. van más allá de un conjunto organizado de cogniciones relacionadas a un objeto, pues su complejidad debe ser entendida a modo de circularidad, es decir, la representación social se define por la homogeneidad en el pensamiento de

una población, homogeneidad que a su vez se define por la colectividad de la representación social. Por lo tanto, se deduce que la colectividad genera dichas representaciones, a la vez que éstas influyen en el pensamiento social e individual, y, por lo tanto, también tendrán efecto en la conducta (Flament, 1994).

Guimelli (1993) advierte sobre la necesidad de reflexionar en el campo de las RR.SS. sobre los principios que organizan su coherencia interna y su capacidad de organizar el comportamiento, entendiendo a estos principios como saberes compartidos en los sistemas cognitivos, que se organizan mediante el metasistema de relaciones sociales simbólicas, el cual produce una serie de normativas, con sus correspondientes formas de verificación, control y dirección. Serían de esta forma, los principios organizadores, una especie de carta mental común, de la cual se sirven los miembros del grupo, para objetivar las diferentes realidades simbólicas y materiales de una sociedad (Guimelli, 1994).

La transformación de las estructuras de las RR.SS., es posible mediante los mecanismos dinámicos que implican la objetivación, caracterizada por Gutiérrez (2006) como “el proceso mediante el cual se transforma los conceptos abstractos extraños en experiencias o materializaciones concretas” (p. 238), y el anclaje, conceptualizado por la misma autora como el enraizamiento social de la representación y su objeto, en el caso que nos convoca, la masculinidad. Ambos conceptos serán tratados con mayor atención a continuación.

En el proceso de objetivación, se regula el posicionamiento individual, a través de las relaciones intersubjetivas que son constituidas por la comunicación, que supone un lenguaje y referencias comunes entre los sujetos, permitiendo de este modo, la cohesión del grupo cuando existen conflictos intergrupales (Guimelli, 1994). La representación posee, entonces, una modulación individual, que consiste en una selección de opiniones, actitudes, prejuicios y estereotipos. La naturaleza de estas diferencias individuales en el campo de las relaciones sociales ocasiona su especificidad por su arraigo en las dinámicas relacionales simbólicas entre los distintos actores sociales (Guimelli, 1994).

La función elemental de la representación es llevada a cabo mediante la objetivación, cuyo rol es la integración de la novedad, en donde lo social cumple el papel de transformar al conocimiento desde teorías o conceptos abstractos a una imagen o categoría concreta, con el fin de hacerlo más digerible para el/a sujeto/a (Jodelet, 1985). En este proceso se materializan las ideas, unificando significados y construyendo contenidos que se puedan utilizar para pensar e interpretar nuestra realidad cotidiana (Jodelet, 1985).

El proceso de objetivación se lleva a cabo mediante las siguientes fases. Primero, la selección y descontextualización de un término abstracto, lo que se logra mediante la selección de teorías y/o conceptos, siguiendo criterios culturales y normativos del grupo social, luego son separadas del contexto original y proyectadas al propio entorno cotidiano. Segundo, la formación de un “núcleo figurativo”, que se estructura mediante imágenes que reproducen de forma parcial

al sistema conceptual de origen, dando como resultado a un conjunto significativo que entrega un marco de codificación e interpretación a los elementos individuales y relacionales. Finalmente, la naturalización, en esta fase los elementos del núcleo son dotados de una entidad ontológicamente real; los conceptos y teorías son percibidos como un fenómeno que puede encontrarse en la realidad, por lo que puede ser visto y analizado en la vida cotidiana (Jodelet, 1985).

Las RR.SS., no son solo creencias comunes caracterizadas por modulaciones individuales, son también, caracterizadas por anclajes y un enraizamiento en las realidades colectivas; estos enraizamientos son considerados en la medida en que supongan una organización de las relaciones simbólicas en varios campos de la realidad cotidiana (Guimelli, 1994). El anclaje se refiere a la integración de la representación y de su objeto, que se incorpora en las estructuras cognitivas del/a individuo/a mediante un proceso de cognición y socialización con el medio (Jodelet, 1985). Se integra al objeto representado en un sistema de pensamientos, permitiendo articular la integración cognitiva de la novedad, la interpretación de la realidad y la orientación de la acción (Jodelet, 1985).

Además, confiere sentido, mediante la jerarquización de los significados que entrega la organización ideológica de los grupos. Relacionando elementos representativos a distintas categorías sociales, produciendo de esta manera, límites y características identitarias a los grupos que se definen o son definidos por su relación con una representación (Jodelet, 1985). La representación como instrumentalización del saber, expresa y constituye las relaciones sociales, estableciendo códigos lingüísticos comunes entre los miembros de un grupo social, que se utilizan para comprender e interpretar al medio y a su propia individualidad desde un marco de referencia anclado en el pensamiento. Permitiendo de esta manera una clasificación y jerarquización de las situaciones y actores sociales (Jodelet, 1985). Se concluye entonces que el proceso de anclaje, al igual que la objetivación atraviesa ciertas fases, las cuales son la integración de la novedad, asignación de significados, y constitución de un marco de referencia.

La construcción y el funcionamiento de las RR.SS. conllevan una actividad cognitiva a través de la cual el sujeto construye y da sentido a su representación, en donde influye el contexto en el cual el sujeto interactúa y recibe información cultural, compartiendo de esta forma, una cognición social (Jodelet, 1985). De igual manera, influye el sentido de pertenencia que el/a sujeto/a pueda tener con un grupo e ideología, los cuales transmiten ideas, valores, modelos de pensamientos y prácticas específicas (Jodelet, 1985). Los procesos de elaboración y funcionamiento de la representación, por lo tanto, tienen una interdependencia de la actividad individual y las condiciones sociales (Jodelet, 1985).

III.1.2. El concepto género, se enciende la batiseñal.

La categoría género es de reciente aparición; un primer acercamiento se puede apreciar en los trabajos de la escritora, profesora y filósofa Simone de Beauvoir

quien en el libro "El segundo sexo" describió cómo aquellas características consideradas femeninas, son desarrolladas a través de un complejo proceso individual y social, y no son inherentes a una condición natural de sexo (Conway, Bourque y Scott, 1996). Margaret Mead por su parte en "*Sex and Temperament in Three Primitive Societies*" incorpora un acercamiento al concepto, el cual dependía de lo cultural y por lo tanto, podía variar en entornos distintos. A modo de ejemplo, Conway, Bourque y Scott (1996), mencionan que a través de diversos periodos históricos las percepciones populares del temperamento asociado al hombre y a la mujer han cambiado, debiendo generarse un cambio en las fronteras sociales. Por otro lado, se encuentra la visión parsoniana de género que consideraba una desviación y anormalidad todas las caracterizaciones que se alejaban de la sexualidad y temperamento normales, señalados desde una perspectiva biologicista dominante, por científicos sociales de los años 30s y 40s (Conway, Bourque y Scott, 1996).

A partir de su formulación como concepto teórico, el género, es más que una categoría y se entiende como una teoría que abarca una serie de categorías, explicaciones, ideas y comprensiones acerca de un conjunto de situaciones históricas (Lagarde, 1996). Muchas autoras feministas señalan que el género es una "construcción cultural", es decir que existe una historia y una política asociada a la atribución de sus significados y no es una categoría inherente a la biología de los seres humanos (Scott, 2016). En otras palabras, estas autoras hacen una diferencia entre sexo (asociado a la biología) y género (asociado a la cultura). Sin embargo, esta distinción, para otras posturas más críticas, es incompleta.

Lo que define al género, es la acción simbólica colectiva que genera las nociones sobre cómo deben ser los hombres y las mujeres (Lamas, 1996c). Esto quiere decir que es la sociedad, a través de los discursos quien modela las actitudes, vestimentas, profesiones, conductas, entre otros, que corresponde culturalmente a cada uno. Por ejemplo, Scott (2016) define género como:

"El estudio de la difícil relación (en torno a la sexualidad) entre lo normativo y lo psíquico, el intento de a la vez colectivizar la fantasía y usarla para algún fin político o social, ya sea ese fin la construcción de la nación o la estructura familiar" (p. 100).

Desde la visión de Scott (2016) el género produce significados para el sexo y la diferencia sexual y no al revés; por lo que no sólo no habría diferencia entre sexo/género, sino que además este último sería clave para el primero.

Entre los años 70s y 80s no había aún un uso aceptado de la palabra género; por lo que se abría un camino de posibilidades para entender cómo y en qué condiciones se había decidido por años los roles y funciones para cada sexo; además de observar cómo variaban las categorías dependiendo de la época y el contexto en el que se desarrollaban (Scott, 2016).

Uno de los mayores desafíos de estos años, derivó en los intentos de teorizar sobre género. Sin embargo, se originaron formulaciones tradicionales que incluían

generalizaciones reduccionistas que aún no comprendían la complejidad de la causación social (Scott, 1996). Se originaron dos caminos distintos, por un lado, quienes ofrecían una explicación de los fenómenos de forma descriptiva y por otro, quienes intentaban explicar un tratamiento causal buscando comprender cómo y por qué el género adopta una determinada forma (Scott, 1996).

Para Lagarde (1996), cada persona posee una cosmovisión de género, la cual también estructura su autoidentidad. Sin embargo, es posible que en una persona se reúnan diversas cosmovisiones de género, es decir, el concepto tiene una maleabilidad que genera una comprensión subjetiva en cada individuo a lo largo de su desarrollo, lo que también genera que éstas vayan modificándose, transformando sus valores, normas y formas de juzgar. Lagarde (1996) plantea que el análisis de género puede ayudar a comprender la normatividad del contenido de género y su capacidad para reproducir leyes, códigos y mandatos transmitidos a través de diversas formas. Por ejemplo, en el análisis de la presente tesis, a través del lenguaje icónico y/o metafórico se pretende identificar aquellas características que se encuentran presentes en el nodo central y los elementos periféricos de la representación social de masculinidad.

Una de las posiciones dentro de los estudios de género, es la de Cucchiari (1996), quien propone la existencia de una sociedad humana anterior a la que se estratificó según el género. Esta estructura social anterior al parentesco no dividía a las personas en grupos exclusivos, tenía roles y estatus que no eran prescriptivos y se compartían entre todos/as. Estas sociedades pre-género eran una sociedad democrática, donde los miembros compartían una experiencia un poco más igualitaria de la vida. Es decir, no había un hombre cazador y una mujer recolectora, ya que no existía ninguna razón ecológica, demográfica o adaptativa que impidiera que ambos compartieran labores (Cucchiari, 1996).

En este tipo de sociedad se vivía una sexualidad sin restricciones y bisexual, lo que Cucchiari (1996) explica a través de los siguientes postulados: 1. Las diferencias entre hombres/mujeres no eran reconocidas sistemáticamente; 2. La sexualidad no era fundamental para la identidad de una persona; 3. La sexualidad tampoco era un aspecto importante en las interacciones interpersonales; 4. Una expresión sexual intensa y sin restricciones no rompía con las relaciones armoniosas de la sociedad. Existía pues una unión entre los conceptos de género y sexo.

Posteriormente, se comienza a estructurar una sociedad regida por el parentesco, a la que las categorías de género comienzan a estar ligadas de forma inextricable. Este sistema de parentesco es entendido como "un sistema sociocultural de derechos, deberes, papeles y estatus distribuidos diferencialmente, y fundado en una ideología de sustancias compartidas" (Cucchiari, 1996, p. 191). El autor señala que el género es la precondition histórica del parentesco, ya que es difícil imaginar un sistema social que no utilice una distinción sexual al distribuir los estatus y papeles. Esta distribución se ocasionó en el momento que la sociedad pre-

género comenzó a concebir a la mujer bajo un “estatus sagrado”, abandonando los hombres la crianza de los/as niños/as y excluyendo a las mujeres de actividades como la recolección y la caza externa (Cucchiari, 1996).

De manera paralela, el género comenzó a ligarse a la sexualidad, y en esta línea Cucchiari (1996) señala que en el núcleo de todo sistema de género también se encuentran ideas de una expresión sexual adecuada, esto incluye la sexualidad, el imaginario erótico y el conjunto de objetos, símbolos y fantasías normativas. Vivimos en un régimen de heterosexualidad con ciertas restricciones culturales (como el tabú del incesto) y que al igual que concluyó el psicoanálisis hace tiempo, los seres humanos nacemos como criaturas de naturaleza bisexual y plástica (Cucchiari, 1996).

La tendencia a la heterosexualidad se debió, según Cucchiari (1996), a tres fuerzas: la social, a través de la intensificación de rivalidades intragénero; la psicológica, al reprimir las pulsiones en el proceso de socialización y generar un fetiche del género opuesto; y la simbólica, por la necesidad de imponer una percepción dicotomizada. Para el autor, la nueva sexualidad tiene un aspecto destructivo, que se manifiesta, por ejemplo, en la tendencia hacia los celos y la posesividad sexual.

III.1.2.1. *El patriarcado: ¿cómo se concibe el género bajo esta ideología?*

De acuerdo con Lagarde (1996), en el mundo contemporáneo se comenzó a reproducir una cultura patriarcal que se expandió a través de la globalización. En este tipo de sociedad, señala la autora, el sexo se transforma en una marca para asignar actividades, funciones, relaciones y poderes específicos en beneficio de la dominación masculina y la opresión hacia las mujeres. El patriarcado es definido por Lagarde (1996) como "un orden social genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre" (p. 52); en este sistema se ejerce una supremacía sobre las mujeres, lo femenino, sobre otros hombres no normativos, y provoca la enajenación entre las mujeres.

Para Cucchiari (1996), el problema en la actualidad deriva de la insistencia de las culturas patriarcales modernas occidentales de reconocer solamente dos sexos biológicos como excluyentes dicotómicos, siendo sólo la cultura navajo capaz de reconocer a los hermafroditas (*nadle*), pero que no derivan en una categoría de género aparte, pues sus características identitarias tienden a variar entre los géneros masculino y femenino. Otro ejemplo visto en los estudios etnográficos revisados por Cucchiari (1996) señala a Martin y Voorhies quienes en la cultura *chukchee* pudieron encontrar hasta siete categorías cruzadas de género.

En una sociedad patriarcal occidental, los roles de género se encuentran fuertemente establecidos, no obstante, esto no siempre fue así, por lo que a continuación se intenta dar una explicación teórica de cómo progresivamente se llegó a esta cosmovisión en nuestra cultura. Engels (1984), a partir de la clasificación que hace Morgan de las tres épocas por las que habría pasado la

historia de la humanidad (salvajismo, barbarie, civilización), realiza un paralelo con la formación de la familia y los tipos de matrimonio. Lo que llama la atención, es cómo la mujer ha ido perdiendo cada vez mayor libertad sexual en las formas más avanzadas de desarrollo humano, mas no así el hombre. La civilización moderna es concebida a partir de los sistemas de parentesco de la familia hawaiana, en la cual hermanos/as no pueden ser padre y madre de un mismo hijo, son sistemas monogámicos y sin promiscuidad sexual, que alcanzaron un progreso mucho más rápido y completo que aquellas sociedades en las que continuó el matrimonio entre hermanos y hermanas. La institución de la gens (clanes) fue el nexo en común que permitió a los pueblos bárbaros evolucionar a las grandes civilizaciones, como por ejemplo las que se desarrollaron en Grecia y Roma (Engels, 1984).

En el caso particular de las gens romanas, se describen las siguientes características: existía un derecho hereditario recíproco que permitía que los bienes permanecieran siempre dentro de la gens, tenían un lugar de sepultura en común, ceremonias religiosas en común, prohibición de casarse dentro de la misma gens, posesión de tierra en común, obligación de prestarse ayuda mutua dentro de la gens, el derecho a llevar el nombre de la gens y el derecho a adoptar extraños. Si una persona no era miembro de una gens no podía tampoco pertenecer al pueblo romano, lo que les impedía ocupar algún cargo de funcionario público (la plebe). Sin embargo, igual estaban obligados a pagar impuestos y pasar por un proceso de instrucción militar (Engels, 1984).

Es en las gens donde se comienzan a ver algunas diferencias de poder entre hombres/mujeres; por ejemplo, en el matrimonio punalúa se prohíbe el casamiento entre hermanos/as (tabú del incesto), y los hombres punalúa debían buscar mujeres de otras tribus. A partir de este momento las herencias de los miembros masculinos permanecen en la gens (Engels, 1984). Sin embargo, en el caso de las mujeres, salían de los gens y pasaban a la gens de su padre, el autor señala que de esta forma "quedaron abolidos al filiación femenina y el derecho hereditario materno, sustituyéndolos la filiación masculina y el derecho hereditario paterno" (p. 22). Si sumamos a esto el surgimiento de la familia patriarcal, significa una subordinación histórica del sexo femenino, ya que el hombre comienza a tomar las riendas del hogar y la mujer es reducida a un simple instrumento encargado de la reproducción y de responder a las necesidades lujuriosas del hombre (Engels, 1984). A partir de la familia monogámica, se da comienzo al predominio masculino con el fin de procrear hijos, sin que sea cuestionada su paternidad, la cual se exige para que sus hijos/as como herederos directos posean los bienes de su padre en algún momento (Engels, 1984).

El origen de la palabra familia para la civilización romana está asociado a un conjunto de esclavos que pertenecían a un mismo hombre, este organismo social también incluía a su mujer y los hijos/as, sobre los cuales tenía el derecho de la vida o la muerte por *patria potestad* romana. La familia monogámica demuestra poseer una mayor solidez en los lazos conyugales que los sistemas previos, al no poder

ser disueltos por cualquiera de las partes, prácticamente solo el hombre tiene esta facultad. Desde este momento si cualquier mujer osara a recurrir a prácticas sexuales antiguas, como la poliandria, el adulterio o la prostitución, es castigada fuertemente como en ninguna época anterior, el desprecio y rechazo por parte de la sociedad (Engels, 1984). Sin embargo, solo es monogamia para la mujer, y no para el hombre, ya que muchas de las esclavas más jóvenes y bellas pertenecían al hombre y la mujer legítima debía tolerar esta situación pasivamente. Nada tiene que ver el origen de la monogamia con una visión romántica como móvil de una unión en matrimonio, sino más bien con una protección de la propiedad privada del padre que sería heredada a sus hijos/as. Es una forma de esclavitud de un sexo por el otro, la monogamia se transforma así en la primera forma de división del trabajo y la primera forma de opresión de clases del sexo femenino por parte de los hombres (Engels, 1984). En palabras del autor, "el hombre es en la familia el burgués; la mujer representa en ella al proletario (p. 32).

El matrimonio del proletario le permite a la mujer reconquistar su derecho de divorciarse, además los sistemas legislativos señalan que un matrimonio válido debe ser consentido abiertamente por ambas partes, y poseen los mismos derechos y deberes (Engels, 1984). Sin embargo, el matrimonio es similar a un contrato de trabajo, el cual también es consentido por ambas partes, pero existe una diferencia en la fuerza que ejerce una sobre otra y la situación económica de cada una. Esta igualdad de derechos y deberes entre marido y mujer nunca fue real, el gobierno del hogar se torna en un servicio privado donde la mujer fue la criada principal y no es parte de la producción social, situación que cambia un poco cuando la mujer proletaria ingresa a trabajar en las industrias. Por otra parte, la familia deja de ser una unidad económica individual y se convierte en un asunto social, así como también el cuidado y la educación de los hijos e hijas legítimos/as o naturales (Engels, 1984).

La producción capitalista, significó un quiebre con todas las tradiciones del pasado reemplazando las herencias y derechos históricos por un libre contrato de compraventa, ya que se buscaba crear personas libres e iguales que pudiesen entregar su trabajo y sus bienes (Engels, 1984). Para los burgueses de esa época, el matrimonio era un contrato entre dos voluntades que disponían su cuerpo y alma para toda la vida, sin embargo, continuaba siendo un matrimonio de clase donde el hombre tenía preponderancia por su capital económico. Es por esto por lo que mientras no se suprima un sistema de producción capitalista, el matrimonio no se concertará con total libertad, ya que este tipo de sistema ejerce una poderosa influencia a la hora de elegir una pareja y la aceptación de infidelidades en virtud de las consideraciones económicas individuales (Engels, 1984). Hay dos características que mientras no desaparezcan seguirán generando relaciones no equitativas entre hombres y mujeres, por un lado, la preponderancia económica que le da al hombre un nivel más elevado y por otro, la indisolubilidad del matrimonio, situación que actualmente aún se vive en algunos países (Engels, 1984).

Habiendo revisado cómo se instaló históricamente el patriarcado occidental, es relevante ahora mencionar cómo, gracias al movimiento feminista, esto comienza a ser cuestionado, problematizado, deconstruido y desnaturalizado. La importancia del concepto de género radicaba en que permitía a las feministas estudiar otras formas de organización social, más allá de las diferencias sexuales que establecía una dominación patriarcal (Scott, 2016). La palabra género expresaba el rechazo de las feministas norteamericanas hacia el determinismo biológico en el empleo de términos como "diferencia sexual" y afirmaba la forma en que el saber de las mujeres transformaría los paradigmas dominantes (Scott, 1996).

La propuesta de género feminista persigue una mejora en la calidad de vida y mayor libertad de mujeres y hombres, a través de una redistribución más equitativa de los poderes sociales, una transformación de los mecanismos que crean y reproducen las formas de poder y la construcción de poderes más democráticos, donde no exista opresión ni enajenación de género (Lagarde, 1996).

En los años 80s, la palabra género se utilizó como sinónimo de "mujeres", como una búsqueda de las estudiosas feministas de legitimarse académicamente (Scott, 1996). A mitad de los años 90s, Scott (2016) observa que el término género pierde su criticismo en Estados Unidos, transformándose en un término más o menos común, entendido y usado por los/as investigadores/as. Lamas (1996c), por ejemplo, indica que es común a partir de los '90s escuchar hablar de perspectiva de género, comenzando a ser utilizado el género como un sinónimo de sexo.

El género es un tema relativamente nuevo que aún carece de la capacidad analítica para generar cambios en los paradigmas históricos existentes (Scott, 1996). Las historiadoras feministas han escogido tres caminos teóricos para analizar género, los cuales son: el intento de explicar los orígenes del patriarcado y de la tendencia del hombre a dominar a la mujer; las críticas feministas centradas en la tradición marxista que afirman que el capitalismo y el patriarcado interactúan recíprocamente; y el estudio de la producción y reproducción de la identidad de género del sujeto por parte de escuelas psicoanalíticas (Scott, 1996).

Lamas (1996c) señala que más recientemente, la investigación sobre la realidad biológica de la sorprendente variedad de caracteres sexuales, incorporan el concepto de "intersexos", entendidos como "aquellos conjuntos de características fisiológicas en que se combina lo femenino con lo masculino" (p. 339), pudiendo existir una multitud de posibilidades si consideráramos otros criterios.

Con relación a las investigaciones desarrolladas, mientras que los estudios de "clase" se basaban, en su mayoría, en la teoría de Marx; no existía la misma unanimidad entre quienes empleaban los conceptos de raza y género, generándose poca claridad e incoherencias (Scott, 1996).

El entendimiento de la palabra género ha generado numerosas discusiones y polémicas a lo largo de la historia reciente de la humanidad; por ejemplo, Scott (2016) describe que días antes de realizarse la cuarta Conferencia Mundial Sobre la Mujer de Beijing, en 1995, un grupo de congresistas estadounidenses declaraban

inmoral y contra los valores de la familia el aceptar la existencia de cinco géneros (hombres, mujeres, homosexuales, bisexuales y transexuales). Durante el desarrollo de esta conferencia, Scott (2016) indica que se intentó clarificar el concepto de género pidiendo a los participantes explicitar cómo lo entendían, finalmente se "había convertido en un sinónimo para las diferencias entre los sexos, tanto adscritos como naturales" (p. 97).

Los sistemas de género señalan Conway, Bourque y Scott (1996), sin importar su periodo histórico son sistemas binarios de oposición jerárquica hombre/mujer y masculino/femenino. Esto ha dado origen a una serie de simbolismos relativos al género de la misma naturaleza, como por ejemplo: lo instrumental y lo artificial, la razón y la intuición, la ciencia y la naturaleza, lo público y lo privado, entre otras. Para Conway, Bourque y Scott (1996), el poder y el significado de género reside en que estas oposiciones binarias permiten comprender la existencia de procesos sociales y culturales complejos que generaron diferenciaciones poco claras entre mujeres y hombres.

Para Cucchiari (1996) el sistema de género propone dos categorías complementarias pero, a la vez, excluyentes donde se clasifica a todos los seres humanos, teniendo cada una "asociada una amplia gama de actividades, actitudes, valores, objetos, símbolos y expectativas" (p. 184). Si bien las categorías son universales, el contenido que se da en cada contexto de nuestro planeta tiene una variedad inmensa (Cucchiari, 1996). Por ejemplo, el autor señala que en algunos lugares son las mujeres quienes desarrollan actividades agrícolas, mientras en otros las actividades en el campo están prohibidas; en algunas culturas mediante un rito conocido como "*couvade*", los hombres comparten el dolor, molestias y recuperación del parto con la mujer, algo impensado en nuestra sociedad.

III.1.2.2 Asignación: ¿Cómo se construye el género?

En relación con el proceso de construcción de género, Lagarde (1996) menciona que el ritual del parto es el mecanismo cultural que asigna el género en nuestra sociedad, siendo la palabra "niño" o "niña" la marca que significa al sexo. Sin embargo, en la actualidad, este ritual se ha adelantado al momento de la ecografía, cuando un padre o madre puede saber el sexo biológico de su bebé ya existe una asignación de género por parte de los familiares y amigos de la pareja. Es a partir del momento de ser nombrado, donde una persona recibe una significación normativa que indica cómo debe construir su masculinidad o feminidad y que, normativamente, perdura a través de su historia personal y social. A partir de este momento se definen las actividades, la intelectualidad, los lenguajes, los valores, la identidad, los bienes, el poder, los límites y el sentido de la vida que tendrá el/la sujeto/a, dependiendo si nació hombre o mujer (Lagarde, 1996).

La sociedad y el Estado tienen una serie de formas de controlar, ordenar y sancionar la sexualidad de los seres humanos. Esto se da a través de la creación de mecanismos y formas de consenso que permiten asumir y/o validar lo que

significa ser hombre y mujer; además de crear formas de coerción social e instituciones encargadas de vigilar el cumplimiento de las prescripciones normativas (Lagarde, 1996).

A modo de ejemplo, Lagarde (1996) señala que en la sociedad patriarcal la mujer adquiere un sentido cuando sienten, piensan y actúan para satisfacer las necesidades vitales y deseos de los otros. La mujer queda atrapada, de esta forma, en un cuerpo-naturaleza del cual no tiene control, ya que pasa a ser de otros. La mujer que no cumple con este rol está condenada a la exclusión, el daño, la desvalorización y el rechazo de las instituciones y personas (Lagarde, 1996).

El caso del hombre es muy diferente, ya que es concebido como poderoso, con una amplia gama de actividades a desempeñar, dueño de sí mismo, exitoso y libre; en síntesis, un ser para sí mismo en el mundo (Lagarde, 1996). Ser hombre "implica ser el que hace, crea y destruye el mundo con legitimidad; es ser quien piensa, significa y nombra el mundo, el que sabe, el poseedor de la razón, de la verdad y de la voluntad" (Lagarde, 1996, p. 61). Desde este tipo de concepción, la realización del hombre se alcanza al oprimir a personas, grupos y categorías sociales y culturales que no alcanzan la condición de hombre, ya que el paradigma del mundo patriarcal es el hombre (Lagarde, 1996).

Según Lagarde (1996), bajo un sistema patriarcal, el hombre debe cumplir una serie de funciones, tales como ser responsable de la producción de los bienes y la riqueza económica, social y cultural; crear y mantener las concepciones de mundo; ser intelectuales, controlar las instituciones que regulan el orden del mundo; llegar a consensos con otros hombres acerca del sentido de la sociedad y aumentar sus influencias en busca de la obtención de mayor poder sobre los demás. Esto implica que todo hombre, a su vez, debe ejercer formas de dominio sobre otros hombres basadas en la competencia como un mecanismo de jerarquización, que les permite generar una movilización social y política en búsqueda del desarrollo y empoderamiento personal (Lagarde, 1996).

Dentro de un sistema patriarcal, para Lagarde (1996):

"Ser hombre implica vivir desde una condición de género privilegiada, jerárquicamente superior y valorada positivamente. Y ser mujer implica vivir a contracorriente, desde una condición inferiorizada a partir de la cual los hechos de las mujeres son desvalorizados o invisibilizados, y las colocan de antemano en una posición jerárquica menor, subordinada, y sometidas a dominación" (p. 68).

Analizando la violencia de género entre hombres, Lagarde (1996) señala que aquellos hombres que no encajan con los estereotipos de masculinidad y no cumplen las prescripciones normativas son objeto de dominio. Dentro de este grupo, la autora menciona como ejemplo a los homosexuales, hombres solos sin cónyuge, quienes no son padres o quienes padecen de enfermedades de transmisión sexual, por nombrar algunos casos en los que se ejerce opresión intragénero. Es debido a una fantasía de género en la que estos hombres no hegemónicos buscan ocupar

posiciones de poder acordes a sus condiciones sociales de identidad, que la mayoría de ellos acepta el dominio por parte de los hombres hegemónicos (Lagarde, 1996).

Entre los hombres existe una lealtad masculina basada en el pacto de someter a las mujeres y reproducir el patriarcado; en cambio, una organización patriarcal no permite ni pacto ni lealtades entre mujeres, las que viven una competencia mediada por los otros, una confrontación enajenada que las mantiene aisladas, enemistadas y divididas (Lagarde, 1996)

Lagarde (1996) argumenta que en la sociedad patriarcal, el cuerpo es entendido como un producto biológico, y por lo tanto, se invierten muchos esfuerzos en programar cuerpos eficaces que alcancen sus objetivos. Así, cada cuerpo implica oportunidades y limitaciones en la vida. La autora señala que cada cuerpo debe pasar por un proceso institucionalizado por la sociedad de disciplina sobre los deberes de género, y cuando esto no ocurre se generan conflictos y problemas de identidad. Por ejemplo, en Chile hubo un periodo en que la formación de enseñanza media técnica entregaba carreras destinadas exclusivamente hacia mujeres, como cocina, secretariado, costura, entre otros oficios, donde se les enseñaba qué actividades debían realizar y cómo debían comportarse en sociedad.

La producción de formas culturalmente aceptadas del comportamiento para hombre y/o mujer es una función de la autoridad social y para Conway, Bourque y Scott (1996) siempre está mediada por "un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas" (p. 23). Sin embargo, es posible que ocurran dos fenómenos que son curiosos de analizar; en primer lugar, el caso de que no exista una coincidencia entre lo que las instituciones desean imponer; y en segundo lugar, cuando no siempre tienen éxito, ya que los/as individuos/as en ocasiones no aceptan designaciones reguladas desde el exterior (Conway, Bourque y Scott, 1996).

III.1.2.3 *El lenguaje: ¿qué elementos considerar para estudiar género?*

Es importante destacar que a veces las normas de género no se explicitan y son transmitidas de forma implícita a través del lenguaje y otros símbolos (Conway, Bourque y Scott, 1996). Existen tres objetivos sociales que persiguen las instituciones de género; en primer lugar, especializar a partir del sexo de los/as sujetos/as, es decir, socializar acerca de los roles específicos para cada sexo biológico; en segundo lugar, transformar a los/as individuos/as a su condición de género, actuando de la mejor forma posible de acuerdo a las actividades, funciones, ocupaciones y roles que les fueron asignados/as al nacer; y por último, permitirles alcanzar el desempeño fluido en un mundo estructurado lo que permitirá adaptarse de forma normativa y ser parte de la sociedad (Lagarde, 1996)

Desde la antropología, se plantea que las diferencias significativas entre hombres y mujeres son las diferencias de género, y por lo tanto, uno de sus intereses principales es encontrar la forma en que en cada cultura se manifiestan estas

diferencias (Lamas, 1996b). El autor describe cómo Murdock, al realizar una comparación de varias sociedades en cuanto a la división sexual del trabajo, concluyó que este fenómeno no siempre puede ser explicado por las diferencias físicas entre los sexos, ya que en ocasiones estaba determinado por la consideración de ciertas actividades como femeninas o masculinas. Otro estudio de Linton señala que las personas aprenden comportamientos adecuados al estatus instituido en lo masculino y lo femenino, de esta forma podemos apreciar como el poder, entendido en forma de fluido, se encarga de socializar a través de diversas instituciones sociales a los/as individuos/as (Lamas, 1996b).

La antropología permitió comprender que la asimetría entre hombres y mujeres varía de cultura en cultura, pero siempre existe (Lamas, 1996b). Lo que define al género, es la acción simbólica colectiva que genera las nociones sobre cómo deben ser los hombres y las mujeres (Lamas, 1996c). Por ejemplo, en algunas culturas las canastas son elaboradas por mujeres, mientras que en otras, son elaboradas por los hombres, por lo que se puede concluir que es una actividad que la cultura define como propia para cada sexo. La existencia de mujeres con características asumidas por una sociedad como masculinas y de hombres con características femeninas, es otra señal de que la biología no garantiza cualidades de género (Lamas, 1996b).

Numerosos estudios han llegado a la conclusión de que las posiciones de género están establecidas jerárquicamente, siendo generalmente los símbolos masculinos positivos, mientras que los símbolos femeninos son más ambiguos y negativos (Cucchiari, 1996). Este predominio masculino, se puede evidenciar en que son los hombres quienes dominan el sistema de parentesco y la política, y poseen derecho sobre las mujeres, quienes son consideradas como "la otredad" (Cucchiari, 1996). En un orden patriarcal, todos los hombres, incluso los oprimidos o no hegemónicos tienen posibilidades de ejercer poderes de dominio sobre las mujeres. Sin embargo, las mujeres sujetas a una inferioridad de género también podrían llegar a ejercer dominio sobre hombres sujetos a otros factores, como su edad, clase social, relación de parentesco y eroticidad, entre otras (Lagarde, 1996).

Por otra parte, se debe considerar que las categorías de género no son únicamente mujer u hombre, sino también niño/niña, adulto/adulta, viejo/vieja, dependiendo el curso de la vida de las personas y de las normas que les impone una sociedad en particular, con relación a su edad, expectativas y oportunidades (Lagarde, 1996).

Es aquí donde cobra un especial sentido, el concepto de interseccionalidad. Este concepto se ha convertido en un elemento central y transversal al intentar comprender el presente del género por parte del pensamiento feminista. La perspectiva interseccional permite ir un paso más allá de las influencias sociales y las creencias personales acerca de la experiencia de género, ya que permite caracterizar a un/a individuo/a como un cruce de identidades que participan en todo momento en su definición (Shields, 2008).

La interseccionalidad comenzó a aparecer cuando las feministas académicas de los años '70 comenzaron a reflexionar sobre qué experiencias de mujeres estaban representando hasta ese momento, mujeres blancas educadas y de clase media. La autora señala que la primera interseccionalidad que se consideró fue estudios de raza que consideraban las experiencias de las mujeres de color, de esta forma los estudios feministas comenzaron a entender como el posicionamiento en la sociedad influye de manera directa en la identidad individual de los/as individuos/as. A partir de este momento, uno de los objetivos de la investigación empírica fue lograr una exclusividad de temas y poblaciones marginadas que no habían sido tomadas en cuenta hasta ese momento (Shields, 2008).

La década de 1980, en sus inicios, está caracterizada por un mayor empleo de la interseccionalidad desde una perspectiva crítica feminista para comprender la imposibilidad de estudiar el género sin relación a otras identidades sociales como la orientación sexual, la edad, la raza y la clase, por ejemplo. Desde esta perspectiva, como se señalaba anteriormente, hay identidades sociales más desaventajadas que otras, por lo que señala que existe una acumulación de desventajas en el caso de las identidades más marginales; es así como ejemplifica que ser mujer negra es doblemente desventajoso que ser hombre negro (Shields, 2008).

En particular, el género debe ser entendido en el contexto de las relaciones de poder parte de las identidades sociales. Si bien teóricamente se reconoce la importancia de la interseccionalidad, la práctica no suele ir a la par, particularmente en psicología y disciplinas similares (Shields, 2008).

La definición de interseccionalidad varía según el contexto, sin embargo, el hilo conductor entre todas ellas son una serie de identidades sociales que a través de un proceso dinámico se relacionan entre sí, se refuerzan, se mantienen y se definen mutuamente en un/a sujeto/a activamente comprometido. Una categoría como el género, por ejemplo, se define a sí misma a partir de su relación con otras categorías, como pueden ser la clase social, la raza, el grupo etario, entre otras (Shields, 2008).

A partir de estas categorías una persona logra una identidad emergente como resultado de una creación híbrida, única y particular, es una perspectiva multidimensional de la identidad. En oposición a esta forma de ver la interseccionalidad, esa definición presupone la existencia de un sujeto previo al género, a la clase social o una raza, lo cual es imposible. Para el autor, "el sujeto (sic) encarna todas estas características, que le dan forma y entidad" (p. 45).

Shields (2008) incorpora en su definición además la contingencia histórica que tiene cada una de las categorías, la cual puede generar opresiones y/u oportunidades en la construcción particular de una identidad social. Una posición interseccional puede estar en ventaja con respecto a un grupo, pero en desventaja con respecto a otros, por ejemplo, ser lesbiana blanca está en contra de la normatividad y los estándares heterosexuales, pero podría estar en una posición mucho más aventajada que una lesbiana de otra raza (Shields, 2008). Otra crítica

que se plantea en relación con el punto de vista de una doble y/o triple discriminación, es, por ejemplo, que ser mujer negra es una doble opresión y ser gitana gay es una triple opresión (Platero, 2013). Estas categorías siempre están interrelacionadas entre sí y poseen un valor distinto, no es algo aditivo donde una persona tiene más o menos capas que otra, ya que no ayuda desde una perspectiva práctica a articular alianzas entre los movimientos sociales, ni trabajar para ellos (Platero, 2013).

Una metáfora para entender estas distintas identidades sociales que forman parte de la perspectiva interseccional, puede ser entenderlas como una maraña compleja que rompe con la lógica lineal y el pensamiento binario. Para Platero (2013) la identidad "es una ficción que construimos para entendernos, para ser inteligibles en un entorno determinado" (p. 48). Por ejemplo, en el caso de las masculinidades, el autor indica que la plasticidad de las decisiones y acciones de las personas permite que el concepto pueda ser desdibujado, reinscrito, reinterpretado e incluso se pueda volver a inventar. Es la socialización a través de los "policías de género" quienes terminan convirtiendo a un individuo en un controlado social que no encaja en una determinada categoría, al decirle, por ejemplo "no eres lo suficiente hombre" (Platero, 2013).

La importancia del concepto de interseccionalidad es un asunto que surge tanto de los movimientos sociales como de la academia con igual grado de importancia. Ambos lograron comprender que el tema de género estaba atravesado por muchos otros factores (Platero, 2013).

Para Shields (2008), plantear una discusión sobre las diferencias entre mujeres y hombres, es simplista, ya que "poner el foco en las descripciones de diferencias y similitudes no nos permite comprender cuándo y cómo opera como un sistema de opresión o como un aspecto de identidad" (p. 303). En este sentido, lograr una investigación que aborde una perspectiva de la interseccionalidad se transforma en un desafío para los presentes investigadores, ya que la mayoría de los estudios desde la psicología han tomado tres caminos con respecto a la interseccionalidad; excluirla, diferirla o limitarla. Por ejemplo, muchos estudios han intentado abordar la interseccionalidad utilizando técnicas cuantitativas, sin embargo, la mayor parte de éstos no ha logrado tener éxito, ya que considera factores independientes, bajo un diseño de investigación factorial tradicional (Shields, 2008).

Una de las posibles soluciones debería ser la utilización de métodos cualitativos, ya que son más compatibles con la intención y el lenguaje de la interseccionalidad. Además, un/a investigador/a cualitativa se preocupa mucho más por fenómenos emergentes (Shields, 2008). Para la autora, el objetivo de estas investigaciones busca describir el cómo se llevan a cabo las relaciones significativas y temas relevantes entre las distintas categorías identitarias. La interseccionalidad debería ser una preocupación central en la investigación feminista psicológica actual (Shields, 2008).

En el caso del género, estudiar esta categoría desde una perspectiva interseccional es primordial, ya que, se ha transformado en la identidad social más importante, dominante y visible, lo que ha generado una estructura que mantiene la subordinación de las mujeres con respecto a los hombres (Shields, 2008). Una perspectiva interseccional, permite que podamos pensar de manera más compleja desde una mirada poliédrica que permita comprender que no existe una sola razón que constituya un problema, ya que por ejemplo la persona hegemónica también es interseccional (Platero, 2013). Para el autor el contexto cognitivo en el que se construyen conceptos como sexo, sexualidad e identidad "están construidas con muchísimas capas de historia, de geografía, de relaciones políticas, de relaciones económicas, etc. que no se pueden desligar las unas de las otras" (p. 52).

Desde una perspectiva psicológica, el género se articula en tres instancias básicas (Lamas, 1996b). En primer lugar, la asignación de género, la cual se realiza al momento de nacer a partir de la apariencia externa de los genitales de un/a bebé. En segundo lugar, la identidad de género, que se establece en un momento cercano a la adquisición del lenguaje por parte del niño o niña, cuando éste/a se asume como parte de un grupo masculino/femenino y comienza a comportarse y generar experiencias en base a esta adscripción. En efecto, la identidad de género no se puede reducir a un fenómeno solamente psíquico, pues posee una historicidad que varía de cultura en cultura (Lamas, 1996c). Por último, está el rol de género, que se refiere al conjunto de normas y prescripciones impuestas por el contexto sociocultural sobre lo femenino o masculino (Lamas, 1996b).

Si bien no buscamos un reduccionismo psicologista, es necesario mencionar que son las teorías psicológicas las que mejor explican el origen individual de la identidad de género. Con relación a esta temática, ha sido explicada desde diversos puntos de vista teóricos. Uno de ellos, y de los más relevantes, es el de las "relaciones objetales" que se establece desde los primeros años de vida en adelante. Las relaciones objetales, y la objetivación, tienen que ver con la capacidad no innata que adquieren niños y niñas durante los primeros años de vida de distinguir entre el "yo" y el "no yo", ya que la consolidación de esta habilidad constituye uno de los logros más significativos de la primera infancia (Fox-Keller, 1991). En efecto, en las primeras etapas del desarrollo, niños y niñas aún no tienen la capacidad de establecer y reconocer los límites que permiten distinguir entre aquello que es interno, como la psique, y aquello que es externo, como el entorno. Además, estos elementos tampoco tienen algún orden o estructura inicial (Fox-Keller, 1991).

El mundo externo de los/as infantes tempranos/as, al menos en nuestra cultura occidental neoliberal, es constituido principalmente por una figura materna; que, sea o no madre biológica, en la gran mayoría de los casos suele ser una figura femenina. Los niños y niñas en sus primeros años tienden a experimentar dicha figura femenina como una extensión de ellos y ellas mismas (Fox-Keller, 1991). Es solo a través del proceso de asimilación de diversos tipos de experiencias asociadas al

placer y dolor, y también a la gratificación y frustración que se comienza a configurar la diferenciación entre el yo y el otro; imagen y precepto, sujeto y objeto (Fox-Keller, 1991). El hecho de tener la capacidad de reconocer que hay una realidad externa, permite a los/as niños/as interactuar y relacionarse con ésta, reconociendo poco a poco un mundo en el que los objetos relacionales pueden tener “vida propia”.

Posiblemente aquellos elementos más determinantes en nuestras concepciones de lo que es y/o debe ser lo masculino y femenino, vienen dados por las experiencias y percepciones de las personas que ofician de cuidadoras primarias. Así pues, el proceso de desarrollo de relaciones objetales descrito, posee diferentes implicancias para cada sexo (Fox-Keller, 1991), pues el hecho de que principalmente sea la madre quien proporciona el contexto emocional a partir del cual se genera la diferenciación primaria antes descrita, conlleva automáticamente a un sesgo en las percepciones de género.

Cuando el yo se va individuando, la madre, que era entendida como parte del sujeto primitivo, emerge, en el caso de los niños, desde un proceso de negación como el primer objeto externo, es así como todos los procesos que recuerdan a aquel lazo quedan impregnados de una asociación con lo femenino. Por consiguiente, procesos como la objetivación quedan simbólicamente “coloreados” por sus orígenes en el proceso de diferenciación de la madre, quedando así marcados como lo “no madre”, la que a su vez, se convierte en objeto, mientras que el/la niño/a, en sujeto/a (Fox-Keller, 1991).

Un concepto importante dentro de esta perspectiva es el de socialización, en que los niños son criados, y por tanto, socializados por alguien que es diferente a ellos respecto al género, por lo que para poder construir su identidad, es necesario que haya un proceso de diferenciación y separación, proceso en el cual, se asocia lo que tenga que ver con el cuidado a lo femenino. Además, las tareas de cuidado comienzan a verse como una amenaza a esa masculinidad que comienza a desarrollarse, lo cual a su vez configura la construcción social de la mujer como cuidadora (Chodorow, 1978). Además, producto de esto, los hombres tienden a configurarse como independientes, autónomos y con límites rígidos. Por otra parte, las niñas no necesitan diferenciarse de su figura primaria de apego para construir su identidad. Es por esto por lo que logran desarrollar una mayor capacidad de empatía, entienden a las personas desde prismas más relacionales y su yo posee límites más flexibles (Chodorow, 1978).

Si bien, más allá de la figura materna existe todo un mundo, es en la figura paterna donde el niño se dirigirá en búsqueda de protección ante el miedo y la ansiedad a la desintegración de un yo aún bastante frágil, lo cual derivará en la posterior búsqueda de la individuación y la diferenciación, elementos relacionados y representados por el padre (Fox-Keller, 1991). En otras palabras, es en la figura paterna donde el niño, luego de la diferenciación de la madre, encuentra una figura de identificación e individuación. La figura paterna entonces, funge para el niño como un representante de la realidad externa, protector y elemento de fraternidad

ante “los peligros” de la figura materna, ahora percibida como una amenaza de ahogo y pérdida de las fronteras del yo en desarrollo (Fox-Keller, 1991). Es así como comienza a configurarse desde las experiencias más tempranas de la vida, la fuerte tendencia a asociar los elementos cognitivos y afectivos de la objetivación con lo masculino, mientras que se asocia a lo femenino todo lo que implique la supresión de las fronteras entre sujeto y objeto (Fox-Keller, 1991). Así pues, se comprende la marcada tendencia de nuestra cultura actual a entender, validar y valorar las ciencias basándose en la premisa de una dicotomía radical entre sujeto y objeto, donde toda experiencia que escape de ese modelo es considerada secundaria. Cabe destacar que, el drama pre-edípico y edípico tienen una relevancia importante en cómo son configuradas y reproducidas las prácticas sociales de género (Chodorow, 1978). Frente a esto, cabe mencionar que si la figura paterna se implicara, en general, de una forma más presente y comprometida en las tareas de crianza y situaciones domésticas variadas, las consecuencias de este determinante proceso de la primera infancia serían otras (Chodorow, 1978). En conclusión, tal como indica Rocha (2009), esta perspectiva se encamina hacia reconocer la “importancia del conocimiento, la motivación y disposición para identificarse con alguien y aprender un rol, dicho de otra forma, parece involucrar tanto un proceso de aprendizaje como un papel mucho más activo por parte de quien se identifica” (p. 254).

Hasta ahora, hemos revisado lo que la perspectiva psicoanalítica nos ofrece para darle una explicación lógica a la ontogenia de la identidad de género y la masculinidad, no obstante, existen otras posturas teóricas desde la psicología que intentan dar una explicación ontogénica del desarrollo de la identidad de género. Una de ellas, es la perspectiva del aprendizaje y aprendizaje social (Rocha, 2009), dicha postura se centra en la importancia que posee la comunicación tanto en el desarrollo cognitivo como en el aprendizaje, lo cual sería la base fundamental para el desarrollo de la identidad de género en niños y niñas. Además este enfoque implica que las personas aprenden a ser masculinas o femeninas a través de la observación y la comunicación; niños y niñas están constantemente observando e imitando a quienes se comunican e interactúan con ellos, sean estos padres, amigos, televisión, películas, etc. (Rocha, 2009). No es en el sexo biológico donde reside la base de la diferenciación entre hombres y mujeres, sino en los procesos de aprendizaje social que en cada individuo se da, esto a su vez explica las diferencias que hay entre las distintas expresiones de masculinidad, lo cual se abordará más adelante (Rocha, 2009).

Otro enfoque psicológico que intenta explicar la ontogenia de la identidad de género es la perspectiva cognitiva. Dicho enfoque tiene como premisa principal que las personas no juegan un papel pasivo en el proceso de adquisición y desarrollo de una identidad de género. Además, entiende que los sujetos utilizan a los demás para definir su persona, por lo que configuran y reconocen su género y además actúan según este bajo tres procesos: la diferenciación de los géneros, la

internalización y asociación de comportamientos familiares y culturales, y reconociendo el propio género actuando en función de este (Rocha, 1999).

Por otro lado, existe el enfoque multifactorial de la identidad de género. Dicha postura nace en los años 70s, y tiene como objetivo integrar holísticamente las diversas posturas que hay en relación con el desarrollo de la identidad de género, dejando entrever la inmensa complejidad y multifactorialidad del constructo, integrando perspectivas evolutivas, de procesamiento de la información, cognitivismo, aprendizaje social, antropología cultural, entre otras. En otras palabras, el enfoque multifactorial entiende la ontogénesis de la identidad de género como un proceso dinámico, complejo y multifactorial, que involucra múltiples variables individuales, sociales y culturales (Rocha, 2009). Además, destaca la importancia de entender la identidad no como una tarea exclusiva de la infancia, sino como un proceso continuo y permanente sujeto a cambios observables en los otros, en los contextos sociales e individuales.

Algo común a todas las perspectivas psicológicas antes nombradas, es el uso del lenguaje en cada proceso identitario. Por ejemplo Scott (1996) menciona los estudios de Lacan, lo cuales permitieron comprender la importancia del lenguaje para instalar a un/a niño/a en un orden simbólico, a través del cual construye su identidad de género. El lenguaje se convierte en un lugar adecuado para realizar un análisis, ya que a través de él, la idea de masculinidad reprime los aspectos femeninos, la potencial bisexualidad e introduce la oposición entre lo masculino y femenino (Scott, 1996). El lenguaje no siempre es utilizado a voluntad, ya que en ocasiones lo introyectamos inconscientemente y mediante él nos estructuramos culturalmente y nos volvemos seres sociales (Lamas, 1996c). El lenguaje de género no puede reducirse a una magnitud como varón o hembra, ya que, desde una postura crítica sus significados son particulares y se debe analizar cómo se establecen, qué implican y en qué contextos (Scott, 2016).

Dentro del concepto de lenguaje, para efectos de la presente investigación, cobra una especial importancia todo aquello que tiene que ver con las metáforas. Estas eran vistas por los filósofos antiguos, como un elemento figurativo que influía en las ciencias, ya sea limitando u obstruyendo el conocimiento, debido a la ambigüedad de utilizar unas ideas para explicar otras, siendo este el punto de vista de Aristóteles (Pérez, 2011), o en contraposición desde el punto de vista de Platón, la función de las metáforas sería reproducir, crear y justificar a las ciencias (Pérez, 2011). Desde estas dos miradas, se desprende que la metáfora no sólo tendría influencias en los discursos literarios o en los dichos cotidianos de la gente, sino que tendría, además, un impacto en la estructuración de las relaciones sociales y el comportamiento (Pérez, 2011). Esta última, ha sido definida, por lo tanto, como un instrumento heurístico que conceptualiza la realidad del sujeto cognoscente (Pérez, 2011).

Es importante indagar en la conceptualización de la mujer por parte de los filósofos griegos, debido a que sus formulaciones están a la base hasta el día de hoy, del pensamiento y práctica occidental (Pérez, 2011). Estos discursos producen

una ideología sexista que funciona organizando la sociedad de forma sesgada (Pérez, 2011), nuestra sociedad está configurada entonces, por este sistema de dominación, que afecta mediante la distorsión y deformación de los discursos, a las representaciones que tienen los distintos miembros de la sociedad (Pérez, 2011). La filosofía es constituida y producida dentro de este contexto ideológico, contexto reproducido por el patriarcado, que actúa como institución social y cultural configurando los distintos tipos de discursos. Estos últimos, sirven para elaborar e interpretar las experiencias del mundo (Pérez, 2011).

Se entiende que la filosofía, es una actividad reflexiva en la que se expresan determinadas formas de la autoconciencia de la especie. El efecto del discurso filosófico sexista, en primer lugar, oscurece e invisibiliza la posición y determinación histórica de lo femenino en su visión del mundo y la humanidad, limitando y marginando a la mujer, de la meditación de la propia especie humana. Este discurso con pretensión de abarcar la universalidad actúa como un binomio, enfocando y alumbrando al sujeto masculino y relegando a la feminidad al estatus utópico (Amorós, 1991).

El hecho de ser hombre implicaría gozar de privilegios, derechos, deberes y pactos; conceptualizados como sustantivos: los cuales no son distribuidos homogéneamente, sino que dependerían de otras categorías sociales, como lo es, por ejemplo; la etnia, la clase, la edad o la profesión (Amorós, 1991). El propio Aristóteles veía la relación de amistad entre hombre y mujer, como asimétricas, siendo el primero, superior, por lo que la segunda no podía pretender la obtención de un trato igualitario (Amorós, 1991). El filósofo, comparaba esta relación con la del gobernante y el gobernado, desde la forma aristocrática de gobernar, en donde el que tiene el poder es el más calificado para ejercerlo, por lo que se concedía a quien cumplía con el mayor número de méritos, salvo que algunos de los dos tuviesen una riqueza considerable (Amorós, 1991). La filosofía griega no tenía como una de sus temáticas el reconocimiento de las subjetividades, en este contexto, la mujer es conceptualizada mediante la dicotomía materia-forma (esquema heliomórfico), vinculada a la materia, se relacionaba con la pasividad y lo que no puede ser captado por el entendimiento. Mientras, que el segundo, se vinculaba con la actividad e inteligibilidad (Amorós, 1991).

En el pensamiento filosófico del Medievo hasta los comienzos de la modernidad, se pondrá el acento a la confirmación natural de las categorías, donde emerge la razón como lo esencial de la subjetividad humana (Amorós, 1991). En la época moderna surge un nuevo modo de producción, el capitalismo, sistema que pone el acento en el intercambio del capital, en la explotación, dominación y manejo de los recursos naturales, en donde la preponderancia de la regulación social se vuelve necesaria (Amorós, 1991). Teniendo este sistema como base del pensamiento y práctica social, las dicotomías se anclan en el discurso de la razón, la mujer es asociada continuamente con la naturaleza, mientras que a los hombres se lo asocia con la cultura (Amorós, 1991). Anclada a la anterior dicotomía, se encuentra la de

interior-exterior, desde la cual se educa a la mujer para ser dócil, de carácter amable, sensible, para que se encargue del cuidado de los/as niños/as en su temprana edad, y del cuidado del hombre en sus últimos años, es decir, que su lugar estaría ubicado en lo doméstico, dado por un orden natural de las cosas, mientras que al hombre se lo educa para triunfar en el exterior, en lo público, político y económico, para encargarse en definitiva, de la construcción de la sociedad (Amorós, 1991). Esto provocaría que se vea al hombre ligado con lo simbólico, por lo que su comprensión y definición del sí mismo se haría desde la cultura, connotando su construcción por las capacidades y herramientas humanas, mientras que a la mujer se define desde la naturaleza, ligada con lo reproductivo y con la sumisión ante el hombre, el cual domina con su cultura, el orden semántico y simbólico que produce dicha dicotomía relegaría a la mujer a la de una ciudadana de segunda clase (Amorós, 1991).

Estas definiciones dicotómicas se refuerzan en las diferencias biológicas, cuya representación es elaborada ideológicamente. El poder de las metáforas puede verse ejemplificado en los tratados biológicos, específicamente en el proceso de ovulación y la generación de espermatozoides, viéndose al primero en términos negativos y al segundo en términos positivos (Pérez, 2011). Los conceptos metafóricos, se enfocan en este caso, en la cantidad como parámetro de medida valorativa. Se ve a la producción de millones de espermatozoides como una ventaja frente a los centenares de ovarios que la mujer tiene a lo largo de toda su vida, la cual tendría un doble fracaso por presentar un proceso degenerativo de los óvulos en la menstruación, siendo visto como un desperdicio del organismo (Pérez, 2011). El óvulo como producción de características femeninas, es representado en el polo de la fragilidad, debido a su muerte inminente si no llega la semilla heroica, siendo representada desde el polo de la pasividad, siendo este objeto feminizado, el cual es orientado y transportado por los órganos reproductores hacia el lugar de espera (Pérez, 2011). En cambio, los espermatozoides realizan un viaje activo, yendo de un organismo a otro, enfrentándose a distintas dificultades por el camino y compitiendo con sus compañeros por el óvulo, quien “espera” para recepcionar al superviviente, siendo una carrera contra el tiempo y el contexto adverso para los contenedores de la información genética “Y” (Pérez, 2011). Manifestando, de esta manera, un significado metafórico dicotómico entre lo pasivo y lo activo.

El componente cultural del conocimiento influye directamente en la concepción dicotómica de la metáfora. Es más, con el descubrimiento del papel activo del ovario, que contiene proteínas “cazadoras”, se percibe el ejercicio de un rol más activo como una función agresiva, es decir, como una “vampiresa devoradora de hombres” que absorbe, controla y come al objeto masculinizado. Esto se puede relacionar con la percepción que tiene el hombre hegemónico sobre la mujer que se empodera y ejerce roles activos, viéndola como una amenaza (Pérez, 2011). El origen de estas metáforas en las ciencias modernas, las cuales reproducen estereotipos sobre el hombre y la mujer, puede ser rastreado en la cultura griega,

desde su mitología, un ejemplo es el de Pandora, quien, al abrir una caja, desata todos los males sobre la tierra, o desde la mitología judeo-cristiana, en donde Eva por su curiosidad desata la expulsión del paraíso (Pérez, 2011). La feminidad, en definitiva, se encuentra en el polo negativo de la dicotomía del pensamiento filosófico binario, el cual Platón estableció en la cultura occidental. Así pues, se asocia a lo femenino con ausencia o carencia de algo, además, también suele ser asociado a todo lo que implique naturaleza.

III.1.2.4 *Las investigaciones de género: ¿qué dirección deben tomar?*

Con respecto hacia dónde se deberían dirigir los estudios de género, Lagarde (1996) plantea que uno de los fines de la perspectiva de género es "contribuir a la construcción subjetiva y social de una nueva configuración a partir de la resignificación de la historia, la sociedad, la cultura y la política desde las mujeres y con las mujeres" (p. 13). Se reconoce una humanidad diversa y democrática, que necesita oponerse a la opresión de género que limita sus posibilidades de desarrollo. La teoría de género admite que la subjetividad es distinta entre personas, pueblos y grupos, y también entre hombres y mujeres; es decir, cada individuo/a aprende a ser mujer u hombre de diversas formas y a través de diversos mecanismos (Lagarde, 1996).

Estudiar el concepto de género es imprescindible, pues ayuda a explorar la verdadera diferencia entre cuerpos sexuados y seres contruidos en sociedad, además de estar en el centro de los debates sobre el papel de la mujer en sociedad (Lamas, 1996a). Comprender qué es y cómo opera el género, permite dudar de las representaciones tradicionales de normalidad, tan lejanas de la amplia gama de masculinidades y feminidades (Lamas, 1996a). Conway, Bourque y Scott (1996) señalan que quienes estudian el género "pueden revisar nuestros conceptos de humanidad y naturaleza y ampliar nuestra percepción acerca de la condición humana" (p. 33).

La categoría género se convirtió en uno de los principales argumentos políticos para el feminismo (Lamas, 1996a). La importancia de los estudios de género para las feministas estuvo en la posibilidad de cuestionar cómo, cuándo y en qué condiciones el capitalismo y la opresión del patriarcado decidía lo que significaba ser mujer (Scott, 2016). Un ejemplo de esto, lo plantea Lamas (1996b), en el debate feminista entre "naturaleza versus cultura" en relación al caso de mujeres que eran tachadas de anormales por querer escapar de la esfera de lo por entonces considerado como natural, no queriendo ser madres y/o negándose a desempeñar labores del hogar; mientras que para un hombre lo normal es dominar a la naturaleza, a través del uso de tecnologías y el desarrollo de conocimientos que le permitiera ejecutar hazañas como volar o realizar descubrimientos científicos relevantes para la humanidad.

La perspectiva de género busca distanciarse de argumentos deterministas y buscan explicar las conductas de los seres humanos como productores de una construcción, bajo un sentido subjetivo (Lamas, 1996b).

Se hace menester generar un pensamiento crítico de la palabra, dejando de lado el análisis de los roles asignados a mujeres y hombres, más bien enfocándose en la diferencia sexual en sí misma, ya que a menudo se usa en el contexto de la normatividad heterosexual, olvidando otras opciones sexuales. Sin embargo, a pesar de los intentos por deconstruir la oposición sexo/género, ésta continúa ocupando un lugar predominante en las investigaciones académicas, por lo que se debe generar un entendimiento donde, tanto el sexo como el género, son productos culturales (Scott, 2016).

En la actualidad, los estudios de género deberían estar dirigidos a rechazar la oposición binaria como algo fijo y permanente, se debe lograr una historicidad y deconstruir los términos de diferencia sexual; además de reconocer al género como una categoría analítica, siendo el poder y la política dos áreas desde las cuales se puede trabajar (Scott, 1996), además, desde una perspectiva interseccional. En palabras de la propia Scott (1996) "el género debe redefinirse y reestructurarse en conjunción con una visión de igualdad política y social que comprende no sólo el sexo, sino también la clase y la raza" (p. 302).

III.1.3. El caballero de la noche versus las masculinidades.

Teniendo en cuenta las perspectivas mencionadas anteriormente, a continuación se trazan los lineamientos acerca del concepto de masculinidad abordado en la presente investigación. Es necesario mencionar que éste se desprende del concepto de género, siendo así, una forma de ordenar prácticas sociales, tal como lo es la religión, los ideales políticos y el estatus socioeconómico (Connell, 2003). Además, la masculinidad es también un objeto social, el cual se define como "cualquier entidad material, imaginaria o simbólica que la gente nombra, y a la cual se le atribuyen características y valores, lo que permite hablar acerca de ésta" (Wagner y Hayes, 2011, p. 221). En este sentido, se trataría de una entidad simbólica que recibe un nombre junto con características y valores, lo cual permite que pueda ser representada socialmente (Wagner y Hayes, 2011).

Antes de adentrarnos en las diversas posturas teóricas acerca del tema, es pertinente hacer un breve recorrido histórico acerca de cómo iniciaron los estudios de masculinidad en Latinoamérica, dado que la presente investigación se enmarca en dicho contexto y en gran parte se basa en dichos estudios. Como se mencionó en el apartado de género, junto con la visibilización de la situación de la mujer, emergió y se amplió el campo de preguntas y las problematizaciones acerca de los hombres, a medida que se hacía más evidente la situación de dominación masculina y subordinación femenina en diversos espacios sociales (Olavarría, 2003). En los años 80s, los hombres; sus cuerpos, sus subjetividades, conductas y aquello denominado como 'lo masculino' comienza a ser objeto de estudio sistemático y

acumulativo para las ciencias sociales. En los años 90s hubo una diversidad de estudios y encuentros acerca de la crisis que estaría afectando a la masculinidad dominante y, por tanto, al hombre, desde allí se plantearon diversas hipótesis que hoy se encuentran a modo de libros y artículos (Olavarría, 2003). En el año 2003, Olavarría llevó a cabo una recopilación de publicaciones que tenían como objeto de estudio a los hombres y las masculinidades en Latinoamérica y El Caribe, encontrando un total de 665 artículos a partir del año 1990 sin contar las tesis o memorias de grado. Según el autor:

“El año de mayor producción fue 1998 con 133 referencias, y los países con mayor edición fueron Chile (152), México (106), Brasil (79), Perú (58), Estados Unidos (58) y Argentina (43). Casi 60% de las referencias corresponde a artículos en revistas o libros” (Olavarría, 2003, p. 95).

Al acercarnos específicamente al concepto de masculinidad, nos adherimos en esta tesis, a la definición de ésta como una categoría relacional, es decir, no puede ser entendida como algo aislado, más bien se construye en directa relación con lo femenino desde lo simbólico basándose en relaciones de poder (Puente, 2016). Una cultura que no entiende a lo femenino y lo masculino como entidades polarizadas, no tiene un concepto de masculinidad (Connell, 2003). Por otra parte, se trata de un producto histórico reciente, de no más de unos cientos de años, por lo tanto, cuando se habla de masculinidad, automáticamente se está construyendo al género de una manera cultural específica (Connell, 2003). Definir la masculinidad no es una tarea sencilla, por lo cual se exponen algunas formas de comprenderla desde distintas posturas, las cuales son presentadas brevemente a continuación.

En primer lugar, se encuentra la postura esencialista, donde la masculinidad es entendida como la selección de una o más características que definen la esencia de lo que es masculino. Diversos elementos se han entendido como esenciales de lo masculino, tales como la capacidad para arriesgarse, responsabilidad, irresponsabilidad y agresividad (Connell, 2003). Este enfoque posee la debilidad en la arbitrariedad de la selección de dichos elementos esenciales.

En segundo lugar, se encuentra la postura positivista, propuesto por las ciencias sociales, donde el énfasis se encuentra en la búsqueda de hechos concretos que puedan definir y explicar la masculinidad, por lo cual, la definición propuesta aquí es que lo masculino es lo que los hombres son en realidad. De este enfoque se desprende el uso de estadísticos y escalas M/F (masculino/femenino) en la psicología de carácter positivista (Connell, 2003). El enfoque positivista presenta tres problemas: primero, que las descripciones nunca son neutrales, y por tanto el empirismo pierde peso. Segundo, que para hacer una lista de las cosas que los hombres hacen, ya debe existir dicha categoría y por lo tanto no se explica su origen. Y tercero, no explica la existencia de mujeres masculinas y hombres femeninos. No se quiere decir con esto que dicho enfoque no preste ningún tipo de utilidad, sino más bien nos referimos a que epistemológicamente apunta a diferentes direcciones con relación a la presente tesis (Connell, 2003). Esto puede visualizarse, por

ejemplo, en un estudio cuantitativo acerca de redes sociales y género, en donde las autoras concluyen que no se aprecian diferencias significativas de género desde el estudio cuantitativo de las redes sociales, junto con esto concluyen que es necesario abordar la problemática desde una perspectiva cualitativa. (Espinar y González, 2009) o en un análisis cuantitativo de estereotipos de género en contenidos audiovisuales infantiles, donde se concluye mediante datos estadísticos, que efectivamente los medios visuales masivos, contienen y reproducen estereotipos de género (Espinar, 2007).

En tercer lugar, se encuentran las posturas normativas, las cuales, argumentan que la masculinidad es lo que los hombres deben ser. Aquí es donde se encuentra la teoría de los roles sexuales, donde lo masculino pasa a ser una norma social para el comportamiento de los hombres (Connell, 2003). Las definiciones normativas permiten comprender la relación que existe entre distintas expresiones de la masculinidad en función de una norma socialmente construida. El problema de este enfoque reside en lo paradójico que puede resultar, pues en efecto, no se logra entender qué hay de normativo en una norma a la que nadie se ajusta, dado que la masculinidad plenamente hegemónica solamente existe en la abstracción del mundo de las ideas (Connell 2003).

En cuarto lugar, las posturas semióticas, que entienden a la masculinidad como un sistema de diferencias simbólicas, donde ocurre el contraste entre lo femenino y lo masculino, y por lo tanto la masculinidad queda definida como la no feminidad (Connell 2003). Así pues, este enfoque toma elementos de la lingüística estructural, proponiendo que los elementos de un discurso son definidos por las diferencias que existan entre éstos. Con relación al enfoque semiótico, Connell (2003) argumenta que “la idea de que un símbolo sólo puede comprenderse dentro de un sistema de símbolos relacionados entre sí, bien puede aplicarse a otras esferas, sólo un sistema de relaciones de género puede producir alguna masculinidad” (p. 109). En conclusión, desde la semiótica se entiende la masculinidad como algo que no puede ser completamente definido o delimitado, pues es un lugar en las relaciones y prácticas de género donde hombres y mujeres ocupan un espacio, lo cual tiene efectos en la experiencia corporal, la personalidad y la cultura.

Desde otra perspectiva, con relación a la masculinidad, se pueden establecer cuatro dimensiones desde las cuales las personas se representan, se cuestionan, se definen y se construyen como sujeto masculino; modelando las tareas y exigencias del propio género. Dichas dimensiones son la natural, la de la calle, la exterior y la doméstica (Fuller, 1997).

Primero, la dimensión natural, estaría dada por factores orientados por las diferencias anatómicas, que se perciben como características innatas en el sujeto, del cual se espera fuerza física, una sexualidad activa y un control de su mundo emocional. Esto es configurado como algo esperable y deseable en las primeras etapas de socialización desde la familia y consolidado después por los grupos de pares (Fuller, 1997). Desde un primer momento en la vida de un niño, se le asigna

vestimenta y objetos con una tendencia discursiva, y a medida que va creciendo, se va encontrando con nuevos objetos, circunstancias y aprendizajes en torno a lo masculino. Cuando el grupo de pares pasa a tener más importancia, es el momento donde la dimensión de la calle cobra relevancia, dando lugar a un terreno fértil para el establecimiento de la virilidad, la cual es definida por Fuller (1997) como “el aspecto no domesticable de la masculinidad” (p. 141); está fundada en las competencias, jerarquías y conquistas amorosas, donde las fantasías sobre los logros sexuales configuran las relaciones de los pares y la relación con el sexo opuesto (Fuller, 1997). A partir de este momento, la dimensión exterior va cobrando mayor importancia; la búsqueda de virilidad es reemplazada por la búsqueda de la hombría, la cual viene dada por lo colectivo. La identidad de género le exige al sujeto, adquirir responsabilidades, como la de formar una familia y mantenerla mediante su inserción al mundo laboral, asumiendo y anhelando roles de autoridad (Fuller, 1997). Por último, la dimensión doméstica cobra principal importancia para el ejercicio del rol masculino, un hombre puede ser reconocido por ser sexualmente activo y por cumplir con la responsabilidad de ser la autoridad y protector de este pequeño mundo (Fuller, 1997). La paternidad pasa aquí a ser la muestra máxima de hombría y virilidad, la capacidad de engendrar un hijo/a es el objetivo mayor en el mundo doméstico, fundándose en el amor, protección y autoridad como principios de esta masculinidad y, además, atraviesa el mundo público, en el sentido de que el padre prepara a los/as hijos/as para moverse en el mundo real (Fuller, 1997).

Frente a las dimensiones tratadas con anterioridad podemos concluir que, tanto hombres como mujeres, somos productos sociales. Como se mencionó en el apartado de género al momento de realizarse la ecografía según el sexo biológico, se fomentan ciertos comportamientos, mientras que otros se reprimen, a la vez que se transmiten directa o indirectamente, ciertas convicciones acerca de lo que significa ser hombre y ser masculino (Marqués, 1997). Específicamente en el caso del niño, la ubicación de éste en una categoría social que tiene poder sobre otras fomentará a lo largo de su desarrollo y de su vida, prácticas con la perspectiva y las pautas de conducta y pensamiento propias de esta categoría. Además, cabe señalar que cuando hay un “fracaso” por parte de un hombre en ajustarse a los estándares socialmente construidos, no hay una descalificación rotunda del sujeto, dado que basta con que asuma de una u otra manera la “superioridad” de ser hombre (Marqués, 1997).

Todo hombre parece haber sido informado y educado acerca de la superioridad de serlo, a través de algunos procesos que se mencionan a continuación: entender al padre como el elemento con más poder dentro del grupo familiar; percibir orgullo en la madre por tener un hijo y haberle otorgado un sucesor al padre; el probable trato preferente por sobre las mujeres, el refuerzo sexual ante todo lo positivo que realiza el niño, ya que, si se come toda la comida, y/o si va solo al baño es “todo un hombrecito” (Marqués, 1997). También existe la dicotomía entre ser sobreexigido por ser hombre, por ejemplo, cuando la sociedad impone el ejercicio del rol de

proveedor; y, el ser eximido de algunas responsabilidades por el solo hecho de serlo, como por ejemplo, en las reuniones familiares lavar la loza. Otros procesos de socialización acerca de la pseudo superioridad del hombre, son la captación de mayor vistosidad por parte de la sociedad, la atribución de mayor importancia y mayor pluralidad de roles. Además, se puede mencionar la percepción, a través de los medios de comunicación, de que los roles de mando, de importancia, de protagonismo, son generalmente ocupados por hombres, y, por último, la percepción de que las figuras sobrenaturales de mayor poder son masculinas, como Dios o *Alá* (Marqués, 1997).

III.1.3.1 *Masculinidad hegemónica: ¿cómo se relaciona con otras masculinidades?*

Al hablar de masculinidad, debe entenderse que no hay una sola expresión de ésta, sino varias, por lo que es posible hablar de masculinidades en plural, y, por tanto, de las relaciones que entre éstas se producen y reproducen (Connell, 2003). Existen cuatro conceptos centrales que deben tenerse en cuenta al hablar de relaciones de género, y por consiguiente, de relaciones entre masculinidades. Primeramente, se encuentra el concepto de hegemonía, el cual “se refiere a la dinámica cultural por medio de la cual un grupo exige y sostiene una posición de mando en la vida social” (Connell, 2003, p. 117), ligada además a las prácticas de producción, donde los hombres son llamados a ejercer un rol de proveedor dentro de un marco dualista entre femenino y masculino. No importa el momento o el espacio, la cultura siempre preferirá un tipo de masculinidad por sobre otros (Connell, 2003). Así pues, la masculinidad hegemónica es definida por Connell (2003) como:

“La configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (p. 117).

A lo largo de la historia de la humanidad, los sistemas sociales han adjudicado una identidad dominante y controladora, la cual se denomina “masculinidad hegemónica” (Puente, 2016). Se caracteriza por ser, en sí misma, machista; es decir, está fuertemente asociada con la virilidad, predominando una actitud posesiva en cuanto a la sexualidad de la mujer, mostrándose el varón con una actitud de dominancia y una obsesión por el control en las relaciones amorosas, en las cuales se involucra (Fuller, 1997). El hombre que vive bajo este sistema de pensamiento actuaría de forma agresiva, si viera amenazado su dominio. Comúnmente se imponen por la fuerza física o simbólica, mientras que la grandiosidad estaría dada por el mayor número de conquistas amorosas, además de mostrarse en contra de la expresión de las emociones, las cuales serían percibidas como una debilidad del sujeto (Fuller, 1997). Esto último, se puede ejemplificar en la frase que se les dice a los niños “los hombres no lloran”, lo que va limitando los márgenes de la expresión emocional o cuando se le dice que utilicen la violencia para combatir la violencia,

ligando a la fuerza con ser más agresivo que el otro. El machismo es definido concretamente como una ideología que mantiene los privilegios de los hombres, pero también expresa los miedos e inseguridades del propio sujeto que posee dicho pensamiento (Fuller, 1997).

Una característica principal de la hegemonía es el éxito que posee en el reclamo de la autoridad; es decir, para un hombre que se acerca a lo masculino hegemónico, siempre será más fácil reclamar autoridad y situarse en el poder (Connell, 2003). Por otro lado, para ser validado como masculino hegemónico, el hombre, dentro de la indexicalidad que le rodea y le permea, debe seguir ciertos cánones sociales, como ser fuerte físicamente, tener varias conquistas amorosas heterosexuales, casarse, tener hijos, trabajar, por solo poner unos ejemplos (Fuller, 1997). Desde la hegemonía, la feminidad se ha visto ligada al cuidado, crianza, labores de hogar y pasividad, mientras que lo masculino se relaciona a la provisión, producción material y económica, la fuerza física y al rol activo (Acuña y Bruner, 2001). Hablar entonces de relaciones de producción implica que la contribución a la sociedad por parte de una persona está mediada por el género y el rol sociocultural que se le adjudica, y por consiguiente influencia tanto el pensar como el actuar (Pedrero, 2012). Esto se ve claramente representado en la mitificación judeo-cristiana del primer hombre, al ser castigado con el deber de ganarse el pan día a día con el sudor de su frente (Corres, 2012).

Cuando no existen características de una masculinidad hegemónica, se corre el riesgo de ser repudiado y ser tratado como abyecto, lo cual nos lleva al siguiente concepto tratado por Connell (2003) en función de las relaciones de género entre masculinidades; la subordinación. El concepto de subordinación tiene relación con la dominación hacia ciertos grupos no hegemónicos, a pesar de que entren en la categoría de masculinidades, tal como los hombres homosexuales. La subordinación de la masculinidad homosexual y otras no hegemónicas puede verse, en toda una serie de prácticas materiales y simbólicas, tales como la exclusión cultural, exclusión política, el abuso cultural, violencia legal, callejera, discriminación económica y boicots personales (Connell, 2003). De esta forma, las masculinidades subordinadas (y sobre todo la homosexualidad) son colocadas jerárquicamente en zonas bajas. Tal como indica Connell (2003), “para la ideología patriarcal, la homosexualidad es el depósito de todo aquello que la masculinidad hegemónica desecha simbólicamente” (p. 119). Es importante destacar cómo las masculinidades subordinadas, lo son en mayor medida, mientras más se acercan simbólicamente a la feminidad. Algunos ejemplos de masculinidades subordinadas son aquellas que se caracterizan por rehusarse a pasar a una masculinidad adulta, pública y doméstica. En este espacio existen tipologías tales como: el don Juan, el delincuente, el célibe, el adulto joven que se niega a abandonar el hogar, entre otros personajes que merodean por los límites del género masculino (Fuller, 1997).

Por otra parte, se distingue el concepto de complicidad, el cual corresponde a la relación entre masculinidades, donde a pesar de las diferencias, prima una cierta

camaradería. La cantidad de hombres que se rigen dogmáticamente por los patrones hegemónicos de masculinidad, son en realidad un número muy reducido, si es que no inexistente. No obstante, la gran mayoría de los hombres ganan con la existencia de esta hegemonía, beneficiándose de los dividendos del patriarcado (Connell, 2003).

Por último, Connell (2003) incorpora el concepto de marginación, el cual guarda estrecha relación con el concepto de interseccionalidad, mencionado anteriormente en la sección de género. La marginación se entiende como “la interacción del género con otras estructuras como la clase y la raza” (Connell, 2003, p. 121), por lo que este concepto se ve influido por aspectos socioculturales y políticos. Un ejemplo en que la marginación puede verse concretamente es en los atletas de alto rendimiento de raza negra, pues a pesar de que pueden ser considerados como modelos de masculinidad hegemónica, no pasan más allá del reconocimiento individual, en efecto, los hombres de raza blanca siguen teniendo una especie de supremacía simbólica frente a hombres negros, a pesar de los avances sociales que ha habido en esta materia (Connell, 2003). Así pues, tal como expresa Connell (2003), “la marginación siempre es relativa a la forma de autoridad de la masculinidad hegemónica del grupo dominante”. La identidad masculina, dado su carácter subjetivo, es contradictoria en sí misma, y está en constante transformación. La masculinidad de un individuo a otro será diferente dependiendo de su ciclo vital, su sensibilidad, su ocupación laboral, su círculo cercano, entre otras cosas (Fuller, 1997).

Es importante señalar que las características físicas, no son razón suficiente para establecer una feminidad o masculinidad y tampoco deberían jugar un papel fundamental en la decisión de las actividades, trabajos o formas de vivir que decidan las personas (de Moraes y de Oliveira, 2015). Por otra parte, existen otros elementos internos y externos que permiten que la masculinidad sea en realidad, muy variada (Puente, 2016), es por esto por lo que utilizaremos el término “masculinidades”, cabe mencionar que generalmente la masculinidad es representada en los medios audiovisuales masivos de una forma hegemónica y estereotipada (Puente, 2016), es decir, resaltando algunos rasgos de la masculinidad dominante en desmedro de otros rasgos menos dominantes. Así mismo, a pesar de que se muestren hombres de distintas clases sociales y razas, los estereotipos de género tienden a ser muy similares (Puente, 2016).

Si acercamos el foco, desde una descripción general de las masculinidades hacia la investigación acerca de la temática en Latinoamérica, nos encontramos con que, aproximadamente, han transcurrido 20 años desde que esta temática comenzó a ser abordada por distintas ramas de las ciencias sociales, generando una importante postura crítica que implica el surgimiento de investigaciones y debates en torno a la relevancia social pragmática que posee la masculinidad y el enfoque de género (Aguayo y Nascimento, 2016). Asimismo, cabe señalar que estos 20 años de investigación y debate han sido de utilidad para que en el último tiempo, en los

países de Latinoamérica se haya hecho visible y latente la necesidad de generar y mejorar progresivamente políticas públicas en función del avance hacia la equidad de género, igualmente, las investigaciones han logrado visibilizar el enorme impacto que los problemas de salud mental tienen en los hombres debido al rol que socialmente se les impone (Aguayo y Nascimento, 2016).

Como fue anteriormente mencionado, las masculinidades son diversas, por lo que el campo de investigación en esta materia se muestra amplio, teniendo en cuenta los distintos discursos y prácticas producidas y que a la vez producen masculinidades. Según Aguayo y Nascimento (2016) aún existe gran escases de estudios acerca de la relación entre masculinidades, ya que en su mayoría las investigaciones se orientan hacia la relación masculino-femenino en función de las relaciones de poder, por lo tanto, uno de los desafíos para la investigación de género es el de producir conocimiento en relación a la profunda diferencia, diversidad, y desigualdad de poder que presentan hombres de diferentes etnias/razas, clases sociales, orientaciones sexuales, edades, contextos sociales, etc. (Aguayo y Nascimento, 2016).

III.1.4. La semiótica del murciélago: metáforas e íconos.

Hablar de interacción humana nos hace pensar automáticamente en factores como gestos faciales, miradas, gestos corporales y prosémica, entre otros. Sin embargo, para Farr (1985) el “gesto” más importante dentro de la interacción humana es el lenguaje, puesto que eleva la comunicación a un nivel simbólico, lo cual permite a las personas representar objetos ausentes o invisibles, además de evocar el pasado o el futuro, permitiéndole así liberarse de la limitación de espacio-tiempo que otras especies poseen (Farr, 1985). Comprenderemos que el material fílmico a analizar es un producto que es a la vez material e ideal, el cual representa ciertos estereotipos de género según el contexto histórico en el cual se produce y enmarca. Siendo así, lo material ligado a los elementos icónicos y lo ideal a los elementos metafóricos de la representación.

III.1.4.1 Elementos metafóricos: ¿cómo se caracterizan?

Reconocemos dos formas del lenguaje que nos permiten adentrarnos en los significados construidos. La primera de ellas se compone de los elementos metafóricos, caracterizados no solo como productos lingüísticos, sino también como modelos que guían el pensamiento y la forma en que actuamos, al menos de forma parcial, en una cultura específica (Lakoff y Johnson, 1995). Su naturaleza es comprender y experimentar un objeto en términos de otro, estructurando, de este modo, los procesos de cognición social (Lakoff y Johnson, 1995).

Una metáfora hace referencia al mecanismo que permite conceptualizar, organizar y articular las percepciones de la realidad, es capaz de crear y recrear a partir de las conexiones que se generan entre un término y otro (Amparo, 2006). Nuestro sistema conceptual está compuesto mayoritariamente por metáforas.

Funciona como pautas automáticas que rigen cómo percibimos, pensamos y cómo actuamos en la vida cotidiana (Lakoff y Johnson, 1995). Los conceptos metafóricos funcionan como modelos que dictan lo que se puede y no se puede hacer. Además, funcionan sistematizando el lenguaje, permitiendo no solo entender un concepto en términos de otro, sino que indefectiblemente ocultando aspectos del concepto, al centrar nuestra atención en lo dominante, obstaculizando otras características de la experiencia y la comprensión que no son coherentes con las metáforas (Lakoff y Johnson, 1995). Mediante las expresiones metafóricas del lenguaje se puede llegar al análisis de la naturaleza metafórica en nuestras actividades cotidianas, teniendo siempre en consideración los valores sociales intrínsecamente conectados con las estructuras metafóricas (Lakoff y Johnson, 1995).

Nuestro sistema conceptual está compuesto mayoritariamente por metáforas, situación que es manifestada por medio del uso de expresiones metafóricas específicas, como, por ejemplo, el tiempo es dinero, o la discusión es una guerra (Lakoff y Johnson, 1995). Esta estructura metafórica, se desempeña como pauta automática que rige el cómo percibimos, pensamos y actuamos en la vida cotidiana. Poseen una base que se fija en lo físico (sensorial) y en lo social de las experiencias, otorgando valores a los comportamientos y cogniciones (Lakoff y Johnson, 1995). Cabe mencionar que los conceptos y sus correspondientes valores de base, van variando de cultura a cultura, teniendo, además, matices de interpretación distintos entre las subculturas que integran una sociedad (Lakoff y Johnson, 1995).

Para poder entender cómo operan las metáforas en la realidad, Lakoff y Johnson (1995) propone la utilización de conceptos metafóricos espacializadores, los que son entendidos como orientadores conceptuales en el espacio de las expresiones lingüísticas, como por ejemplo, la metáfora “grande es mejor, pequeño es peor”. Esta estructura metafórica tenía mucho sentido en la sociedad de EE.UU de principios de siglo XX, en donde dicha estructura estaba en concordancia con los valores de ese tiempo, en la cual lo ostentoso era bien visto; mientras más grande era el auto, la casa o la cantidad de obreros, en mejor medida se cumplía con el ideal de persona de aquel entonces, pero después de las crisis económica que sufrió aquel país, el sistema valórico en concordancia con el concepto metafórico espacial de tamaño, se cambia por más pequeño es mejor, para adaptarse a los valores que esa sociedad necesitaba (Lakoff y Johnson, 1995).

Las estructuras metafóricas tienen entre otras funciones, la de sistematizar el lenguaje, permitiendo no solo entender un concepto en términos de otro, sino que, indefectiblemente ocultando aspectos del concepto, al centrar nuestra atención en lo dominante, obstaculizando otras características de la experiencia y la comprensión que no son coherentes con las metáforas (Lakoff y Johnson, 1995). En concordancia con esta idea, las expresiones metafóricas pueden ser vistas en distintos ámbitos de la actividad humana; de una forma creativa, innovadora, artística y estéticamente vistosas, con el fin de hacer un discurso, más digerible y agradable para las personas que reciben el mensaje (Lakoff y Johnson, 1995).

Mediante este tipo de expresiones del lenguaje, se puede llegar al análisis de la naturaleza metafórica en nuestras actividades cotidianas, teniendo siempre en consideración los valores sociales intrínsecamente conectados con las estructuras metafóricas (Lakoff y Johnson, 1995). En conclusión, gran parte de nuestro lenguaje tiene arraigado un concepto o sistema de conceptos metafóricos coherentes entre sí, que sirven para comunicarnos en códigos comprensibles desde una sociedad determinada (Lakoff y Johnson, 1995).

Lakoff y Johnson (1995) clasifican los conceptos metafóricos en estructurales, orientacionales y ontológicos. Las metáforas estructurales se refieren a conceptos de uso cotidiano en el lenguaje, que se estructuran en términos de otro concepto. Para comprender esta premisa, se puede esgrimir el siguiente ejemplo: “Una discusión es una guerra”. Esta metáfora estructura en gran medida la forma en que discutimos, en un argumento se utilizan los conceptos como ataque, defensa, perder o ganar que engloban en gran medida las interacciones cotidianas, experimentando de esta forma, la discusión en términos eminentemente agresivos. Las metáforas orientacionales se refieren a conceptos que se relacionan con un sistema global de conceptos metafóricos, los cuales tienen que ver específicamente con la orientación en el espacio, los siguientes términos como: dentro-afuera, central-periférico, superficial-profundo, y adelante-atrás están originados en la experiencia física y cultural de las personas. Las cuales están sistematizadas mediante el lenguaje en espacios duales, categorizando las experiencias en términos positivos o negativos. Para entender cómo funciona se puede dar los siguientes ejemplos: arriba es asociado a emociones como la alegría, la felicidad y el placer, también se puede referir al estatus social o económico acomodado; mientras que abajo es experimentado con estados emocionales negativos; como la tristeza, la insatisfacción o también con la pobreza y la miseria. Por último, las metáforas ontológicas se entienden como un estado o concepto en términos de objetos o entidades. Estos conceptos se llevan a la experiencia cuando las personas nos referimos a términos abstractos como la paz, inflación, injusticia, amor o la mente, como entidades concretas que se pueden categorizar y cuantificar con el fin de describir una experiencia (Lakoff y Johnson, 1995). Un ejemplo de esto puede ser “la mente humana es un recipiente”.

Desde otra perspectiva, se encuentran las metáforas conceptuales, las cuales poseen un montón de subdivisiones importantes para efectos de la presente investigación, que serán revisadas más adelante (Soriano, 2012). Se les denomina metáforas conceptuales a los fenómenos cognitivos no literales, en los cuales existen dos dominios que interactúan generando estas metáforas, el dominio fuente y el dominio meta. El primero, son los recursos que se utilizan para representar una idea; mientras que el segundo, corresponde a conceptos más bien abstractos que se pretenden explicar mediante el dominio fuente (Soriano, 2012).

Existen varios criterios para clasificar a las metáforas conceptuales y a los subtipos de metáfora a los cuales dan lugar. El primero de ellos, es el criterio de

estructura, el cual permite hacer una clasificación entre metáforas de una correspondencia y metáforas de varias correspondencias. En las primeras, el dominio fuente solo exporta un rasgo para explicar el dominio meta, es decir, se le da prominencia a una parte del dominio meta mediante una característica esencial del dominio fuente. Por ejemplo, en la metáfora “*Miguel es un lince*”, la propiedad esencial de este animal es la astucia; por lo tanto, se ocupa al lince (dominio origen), para dar prominencia a la astucia de Miguel (dominio meta) (Ruiz de Mendoza, 2000). Por otro lado, en las segundas, el dominio fuente exporta varias correspondencias para referirse al dominio meta. Por ejemplo, la metáfora “*La vida es un viaje*”, implica que la vida (dominio meta), posee la amplia gama de características que posee un viaje (dominio origen) (Ruiz de Mendoza, 2000).

El segundo criterio de clasificación es la motivación u origen de las metáforas. Así pues, se encuentran las metáforas correlacionales y las de parecido. Las primeras, se refieren a la coocurrencia de dos dominios en nuestra interacción con el entorno, sobre todo en los primeros años de vida que es donde se conforman la mayoría de los esquemas cognitivos, estas metáforas entonces se generan en base a la experiencia, como por ejemplo, “*El afecto es calor*”, o, “*El cuerpo es un contenedor*” (Grady, 1999). Mientras tanto las segundas, hacen referencia al parecido entre dos dominios relacionados a nivel conceptual, no dependiendo necesariamente de una similitud literal y objetiva, sino más bien de ciertos rasgos en común que son atribuidos por las personas. A modo de ejemplo, se menciona la metáfora “*Esa persona es un león*”, aludiendo a su valentía, sin embargo, el carácter de valiente se lo atribuyen los seres humanos a los leones, ya que estos solamente actúan por instinto.

Otro criterio para clasificar las metáforas es la convencionalidad. Aquí se distinguen las metáforas convencionales y las creativas, ambas deben entenderse como polos en un continuo. Por un lado, tenemos la convencionalidad de las metáforas comunes de la vida cotidiana como “*La ira es fuego*”, mientras que en el polo creativo se encuentran aquellas metáforas poco convencionales, como “*La ira es una adicción*” (Lakoff y Johnson, 1995).

La naturaleza del dominio fuente es otro criterio de clasificación. Aquí se encuentran las metáforas imago esquemáticas y las de imagen. Las primeras poseen un esquema de imagen, como en la metáfora “*Similitud es cercanía*”, aludiendo al esquema de imagen cerca-lejos. Mientras que las segundas son una imagen en sí, como por ejemplo, “*La luna es un globo*” (Soriano, 2012).

Finalmente, es relevante mencionar el criterio de grado de generalidad, aquí las metáforas son de nivel genérico y de nivel específico. La diferencia entre ambas es similar a la diferencia biológica entre un género (*canis*) y una especie (*canis lupus* o perro). El género serían las metáforas de nivel genérico (“*Las causas son fuerzas*”), mientras que las especies serían las metáforas de nivel específico (“*La ira es una fuerza de la naturaleza*”). Las metáforas de nivel genérico no poseen

dominios origen y meta específicos, pues son aplicadas a entidades generales o eventos de carácter genérico (Soriano, 2012).

III.1.4.2 Elementos icónicos: ¿para qué sirve analizarlos?

Como una segunda forma de lenguaje que se pretende analizar encontramos a los elementos icónicos, los cuales tienen un potencial comunicativo, el cual percibimos a través de nuestra experiencia visual, la cual nos permite formarnos una idea de las cosas, conocer y distinguir formas y colores; de manera directa, inmediata y fácil de comprender, es decir, según Barthes (1971) un signo típico. Distinta es la situación cuando debemos analizar medios más técnicos como la pintura, fotografía o en nuestro caso el cine, ya que la realidad representada lo hace de forma indirecta y sígnica (Zecchetto, 2002).

Un ícono es definido como un símbolo que representa un objeto o hecho real, relacionado mediante una imagen inmediata, que actúa como una analogía de características similares al objeto que representa. Este objeto o hecho, puede ser una entidad existente, ficticia o una representación mental particular (Ruiz y Triquell, 2017).

Estos elementos icónicos, también denominados como iconismo o lenguaje icónico son definido por Zecchetto (2002), explicando que "apuntan a la relación que se establece entre un signo visual y el objeto que éste representa, y al modo como esa relación logra eventualmente producir la comunicabilidad de la imagen" (p. 163). Además, es importante considerar que las imágenes, además de ser un signo, también son creadas a partir de la producción social con fines específicos, lo que las transforma en un discurso social, el cual no se puede comprender separado del contexto en el cual se realiza el flujo discursivo (Zecchetto, 2002). En otras palabras, las imágenes no son producidas azarosamente, sino que se generan teniendo a la base una complejidad de factores que tienen mucho que ver con lo social, es decir, contexto de producción, ideologías dominantes, discursos hegemónicos, etc. (Zecchetto, 2002).

Pareciera ser que cada individuo se enfrenta a los signos y otros elementos del lenguaje de forma individual. No obstante, las interpretaciones que se hacen del lenguaje, cuando se está en una situación comunicativa, ya sea: leer, hablar, escribir, escuchar, etc., no son de carácter individual, sino más bien se encuentran mediadas por una realidad social de carácter discursiva (Alonso y Fernández, 2006). Es decir, en una situación comunicativa, los signos serán atribuidos de significado e interpretados a partir de los discursos sociales dominantes; la forma en la que las personas se comunican está determinada por lo social y a su vez tiene efectos sobre esto (Alonso y Fernández, 2006). Además, se puede afirmar que en toda sociedad existe una heterogeneidad en la comunicación y el uso de la lengua, la cual varía en función del contexto y estratificaciones sociales, por consiguiente, el discurso puede abrirse a diversas interpretaciones, por lo que "la labor del investigador del discurso debe ser la de decodificar estos símbolos sobre los que no se ha alcanzado

un consenso total” (Alonso y Fernández, 2006, p. 22). En la presente investigación cobra gran importancia todo aquello que tiene que ver con lo representado audiovisualmente, puesto que las películas, están compuestas de secuencias de imágenes, por lo que es importante señalar algunos elementos relevantes a la hora de hablar del contenido visual.

Las imágenes se pueden entender como un fenómeno epifánico, el cual se refiere a la manifestación repentina de una realidad, si se pregunta por la estructura principal en una imagen, la respuesta es la figura que está allí a modo de realidad simplemente manifiesta (Zecchetto, 2002). La figura allí se compone de dos elementos característicos: la existencia de un espacio bidimensional o tridimensional, y la representación misma de la forma, en pocas palabras, fondo y figura (Zecchetto, 2002). La relación entre figuras y fondos no debe entenderse como un caos, sino más bien como un todo que cobra sentido a modo de *Gestalt*. Bajo este último concepto, se puede entender la relación estructural que mantienen los elementos de una imagen, donde el aspecto esencial (figura) siempre se distinguirá de aspectos secundarios, mas no por ello menos importantes (fondo) (Zecchetto, 2002). A esta relación gestáltica entre los elementos de una imagen, se le llama isomorfismo, y es allí donde tiene lugar, la reestructuración intuitiva, por parte del espectador/a, de los datos que son codificados por la percepción. Así pues, las personas percibimos las imágenes icónicas cargadas de un simbolismo representado, y esto, sumado a los significados y esquemas mentales individuales, genera una dialéctica dentro de un campo donde interactúan todos los elementos de forma recíproca (Zecchetto, 2002). Sumado a esto, se concluye que es mediante la intuición figurativa o *insight*, donde la mente encuentra una unidad en lo que está visualizando, una forma con sentido independiente de la voluntad consciente, puesto que este proceso es parte de la experiencia del ver (Zecchetto, 2002).

A modo de complemento con lo anterior, cabe señalar que en las imágenes hay un conjunto de diversos elementos, que percibidos como un todo, producen significados icónicos. Así pues, el acto de mirar no es pasivo, ni tampoco se realiza en una sola dirección. Esto implica que al observar una imagen, la mente automáticamente busca en sus esquemas similitudes con objetos reales, y, si no los encuentra, entonces recurre a lo simbólico, formándose así, la imagen icónica, pues lo que allí se ve, funciona a modo de ícono que simboliza algún significado en particular. Significado que se genera en la dialéctica de la imagen-interpretación humana, entendiendo que tanto lo primero como lo segundo cargan a sus espaldas modelos culturales que implican una variedad de ideologías y discursos (Zecchetto 2002).

Por último, en relación al lenguaje icónico, es relevante mencionar que este no se encuentra solo en las imágenes, también se encuentra en todos los elementos sonoros que se utilizan en una producción filmográfica, por lo cual para efectos de la presente investigación, es importante señalar que el enfoque icónico que propone Zecchetto (2002) para entender las imágenes, también será aplicado a la música y

a los sonidos de los filmes siguiendo la misma lógica gestáltica de figura-fondo y dialéctica emisor-receptor.

III.1.5. Poder, ideología y discurso emergiendo desde la baticueva.

Uno de los cambios más importantes que ha experimentado nuestra sociedad es el crecimiento de los medios de comunicación de masa y el papel determinante que éstos han adquirido en la información, opiniones e ideas, y la difusión de éstas (Farr, 1985). Por ejemplo los *mass-media* reflejan, crean y transforman RR.SS., dado que influyen en la forma y el contenido de las conversaciones; es por esto por lo que cobra una gran relevancia el análisis de contenido de medios masivos para el estudio de representaciones sociales. El contexto histórico en que las RR.SS. son transmitidas, también es fundamental al momento de ser reproducidas a través de los diversos medios de comunicación que empleamos, ya que permitirá modificar las expectativas y deseos de la persona que los recibe (Jodelet, 1985). Otros elementos intervinientes son los marcos de aprehensión según el bagaje cultural de cada individuo y/o grupo social, por ejemplo: códigos, valores e ideologías (Jodelet, 1985).

En la vida cotidiana, cuando las personas nos referimos a conceptos como el poder, ideología y discurso, asumimos que todos entendemos sus significados y se suele asumir que es igual para todos/as. Es pues, en el ámbito de la vida cotidiana y el sentido común, donde se producen categorías, nombres y razonamientos de manera espontánea a la acción de los individuos, que son compartidos y consensuados gracias a la comunicación y socialización (Jodelet, 1985). Sin embargo, el tema no es tan simple como parece, por lo que es menester para la presente investigación, delimitar las características teóricas de los conceptos, permitiendo así establecer el sustento desde donde se enfocará el análisis (Montero, 2006).

III.1.5.1 *El poder: ¿bajo qué perspectivas lo entenderemos?*

Históricamente existen diversas formas de entender al poder en la vida cotidiana (Montero, 2006). Una de ellas es la interpretación ideologizada que entiende el concepto como algo inmanente, una esencia que se tiene de forma innata o que se adquiere desde etapas muy tempranas en la vida o simplemente no se consigue. Así pues, bajo esta perspectiva el poder es entendido como un objeto o cosa (Montero, 2006). Sin embargo, si algunas personas o grupos sociales concentraran realmente todo el poder teniéndolo guardado y/o protegido como si de un objeto se tratara, entonces no habría explicación para la existencia de tantas revoluciones y cambios sociales (Ávila-Fuenmayor, 2006).

Por otra parte, el poder puede ser entendido como un lugar o sitio a ocupar (Montero, 2006). Esta forma de poder se entiende mediante el análisis del lenguaje verbal y no verbal, específicamente analizando las metáforas que las personas utilizan para referirse al concepto. En efecto, si se les pregunta a las personas dónde se encuentra el poder, la tendencia en general será la de señalar hacia arriba o

hacia adelante; mientras que en la verbalización para referirse a éste se ocupan conceptos como “ascender al poder”, “las alturas del poder”, “se instaló en el poder”, entre otras similares. Así pues, también es recurrente encontrar la metáfora que alude a que los de arriba son quienes mandan y los de abajo son los que obedecen (Montero, 2006). Entender el poder como un objeto y como una ubicación, implica que es algo de lo cual es posible apoderarse y, por lo tanto, debe ser cuidado y guardado, ojalá no compartido (Montero, 2006). Esta visión asimétrica del poder provoca una concepción mitificada e ideologizada, ligando el concepto a lo institucional, lo cual dificulta observar las manifestaciones y relaciones de poder en grupos pequeños como amigos, familias y parejas, por nombrar algunos (Montero, 2006).

En el ámbito de los cómics infantiles, Dorfman y Mattelart (1972), señalan cómo el poder es un elemento transversal a las historietas infantiles de *Disney*, ya que "todo personaje está a un lado u otro de la línea demarcatoria del poder" (p. 29). Allí encontramos personajes obedientes, pasivos y disciplinados que se encuentran abajo, así como personajes coercitivos, activos y amenazantes que se encuentran arriba. Los personajes son conscientes de este desnivel de categorías e injusticias, pero son incapaces de revelarse contra este sistema en el que están insertos y se mantienen en el espacio que les corresponde ocupar (Dorfman y Mattelart, 1972). Un elemento causal que describen Dorfman y Mattelart (1972) que ayuda a mantener esta dinámica, es que la mayor parte de los personajes no fueron fruto de la inseminación de alguien, por lo tanto "como no han nacido, no pueden crecer" (p. 30). Así pues, si los personajes no muestran ningún tipo de cambio, las relaciones de poder asimétricas que en éstos se manifiestan, siguen reproduciéndose una y otra vez, sin mostrar intención alguna de evolución. Es importante destacar que, a pesar de existir esta rigidez estructural, los guionistas deben ser cuidadosos de no transparentarlo; ya que una de las características de las historietas es que este modelo de mundo jerárquico nunca aflora como tal, es decir, nunca se debe exagerar más allá de ciertos límites, ya que de esta forma logra funcionar y mantener el equilibrio. La clave está, en que el niño o la niña se deben identificar con sus semejantes dentro de las publicaciones infantiles para, de esta forma, no rebelarse y participar en su propia reproducción de modelos en su vida (Dorfman y Mattelart, 1972).

Las concepciones clásicas de poder antes mencionadas marcaron los estudios en sociología y psicología social durante el siglo XX (Montero, 2006). Otro enfoque es el de poder coercitivo, que se define como la capacidad de hacer que otros ejecuten las acciones que desee quien tenga el poder, ya sea por la fuerza, la seducción o el convencimiento. Bajo esta postura, entender que el poder reside en ciertas personas o zonas dentro de la sociedad, implica automáticamente entender que en otras personas se encuentra ausente (Montero, 2006). Para Montero (2006) “las definiciones asimétricas conducen a callejones sin salida, donde no pareciera haber salida lógica” (p. 41).

Dorfman y Mattelart (1972) pudieron reconocer en las historietas de *Disney*, una relación diádica entre el país donde se desarrollan las historias con características de metrópolis, imperio o dueños de países subdesarrollados que cumplen la función de hijos/as que necesitan de una autoridad externa para ser recriminados por sus conductas. Además, como los habitantes tienen una condición casi de animal no se puede establecer ningún tipo de intercambio económico razonable y justo, sino más bien replicar los modelos de trueque entre conquistadores/colonizadores e indígenas (Dorfman y Mattelart, 1972). El progreso de estos pueblos está congelado en el tiempo, pertenecen al pasado, ya que siempre éste proviene desde afuera a través de múltiples objetos. Dorfman y Mattelart (1972) remarcan que este tipo de civilización creada "nunca podrá entrar en el club de los actores de la producción, porque ni siquiera entiende que esos objetos han sido producidos" (p. 65). Estos países están marcados por estereotipos internacionales, presentando de esta forma un modelo limitado de aprendizaje sobre otras culturas para los/as niños/as, que solo se basa en el prejuicio que se pueda formar hacia alguien diferente. Frente a esta situación Dorfman y Mattelart (1972) declaran que "estamos separados por la representación que nos hacemos de los demás y que es nuestra propia imagen enana en el espejo" (p. 70).

El poder en la presente tesis lo entendemos desde la perspectiva foucaultiana, conceptuándolo no como un objeto que se pueda poseer, otorgar o arrebatar, sino como un constructo netamente relacional, el cual pesa por su capacidad de calar de hecho, pues produce cosas, formas de saber y discursos (Foucault, 2000).

El poder como un sistema de relaciones que están entramadas dentro del conocimiento cotidiano, manteniendo de manera continua un ir y venir entre las personas y grupos (Foucault, 2012a). Se entiende al poder no como algo concentrado en una sola figura, sino como algo expandido, a través de las instituciones del saber, tales como la medicina, la psicología y la educación; las cuales, mediante el uso de saberes técnicos y científicos, producen dinámicas entre los grupos, que originan normas de cómo ser en sociedad (Foucault, 2000).

Las normas generan la necesidad de ser identificado como un/a individuo/a para darle sentido a su propia existencia, por lo tanto, el poder es un formador de sujetos/as que funciona como un agente regulador interno. El poder, entonces se encuentra siempre en todo lugar, entendiéndolo a modo de metáfora, como un fluido (Foucault, 2000).

Sin embargo, estas relaciones son organizadas por las clases económicas, políticas y científicas que manejan, ocultan, orientan y muestran algunas de las relaciones de poder que benefician a dichas clases, y mantienen en la opresión a las clases subordinadas (Foucault, 2012a). Por lo cual, otro aspecto importante es, que ensalza y potencia ciertas características de la voluntad del ser humano, no se conforma con circunscribirse a un área económica o política determinada, sino que utiliza sus técnicas meticulosas y que apenas pasan el umbral de atención del individuo, para influir en su práctica social y política (Foucault, 2015), se busca su

dominación por medio de la difusión de ideas que se repiten incesantemente en los medios de comunicación; por medio de la educación y el ejercicio de creencias y conductas que se aprehenden en las distintas instancias de relación con las instituciones (Foucault, 2015).

El foco del control está en los detalles más sutiles de la vida cotidiana, en donde el conocimiento y saber humano, instalan al poder, en el cuerpo y mente de los sujetos/as (Foucault, 2015). El individuo es incorporado, encarnado y materializado por medio de su consistencia física, en el entorno, marco desde dónde, reconoce la propia corporalidad e identidad (Foucault, 2015). El poder ligado a la sujeción física de los cuerpos forma la comprensión, análisis e inteligibilidad del presente y de cómo nos relacionamos con el mundo (Foucault, 2015).

Por ejemplo, Dorfman y Mattelart (1972) advierten sobre la existencia de algunos mecanismos de poder utilizados por las historietas de *Disney* y otros medios de comunicación. El primero de ellos es la llamada 'dilución', que consiste en generar fenómenos anormales en sus páginas los que causan inmediatamente un rechazo en las personas. Un ejemplo de esto se pudo apreciar en la publicidad dirigida durante los movimientos emancipatorios de la mujer, la cual sugiere a las damas comprar licuadoras para hacer rápidamente sus tareas del hogar y poder concurrir a la próxima marcha de los movimientos feministas en EE. UU. De esta forma, Dorfman y Mattelart (1972) demuestran cómo los medios de comunicación pueden llegar a cooptar a una noticia, situación o movimiento social. Otro mecanismo utilizado en las historietas es la 'recuperación', que consiste en negar abiertamente los fenómenos de la vida real que rompen con los códigos internos de sus creadores, reinterpretándolo para su lector de una forma más cercana a la realidad que ellos quieren dar a conocer (Dorfman y Mattelart, 1972). A modo de ejemplo, cabe mencionar como la política es encubierta en las historias de *Disney* a través de metáforas que infantilizan dichas temáticas.

Para comprender el contexto en donde opera el poder, es necesario referirnos al concepto de biopolítica, definida por Foucault (2012b), como el espacio en donde los discursos y relaciones de conocimientos y saber, inciden en los cuerpos individuales y colectivos; modificando las actitudes, comportamientos y las formas en cómo nos relacionamos con nosotros mismos. El cuerpo es atravesado por prácticas institucionales específicas, concentrando las luchas de poder y saber. En este campo de confrontación y conflicto, los aspectos económicos, es decir, la búsqueda de la mayor eficacia y eficiencia de los procesos y recursos que beneficien al cuerpo social, cobran la mayor preponderancia para determinados grupos de poder, quienes establecen una verdad desde la cual organizan, jerarquizan y controlan el vivir, elevando mediante las técnicas antes mencionadas, su interpretación a la de una categoría universal que se arraiga y solidifica en el compartir de los conjuntos sociales (Foucault, 2015). A través de esta verdad se prescribe lo que es correcto e incorrecto, lo que está mal y lo que está bien, lo que es normal y lo que es patológico, normalizando de esta forma, al sujeto, mediante

la imposición de roles, categorías y metáforas, que se aprenden por el uso del lenguaje (Foucault, 2015).

En el análisis que hacen Dorfman y Mattelart (1972) de las historietas de *Disney* podemos apreciar un ejemplo de este fenómeno. Los autores se logran percatar que toda figura de progenitor o progenitora se encuentra ausente, la mayor parte de las relaciones familiares son de carácter secundario, como tíos-sobrinos, tías-sobrinas, primos/as, abuelos/as, por dar algunos ejemplos. La mayor parte de los personajes son solteros, pero no solitarios. Esta omisión de padres y madres tiene como una de las principales causas querer ocultar la sexualidad normal a los infantes, escondido todo bajo un mundo irreconocible de relaciones familiares (Dorfman y Mattelart, 1972). Además permite a estas historias infantiles hacer desaparecer el conflicto de generaciones entre los/as hijos/as y progenitores, siendo los tíos y tías quienes ocupan una posición de poder arbitraria, perdiendo de esta forma la atribución biológica que posee el poder en un padre o una madre (Dorfman y Mattelart, 1972). Es decir, el poder no viene dado por la relación de parentalidad, si no por el solo hecho de ser adultos. Dentro de estas historias, incluso se pierde la naturaleza de la rebeldía, ya que no se le puede reprochar a un tío por ser un mal padre. De esta forma, se quita todo acto de amor entre las relaciones familiares de los personajes y se transforma todo en relaciones de carácter más bien utilitarias o mercantilistas (Dorfman y Mattelart, 1972). Con las historietas infantiles de *Disney*, Dorfman y Mattelart (1972), señalan que se aprovechan de "solo aquellos elementos que le sirven para infantilizar el mundo de los adultos y mitificar el mundo de la niñez" (p. 29). Todos aquellos elementos, que representan la esencia de la niñez quedan de esta forma excluidos como su confianza en los demás, su ilimitada imaginación, su alegría inocente, su amplia curiosidad, etc., siendo adoptadas generalmente por personajes salvajes que viven alejados de la sociedad adulta.

La concepción de poder propuesta por Foucault ha sido trabajada por estudios feministas acerca del género, profundizando en los análisis que contemplan conjuntamente poder y subjetividad, aportando importantísimas comprensiones del cuerpo como lugar de poder, y atendiendo en los últimos años a las dimensiones emocionales e inconscientes involucradas en la incorporación de normas y de las consiguientes posibilidades e imposibilidades que esto implica (Amigot y Pujal, 2009). Además, el poder se encuentra vinculado siempre a superficies sociohistóricas, y a contextos específicos en los cuales se regulan las prácticas discursivas. El género como dispositivo de poder, por un lado, produce la propia dicotomía del sexo y las subjetividades que a ésta se vinculan, y por otro, produce y regula las relaciones de poder, tanto entre hombres y mujeres como entre masculinidad hegemónica y otros tipos no dominantes de masculinidad (Amigot y Pujal, 2009).

III.1.5.2 Las ideologías: ¿cómo se relaciona con el poder?

Si hablamos de poder, es necesario hacer un nexo con el concepto de ideología, puesto que en toda relación de poder existen creencias de base, las cuales generan ciertas actitudes y predisposiciones con relación a lo interpersonal. El término ideología, es otro elemento relevante en la construcción de RR.SS. de masculinidad. Eagleton (1997) al realizar una revisión sobre la palabra ideología plantea que existe un amplio abanico de significados útiles y compatibles entre sí. El autor señala que no solamente hace referencia a un sistema de creencias sino también a asuntos relativos al poder, es decir "la ideología tiene que ver con la legitimación del poder de un grupo o clase social dominante" (p. 24). Esta legitimación se lleva a cabo a través de seis estrategias que se relacionan de forma compleja: promoción de creencias y valores afines, naturalización de creencias, universalización de creencias, denigración de ideas desafiantes, exclusión de ideas contrarias y oscurecimiento de la realidad social (Eagleton, 1997).

Al adentrarnos en el concepto de ideología, lo comprenderemos como un conjunto de creencias que poseen significados, signos y valores particulares, que orientan la acción de un grupo de personas que están inmersas en dinámicas de poder y de discurso (Eagleton, 1997). Este proceso está enmarcado dentro de un contexto histórico-social que influye decisivamente en la relación que el sujeto tiene con el mundo, constituyendo de esta forma, en gran parte, su identidad (Eagleton, 1997). El concepto podría abarcar desde sistemas de creencias y prácticas que posee un grupo político, económico o religioso dominante, a un sistema de creencias que tiene como objetivo reivindicar los derechos de un grupo oprimido en la sociedad (Eagleton, 1997). Por otro lado, según argumenta van Dijk (2008), las ideologías se basan en algunas suposiciones generales que revisaremos a continuación.

En primer lugar, las ideologías son consideradas cognitivas, debido a que implican objetos mentales como creencias, ideas, pensamientos y valores. Dentro de las definiciones de ideología, un elemento importante, es que son consideradas un sistema de creencias (van Dijk, 2008). No obstante, conviene subrayar que no se está haciendo un reduccionismo cognitivo sobre el concepto, sino más bien, se le entiende como una base para los sistemas de creencias que son compartidos socialmente por los seres humanos y sus grupos (van Dijk, 2008). Así pues, se produce un nexo con las RR.SS., pues la ideología, dentro de sus aspectos cognitivos, se extiende a través del espectro social no como un discurso puro e inmutable, sino más bien adquiere matices y variaciones, al ser tomadas por distintas categorías sociales para luego ser representadas según el contexto de base y llevadas a lo pragmático (van Dijk, 2008). Las ideologías, si bien son una base para los sistemas de creencias, también tienen otras implicancias sociales como su importancia en las relaciones de poder.

En segundo lugar, van Dijk (2008) propone que las ideologías son sociales. Desde esta perspectiva, normalmente se entiende que se encuentran ligadas directamente con las relaciones de poder entre grupos; es decir, posiciones sociales, luchas de clase, de género, de raza, solo por mencionar algunas; se trata entonces, del poder social, el dominio, la imposición y la legitimación de éste. No obstante, según van Dijk (2008) debe evitarse el reduccionismo de entender las ideologías únicamente como algo absoluto, ya que cuando se habla de ideologías dominantes se trata, en realidad, de una pequeña parte de todas las existentes. Bajo esta perspectiva, Van Dijk (2008) indica que también los grupos dominados tienen ideologías que controlan su propia identificación, objetivos y acciones. Eagleton (1997) sugiere además que "la ideología es un asunto de 'discurso' más que de 'lenguajes'" (p. 28), por lo que no es posible decidir si una afirmación es o no de carácter ideológica si no es examinada en su contexto discursivo. Van Dijk (2008), describe que utilizar el lenguaje en el discurso, además del conocimiento de una serie de códigos que lo estructuran y organizan, debe considerar que actúan como "una secuencias de actos mutuamente relacionados" (p. 21) Es decir, existe una dialéctica que involucra la utilización de estrategias al momento de poner el lenguaje en acción. De esta forma, señala, que las cogniciones que empleamos a diario también "tienen una dimensión social que se adquiere, utiliza y modifica en la interacción verbal y en otras formas de interacción" (van Dijk, 2008, p. 22).

Bajo los lineamientos de la presente investigación, se considera que los medios de comunicación son dispositivos materializadores de ideologías dominantes de las sociedades donde se originan (Juárez-Salazar, 2015). Estas ideologías, muchas veces son materializadas en medios de comunicación de masas y por tanto reproducidas por éstos, influyen en las prácticas cotidianas de los sujetos en el entorno social, como una especie de conjunto de reglas o mandamientos bajo los cuales se deben articular las personas. De esta forma, los poderes hegemónicos dotan el uso de significantes correctos y generan una sociedad que está limitada en sus posibilidades de goce, por lo tanto, las ideologías tienen influencias en las prácticas de las personas (Juárez-Salazar, 2015).

En tercer lugar, las ideologías son sociocognitivas (van Dijk, 2008). Esta idea apunta a que los sistemas de creencias son un nexo entre lo cognitivo y lo social, puesto que son tanto de carácter personal como compartidas. En el polo cognitivo, como se profundizó con anterioridad, nos encontramos con que las ideologías implican, entre otras cosas, elementos del pensamiento tales como el juicio, el entendimiento y la percepción (van Dijk, 2008), mientras que, en el polo social, las ideologías son compartidas por grupos que poseen intereses similares en lo económico y/o político. Esto ocurre, según van Dijk (2008) "mediante 'marcos interpretativos' que permiten a los miembros del grupo entender y dar sentido a la realidad social" (p. 205). Las ideologías no se rigen por un carácter absolutista de "verdadero o falso", lo que no implica que las personas racistas no tengan creencias falsas sobre los negros o que los machistas no tengan creencias falsas sobre las

mujeres, sino más bien se trata de “verdades autoservidas”; es decir, premisas que son aceptadas por el grupo en función de sus objetivos y formas de representar y dar sentido a la realidad (van Dijk, 2008). Esto hace que las ideologías se entiendan como un marco de interpretación y acción que tiene influencia en las actitudes y por tanto en las conductas de las personas (van Dijk, 2008). Al estar presentes en la vida cotidiana, las ideologías tienen implicancias y a su vez son influenciadas por los discursos, que la perpetúan y naturalizan.

Las ideologías configuran parte de los entramados simbólicos a través del discurso e influyen en las prácticas cotidianas de los sujetos en el entorno social, como una especie de conjunto de reglas o mandamientos bajo los cuales se debe articular el sujeto (Juárez-Salazar, 2015). De esta forma, los poderes hegemónicos dotan el uso de significantes correctos y generan una sociedad que está limitada en sus posibilidades de goce. En el caso de la masculinidad se señalan las características correctas y se limitan otras formas de masculinidad que se alejen de estas restricciones. Bajo el plano de lo ideológico, Juárez-Salazar (2015) señala que "se convoca a una realidad social deformada que busca impedir que el sujeto se cuestione sobre su propia existencia real y su potencialidad histórica y transformadora del mundo" (p. 613); es decir, se construye una estructura diseñada de una realidad ideológica que se escapa de la verdadera esencia del sujeto. De acuerdo con Martín-Baro (1990) nos adscribimos a una ideología que es comprendida como algo interno y añadido a la acción de los/as sujetos/as, como una falsa conciencia que los dota de esquemas cognoscitivos y valorativos de sí mismos/as.

III.1.5.3 *El discurso: ¿cuáles son sus estrategias en la praxis social?*

Otro elemento fundamental para estudiar las RR.SS., es el discurso, el cual es producido en las relaciones de poder. Para comprender el concepto de discurso nos situaremos desde una perspectiva transversal, conceptualizada por Rojo (2011), quien, siguiendo a Fairclough sistematiza una visión tridimensional del discurso, distinguiéndolo en primer lugar, como práctica textual. Comprende al discurso como una unidad lingüística y apunta al estudio de la organización de la información, su coherencia y cohesión, además reconoce la actitud del texto hacia lo que enuncia, siendo esta favorable o desfavorable. En segundo lugar, se entiende el discurso como práctica discursiva; como indica Rojo (2011), “todo discurso se enmarca en una situación, en un tiempo y un espacio determinado” (p. 162), por lo tanto, la práctica discursiva permite la realización de la práctica social. Es correcto afirmar entonces, que esta comprensión del discurso toma en cuenta al texto en su contexto, es decir, el discurso se adecua a la regulación de la acción social en un imperativo temporal, pero a su vez produce y reproduce los contextos sociales de los cuales emerge (Rojo, 2011). Esto nos lleva a una tercera dimensión de análisis, el discurso como práctica social. En este punto se señala la relación dialéctica entre estructuras sociales y relaciones sociales, relaciones que conforman el discurso a

la vez que inciden sobre éste, se trata entonces de una práctica social con origen y efectos sociales (Rojo, 2011).

El discurso, es de vital importancia para la creación de las RR.SS., ya que contextualizan el tiempo y el espacio en que son originadas (Wagner y Hayes, 2011). Muchas veces los discursos aceptados son aquellos que representan el conocimiento dominante, quedando excluidos, a través de mecanismos como la represión o el control, todos aquellos discursos más críticos o que cuestionan los discursos hegemónicos que representan un universo compartido, aunque los límites de lo que se puede discutir pueden ser más abiertos en las sociedades más desarrolladas (Wagner y Hayes, 2011). Ya sea mediante imágenes o palabras, la representación resultante es construida por discursos complejos que forman parte de la identidad, lenguaje y práctica de los/as actores/as sociales (Salgado, 2013). Asimismo, el discurso, es un producto lingüístico, en donde se concretan y aprehenden las relaciones de poder que mantienen, dan sentido o cuestionan un orden establecido, que tienen circunstancias culturales y sociales de fondo (Salgado, 2013). El discurso también puede entenderse, como un acto social, político y cultural que una persona realiza al hablar, el tipo de palabras que utiliza, la forma de dar coherencia a un texto, y el estilo de narración, entre otras cosas (van Dijk, 2000). Los sujetos realizan estos actos comunicativos en distintos espacios, ya sean formales o informales, activando distintas facetas de la identidad, como por ejemplo la profesión, ser integrante de una familia, miembro de una pandilla o de una junta de vecinos por poner algunos ejemplos (van Dijk, 2000). Van Dijk (2000), también hace diferencias en el contenido discursivo que hay entre el habla que se produce de manera espontánea, estando sujeta a errores, silencios, y otras variables que podría tener una conversación, y el texto escrito, en el cual se tendría un mayor control de la expresión, pudiendo corregir, modificar o sacar las partes que se requiera (van Dijk, 2000). Estas últimas características serían parte de las producciones audiovisuales de los medios de comunicación, teniendo la posibilidad de controlar en la dirección y el montaje, el material audiovisual, para conseguir la intencionalidad deseada.

Cuando utilizamos el lenguaje, no solamente participamos como emisores o receptores, sino que también lo hacemos con las categorías sociales a las que pertenecemos, así como los roles e identidades sociales y culturales de las cuales nos sentimos parte (van Dijk, 2008). De esta forma, lo que hace el discurso para van Dijk (2008) es señalar estas características, siendo de gran utilidad ya que "manifiesta o expresa, y al mismo tiempo modela, las múltiples propiedades relevantes de la situación sociocultural que denominamos su contexto" (p. 23). Así como el discurso son considerados como una acción social; los textos escritos, el habla y otros géneros también son englobados de la misma forma por este concepto (van Dijk, 2008). He aquí la importancia de analizar los discursos que son planteados por los medios de comunicación, en el caso específico de esta investigación, el cine de superhéroes.

Los discursos, son transversalmente ideológicos, debido a que expresan prácticas y cogniciones sociales de diferentes grupos, y tienen como finalidad: legitimar, juzgar, apoyar o criticar la realidad. Por otra parte, el discurso está compuesto por un proceso cognitivo que al ser expresado mediante el habla o la escritura, se convierte en acción, vinculando además, las experiencias emocionales tales como esperanzas, decepciones, miedos y tensiones que sienten las personas (Salgado, 2013). Al emitir discursos en circunstancias sociales, se exhiben y construyen al mismo tiempo roles e identidades, en donde se manifiestan creencias, juicios y conocimientos enmarcados socioculturalmente, los cuales también modelan la interacción comunicativa. Un discurso, entonces, puede estar compuesto por numerosos actos de habla, que están jerarquizados dependiendo de la intención, códigos y formalidad de la comunicación del sujeto (Salgado, 2013). Por lo tanto, el discurso es contenido dentro de los procesos microsociales, a través de la interacción entre dos personas o una conversación en el núcleo familiar; como en los procesos macrosociales tales como la producción de leyes, marchas estudiantiles o comunicados de prensa (van Dijk, 2000).

Como se ha visto y como se mencionó al principio, los discursos son construidos desde las relaciones de poder entre distintos grupos sociales, teniendo como base las ideologías que éstos poseen, lo cual responde a las necesidades contextuales de dichos grupos. Estos factores influyen de forma importante en cómo se construyen las RR.SS., según las distintas realidades y marcos de interpretación (van Dijk, 2000).

En el siguiente acápite, es relevante mencionar el lenguaje como un elemento de gran importancia dentro de los tres conceptos centrales tratados anteriormente (Tannen, 2008), por ejemplo, en la relación lenguaje, poder y género, nos encontramos con que existen ciertas estrategias lingüísticas utilizadas tanto desde lo masculino como lo femenino que perpetúan y llevan a la práctica estas relaciones (Tannen, 2008).

En el caso de lo masculino, sin incurrir en la generalización, se utilizan estrategias lingüísticas de carácter dominante, tales como el uso de la interrupción, la locuacidad, el uso del silencio y el cambio de tema (Tannen, 2008). Este uso dado al lenguaje entra en concordancia con dos elementos de la masculinidad que reconoce Connell (2003), los cuales son la hegemonía y la subordinación. El primer elemento se refiere al uso de lenguaje con una actitud de dominación desde la masculinidad hegemónica (Connell, 2003). Por otra parte, el segundo elemento, implica que tanto lo femenino como lo masculino no hegemónico, se ven en ocasiones, envueltos en relaciones de poder, donde se encuentran en posición de subordinación frente a una opresión que viene dada desde un sistema patriarcal (Tannen, 2008).

Por otro lado, en cuanto a lo femenino, también existen recursos lingüísticos que son empleados ya sea de forma consciente o inconsciente, que perpetúan relaciones de poder desde la subordinación (Tannen, 2008; Connell 2003). Dichas

prácticas lingüísticas, en el caso de los grupos no dominantes pueden verse ejemplificadas en el uso de la indirección al comunicar, la tendencia a la reserva, el silencio y el uso de preguntas finales que buscan aprobación en la otredad (Tannen, 2008). Revisando dichas prácticas en el lenguaje y las relaciones de poder que allí se perpetúan, se podría pensar incluso que allí es donde encuentran su origen la dominación o cualquier otra intención de relación social, mas según Tannen (2008), no es así, y la razón es bastante lógica, y es que dichas estrategias lingüísticas no son expresiones exclusivas solamente de lo masculino y lo femenino, ni tampoco de un contexto específico, es decir, pueden ser utilizadas en propósitos diferentes y hasta opuestos. Dependiendo del contexto y la intencionalidad, los efectos de las prácticas lingüísticas tendrán otras connotaciones (Tannen, 2008). Se entiende entonces a partir de lo que expone Tannen (2008) que el origen de la dominación en las relaciones de poder con relación al género, no se encuentra en las estrategias y prácticas lingüísticas, sino más bien que éstas son expresiones de dichas relaciones.

Las estrategias lingüísticas tratadas anteriormente, poseen una base en el concepto de “performatividad” acuñado por Butler (1997), dado que se trata de reiteraciones de prácticas en base a discursos. Este concepto marca un importante cambio de enfoque respecto a la sexualidad y el género, pues hace referencia a que la identidad sexual no es algo natural que venga dado, sino que se trata de un conjunto de prácticas discursivas, ideológicas e inclusive “teatrales” del género, donde lo que en realidad se lleva a cabo es una representación de aquello que mediante la socialización se ha ido aprendiendo acerca de lo que los discursos dominantes dicen sobre el género y la sexualidad (Butler, 1997). Bajo dicha premisa, se entiende que el género, entonces, es una especie de ficción cultural representada por la sociedad mediante la performatividad, de ahí que el concepto venga del vocablo en inglés “*performance*”. Se trata entonces de un conjunto de actos estereotipados repetidos que carecen de una esencia histórica original y estable (Butler, 1997).

En la presente investigación, las temáticas que tienen que ver con género son un pilar fundamental, es por esto por lo que al abordar asuntos sociales tan relevantes como los son las ideologías, los discursos y las relaciones de poder, es necesario tomar en cuenta las implicancias que dichas cuestiones tienen en las concepciones, relaciones y RR.SS. de género. El género es una práctica social, la cual se ve constantemente interpelada por los discursos dominantes en los distintos contextos socioculturales (Butler, 1997). Al hablar de interpelación nos referimos a una serie de actos realizados por los integrantes de una sociedad que funciona bajo ciertas ideologías y con ciertos discursos de carácter normalizado, dichos actos entonces van socializando a las nuevas generaciones con relación al género (Butler, 1997). De hecho, y a modo de ejemplo, cuando el médico ve al bebé recién nacido y dice “es una niña”, inmediatamente se le aplica una etiqueta sociocultural ideológica que acarrea una amplia gama de efectos a corto y largo plazo que harán que esa

persona sea “feminizada”, lo mismo pasa comúnmente con los niños “masculinizados” (Butler, 1997). Se comprende, entonces, según lo argumentado por Butler (1997) que el género, con relación a los discursos normalizados “se repite ritualmente, y esta repetición genera un riesgo de fallo y al mismo tiempo causa el efecto solidificado de la sedimentación” (p. 87). En otras palabras, la ritualización provoca automáticamente la posibilidad del fallo, pero también normaliza y vuelve cotidianas e incuestionables ciertas prácticas sociales, las cuales constantemente están interpelando a las personas en función de la expresión de su género. Un ejemplo cotidiano de esto puede observarse cuando una persona entra a una tienda de ropa, donde se ve automáticamente interpelada al ver que existe una sección de vestimenta para hombres y otra para mujeres, y que además existen subcategorías dentro de esa distinción de género que interpelan en base a los discursos dominantes y normalizados de lo que debe ser un hombre y lo que debe ser una mujer en la cultura correspondiente.

Todo enunciado que exprese identidad guarda en el fondo prácticas de autoridad basadas en discursos dominantes que les instituyen como normales o abyectos (fuera de la normalidad). Aquí cobra una relevancia aún más trascendental e importante el lenguaje, el que permite que los cuerpos adquieran una existencia social y sean preservados simbólicamente con un significado. Esto ocurre mediante las interpelaciones que constantemente provocan a las personas, mediante actos performativos, a reproducir prácticas propias de una categoría de género establecida y normalizada (Butler, 1997). Asimismo, si la performatividad no se encuentra dentro de lo normativo, entonces se considera como abyecto y por lo tanto pasa a una posición de poder subordinada y marginada (Connell, 2003). Finalmente, para entender esto, podemos imaginar un cuerpo al cual no se le ha dado ninguna clase de definición social. Este cuerpo sería por consiguiente, inaccesible, al cual solo se podría acceder al momento de dirigirse a este con una llamada o interpelación que no tiene por fin descubrir el cuerpo, sino más bien construirlo (Butler, 1997).

III.1.5.4 Poder, Ideología y Discurso: ¿cómo se ve ejemplificado en Disney?

Las historietas de *Disney*, para Dorfman y Mattelart (1972) logran que los lectores se sientan identificados con los/as personajes, ya que éstos/as llegan a una aventura desde la cotidianidad de su vida común y corriente. Los autores señalan que "la fantasía le sirve para transferir todas las dificultades del mundo contemporáneo bajo la forma de la aventura" (p. 108).

El mundo de *Disney* se ha convertido en el mejor lugar para estudiar los disfraces y verdades de los adultos, ya que en este espacio de fantasía es un modelo de su sociedad ideal en la que puede describir sin ataduras sus problemas y demonios personales disfrazados en la inocencia de un discurso dirigido a los más pequeños (Dorfman y Mattelart, 1972). Mediante el término "autocolonización de la imaginación adulta", Dorfman y Mattelart (1972) pretenden explicar cómo a través

de la coerción sobre los modelos que debe representar los/as niños/as, los más grandes a su vez se terminan dominando a sí mismos. Cuando analizamos la situación sobre cómics o medios de comunicación dirigidos a la entretención de los más pequeños, se reconoce que existe una cierta conexión entre adultos/as y niños/as, comparten un mundo no antagónico y transversal. A través de la construcción por parte de adultos de un mundo infantil proyectan, reconocen y reafirman sus valores y formas de ver la vida, asegurando de esta forma su control sobre el porvenir, esta idea queda aún más clara cuando los autores señalan que "el porvenir (el niño) representa el presente (el adulto) que a su vez retransmite el pasado" (Dorfman y Mattelart, 1972, p. 19). Esta dominación, se lleva a cabo desde una distancia, transformándose la literatura infantil en un modelo de autoridad paterna que subyace de forma implícita en todo momento; por ejemplo a través de los cómics de superhéroes se transmite una concepción adulta de la realidad, remarcando lo que es aceptado y rechazado por la sociedad (Dorfman y Mattelart, 1972).

La única situación en la que es posible cambiar el *statu quo* a otro y generar una rebeldía por parte de niños/as en historietas, es cuando el adulto responsable (figura dominante) adopta características infantiles que lo llevan a cometer muchas equivocaciones, errores y torpezas, rompiendo el código que mantiene el equilibrio del universo creado para pasar de esta forma el/la infante a adoptar características, virtudes y saberes de un adulto, creando de esta forma el "mito de la perfección infantil" (Dorfman y Mattelart, 1972). Es así como los modelos que van replicando los/as niños/as a lo largo de su desarrollo en un mundo adulto, se enmarcan en un mundo ficticio que ya está escrito y en el que hay que comprender que el poner acciones en práctica implica aceptar que "la objetividad es idéntica a la verdad, bondad, autoridad, al poder" (Dorfman y Mattelart, 1972, p. 34)

La dinámica que se da en las historietas infantiles se da en una diádica entre oprimido/opresor que no permite la solidaridad, el compañerismo o valores fraternales entre los personajes, por el contrario, lo único que queda es competir con el otro y ganar para lograr cambiar de categoría. Sin embargo, esta lucha de poder solo se da entre figuras masculinas, ya que, la mujer no sufre ninguna crítica al mantenerse siempre bajo un rol de servidora dueña de casa o atractiva y coqueta, mujer bella y sumisa; siendo todas las mujeres que infringen estas 2 categorías, caracterizadas con rasgos oscuros y aliadas de personajes maléficos (Dorfman y Mattelart, 1972). No se evidencia en estas historietas la función materna, ni la de compañera, ni menos la de mujer emancipada sexual e intelectualmente. Esta situación también se puede observar de cierta forma en los cómics de superhéroes, donde existe una escasez de heroínas, siendo la mayor parte de los personajes femeninos de carácter secundario, o villanas que utilizan el poder de la seducción (Dorfman y Mattelart, 1972). De esta forma, Dorfman y Mattelart (1972), plantean que se origina una "postergación del placer para mejor dominar" (p. 36), en donde la mujer queda privada de participar en aventuras y tampoco es sujeto de críticas,

solo participa de este universo infantil en una eterna espera por el hombre que cumpla con la idealización de la imagen masculina escrita por los guionistas.

La utilización de animales en las historietas de *Disney* tiene una razón de ser, ya que además de encubrir las figuras de niños/as y mujeres (como ya hemos relatado), cubren todo de una inocencia en donde los/as pequeños/as ingresan seguros y confiados en dejar su imaginación desenvolverse con mayor libertad y son atrapados por fábulas en que los animales representan a seres humanos, en algunos casos sin ningún tipo de moral. Los adultos que crean estas historias infantiles esperan generar futuros adultos que sigan siendo dependientes de su pasado, de esta forma se generan dos alternativas para los lectores, escoger entre imitar a personajes infantiles astutos e inteligentes que viven aventuras junto a los/as adultos/as o pequeños/as salvajes que son ignorados y jamás son considerados como personas (Dorfman y Mattelart, 1972).

En muchas historietas de *Disney*, se busca un tesoro antiguo que no tiene propietario, en civilizaciones perdidas sin pasado que pareciera que tampoco lo produjeron o conocen de su ubicación en sus tierras. El hecho de que no tengan pasado, implica comparar este fenómeno con la ausencia de una genealogía paterna y materna en los/as niños/as, en donde al quitarle su memoria al pueblo salvaje de turno, le quitan "la posibilidad de imaginarse a sí mismo como un producto histórico" (Dorfman y Mattelart, 1972, p. 84). Los villanos de estas historietas no tienen la posibilidad de dejarlos de ser, ya que nunca se cuestionan a sí mismos y solo existen con el único fin de legitimar el derecho del otro de apoderarse de las riquezas. Por otra parte, cuando estos tesoros llegan a la metrópoli, Dorfman y Mattelart (1972) pudieron percatarse, que pierden su forma y su procedencia transformándose en dólares; y cuando existe la necesidad de infantilizar la riqueza aparece en forma de barras o pepitas de oro, generando una falso entender de la realidad en los/as lectores/as pequeños/as en donde "el proceso de producción es natural en este mundo y nunca social" (p. 86). En todas las historietas leídas de *Disney* existe una relación mercantil donde la gente compra, vende y consume, nadie se esfuerza para producir sus propios bienes, de esta forma desaparece todo proceso y génesis de producción en estas historietas.

Otro fenómeno que llama la atención es que los personajes nunca manifiestan problemas de la vida diaria como pagar la luz, el agua o el gas u otros gastos de orden prioritario en una familia, sino que para necesidades superfluas como veranear, comprar electrodomésticos de última generación o regalos para los demás personajes (Dorfman y Mattelart, 1972). Esta situación además desencadena en que los trabajos que se consiguen los personajes principales también son temporales y banales, transformándose en espacios donde desarrollan la fantasía. Dorfman y Mattelart (1972) describen este hábitat donde circulan los personajes como "una sociedad sobre un colchón que emana bienes" (p. 101). Con respecto al trabajo, los personajes generalmente son cesantes y su mayor trabajo es buscar un trabajo, el que generalmente pierden por explicaciones centradas en

la psicología de los personajes, como por ejemplo su ineficacia o rasgos anormales. De esta forma toda situación en esta realidad mitificada deja de verse como un problema social (Dorfman y Mattelart, 1972)

Sin embargo, esta aventura, por si es solitaria no es gratificante, la mayoría de las acciones que llevan a cabo los personajes de estas historietas de *Disney* son por apariencia, para que los demás los vean y sepan quienes son, si es a través de medios de comunicación masiva mejor (Dorfman y Mattelart, 1972). En este mundo competitivo, la opinión pública pareciera ser lo más importante, y según señalan Dorfman y Mattelart (1972) "el desenlace de la competencia hace del individuo un producto" (P. 130), es decir, personajes que ya están terminados que no pueden cambiar, que son como son y viven en un estado de inmovilidad.

Una de las grandes diferencias entre las historietas de *Disney* y los cómics de superhéroes radica en que no muestran abiertamente las fuerzas represivas, por lo que se vuelve un mundo mucho más peligroso. Los personajes no pueden controlar su propia vida ni la realidad que los rodea. Dorfman y Mattelart (1972) concluyen que *Disney* "es un mundo que desearía ser inmaterial, donde han desaparecido la producción en todas sus formas (industriales, sexuales, trabajo cotidiano, históricas, y donde el antagonismo nunca es social (competencia entre bien y mal, individualidades más o menos afortunadas, tontos e inteligentes)" (p. 152) Este universo no es solo un espacio de entretenimiento sino un reflejo de nuestra propia vida cotidiana, la dominación y el sometimiento social de grupos más privilegiados.

III.1.6. El cómic, diseñando el batimóvil.

El cómic nace con la primera tira de prensa estadounidense llamada *The Yellow Kid* publicada en el periódico *New York World* en el año 1895 por Richard F. Outcault. De ahí en adelante se irán convirtiendo en los fundamentos, junto con la radio, de la cultura audiovisual/verboicónica (Gubern, 1987).

El cómic es definido por Gubern (1987) como "un medio de comunicación escrito-icónico, estructurado en imágenes consecutivas (viñetas) que representan secuencialmente fases consecutivas de un relato o acción" (p. 217), utilizando los globos (preferentemente), para la elocución de la narrativa. Considerando también, la permanencia de un personaje protagonista a lo largo de una serialización (Gubern, 1987). Además, es caracterizado como un producto que se populariza mediante la técnica e implementación de la producción masiva. Los componentes icónicos que dominan este género se rigen por una serie de elementos como: conductas, gestos, expresiones faciales, vestimentas y escenarios; que se circunscriben discursivamente a estilos y épocas particulares, representando de esta forma los pensamientos de los artistas y contextos témporo-espacial en los que fueron creados (Gubern, 1987).

En un primer momento, el cómic aparece como una sátira política, en forma de chiste gráfico que ironiza a la sociedad, teniendo la intencionalidad de ilustrar a un grupo heterogéneo de la población los acontecimientos de la época, dirigiendo en

mayor medida las temáticas a la simplificación de fenómenos complejos, como por ejemplo conflictos sociales, ideologías políticas, valores, etc. (Gubern, 1987). Con la aparición en 1929 del cómic épico y de aventura, el estilo gráfico se vuelve más cercano a la semejanza con las proporciones físicas humanas. De igual manera, la estructura narrativa se vuelve más novelesca, teniendo influencias del cine de *western* y las series de aventuras (Gubern, 1987). Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, el cómic en general y el género de superhéroes en particular, se vuelven un instrumento ideológico, para fomentar propaganda política que delimitaba quiénes eran los buenos y quiénes eran los malos. Mostraban mayoritariamente hombres, quienes se caracterizaban por ser valientes, fuertes, patriotas y con un ideal claro de lo que estaba bien y lo que estaba mal (Fernández y López, 2015). El cómic, como todo medio de comunicación, también puede educar desde una tendencia ideológica clara enfocada hacia un público infantil, funcionando como construcción simbólica que contiene una serie de significados enmarcados en la cultura occidental moderna, que sirven para interpretar, comprender, cuestionar e interiorizar normas sociales y culturales en nuestra propia realidad, utilizando la ficción como una alegoría de cuestiones humanas (Fernández y López, 2015).

En la década de los 30s nadie hubiese pensado el reconocimiento global que actualmente han alcanzado los superhéroes como íconos culturales y de ocio, a través de sus publicaciones en diversos medios como cómics, radio, televisión, música y cine. Las franquicias desarrolladas han generado un reconocimiento a nivel internacional de figuras como *Superman* o *Batman*, por lo que es posible encontrarse en cualquier parte del planeta a niños y niñas con vestimenta, útiles escolares, juguetes, entre otros elementos con la imagen de estos personajes (Morris y Morris, 2013).

Los cómics constituyen una forma de arte original de los Estados Unidos y no solamente entregan entretención, sino que además en sus páginas se tocan temáticas que atañen a todos los seres humanos: la ética, la moral, la justicia, las emociones humanas, la identidad, la fe y otros conceptos de similar profundidad. Para nuestra investigación es relevante reconocer el abordaje de temáticas transversales a la acción, a los argumentos centrales y el trabajo artístico; de esta forma se puede entender el gran potencial de trabajo a partir de estos materiales (Morris y Morris, 2013).

El cómic y el cine comenzaron a relacionarse entre sí, cuando aparecieron los primeros filmes animados, los cuales utilizaban una técnica de dibujo similar (Gubern, 1987). Posteriormente, se comenzaron a realizar constantes adaptaciones al cine de personajes emblemáticos del cómic, como: *Tarzán*, *Batman* y *Superman*, por ejemplo. El cine cambia la viñeta por el plano, la verbalidad escrita por la verbalidad oral y la secuenciación del tiempo (Gubern, 1987).

III.1.7. El cine, el batimóvil en marcha.

En cuanto a la elección de material audiovisual como objeto de análisis, específicamente películas, es pertinente mencionar que la cultura cumple un rol importante en la producción y construcción del conocimiento científico. Es muy común que existan investigaciones y publicaciones en la actualidad basadas en medios de comunicación como la televisión y el cine. Puente (2016), afirma que “el cine tiene un lenguaje específico caracterizado por sus representaciones y formas narrativas; las representaciones de género que hay en él se circunscriben a dicho lenguaje, que consta de imágenes, sonidos y en algunos casos, omisiones” (p. 68).

En efecto, la revisión que realicemos del material fílmico nos permitirá analizar e identificar las representaciones culturales de género, en nuestro caso específico la masculinidad. Es importante trabajar con material audiovisual, ya que esta clase de material además de ser capaz de generar placer visual también influye considerablemente en las construcciones de discursos de realidad social, lo cual hace que el cine se convierta en un medio configurador de un discurso que representa una realidad, desde donde planteamos comenzar nuestra investigación (Ladevito, 2014). Particularmente, el material fílmico de superhéroes tiene en los/as niños/as un gran público receptor de estos contenidos y se debe tomar en cuenta que muchas imágenes y conceptos adquiridos sobre masculinidad a temprana edad se conservan y tienen influencia directa en la vida adulta, la que muchas veces se construye a partir de los roles que definen a un niño masculino y una niña femenina (de Moraes y de Oliveira, 2015). Esperamos que la construcción de esta tesis pueda generar a futuro discusiones sobre cómo el cine debe dejar de ser visto de forma pasiva y se debe transformar en un espacio de reflexión personal, familiar y social, esto a través del análisis de cómo es representada la masculinidad en los personajes de las películas escogidas, teniendo siempre en cuenta la importancia del contexto en el cual se gestan las relaciones sociales, dependiendo del contexto es que los personajes de los film proyectan valores, actitudes y conductas que marcan estereotipos de género (Puente, 2016).

El cine, surge en el año 1895 con la primera presentación de los hermanos Lumière, la cual consistió en una reproducción gráfica compuesta por movimientos continuos, sobre personas comunes y corrientes, saliendo de una fábrica (Gubern, 1987). No es hasta la década de los 40s cuando la fotografía y el cine comenzaron a convertirse en un recurso ideológico, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial, dentro de un marco social controlado y objetivado (Viñolo e Infante, 2012). Los autores señalan la existencia de un cine de carácter periférico que representarían contraideologías y cine de carácter hegemónico que reproduciría las ideologías dominantes, el cual sería el caso de Hollywood, que genera estereotipos desde una imagen dominadora que denigra la autenticidad de las imágenes sometidas. Es decir, el cine hegemónico mancilla todas las formas de masculinidad que no sean similares al tipo de masculinidad que busca representar. Viñolo e Infante (2012) señalan que el cine no es solo imagen (visual o sonora) sino que "es

principalmente estructura y aparato, implica una serie de procesos psíquicos y sociales que atañen a la imagen" (p. 374).

El análisis de los hombres en el cine, data de los comienzos de la década de los 70s, surge de las mismas estudiosas feministas que analizaban cómo se presentaba la mujer en el cine. En el caso puntual de los hombres, se tendían a exponer desde un modelo único de ser masculino, sin variar en sus características más esenciales (Gabbard, 2008). Sin embargo, la definición que se pueda realizar no está ajena al componente relacional con la mujer, la ideología machista tradicional define lo masculino en contraposición de lo femenino y lo homoerótico, lo que se percibe como repudiado y abyecto forma parte intrínseca de la definición y análisis (Gabbard, 2008).

El cine, generalmente comercial, no ha sido un espacio donde se cuestione el rol masculino hegemónico. Sin embargo, dado que se erige como un espacio de construcción y reconstrucción representacional, si es observado con una mirada crítica, sumado a los esfuerzos que algunas personas hacen por mostrar miradas alternativas de masculinidad, puede resultar una instancia de aprendizaje de formas alternativas de masculinidades y un cuestionamiento a un modelo binario de masculinidad hegemónico o abyecto (Gabbard, 2008).

En nuestra investigación cobra relevancia la figura simbólica del superhéroe. Con relación a ésta, cabe señalar que además de fungir como mitos sociales, funcionan también como expresiones de las condiciones sociales de su producción (Fernández y López, 2015). Escogimos trabajar con la figura de un superhéroe debido a que nos parece que es altamente representativo de lo que significa la masculinidad plasmada en la cultura popular, lo cual a nuestro juicio ofrece un material de análisis social profundo.

Hollywood es, por excelencia, la matriz productora del género de superhéroes. En los últimos 15 años el género ha obtenido un gran éxito de taquilla, por lo cual las productoras planean seguir generando cada vez más películas de este estilo (García-Escrivá, 2018). Esto nos lleva a hacer una revisión del fenómeno que se genera con el cine de superhéroes, ya que no se trata de productos narrativos independientes, sino que más bien se trata de productos que se integran y entrecruzan entre sí, formando así las conocidas franquicias cinematográficas. Esto cobra más sentido aún si se toma en cuenta el contexto sociocultural de mercado en el cual se encuentran insertas las producciones; es decir, las franquicias cinematográficas replican un fenómeno que se observa en otros sectores de consumo, como los centros comerciales, restaurantes, grandes supermercados, tiendas de ropa, etc. (García-Escrivá, 2018).

Loeb y Morris (2013) señalan que quienes trabajan en el negocio de los superhéroes, además de reflejar el contexto en el que surgen estas historias, también entregan ideas sobre el futuro, ya que los personajes "encarnan nuestras esperanzas y nuestros miedos más profundos, así como nuestras aspiraciones más elevadas, y consideramos que nos pueden ayudar a lidiar con nuestras peores

pesadillas" (p. 33). A través de estas palabras, podemos reconocer el rol que cumple este fenómeno de la cultura popular en aspectos tan centrales para los seres humanos, como la construcción de su propia identidad; actuando además tanto como objetos sociales constituidos y como objetos sociales constituyentes.

Un superhéroe, se caracteriza por una implicación altruista y dedicación hacia lo bueno; además, por regla general, deben tener poderes y capacidades por sobre los seres humanos, la cual sería la única diferencia con los héroes normales (Loeb y Morris, 2013). Otras características que todo superhéroe debería poseer son, en primer lugar: el poder con autodisciplina; es decir, el reconocimiento de una oscuridad que debe ser mantenida bajo control y; en segundo lugar, la realización de sacrificios. Ya que realizar un acto heroico implica aceptar que las cosas pueden salir mal o resultar imposibles, poniendo en peligro su propia existencia; por lo que el término "superhéroe" resulta ser una incoherencia literal, ya que la gran mayoría estaría realizando acciones normales que no implican un sacrificio personal; es decir, no está realizando sacrificios heroicos que puedan poner en peligro su vida, debido a poseer súper poderes que los hacen estar sobre los demás (Loeb y Morris, 2013). Al realizar una revisión del concepto, Loeb y Morris (2013) llegan a la conclusión de que un superhéroe debería ser "una persona extraordinariamente poderosa, con debilidades (y no solo virtudes), cuyo carácter noble le guía a realizar acciones meritorias y valiosas" (p. 35).

Desde una perspectiva más crítica, García-Escrivá (2018) introduce el término "hipertrofia", el cual se aplica directamente a la figura del superhéroe en el sentido de una exageración de rasgos y estereotipos en los personajes, lo que genera en cierto modo, un carecer de sentido, ya que se distorsiona de cierta forma la realidad en la que los superhéroes están insertos. A modo de ejemplo, se puede mencionar el uso de la hipérbole en relación con los objetivos que se plantean en general los superhéroes, los cuales suelen ser de carácter espectacular y desmedido, como salvar al mundo en reiteradas ocasiones.

Ilustrando esta idea más concretamente, muchas personas, en diversas profesiones, podrían ser consideradas heroicas, como por ejemplo los/as bomberos/as que en nuestro país no reciben dinero por su actividad, sin embargo, solo nos damos cuenta de su heroísmo cuando realizan una acción que sobrepasa su rango de actuación normal y captan la atención de un gran grupo de personas de forma dramática (Loeb y Morris, 2013).

Loeb y Morris (2013) señalan que "los superhéroes ofrecen imágenes grandiosas, ficticias pero muy vívidas, de lo heroico y, a un tiempo, sirven de inspiración y valen como aspiración" (p. 40). A través de la lucha de los superhéroes podemos sentir que en nuestras propias vidas podemos enfrentar los peligros y derrotarlos, ya que nada que valga realmente la pena es fácil. El camino heroico es un camino solitario, pero correcto, la identificación con superhéroes nos hace más fácil el camino hacia una moral más elevada (Loeb y Morris, 2013).

Existen tres rasgos que se encuentran presentes en la figura del superhéroe (Coogan, 2006). En primer lugar, la prosocialidad de los actos de estos personajes, es decir, todos los actos que llevan a cabo los superhéroes están orientados hacia una misión de carácter positivo para la sociedad, lo cual muchas veces valida toda acción y destrozó colateral producido "en nombre del bien". Frente al primer rasgo mencionado, García-Escribá (2018) propone que el carácter positivo de sociedad que el superhéroe trata de mantener es en realidad, el orden estadounidense, sin importar si el origen del personaje en cuestión es extraterrestre (*Superman*) o de origen divino (*Thor*), "el paradigma de referencia siempre será los Estados Unidos" (p. 4).

Como segundo rasgo, cabe mencionar la existencia de los súper poderes, habilidades y talentos que van más allá de cualquier capacidad humana. Por último, el tercer rasgo es la representación de lo heroico mediante una identidad fácilmente reconocible, lo cual también le separa de la vida ordinaria. Junto a esto, cabe mencionar que es frecuente que estos personajes posean una especie de doble vida (Coogan, 2006). Estos rasgos serán tratados con mayor profundidad más adelante en el texto.

Con relación a la evolución de la figura del superhéroe, a partir de la década de los 80s éstos pierden el derecho propio de luchar contra la delincuencia y éste pasa a ser un derecho común a todo el mundo, la búsqueda de la justicia personal y comunitaria (Skoble, 2013). La publicación de dos novelas gráficas: *The Dark Knight Returns* y *The Watchmen*, significó una revisión de la forma en que los superhéroes son presentados y concebidos. Una de las primeras características es la introducción del concepto de "vigilantes", definidos como "quienes combaten la delincuencia de forma independiente y con un disfraz o uniforme propio" (Skoble, 2013, p. 60); generando una discusión ética y filosófica sobre el derecho a la venganza personal, renegando del sistema judicial y sus sistemas de acción; ya que la mayor parte de los superhéroes no actúa como una forma de defensa propia, sino que sale en búsqueda de los malhechores de forma proactiva. Otra de las características que se introducen a partir de estas novelas gráficas, es la descripción que se realiza de los justicieros enmascarados como personajes más conscientes de su propia psique, lo que se evidencia de mejor forma en el desarrollo de personajes en *Watchmen* donde algunos se encuentran inestables psicológicamente (Skoble, 2013).

Existen 3 reflexiones fundamentales que explicarían el nuevo rumbo que tomarían los superhéroes a partir de la publicación de estas novelas gráficas: cualquier punto de vista es limitado frente a un mundo de inmensa complejidad, ninguna creencia es exacta y existe una ley de consecuencias no intencionadas (Skoble, 2013). De esta forma, Skoble (2013) señala "poner en duda el concepto de superhéroe implica, en último lugar, cuestionarnos a nosotros mismos" (p. 74).

Quienes hacen filosofía en occidente actualmente, han dejado de lado la discusión sobre los superhéroes, siendo que en sus orígenes Sócrates y Platón

meditaron acerca de dioses y semidioses (Brenzel, 2013). Creemos que hoy es necesario volver a recuperar las conversaciones acerca de estos súper hombres y súper mujeres, ya que existen muchos temas filosóficos que se podrían abordar en la educación de los/as niños/as. Por ejemplo, el hecho de que hubiese un cambio a partir de los '80 en la conceptualización de los superhéroes, significa para Brenzel (2013) que "al poner en tela de juicio la psicología o los valores superheroicos, nos recuerdan hasta qué punto es clave en los superhéroes el concepto de bondad" (p. 230).

El origen de la bondad de los superhéroes en los cómics se debe a un "Código del Cómic" instaurado por la presión del Congreso de Estados Unidos en 1954, frente al brote de histeria que causaron los cómics de terror de principios de los años 50s (Brenzel, 2013). Para explicar esto en mayor profundidad, Santivañez (2012) describe que el 26 de octubre de 1954, a petición del senado de los Estados Unidos, se pidió a la industria del cómic que regulara su contenido, la asociación de editores de revistas de historietas actualizó su código ya olvidado de 1948 y lo transformó en el *CCA (Comic Code Authority)*. El código establecía una serie de estándares para regular el mercado del cómic, como por ejemplo: ninguna historieta deberá ofrecer explícitamente los detalles y métodos únicos de un crimen (Parte A-2); en todos los casos, el bien habrá de triunfar sobre el mal y el criminal deberá ser castigado por sus actos (Parte A-6); se eliminarán todas las ilustraciones sensacionalistas, de mal gusto u horripilantes (Parte B-3); además de otras obligaciones en cuanto a los diálogos, la religión, la vestimenta, el matrimonio y el sexo. El *CCA*, fue abandonado el 2001 por parte de *Marvel Comics* para crear su propio sistema de valoración, y en el año 2011 la *DC Comics* seguiría sus pasos asignando la codificación mayormente utilizada en la actualidad por gran parte de las editoriales de cómics: *E (Everyone)*, *T (Teen)*, *T+ (Teen Plus)*, *M (Mature)* (Santivañez, 2012).

En cuanto al superhéroe, Bolaños (2012), argumenta que existe una serie de discursos que están inmersos en ciertas ideologías que sirven de base valórica sobre lo que está bien y lo que está mal, guiando de esta forma, la subsiguiente práctica heroica. Debido al poder que ostenta el personaje del superhéroe, la mayoría de la estructura narrativa del cómic se centra en el dilema moral que implica el uso correcto de dicha facultad, acerca de cuáles son los límites, deberes y responsabilidades que acarrea, construyendo su camino a partir de una reflexión valórica (Bolaños, 2012).

A partir del año 1961, Stan Lee, logra dotar a los superhéroes de características más humanas (Brenzel, 2013). Este fenómeno, para Brenzel (2013), significó que los temas morales y filosóficos ocuparan el rol principal de las nuevas historias, y cuando los superhéroes comienzan a pensar por sí mismos, las cosas se comienzan a complicar, dejando la bondad de ser una característica inherente por definición a sus figuras pasando más bien a ser una elección. Los superhéroes, plantea Brenzel (2013), se ven enfrentados a las mismas reflexiones que realizamos los humanos

comunes y corrientes, sobre el papel en la sociedad, las posibilidades y los objetivos de vida; sin embargo, debido a que "su potencial excede de lo normal, los superhéroes deben batallar con el significado de esa potencialidad en sus proyectos de vida y en su actitud moral" (p. 245).

En el mundo de los superhéroes, Morris (2013), señala que las dualidades son habituales. Una vez que un superhéroe decide combatir el mal se preocupa de generar una nueva identidad, a través de dos preguntas: ¿De qué forma me visto? y ¿Cómo me llamo? Esto sucede de la misma forma que nosotros también interpretamos diferentes roles y "cuando uno de ellos resulta muy difícil, a menudo asumimos un modo distinto de identidad y presentación propia, con miras a desempeñarlo lo mejor posible" (p. 383).

La utilización de un traje busca también ocultar y enmascarar, lo que podría significar un problema; ya que como señala Morris (2013), el secreto implica engaño y mentira, algo que la mayor parte de las personas considera malo. Desde un punto de vista ético, Morris (2013), señala que una mentira o engaño podría ser considerado justificado si "son necesarias para evitar un gran perjuicio a una persona inocente o es lo único que impedirá que se produzca una muerte innecesaria" (p. 388). El caso de los superhéroes, además se puede aceptar, desde el punto de vista moral, ya que guardar una identidad secreta les permite proteger a personas inocentes de su círculo cercano como familiares, amigos/as y colaboradores/as civiles (Morris, 2013).

III.1.8. Un superhéroe sin súper poderes, *Batman*.

Según Skoble (2013), en *Batman* de 1939, se relata en la historieta original, que éste decidió combatir el crimen a partir de la muerte de sus padres, transformándose de esta forma en una fuerza extrapolicial, pero con una relación muy cercana con las autoridades locales, tanto así que llegaron a depender de la figura del superhéroe. Sin embargo, a partir de 1986, con la publicación de *The Dark Knight Returns*, *Batman* asume su figura de vigilante, reconociéndose a sí mismo y a los demás superhéroes como criminales, ya que rompen algunas leyes que protegen a los delincuentes e impiden la búsqueda real de justicia. Esto ocasiona una persecución por parte de las autoridades y un quiebre en su imagen pública, la que antiguamente no era cuestionada, dividiéndose entre quienes lo consideran un peligro público y quienes lo consideran un paladín de la justicia (Skoble, 2013).

Este fenómeno, describe Skoble (2013), se refuerza con que paralelamente, *Superman*, a través de los guiones de Miller, también reconoce que sus actividades se encuentran fuera de la ley. Sin embargo, toma un camino distinto, y decide trabajar para el gobierno. *Batman* recrimina esta acción, al señalar que la justicia no corresponde a alguna bandera o insignia, ya que todo sistema puede en realidad estar protegiendo a los malvados. Skoble (2013) señala de esta forma que "el superhéroe autónomo combate el crimen de tal forma que no permite que nada se

interponga entre él y la meta de conseguir lo que él considera la auténtica justicia" (p. 64).

A pesar de estar dispuesto a quebrantar normas, Batman tiene sus propias reglas y siempre ha tratado de no matar a sus adversarios y entregarlos a las fuerzas policiales. Sin embargo, al final de la historia, se da cuenta de las miles de vidas de personas que se han perdido por no haber matado a su eterno enemigo, el *Joker* (Skoble, 2013).

Batman suele ser considerado el superhéroe más solitario (Morris, 2013). Sin embargo, para Morris (2013), esto es un error, ya que *Batman* suele trabajar acompañado de personajes como *Robin*, *Batgirl* o incluso su mayordomo *Alfred*. Quien realmente se encuentra en una soledad interior, es su alter ego *Bruce Wayne*, que, a pesar de ser el alma más solitaria de todas, no se da cuenta que se encuentra rodeado de un grupo de socios/as, compañeros/as e incluso amigos/as. Morris (2013) señala que al convertirse en *Batman*, este personaje hizo sacrificios, el más importante de los cuales fue la incapacidad de entregarse plenamente a otra persona, ya que "su vida ya está tomada, ya tiene dueño: la promesa hecha a sus padres y el compromiso con la justicia" (p. 182). Morris (2013), señala que *Bruce Wayne* es amigo de sí mismo y de su máscara alternativa, alcanzando una amistad perfecta en "la soledad de la relación de él consigo mismo" (p. 183).

Morris (2013), señala que en el caso de *Batman* su caracterización responde a un elemento teatral escogido con el propósito de generar miedo en los malhechores. En la mayoría de los casos, la elección de los superhéroes de "la vestimenta, junto con la identidad que va con ella, es un medio para un fin" (p. 383).

Si nos enfocamos en el personaje que nos interesa analizar en nuestra propuesta de investigación, Leal (2016) describe a *Batman* como un personaje que se inicia gracias al miedo y el deseo de venganza y que al momento de ser *Bruce Wayne* debe asumir una imagen de macho conquistador, invulnerable afectivamente que solo se interesa en mujeres vulnerables, atractivas y dependientes que buscan forjarse un futuro junto a un hombre multimillonario. Es caracterizado por la autora como "un reflejo de la consigna de lucha de los hombres del siglo XXI es un analfabeto emocional, no sabe expresar sus emociones, es muy posible que ni siquiera sea capaz de aceptar que las tiene" (p. 164). La masculinidad desde los superhéroes es descrita desde su tendencia a la violencia, la prepotencia, la competitividad, la autosuficiencia y el verticalismo (Leal, 2016).

III.2. ANTECEDENTES EMPÍRICOS.

III.2.1. Datos sobre masculinidad

Como se ha revisado en el apartado teórico de la presente tesis, el concepto de género y, específicamente, de masculinidad, son temáticas que, a pesar de no ser completamente visibilizadas por la sociedad, tienen un peso importante en las

prácticas cotidianas y en las relaciones de poder que se generan desde ahí. Es por esto por lo que, a continuación, se presentan algunos datos que muestran de qué forma se ha estado tratando la temática tanto a nivel internacional, como a nivel nacional.

III.2.1.1. Masculinidad a nivel internacional.

Desde un contexto internacional, las temáticas de los roles de género y las masculinidades están siendo un reto. Es por esto por lo que la ONU (1995), en la Conferencia Internacional llevada a cabo en El Cairo, se propuso enfrentarlo. Primeramente, reconociendo la responsabilidad y la participación que los hombres deben, o deberían tener, en el camino hacia la equidad de género. Con relación a esto, se plantean algunas bases para la acción, tales como; reconocer que una condición necesaria para el logro de una colaboración armoniosa entre hombres y mujeres es generar un cambio en los comportamientos, actitudes y conocimientos de éstos/as (ONU, 1995). También, se reconoce el papel clave que juegan los hombres en el camino hacia la equidad, dado que en gran parte de las sociedades, éstos ejercen un poder preponderante en prácticamente todas las áreas de la vida, desde decisiones tan personales como el tamaño de la familia, hasta decisiones políticas y públicas en todos los niveles (ONU, 1995). Se menciona, además, la importancia de mejorar la comunicación entre hombres y mujeres en relación con una temática tan relevante como la educación sexual, la salud reproductiva y las responsabilidades compartidas (ONU, 1995).

El objetivo de este apartado dentro de la conferencia internacional de El Cairo fue promover la igualdad entre los sexos en todo ámbito de la vida, junto con alentar a los hombres de todo el mundo a que se hagan responsables de sus comportamientos sexuales, reproductivos, sociales y familiares (ONU, 1995).

Frente a lo mencionado, se plantearon algunas medidas, como por ejemplo; que los gobiernos tienen el deber de promover y alentar la participación igualitaria de hombres y mujeres (en caso de familias tradicionales) en las responsabilidades domésticas de cualquier tipo, incluidas la planificación de la familia, la crianza de los hijos/as y las labores domésticas. Esto debería lograrse mediante información, educación, comunicación y leyes. También se plantea la necesidad de que los gobiernos insistan en la responsabilidad de los hombres y la participación de éstos, en la paternidad responsable y el comportamiento sexual y reproductivo saludable. También se hace hincapié en la prevención de la violencia hacia mujeres y niños/as (ONU, 1995).

Es importante mencionar que el género, y por tanto las masculinidades, se reflejan de forma tanto implícita como explícita en toda política. Es decir, toda clase de política está influenciada por el entendimiento de género que, las personas que las producen tengan (Barker y Greene, 2011). En otras palabras, quienes se encargan de generar políticas (a menudo, mayormente hombres), perciben y entienden el mundo a través del prisma de sus propias actitudes frente a lo que

significa ser hombre o ser mujer (Barker y Greene, 2011). Frente a esto, se han propuesto cuatro principios ideológicos y conceptuales de carácter global, que deberían enmarcar la inclusión tanto de los hombres, como de las masculinidades en las diversas políticas orientadas a la equidad de género (Barker y Greene, 2011).

En primer lugar, se plantea la necesidad de asegurar derechos. Toda política orientada a involucrar a los hombres en la equidad de género debe, primeramente, visualizar la necesidad de resguardar la amplia gama de derechos humanos de las mujeres, niñas, niños y hombres, incluyendo, obviamente, el derecho a vivir libre de violencia de cualquier índole (Barker y Greene, 2011).

En segundo lugar, la necesidad de basar las políticas en evidencias. Pese a que los recursos son escasos, muchas veces las políticas son formuladas desde los intereses y valores personales de quienes las generan. Esto, figura como un problema, dado que deberían ser gestionadas desde una adecuada investigación y evaluación previa. Además, dichas políticas, una vez implementadas, deben ser sometidas a una evaluación y monitoreo que mida su efectividad e identifique necesidades de reformulación (Barker y Greene, 2011).

En tercer lugar, se identifica la necesidad de tratar la categoría de género de forma relacional, visibilizando las masculinidades en la formulación de políticas de género. La idea de que el significado de ser hombre o ser mujer es socialmente construido, es cada vez más aceptada. Es por esto, que urge la necesidad de generar políticas que se enfoquen a un cambio en las normas sociales, culturales e institucionales que propician las desigualdades y la violencia en cualquiera de sus formas (física, psicológica, simbólica, etc.). Según Barker y Greene (2011) “el entendimiento de que las leyes y políticas que afectan a la mujer afectan e involucran también al hombre (y viceversa), ya sea por diseño u omisión, puede conducir a políticas sociales más efectivas” (p. 26).

En cuarto lugar, se plantea la imperante necesidad de examinar la inequidad de género, los hombres y las masculinidades, a través de la lente de la pobreza y la exclusión social. Es por esto, que es necesario que sean reconocidas las necesidades de los grupos más marginados y excluidos socioculturalmente, tales como los migrantes, homosexuales, transgénero, grupos étnicos socialmente excluidos, etc. (Barker y Greene, 2011).

III.2.1.2. Masculinidad en Latinoamérica.

Respecto de la realidad latinoamericana, a continuación se presentan algunos datos extraídos de la encuesta IMAGES a nivel internacional, sobre masculinidades y políticas de equidad de género, donde se comparan datos de Brasil, México y Chile (Barker y Aguayo, 2011).

En primer lugar, se presentan datos obtenidos tras la aplicación de la escala GEM (*Gender Equitable Men Scale*), la cual mide las actitudes hacia la equidad de género. Algunos de los datos que más llaman la atención presentan diferencias significativas por países. Por ejemplo, en Brasil y Chile, aproximadamente un 50%

de la muestra está de acuerdo con que los hombres necesitan tener más sexo que las mujeres, mientras que en México un 27% lo está. En Brasil, un 19% está de acuerdo con que en ocasiones las mujeres merecen ser golpeadas, mientras que en Chile un 10% y en México un 6%. Por otro lado, se observa que un 10% de la muestra en Brasil está de acuerdo con que es tarea de la madre cambiar pañales y bañar a los niños/as, en Chile un 46% concuerda con dicha afirmación y en México lo hace un 26%. Llama la atención también, que en Brasil un 20% de los hombres de la muestra jamás tendría un amigo homosexual, en Chile un 46% no lo tendría y en México 29% concuerda con dicha afirmación. En general, con relación a la escala GEM, el país con un mayor puntaje, y por tanto, con una mejor actitud hacia la equidad de género es México, con un total de 80 puntos, seguido por Brasil con 71 puntos, quedando en último lugar Chile, con 69 puntos (Barker y Aguayo, 2011).

La misma encuesta, señaló además, en relación con la división de tareas en el hogar, que en Brasil un 44% de los hombres declaró que es la mujer la que participa más, un 45% declaró que hay una participación igualitaria, y un 11% indicó que es él quien participa más. En Chile, un 70% admite que es la mujer la que más participa, un 26% afirma que es una responsabilidad compartida y un 4% dice encargarse mayormente de dichas responsabilidades. En México, un 65% de los hombres reconoce que la mujer se encarga de las tareas domésticas, un 26% indica una participación igualitaria, y un 2% reconoce hacerse cargo de dichas labores (Barker y Aguayo, 2011).

Finalmente, llama la atención que en relación al enunciado “La equidad de género ya ha sido alcanzada en gran medida”, los hombres en Brasil están de acuerdo en un 69%, en Chile en un 60% y en México en un 57% (Barker y Aguayo, 2011).

III.2.1.3. Masculinidad en Chile.

Hablar de igualdad de género en Chile es un tema que aún provoca cierta controversia entre los/as habitantes del país; no obstante, ha habido algunos avances en la materia política y socialmente hablando. Por ejemplo, entre noviembre del año 2014 y enero del año 2015, se llevaron a cabo diálogos, discusiones y debates regionales que tenían como temática central “la infancia y adolescencia”. Encuentros que fueron impulsados por el Consejo Nacional de la Infancia y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, y congregó a alrededor de 2.500 personas, de las cuales un 76% eran mujeres. La finalidad de dichos encuentros era pesquisar temáticas relevantes en función del diseño de la nueva ley y la nueva Política de Garantías Universales de Derechos de la Niñez y la Adolescencia (Drove, 2016). En este contexto, tres fueron las temáticas abordadas que más llamaron la atención: la necesidad de conciliar tiempos entre trabajo y familia, la necesidad de que se impartiera una educación sexual completa y pertinente, y la necesidad de incitar y generar espacios de educación libres de

prejuicios de sexo y género que afecten a niños, niñas y adolescentes. Con relación al último punto mencionado, el núcleo de las conversaciones se centró en exigir respeto en los espacios educacionales, para que los/as estudiantes puedan construir libremente su identidad de género sin imperativos hegemónicos sobre masculinidad o feminidad (Drove, 2016).

Las representaciones sociales de género y de masculinidad no son un tema que se encuentre solamente en las abstracciones intelectuales de los/as investigadores/as en ciencias sociales, ya que se encuentran presentes en la vida cotidiana e inciden en las actitudes y conductas de las personas. El año 2010, una encuesta del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (en adelante PNUD), en Chile, preguntó acerca de los conceptos relacionados con la masculinidad que tenían hombres y mujeres. Los resultados demuestran el peso que tienen las representaciones sociales de masculinidad en nuestro país, donde "mientras los hombres se describen más frecuentemente con palabras tales como trabajo, responsabilidad y amigo; entre las mujeres esas palabras tienen significativamente menor peso y, en cambio, sobresalen los términos, machista e irresponsable" (PNUD, 2010, p. 57).

Mediante el estudio de las representaciones sociales, se puede indagar en la transmisión de roles de género producidos en sociedad, lo que reflejaría que la teoría está presente en la realidad cotidiana en nuestra cultura occidental. Por ejemplo, de acuerdo con el PNUD (2010) aún existe una representación social hegemónica de lo que es ser hombre o mujer, cuando señala:

"A las representaciones mayoritarias subyace la imagen de que el hombre es el principal encargado de proveer los recursos económicos mediante el trabajo y de asegurar el orden a través de su participación en el poder, mientras que la mujer es la encargada de las tareas domésticas, la crianza de los hijos y el ejercicio de las labores de cuidado de otros" (p.15).

El PNUD (2010) señala que: "en cada persona hay un vínculo importante entre las imágenes que porta acerca de las identidades y roles de hombres y mujeres y la forma en que despliega sus relaciones con ellos" (p.16). Esto quiere decir, que los estereotipos y roles transmitidos mediante el lenguaje icónico y metafórico, tienen influencia en la manera en que se gestarán las relaciones tanto de la persona consigo misma, como en el área interpersonal. Esto es de interés, por cuanto el género cinematográfico de superhéroes y los medios de comunicación masiva en general, transmiten dichos estereotipos y roles. (Espinar, 2007)

Hoy en día, por ejemplo, al describir las funciones de las personas en Chile, se observa que hay una división en las tareas producida desde temprana edad en mujeres y en hombres. Por una parte, porque se le asigna distintas tareas a cada uno/a, y, por otra, porque incluso en edades tempranas ya hay posiciones diferentes en la estructura social, en base al sexo biológico (PNUD, 2010). La importancia de visibilizar estas representaciones de masculinidad radica en otro aspecto referido al futuro de este tipo de acciones, puesto que el rumbo que siga la igualdad de género

y el desarrollo humano en un futuro en Chile va a depender, en gran medida, de la capacidad y la disposición de agentes/as del sistema público (PNUD, 2010).

Un análisis de la encuesta IMAGES Chile, que evalúa aspectos de masculinidad y equidad de género, puntualiza ciertos resultados importantes a considerar con respecto a la salud de los hombres, abordando temáticas tales como la salud mental, consumo de alcohol, salud sexual y reproductiva (Aguayo, Correa y Cristi, 2011). En torno a la salud mental, se reporta que esta tiende a ser precaria, en una parte importante de la población masculina, debido a la percepción de una gran presión social por su rol de proveedores. Por ejemplo, 1 de cada 3 hombres (37,6%) se ha sentido estresado. Por otro lado, un 17,2% indicó sentirse deprimido, mientras un 8,8% mencionó tener ideación suicida. Además, cabe señalar que un 11% indicó haber sentido pérdida del deseo sexual, mientras que un 16,8% reportó no tener una buena vida sexual (Aguayo, Correa y Cristi, 2011). Muchos de ellos se sienten estresados al no tener una estabilidad laboral e ingresos suficientes, lo que les impide ocupar el rol que les exige la sociedad capitalista neo-liberal. Es debido a esto, que el tema de salud de los hombres figura como uno de salud pública, lo que a su vez puede ser considerado como otra variable influyente en la salud de las mujeres (Aguayo, Correa y Cristi, 2011).

La encuesta IMAGES evidenció, además, que el estrés se relaciona significativamente con la edad, siendo la población de edad más avanzada la que presenta mayores índices de estrés. Asimismo, los síntomas depresivos y el deseo sexual presentan una clara relación con el nivel educacional y la edad, puesto que, a menor nivel educacional y mayor edad, mayores índices de depresión y menor deseo sexual. Por su parte, la ideación suicida aumenta en grupos de menor nivel educacional. Es importante mencionar que los hombres que reportan sentirse deprimidos, con pérdida de deseo sexual o con pensamientos suicidas tienen puntajes más elevados en la escala GEM, es decir, tienen actitudes inequitativas de género (Aguayo, Correa y Cristi, 2011).

En cuanto a la salud mental de los hombres, relacionada al ámbito laboral, se encontró que una parte importante de éstos (33,8%) indicó sentirse estresado o deprimido por no lograr una estabilidad laboral. También, una porción considerable de la población masculina (teniendo o no trabajo) reportó sentirse estresada o deprimida debido a no tener ingresos suficientes (57,2%). Por último, en cuanto a la autoestima, un 13,4% de los hombres señalaron sentirse inferiores frente a sus amigos. Además, llama la atención que un 9,4%, se siente identificado con la afirmación “siento que mi vida no es útil para nadie”. Entre un 5% y un 15% de la población masculina indica tener algún problema de autoestima o bienestar personal (Aguayo, Correa y Cristi, 2011).

Es importante señalar que, en las últimas décadas, se han producido importantes cambios, teniendo como resultado un cuestionamiento de las categorías que antes se aceptaban como naturales. Una de ellas, son las relaciones de género y la

definición y/o autodefinición de los roles de género, que hombres y mujeres construyen (Barker, 2011).

Datos y estudios relacionados con la construcción de masculinidad en las políticas públicas en Chile, mencionan que en nuestra realidad nacional, las actitudes machistas por parte de los hombres se encuentran aún muy presentes. Por ejemplo, presentan resistencia y limitan el acceso de las mujeres a puestos de poder en distintas áreas de la sociedad, y por otro lado muestran una reticencia a participar de forma igualitaria en las tareas domésticas (PNUD, 2010). No obstante, se evidencia un tímido retroceso en dichas actitudes, el cual se va haciendo mayor a medida que los movimientos sociales como el feminismo contribuyen con la visibilización y desnaturalización de prácticas patriarcales (Aguayo y Sadler, 2011). Es por esto que llevar a cabo estudios acerca de esta temática es importante, pues aporta mediante el conocimiento, a seguir en el camino hacia derribar aquello que se encuentra normalizado socialmente.

Es relevante señalar, que lo que un gran porcentaje de hombres haga o deje de hacer, puede implicar un obstáculo importante en el camino hacia la equidad de género. La identidad masculina, sobre todo en su forma hegemónica, implica la defensa de una serie de poderes y privilegios. No obstante, algunos aspectos de la imagen tradicionalista han cambiado en estos últimos años, y no solo se ha comenzado a señalar una crítica pública hacia la masculinidad hegemónica, también se ha empezado a generar lentamente un cambio en las representaciones sociales (PNUD, 2010). Por ejemplo, se afirma que en Chile, la gran mayoría de las personas, tanto hombres como mujeres, piensan que están igualmente capacitados/as para ejercer cargos socialmente altos (PNUD, 2010). Aun así, ha de tenerse en cuenta que en las actitudes y discursos de quienes ejercen el poder y administran los accesos a esos espacios, aún existe la idea de una relación natural entre administración del poder en espacios públicos y masculinidad. Los datos de distribución efectiva en el poder no son solo cuestión de representaciones, sino de hechos (PNUD, 2010).

En relación con lo anterior, un estudio del año 2009 describe una distribución en relación con el género y los tipos de poder en Chile (PNUD, 2010). En cuanto al poder económico (finanzas, comercio, producción, transporte, servicios, construcción, estrategias y empresas), se evidencia que el porcentaje de hombres que se posicionan en esta categoría es de 94,8%, con un total de 2.513 cargos analizados. Con relación al poder político (ejecutivo central, ejecutivo regional, instituciones públicas autónomas, empresas estatales, poder judicial, poder legislativo, partidos políticos y fuerzas armadas), el porcentaje de hombres que se sitúa es de 78%, en un total de 4.498 cargos. En el poder simbólico (artes, saber, iglesia, medios de comunicación y asesorías), el 78% de personas que aquí se sitúan son hombres, con un total de 1.261 cargos. Y por último, en relación con el poder social (organizaciones gremiales, organizaciones de trabajadores/as, organizaciones estudiantiles y sociedad civil), el porcentaje de hombres que aquí se

sitúa es de 83% de un total muestral de 230 cargos (PNUD, 2010). Cabe mencionar que el mismo estudio se llevó a cabo los años 1995 y 2005, al hacer una revisión de estos se evidencia que existe una ligera evolución con relación a la distribución del poder, no obstante, como se ha visto, aún queda mucho por avanzar (PNUD, 2010). A continuación se presenta un gráfico de la información expuesta, extraído del informe PNUD (2010), el cual representa la evolución de la participación femenina en los distintos tipos de poder.

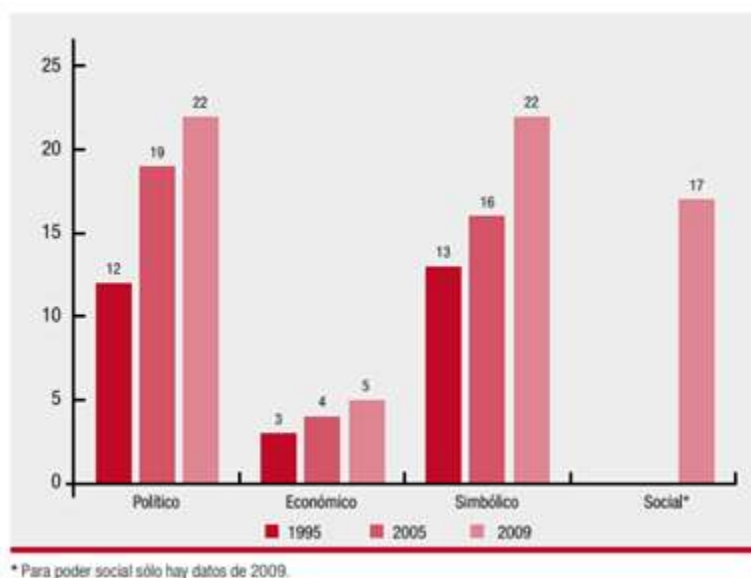


Figura 1 Evolución de la participación femenina por tipo de poder en porcentajes (1995 - 2005 - 2009). Tomado de PNUD (2010).

III.2.2. La industria del cómic.

El cómic es un medio masivo de entretenimiento e información que fue, durante gran parte de la historia, menospreciado, olvidando que fue el primero que logró introducir las características de la continuidad, es decir, el manejo del espacio-tiempo (Maza, 2013).

McCloud (1995) define el cómic como "ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector" (p. 9). Tiene la capacidad de transmitir en los lectores valores, ideas, mensajes, formas de vida, roles de género, por nombrar algunos elementos; por lo que no es extraño que sea utilizado como un objeto de estudio desde diferentes perspectivas y disciplinas (Maza, 2013).

III.2.2.1. El lenguaje del cómic.

El ícono se transforma en un elemento central del lenguaje de los cómics, ya que permite representar en forma gráfica personas, lugares, cosas o ideas. Este se puede dividir en símbolos (representan ideas o filosofías); íconos de la ciencia, lenguaje y comunicación (letras, números) y, finalmente, dibujos que buscan parecerse a los motivos que representan (McCloud, 1995).

La viñeta es otro elemento de relevancia en los cómics. La viñeta corresponde al recuadro que contiene los dibujos y diálogos. La transición entre una y otra viñeta puede ser llevada a través de 6 formas: de momento-a-momento, de acción-a-

acción, tema-a-tema, escena-a-escena, aspecto-a-aspecto y *non-sequitur* (McCloud, 1995). La primera forma son cambios pequeños de expresión en el rostro del personaje, la segunda es la representación de un elemento de acción progresiva, la tercera sigue una escena o idea con un grado de participación del lector a partir del principio de clausura (el lector debe inferir en base a esquemas cognitivos previos), la cuarta transición nos transporta a distancias considerables de tiempo y espacio, la quinta forma se mueve por diferentes aspectos de un lugar, idea o disposición de ánimo en un mismo tiempo, y finalmente, está la transición que no establece ningún tipo de relación entre las viñetas (McCloud, 1995).

Otro elemento para tener en consideración al momento de leer cómics son los globos de texto y los textos-gráficos, ya que denotan sonidos y pensamientos de los personajes en todos sus matices, haciendo representable lo invisible, como por ejemplo un estado de ánimo (McCloud, 1995). La forma en que las imágenes y el texto son integrados en los cómics se puede clasificar según su forma de combinación en: a) centradas en el texto, b) centradas en la imagen, c) duales (ambas dicen lo mismo), d) aditivas, e) paralelas, f) montaje (las palabras son parte de la imagen) y g) interdependientes (McCloud, 1995). El cómic se construye a sí mismo "mediante imágenes que se abastecen y significan a sí mismas, como las palabras" (Maza, 2013, p. 14).

El cómic posee una estructura narrativa con inicio, desarrollo y conclusión (Maza, 2013). La forma en que son leídos los cómics en occidente sigue la regla de izquierda a derecha y de arriba abajo, por lo que el panel se convierte también en un objeto de análisis que permite estructurar el tiempo en una escena, dependiendo de si éstos se cortan, se estiran, se mezclan, son cortos o son largos, por ejemplo (McCloud, 1995).

Al igual que en el cine, en el cómic existen diversos géneros dependiendo del tipo de público al que se quiera llegar (aventura, comedia, suspenso, erótico o educativo). Son publicados en diversos formatos como tiras cómicas en periódicos, revistas de 32 páginas, novelas gráficas e ilustraciones para libros, entre otras formas (Maza, 2013).

III.2.2.2. *Cómics de superhéroes.*

La historia del cine y el arte gráfico como las fotografías, revistas y cómics van casi ligados de la mano. Con el comienzo del cine sonoro, las imágenes ganaron realismo; mientras en el cómic este cambio significó la búsqueda de un lenguaje más plástico que permitiera dejar atrás a las caricaturas, dando origen al comienzo del género de aventuras épicas, adquiriendo una narrativa más novelesca y copiando la técnica de *cliffhanger* de los seriales cinematográficos (Fernandez, 2017).

Paradójicamente, mientras E.E.U.U. atravesaba la crisis financiera de Wall Street en 1929, se daba comienzo a la denominada "Edad de Oro" en los cómics, configurándose como un lugar de refugio para los lectores de la realidad

circundante. Entre las ventajas que dieron origen a su popularidad, se encontraba el hecho de requerir menos esfuerzo de lectura, ser más barato que una entrada al cine y poder disfrutarse las veces que se quisiera (Fernandez, 2017). Algunos de los cómics destacados de esta época son Tarzán (basado en la obra de Edgar Rice Burroughs), Buck Rogers (primer cómic de ciencia ficción), Dick Tracy (símil del cine de gánsteres), *Mandrake the Magician* (1934), *The Phantom* (1936), *Terry and the Pirates* (1934) y *Steve Canyon* (1947). Sin embargo, el autor más famoso de esta etapa fue Alex Raymond, debido a ser considerado el creador de las características heroicas en los superhéroes, a través de su obra, de 1934, *Flash Gordon* (Fernandez, 2017).

En 1933 sale al mercado el primer *comic-book* "*Funnies on Parade*", con el formato estándar de la actualidad (21 x 28 cm). El nacimiento de los *comics-books* le otorga una mayor independencia de los periódicos, generando que las historias fueran destinadas a un público más adulto con mayores dosis de violencia. El despegue hacia la madurez del medio llegaría en 1937 con la aparición del primer número de *Detective Comics* (DC), revista especializada en desarrollar aventuras de corte épico. Acá nacen personajes populares hasta la actualidad, tales como *Superman* (1938), creado por Jerry Siegel y Joe Shuster; *Captain Marvel* (1938), creado por Earl y Otto Blinder; *Batman* (1939), creado por Bob Kane y Bill Finger, *Wonder Woman* (1941), creada por el psicólogo William Moulton Marston y *The Flash* (1939), creado por Gardner Fox y Harry Lampert. El estallido de la II Guerra Mundial origina el nacimiento de nuevos héroes, el más emblemático *Captain America* (1941), creado por Joe Simon y Jack Kirby (Fernandez, 2017).

A fines de los años cuarenta, el género perdió popularidad, hubo un descenso considerable en las ventas y un desinterés por historias que recordaran los conflictos sufridos en la posguerra, dando por finalizada la "Era de Oro". Como consecuencia, el despegue del humor retornó con publicaciones como *Peanuts* (1950) de Charles Schulz (Fernandez, 2017). Otro de los factores que explica la pérdida de popularidad es el comienzo de la televisión como un medio de entretenimiento masivo y solo gracias a la producción de series televisivas *Superman* y *Batman* lograron evitar el cierre de sus ediciones y convertirse en íconos de la cultura popular (Fernandez, 2017).

A partir de 1955, con la aparición de *Martian Manhunter* y una renovada reedición *The Flash* se da comienzo a la "Era de Plata". En 1960, aparece la *Justice League of America*, la cual reunía a los personajes más emblemáticos de la época dorada de superhéroes, apareciendo conceptos muy utilizados hoy en día como la idea de un "multiverso" (Fernandez, 2017). Durante esta etapa aparece *Marvel Comics* con la creación de *The Fantastic Four* por Stan Lee y Jack Kirby. Estos superhéroes estaban alejados del origen mesiánico de los personajes de DC, puesto que a diferencia de estos, los nuevos personajes vivían en ciudades reales y se mostraban más humanos, con problemas y preocupaciones populares. Posteriormente, aparecerían *The Incredible Hulk* (1962), *Iron Man* (1963), *Thor* (1962) y *Spider-Man*

(1962) y una serie de superhéroes que posteriormente pasarían a formar *The Avengers* (1963), el símil de la *Justice League of America* de DC (Fernandez, 2017).

El final de esta era plateada llegaría con el retiro de Jack Kirby del mundo de los cómics en 1978, luego de una serie de trabajos regulares. Durante los setenta, surgen *crossovers* (cruce de historias de personajes de DC y Marvel), como por ejemplo "*Superman versus Spider-Man: the battle of the century*" (1978), y posteriormente *crossovers* con otras franquicias como *Star Wars*. Otro hito importante es que *Captain Marvel* se convertiría en el primer superhéroe en resultar muerto en una historia debido a una enfermedad terminal, cáncer (Fernandez, 2017). La lucha por el mercado entre *Marvel* y *DC* lo saturó de historias de relleno, provocando una nueva crisis, ocasionando el origen de las "series limitadas" (Fernandez, 2017).

Durante la década de los '80s, la irrupción de autores como Frank Miller y Alan Moore, supuso un cambio en la forma de entender los superhéroes. Comenzaron a ser más oscuros, tenían una psicología y desarrollo de personajes más maduros; *Watchmen* marcaría un antes y un después (Fernandez, 2017). En los años '90 surge una nueva casa editora, *Image Comics*, la cual se conformaría con un gran número de exempleados de *Marvel* y *DC*, los cuales crearon personajes como *Spawn*, *Violator*, *Ángela*, *Savage Dragon* y *WildCats* (Fernandez, 2017). Frente a la gran cantidad de escritores, dibujantes, rotuladores y otros profesionales que abandonaron sus puestos en *DC*, la compañía decide crear *WildStorm* y *Vertigo* (editoriales especializadas en un público más adulto), también surgen editoriales más pequeñas como *Dark Horse Comics* que publicaron *Sin City* y *Hellboy*. Actualmente nos hallamos inmersos en un frenético mundo de colecciones el cual se complementa e impulsa aún más con el éxito que han tenido sus adaptaciones en el cine (Fernandez, 2017).

Así pues, es posible observar como a lo largo de la historia, el mundo de los cómics de superhéroes ha pasado por varias etapas y procesos de cambio y evolución, por consiguiente también ocurre esto con los personajes femeninos que se encuentran en las publicaciones. Las mujeres en los cómics de superhéroes, es decir, las superheroínas, han sido desde sus inicios mayormente jóvenes estadounidenses blancas, de cuerpos curvilíneos y de clases sociales acomodadas (media alta). El romance y la belleza, han figurado desde los inicios como las características principales de dichos personajes femeninos, sufriendo además, en la ficción, la discriminación que las mujeres sufrían en el mundo real, encontrándose subordinadas a un superhéroe hombre con mejores súper poderes, más habilidad y más fuerza, esto sumado a una obsesión por mostrarlas con poca ropa, a modo de ejemplo con superhéroes clásicos, es posible observar que *Batman* y *Superman* van tapados hasta los pies, mientras que *Wonder Woman* ocupa una especie de traje de baño. Esta situación percibe un giro en la década de 1980, donde junto con generarse historias de carácter más oscuro, las mujeres se vuelven más inteligentes

y con mayor poder en todo sentido, surgiendo así superheroínas líderes, como *Tormenta* o las *Birds of Prey*.

En la época actual, las mujeres en el cómic pueden ser descritas como más complejas, pero aun desiguales con relación a lo masculino. Aun así, las actuales heroínas poseen más fuerza física y muestran la interseccionalidad de clase social, género sexo, raza y en algunos casos incluso enfermedad y discapacidad.

III.2.3. La industria del cine de superhéroes.

III.2.3.1. El contexto: Hollywood.

La cultura occidental tiende a valorar a los artistas en solitario, por lo que la mayor parte de las ocasiones, quienes se llevan los créditos son los directores, actores y actrices (Tudor, 1974). Sin embargo, muchas veces quedan olvidados los "comunicadores/as cinematográficos", término utilizado para todo el equipo que participa de una producción cinematográfica, tales como productores/as, guionistas/os, distribuidores/as, financieros/as y una gran variedad de empleados/as que permiten la obtención del resultado final, el filme (Tudor, 1974). Es, a partir de la valoración que se le da a la visión de un director como un artista, que algunas películas son categorizadas como artísticas y otras como comerciales, siendo éstas últimas menospreciadas y reducidas simplemente a la función de divertimento (Tudor, 1974).

La forma más adecuada de alcanzar una comprensión sociocultural de la creación de una película por parte de los comunicadores/as cinematográficos, es olvidar una visión concentrada en las particularidades de cada personalidad individual participante, y alcanzar una visión colectivista. Una de las características que comparten entre sí los/as comunicadores/as cinematográficos es una situación sociocultural en común (Tudor, 1974). Así pues, el producto final no es únicamente la representación del director, sino que se trata de una construcción social colectiva del amplio personal que implica la elaboración de una película.

Las películas que se analizarán en la presente tesis fueron producidas desde el modelo de la Industria Hollywoodense, por lo que tienen una forma de comunicar muy particular, de la cual daremos algunas características a continuación. La industria del cine en *Hollywood* durante los años treinta y cuarenta cobró tanta importancia que se llegó a transformar en una sociedad en sí misma, y como señala Tudor (1974) "ha sido el modelo de muchas otras industrias" (p. 41). Gran parte de lo que se sabe de esta industria cinematográfica está rodeado de mitos e historias muy diversas, además algo común a todas ellas es el estereotipo de carácter fundamentalmente económico en oposición del desarrollo de un cine más creativo y artístico. Sin embargo, la combinación de la dicotomía comercialismo-esteticismo pudo haber permitido el éxito de obras de arte que no pretendían serlo (Tudor, 1974).

La estructura social sobre la cual se configuró la comunidad de *Hollywood* posee normas, expectativas y condicionamientos que articulan el rol que cada individuo

cumple bajo la división ocupacional del trabajo (Tudor, 1974). Existen diferencias de estatus financiero y prestigio profesional entre el equipo involucrado en la creación de cada película, situación relevante si consideramos que muchas veces en una producción cinematográfica participan personas con las que se interactúa gran parte del día; por lo que analizar la estructura ocupacional es a la vez analizar la estructura social jerárquica que existe en *Hollywood* (Tudor, 1974). Por ejemplo, un estudio llevado a cabo por Rosten en 1939, establecía al menos 3 círculos concéntricos; en el exterior, se encuentran los numerosos empleados que no forman parte de la comunidad; en el intermedio quienes intervienen en la producción cinematográfica (actores de reparto, técnicos, cámaras, montadores, etc.) y en el interior, quienes ganaban sobre \$75.000 dólares (en este espacio sólo cabía una pequeña élite de actores, actrices, directores, ejecutivos, productores, escritores y directores musicales, en su amplia mayoría hombres).

Bajo este sistema jerarquizado es evidente el caos que se puede ocasionar. Tudor (1974), concluye que en toda producción cinematográfica se puede ocasionar "la existencia de cierto número de inestabilidades intrínsecas y conflictos inherentes" (p. 50). La forma en que toda esta maraña de roles sociales puede funcionar es a través de mecanismos de poder. En primer lugar, el poder coercitivo directo de forzar a los/as individuos/as a realizar lo que alguien quiera; en segundo lugar, el poder legítimo ejercido por autoridades; y, finalmente se mencionan los "medios de control" parsonianos: dinero, influencia, compromiso, entre otros (Tudor, 1974).

Otra de las características de la industria cinematográfica Hollywoodense, es lo que Tudor (1974) denomina "cultura de crisis", la cual es descrita como un modelo de crisis permanente, en la cual hasta los acontecimientos más ínfimos se inflan hasta adquirir desproporciones. Un ejemplo, es la comunicación entre productores y jefes de departamento buscando una reafirmación mutua en cada una de las decisiones. Este tipo de cultura permite crear la ilusión de que todos/as son importantes y generar mecanismos indirectos que distraen la atención del foco principal minimizando de esta forma las consecuencias potencialmente destructivas. Existe una relación peculiar entre optimismo-inseguridad que configuran el éxito o fracaso de una película (Tudor, 1974).

Estados Unidos, según una investigación de la UNESCO, ocupa el cuarto lugar entre los principales países productores de películas entre 1988 y 1999, después de India, China y Filipinas, aun así, los datos solo refieren cantidad de películas. Si revisamos el criterio de popularidad internacional, las exportaciones por parte de Estados Unidos, el sector audiovisual ocupa el sexto lugar en la categoría de servicios, lo cual demuestra su importancia económica (Sánchez, 2003). A continuación se presenta un gráfico que expone las exportaciones en comparación con las importaciones de material audiovisual por parte de Estados Unidos.

	Exportaciones	Importaciones
Reino Unido	1 000	39
Alemania	1 000	n/d
Holanda	871	16
Francia	588	12
Japón	579	16
Australia	n/d	14

Figura 2 Exportaciones e importaciones de material cinematográfico estadounidense a sus principales mercados audiovisuales. Tomado de Sanchez (2003).

Cabe señalar que esta especie de dominio hegemónico hollywoodense en el mundo audiovisual debe ser comprendido como un proceso y producto histórico complejo, es decir, no hay solo un factor aislado que logre explicar por completo el predominio de la cultura audiovisual estadounidense, dado que en distintos periodos, diversos factores han influido en este fenómeno (Sánchez, 2003). Un análisis de tipo histórico-estructural permite identificar algunos factores, como por ejemplo el acelerado proceso de “avance” capitalista, la veloz industrialización y urbanización social que se viene gestando desde decenas de años (Sánchez, 2003).

Así pues, el cine visto desde la perspectiva económica, desde sus inicios ha propiciado el emprendimiento e iniciativas individuales, pero a su vez, también fueron creciendo tendencias de carácter más propensas a la colusión o “concentración industrial”, incluso ha llegado a compararse dichas tendencias y movimientos con cárteles y mafias.

Entre 1916 y 1926 existían 5 empresas que monopolizaban la producción, distribución y exhibición *MGM*, *Paramount*, *SMC*, *Warner Brothers* y *Fox* (actual *20th Century Fox*), las cuales eran denominadas “cinco *majors*” y posteriormente venían empresas más pequeñas como *Columbia*, *Universal* y *United Artists* (Sánchez, 2003). Con el tiempo la estructura financiera de *Hollywood* ha ido cambiando, los grandes estudios cinematográficos han ido desapareciendo y el riesgo de inversión se ha ido diversificando. Por ejemplo, con el dinero que se gastaba en una gran producción cinematográfica hoy se prefiere financiar cuatro o más películas de bajo presupuesto (Tudor, 1974).

Otros de los cambios de la industria, fueron la aparición de la figura del productor independiente, se ha hecho frecuente el sistema de pago de acuerdo con los beneficios que se logren con el material fílmico, la división del trabajo es menos acentuada, existen mejores reglamentos sindicales y el origen de los/as comunicadores/as cinematográficos se diversificó con la globalización (Tudor, 1974). Además, los grandes estudios han sido transformados en conglomerados de medios que combinan diversos medios multimedia como cine, televisión, videojuegos, parques temáticos, espectáculos teatrales y otras formas de entretenimiento en vivo. Estos grandes conglomerados terminan monopolizando la economía de mercado no correspondiendo a los principios liberales de la economía neoclásica (Sánchez, 2003). El sistema *star system* permite en la actualidad la ventaja de que productores y directores de otros países quieran contratar estrellas

estadounidenses, con la esperanza de poder entrar posteriormente al mercado norteamericano. Por otro lado, otra ventaja competitiva, es que la gente que consume este tipo de cine ya está acostumbrada la exposición de ciertos recursos estéticos, interpretativos y expresivos. También es una ventaja en la actualidad la producción flexible y movilidad que le permite utilizar múltiples locaciones y coproducir otros filmes mientras desarrolla uno (Sánchez, 2003).

III.2.3.2. El lenguaje cinematográfico.

Es necesario clarificar algunos términos técnicos que serán utilizados durante el análisis de las películas, para tener una visión conjunta con los/as futuros/as lectores/as de la presenta investigación. En primer lugar, consideramos pertinente utilizar el concepto de "públicos cinematográficos" planteado por Tudor (1974), en concordancia con nuestra concepción, como receptores activos, que no pertenecen a una masa pasiva, que interactúan socialmente con los medios de comunicación y son observadores participantes. Esta participación "depende de cada individuo (sic), de su estado de ánimo, de su situación y de innumerables factores, además de su experiencia cotidiana" (Tudor, 1974, p. 83)

Al desarrollarse un proceso de comunicación dialéctica con el material fílmico, lo hacemos a partir de inferencias, por lo que el "significado" conduce siempre al relativismo, pues es una combinación entre el momento comunicativo y las predisposiciones del público observador, por lo que se puede concluir que existen tantos significados como públicos (Tudor, 1974). Para evitar caer en un relativismo extremo, existe un lenguaje técnico compartido, bajo el cual se da el acto de comunicación cinematográfica. Este acto funciona como reglas inferenciales que conducen a una visión un poco más objetiva de los significados de una película. Así como un antropólogo intenta aprender la cosmovisión del lenguaje de algún pueblo o sociedad bajo investigación, al momento de revisar material fílmico adquirir el conocimiento de su lenguaje.

En primer lugar, en todo filme existe una singular relación entre los dos componentes del signo, el binomio signifiante/significado. El primero, significa y se encuentra en el plano de la expresión, y, el segundo, se refiere a lo que es significado y se encuentra en el plano de contenido (Tudor, 1974). Para Tudor (1974), esta división es bajo la cual se han desarrollado las discusiones estéticas tradicionales, donde cada plano se puede subdividir en sustancia y forma, configurando las siguientes combinaciones interdependientes.

	SUSTANCIA	FORMA
PLANO DEL CONTENIDO	Contenido humano : "Realidad-género"	Estructura formal o temática: Argumento, ideología, valores.
PLANO DE LA EXPRESIÓN	Materiales del medio: Imágenes en movimiento, sonido, habla y música.	Estructuras técnicas: Formas de expresión, montaje.

Cuadro 1 Esquema básico de análisis estético de los filmes basado en el esquema de Tudor (1974) con madificaciones de los autores.

Sin embargo, este modelo no es suficiente, cualquier análisis semiológico afirma que existe más lenguaje que éste y debe considerar toda la gama de elementos que constituyen un signo, incluso considerando material extralingüístico (Tudor, 1974). Una de las principales formas de abordar contenido humano o la realidad de las películas, es intentar encasillarlas en "géneros cinematográficos" como una forma de comenzar un análisis desde un mundo común. Sin embargo, también se puede partir desde la visión individual de un director o de los movimientos cinematográficos, como una forma de comprender la estructura temática de materiales humanos, sociales y naturales (Tudor, 1974). Lo importante es no caer en el error de reducir el análisis a una simplificación, ya que el lenguaje cinematográfico es polifacético y se puede abordar desde diversos niveles.

Al estudiar cine, se debería comenzar desde el dominio iconografía o iconología, es decir, el estudio de los distintos elementos a nivel visual, a través de una clasificación de imágenes, sonidos y música. Posteriormente se debería avanzar a comprender que la creación de un mundo cinematográfico se integra por la combinación de estos elementos (Tudor, 1974). Por otra parte, es necesario reconocer que al analizar un material fílmico lo estamos descomponiendo sobre la base de nuestras concepciones previas como investigadores, y tal como señala Tudor (1974), "los films son conjuntos significativos; no se pueden reducir a análisis fragmentados" (p. 125).

Cuando hablamos del concepto "imagen" no nos referiremos solamente a lo visible, sino también a todos los datos sensoriales que puede evocar en la memoria imaginativa de una persona al momento de verla, es decir, colores, luces y sombras, sonidos, volúmenes, tersuras, entre otras características. Es una imagen que está ligada a emociones positivas y/o negativas, a motivaciones y proyecciones, y que "tiene el mágico poder de despertar afectos" (Sánchez, 1970, p. 25).

Otro concepto por tener en claro es la dinámica que se da entre fondo/forma al momento de representar algo a través del cine. Siendo el fondo lo que se intenta representar por estas obras de arte; y la forma, la efectividad de lo representado como una obra nueva, única y particular; ambos elementos no se deberían analizar por separado sino en su conjunto para que sea más certero (Sánchez, 1970). Por ejemplo, un pintor que hace un retrato de una figura importante pública, intenta representarlo de la forma más cercana a esa realidad (fondo). Sin embargo, al momento de sentir que el retrato está acabado, lo que resulte sobre la tela puede ser un "personaje" totalmente nuevo para el artista y las personas que aprecien su arte (forma). Del mismo modo, el cine intenta representar realidades sociales a través de las imágenes en movimiento y personajes, pero el resultado puede ser algo completamente nuevo, especialmente en el género de superhéroes.

Al igual que un libro, el cine también puede ser leído. Sánchez, (1970) incorpora el plan-dramático tradicional griego, como el ciclo que se suele replicar en las obras cinematográficas, el cual consiste en la presentación, el desarrollo, la culminación y el desenlace. Este plan-dramático es el que genera la "unidad", comprendida como la obra total, su finalidad y características. En este punto, cobra especial atención el tiempo-espacio, elementos que no pueden ser divididos, ya que funcionan de manera interdependiente delimitando esta unidad. Además se encargan de entregar el ritmo de una película, ya que el movimiento se ordena a través de ritmos temporales y ritmos espaciales (Sánchez, 1970).

Al momento de agregar una banda sonora, el ritmo es vital para nuestra experiencia perceptiva, éste puede ser audible, visible y palpable. Los ritmos temporales pueden ser lentos, moderados y/o rápidos, como por ejemplo, cuando se acompaña de imágenes en movimiento como un pecho respirando, el caminar de un personaje o una pelea, respectivamente. Los ritmos espaciales suelen acompañar a los ritmos temporales, son aquellos que escuchamos en los pasos de un personaje, el sonido de insectos en la noche silenciosa o cualquier sonido que permita percibir el ambiente en que es desarrollada una escena (Sánchez, 1970).

La música en el cine cobra un papel relevante, ya que acompaña a las imágenes, y en muchas ocasiones ayuda a significar una determinada percepción en el público. Para Sánchez, (1970) la música de cine se puede dividir en tres grandes grupos:

- a) *Música incidental*: su función es resaltar una situación dramática, por lo que se supone que será escuchada por el espectador del filme.
- b) *Música real*: es lo que escuchan los personajes a través de radios, bares, discos, música en vivo, etc.
- c) *Música integrada al montaje*: banda sonora que genera una relación mutua entre la forma-musical y la forma-imagen al momento de la compaginación.

Otros términos técnicos importantes son los de secuencia, escena y toma. La secuencia es una de las divisiones principales en el cine, se puede comparar con un capítulo de un libro y está formado por un conjunto de escenas. Una escena es filmada dentro de un mismo ambiente o escenario como una acción continuada, pueden ser comparables a los párrafos del capítulo de un libro, su sentido es incompleto por sí solo y se forma de varias tomas. Finalmente, una toma es un trozo de acción filmado por la carrera ininterrumpida de la cámara, se puede comparar con una oración dentro del párrafo del capítulo del libro (Sánchez, 1970).

Cada intento de grabación de una toma recibe el nombre de "*re-take*" y sólo una de esas versiones es la que el director en conjunto con los montajistas escoge para quedar finalmente en la obra cinematográfica, siendo las demás descartadas (*out-takes*). Es importante diferenciar una toma de un fotograma o "célula cinematográfica", ya que esta última es como una fotografía estática, de la cual se encarga generalmente el director de fotografía (Sánchez, 1970).

El plano es otro término relevante, se refiere a la dimensión en que aparecen los/as sujetos/as dentro de un cuadro o la dimensión que cobrará el escenario por

el lente de una cámara (Sánchez, 1970). Existen diversas escalas de planos, las que varían de acuerdo con la posición del ángulo de la cámara. Las siguientes son las más utilizadas en el cine norteamericano:

- a) *Plano de conjunto (long-shot)*: cuando la cámara abarca todo el escenario o ambiente
- b) *Medio conjunto (medium-long-shot)*: es amplio, pero no abarca el total de la escenografía, las personas aparecen de cuerpo entero.
- c) *Plano medio (medium-shot)*: las personas no aparecen de cuerpo entero, son cortadas generalmente sobre las rodillas.
- d) *Medio primer plano (medium-close-up)*: las personas son mostradas desde la cintura hasta la cabeza.
- e) *Primer plano (close-up)*: las personas son mostradas desde el pecho o los hombros hasta la cabeza.
- f) *Gran primer plano (big-close-up)*: se muestra sólo parte del rostro de los personajes.

Para lograr estas escalas de plano la cámara necesita ser ubicada en diversas posiciones, es decir existe una elección de puntos de vista a partir de la imaginación, sensibilidad y habilidad creativa del cinematografista. Las posiciones van a estar determinadas por dos factores que el público cinematográfico va a percibir al momento de ver una película: la dirección de movimiento y la zona de cuadro. El movimiento hace referencia a la dirección que van a adoptar los personajes y/u objetos, es de vital importancia por ejemplo en las miradas; por otra parte la zona de cuadro se refiere al sector que ocuparán los personajes y/u objetos con relación a la escenografía, se puede asimilar de mejor forma si lo comparamos con el recuadro sobre el cual plasma su obra (Sánchez, 1970).

Las cámaras también pueden tener movimientos básicos, Sánchez (1970) menciona tres tipos:

- a) *Pan (panoramic)*: es similar a un giro de cabeza de forma horizontal (izquierda a derecha, o viceversa).
- b) *Tilt*: consiste en el movimiento vertical de la cámara, puede ser desde abajo hacia arriba (*tilt-up*) o desde arriba hacia abajo (*tilt-down*).
- c) *Traveling*: desplazamiento de la cámara por el espacio de una escenografía "a mano" (caminando) o a través de sistemas como un vehículo (*dolly*) o grúa (*crane*).

Con relación al montaje, es necesario aclarar que abarca todas las etapas del proceso creativo, desde el nacimiento de las ideas hasta el término de la creación fílmica, y no solo, como tradicionalmente se piensa, la compaginación, la cual es entendida como "el conjunto de operaciones destinadas a ordenar, cortar y ajustar sincrónicamente un material filmado" (Sánchez, 1970, p. 55). Una función primordial del compaginador es agregar los efectos visuales que permitirán una mejor transición entre una toma y otra, Sánchez (1970), distingue los siguientes:

- a) *Fading*: se refiere al fundido entre una imagen y otra. Existen dos tipos, el *fade-out* es el oscurecimiento paulatino desde la normalidad hasta el negro total, mientras que el *fade-in* es lo opuesto.
- b) *Dissolve*: es la yuxtaposición entre un *fade-out* o un *fade-in*, mientras una imagen va desapareciendo la otra comienza a aparecer, por lo tanto no hay un oscurecimiento.
- c) *Double-exposure*: este efecto consiste en la sobreimpresión de dos o más imágenes, es decir, poner una sobre la otra por un periodo de tiempo.
- d) *Wipes*: son similares a tipos de cortinas, por ejemplo, persianas de arriba-abajo, abajo-arriba, laterales, diagonales, círculos, etc.

III.2.3.3. *Un nuevo género: superhéroes*

El contexto bajo el cual una película cobra significado, como se mencionó anteriormente, son las realidades-género. Este espacio se define como "realidades que reconocemos y 'comprendemos' gracias a que una larga serie de películas (y otros elementos de nuestra cultura) nos han preparado para ello" (Tudor, 1974, p. 121). Estos mundos cobran sentido para el público cinematográfico, ya que se ha leído sobre ellos y se han visto fotografías o material audiovisual, lo que permite que sean reconocibles.

Una realidad-género, puede resultar compleja o sencilla de comprender, dependiendo de la cantidad de asociaciones que podamos realizar. Por ejemplo, se puede reconocer una película de ciencia ficción por sus ambientes futuristas, uso de tecnologías, contacto con otras especies, un lenguaje que combina ciencia-fantasmía, etc.; los que generan el marco a través del cual observamos y nos entrega un espectro básico de significados (Tudor, 1974). Los géneros cinematográficos forman parte del cine popular, por lo que a diferencia de los movimientos cinematográficos, pertenecen a la cultura de masas.

Resulta difícil clasificar al cine de superhéroes dentro de un género específico, ya que toma elementos de una mezcla de géneros como la aventura, la ciencia ficción, fantasía, el suspenso, etc., por lo que en nuestros días se suele escuchar el concepto de género de superhéroes en el cine. Las películas de superhéroes actuales no son productos narrativos independientes, sino más bien forman parte de franquicias extensas e historias que se entrecruzan entre sí con la de otras películas. Paralelamente al éxito que tienen en la pantalla grande, se estrenan varias series de televisión, animación, videojuegos y cómics basados en los mismos personajes, los que en cierta forma prometen entregar nuevos detalles sobre la historia (García-Escrivá, 2018).

Otra característica del género cinematográfico de superhéroes es que son historias sin final, jamás hay una clausura que cierre todos los círculos argumentales, siempre existe una amenaza superior para el superhéroe (García-Escrivá, 2018). Además, son altamente combinables con otros tipos de materiales, por lo tanto, son historias transmediáticas que, dependiendo del medio que se

escoja, entregan un distinto nivel de profundidad en la experiencia. La característica que mayor éxito le da a este tipo de franquicias es la creación de un universo narrativo múltiple (multiversos) que se puede expandir hasta el infinito y donde conviven entre sí un gran número de personajes (García-Escrivá, 2018).

Es necesario señalar, además, cómo con la masificación de Internet a niveles globales, la industria del cine se ha debido adaptar a entregar cada vez espectáculos audiovisuales más atractivos a través del desarrollo del cine 3D y 4DX, el cual explota todo su potencial con grandes dosis de acción y efectos especiales. Por lo que los géneros más favorecidos y que más tiempo tienen en la taquilla son los de ciencia ficción, fantasía, acción y superhéroes (García-Escrivá, 2018).

El género cinematográfico de superhéroes posee un código central, el cual es ser juzgado como inofensivo para el público infantil, ya que se resguarda en el plano de la fantasía. La mayor parte de las películas de superhéroes son clasificadas PG o PG-13 por el sistema de la *Motion Picture Association of America (MPAA)*, es decir, pueden ser vistas por todo tipo de público, pero se sugiere la supervisión de padres en niños/as menores de 13 años (García-Escrivá, 2018).

García-Escrivá (2018) señala algunas ventajas del género de superhéroes. En primer lugar, son productos fáciles de amoldarse a las realidades políticas conflictivas de cualquier lugar del mundo, por lo que se pueden mantener alejadas de polémicas. En segundo lugar, existe una simplicidad en sus diálogos por lo que se transforma en un producto de placer visual fácilmente comprensible por todos/as. Por último, su estilo de comunicación es muy similar a los videojuegos, lo que entrega una experiencia atractiva y frenética de estímulos visuales.

Actualmente, estamos presenciando la época dorada del género de superhéroes en el cine, hace muy poco DC se unió en la batalla de las dos más grandes editoriales de cómics junto a *Marvel*. Ambas editoriales tienen planificadas películas con proximidad para 10 años por lo menos, ligadas a grandes producciones, presupuestos gigantescos, actores y actrices de primer nivel, reconocidos/as internacionalmente (León, 2016).

El origen del paso del papel a la acción real se remonta a las, ya extintas, seriales cinematográficas que se emitían por episodios de entre 15 y 20 minutos antes de una gran producción fílmica (León, 2016). Las seriales estaban destinadas a completar la programación en las salas de cine y siempre terminaban con un *cliffhanger*, herramienta que dejaba la historia suspendida en un momento crítico como gancho para que las personas regresaran a ver qué pasaba con su personaje favorito en el siguiente episodio (García-Escrivá, 2018). Algunos ejemplos son; *Adventures of Captain Marvel* (1941), *Batman* (1943), *Captain America* (1944) y *Batman and Robin* (1949). Posteriormente DC lleva a la televisión las series de *Adventures of Superman* (1952) y *Batman* (1966). Frente al éxito que tuvieron en la audiencia, *Marvel* decide hacer lo mismo con sus personajes, a través de las series *The Amazing Spider-Man* (1977) y *The Incredible Hulk* (1977) (León, 2016).

La primera película que se podría considerar dentro del género de superhéroes, sin pretensiones de serlo, puede ser *The Mark of Zorro* (1920) (Vásquez, 2014). Posteriormente hubo un intento de llevar al hombre de acero a la pantalla grande con *Superman and the Mole-Man* (1951) producida de manera independiente (Díez, 2018). Sin embargo, la primera película con el apoyo de grandes compañías y que marca de manera más formal el inicio del cine de superhéroes, fue *Superman* (1978) dirigida por Richard Donner y protagonizada por el carismático Christopher Reeve, la cual tuvo un éxito total en taquilla con 300 millones de dólares y se mantuvo por más de 30 años en la lista de las películas con mejor taquilla de la historia. Llegó a tener 3 secuelas más: *Superman 2* (1980), *Superman 3* (1983) y *Superman 4* (1987), las que no pudieron replicar la calidad ni el éxito de la primera (Díez, 2018).

El género parecía quedar en el pasado, hasta la aparición de un nuevo personaje, que regresó el éxito a nivel internacional, *Batman* (1989) tomó un tono un poco más serio, generó una taquilla de 411 millones de dólares y, al igual que su antecesor, generó una serie de secuelas: *Batman Returns* (1992), *Batman Forever* (1995) y, *Batman and Robin* (1997) Siendo estas dos últimas las que marcaron el último fracaso artístico de la industria cinematográfica de superhéroes antes del *boom* actual (León, 2016).

A fines de los años '90, el género de superhéroes comienza a emerger nuevamente con menos censura, mejores efectos especiales y mejores argumentos (Díez, 2018). Con el comienzo de un nuevo siglo, el año 2000 coincidió con el estreno de *X-Men* dirigida por Bryan Singer que recaudó 296 millones de dólares, y una nueva ola de películas que se han vuelto las más taquilleras y rompen récords a nivel mundial. Por ejemplo, *Spider-Man* (2002) de Sam Raimi logró recaudar \$2.496 millones de dólares para *Sony Pictures* (Díez, 2018). Incluso las películas menos taquilleras han logrado superar a sus competidores directos en fechas de estreno (Vásquez, 2014). Un personaje que consideramos importante destacar es *Blade* (1998), un superhéroe atípico, caza vampiros cuya película fue clasificada R debido a la violencia explícita, lo que abrió la puerta para películas menos infantiles como *Deadpool* (2016) y *Logan* (2017). El 2005, Christopher Nolan, con el inicio de una nueva trilogía de *Batman*, logró recaudar 2.463 millones de dólares sólo con una de las películas (Díez, 2018).

Marvel decide crear su propio estudio cinematográfico y lanza una ola de películas cada año, las que son un éxito en taquilla, por parte de los fanáticos del cómic. Por ejemplo, *Iron Man* (2008), *The Incredible Hulk* (2008), *Iron Man 2* (2010), *Thor* (2011), *Captain America: The First Avenger* (2011), *Avengers* (2012), y así sucesivamente una larga lista de películas es estrenada cada año. Este 2018 se estrenó *Avengers: Infinity War*, película que, hasta el momento en que escribimos estas líneas, ha alcanzado \$1.900 millones de dólares en la taquilla internacional, y según los/as expertos/as señalan que es posible que logre superar a la película que ocupa el primer lugar por el momento, *Avatar*, de James Cameron que cosechó \$2.700 millones. El universo cinematográfico *Marvel* ha recaudado \$16.750 millones

de dólares en 10 años, no estando incluido el dinero que recolectan por figuras de acción, juguetes, videojuegos, series de televisión, etc. (Díez, 2018).

DC Comics intenta retomar el liderazgo que tenía en los cómics, a través de una serie de películas que han lanzado, como por ejemplo; *Man of Steel* (2013), *Batman V Superman: Dawn of Justice* (2016), *Suicide Squad* (2016), *Justice League* (2017) y la primera película con una heroína en solitario *Wonder Woman* (2017). Si bien no ha alcanzado el éxito de *Marvel Studios*, ya que sólo ha logrado recaudar \$3.765 millones de dólares, la batalla por la popularidad recién está comenzando. El éxito comercial del cine de superhéroes ocasionó que *The Walt Disney Company* adquiriera *Marvel Entertainment* el 2009 por \$4.000 millones de dólares. *DC* por otra parte fue adquirido mucho tiempo atrás en 1976 por *Time Warner* (García-Escrivá, 2018).

A continuación, anexamos una comparación entre *DC Comics* y *Marvel Comics* con el listado de películas de superhéroes que se han producido basadas en personajes dibujados en sus páginas.

La información de las películas fue sacada de las páginas oficiales *DC Comics* (2018) <https://www.dccomics.com/> y *Marvel Comics* (2018) <http://marvel.com/> y comprende hasta las películas que se estrenarán durante el presente año, no considerando los proyectos a futuro de cada empresa. Es relevante explicar que se consideran películas producidas no solamente por *DC Entertainment* y *Marvel Studios*, sino también por productoras externas que utilizaron personajes de estas dos editoriales de cómics.

Los cuadros están ordenados cronológicamente, con el fin de identificar la cantidad de películas del género de superhéroes y reconocer su relevancia actual en los cines. Además, permite comparar la influencia que ha tenido cada editorial a nivel cinematográfico. Se agrega además una columna que indica si hay o no participación de personajes femeninos en un rol de superheroína relevante para la historia de la película.

AÑO	PELÍCULA	SUPERHEROÍNA
1951	<i>Superman And The Mole Men</i>	NO
1978	<i>Superman</i>	NO
1980	<i>Superman II</i>	NO
1983	<i>Superman III</i>	NO
1984	<i>Supergirl</i>	SI
1987	<i>Superman IV: The Quest For Peace</i>	NO
1989	<i>Batman</i>	NO
1992	<i>Batman Returns</i>	NO
1995	<i>Batman Forever</i>	NO
1997	<i>Batman & Robin</i>	SI
1997	<i>Steel</i>	NO
2004	<i>Catwoman</i>	SI
2005	<i>Batman Begins</i>	NO
2006	<i>Superman Returns</i>	NO
2008	<i>The Dark Knight</i>	NO
2009	<i>Watchmen</i>	SI
2010	<i>Jonah Hex</i>	SI
2011	<i>Green Lantern</i>	NO
2012	<i>The Dark Knight</i>	NO
2013	<i>Man Of Steel</i>	NO
2016	<i>Batman V Superman: Dawn Of Justice</i>	SI
2016	<i>Suicide Squad</i>	SI
2017	<i>Wonder Woman</i>	SI
2017	<i>Justice League</i>	SI
2018	<i>Aquaman</i>	SI

Cuadro 2 Películas de superhéroes basadas en el universo DC Comics

AÑO	PELÍCULA	SUPERHEROÍNA
1986	<i>Howard The Duck</i>	NO
1989	<i>The Punisher</i>	NO
1990	<i>Capitán América</i>	NO
1994	<i>The Fantastic Four</i>	SI
1998	<i>Blade</i>	NO
2000	<i>X-Men</i>	SI
2002	<i>Blade 2</i>	NO
2002	<i>Spider-Man</i>	NO
2003	<i>Daredevil</i>	NO
2003	<i>X-Men 2</i>	SI
2003	<i>Hulk</i>	NO
2004	<i>The Punisher</i>	NO
2004	<i>Spider-Man 2</i>	NO
2004	<i>Blade Trinity</i>	NO
2005	<i>Elektra</i>	SI
2005	<i>Man-Thing</i>	NO
2005	<i>Fantastic Four</i>	NO
2006	<i>X-Men: The Last Stand</i>	SI
2007	<i>Ghost Rider</i>	NO
2007	<i>Spider-Man 3</i>	NO
2007	<i>Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer</i>	SI
2008	<i>Iron Man</i>	NO
2008	<i>The Incredible Hulk</i>	NO

2008	<i>Punisher: War Zone</i>	NO
2009	<i>X-Men Origins: Wolverine</i>	SI
2010	<i>Iron Man 2</i>	SI
2011	<i>Thor</i>	SI
2011	<i>X-Men: First Class</i>	SI
2012	<i>Captain America: The First Avenger</i>	NO
2012	<i>Ghost Rider: Spirit Of Vengeance</i>	NO
2012	<i>The Avengers</i>	SI
2012	<i>The Amazing Spider-Man</i>	NO
2013	<i>Iron Man 3</i>	NO
2013	<i>The Wolverine</i>	NO
2013	<i>Thor: The Dark World</i>	NO
2014	<i>Captain America: The Winter Soldier</i>	NO
2014	<i>The Amazing Spider-Man 2</i>	NO
2014	<i>X-Men: Days Of Future Past</i>	SI
2014	<i>Guardians Of The Galaxy</i>	SI
2015	<i>The Avengers: Age Of Ultron</i>	SI
2015	<i>Ant-Man</i>	NO
2015	<i>Fantastic Four</i>	SI
2016	<i>Deadpool</i>	NO
2016	<i>Capitán América: Civil War</i>	SI
2016	<i>X-Men: Apocalipsis</i>	SI
2016	<i>Doctor Strange</i>	NO
2017	<i>Logan</i>	NO
2017	<i>Guardianes de la Galaxia Vol. 2</i>	SI
2017	<i>Spider-Man: Homecoming</i>	NO
2017	<i>Thor: Ragnarok</i>	NO
2018	<i>Black Panther</i>	NO
2018	<i>Avengers: Infinity War</i>	SI
2018	<i>Ant-Man and the Wasp</i>	SI
2018	<i>Deadpool 2</i>	SI
2018	<i>X-Men: Dark Phoenix</i>	SI
2018	<i>Venom</i>	SI

Cuadro 3 Películas de superhéroes basadas en el universo *Marvel Comics*

A continuación se analizan a partir de gráficos la diferencia significativa en la participación e hombres y mujeres en el género cinematográfico de superhéroes.



Gráfico 1 Porcentaje de la cantidad de superhéroes y superheroínas en películas basadas en personajes del universo DC Comics

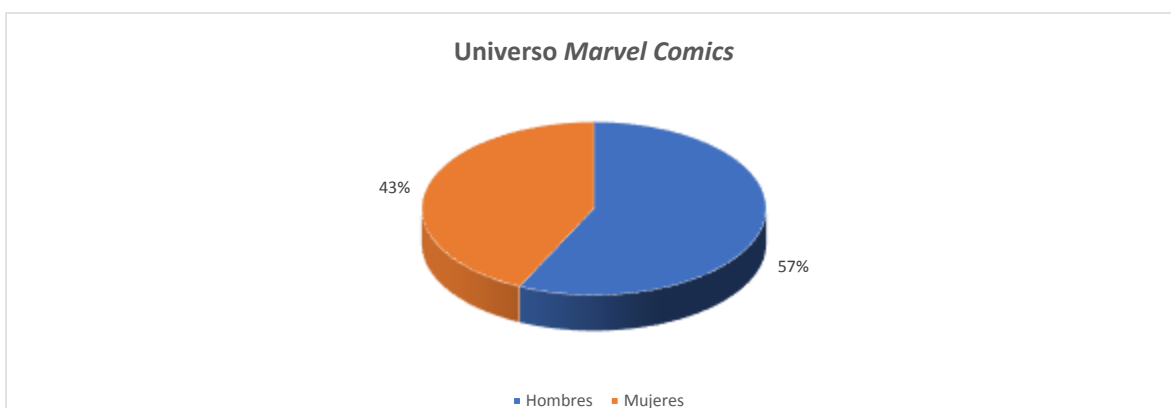


Gráfico 2 Porcentaje de la cantidad de superhéroes y superheroínas en películas basadas en personajes del universo Marvel Comics

De 25 películas en las que aparecen personajes de *DC Comics*, un 40% de los personajes relevantes son femeninos (10 películas). Mientras que un 60% de los personajes relevantes son masculinos (15 películas). De 56 películas en las que aparecen personajes de *Marvel Comics*, un 42,9% de los personajes relevantes son femeninos (24 películas). Mientras que un 57,1% de los personajes relevantes son masculinos (32 películas).

Estos gráficos permiten apreciar la diferencia que hay en la cantidad de modelos masculinos y femeninos en el rol de superhéroes y superheroínas que se pueden apreciar en el cine. Sin embargo, es necesario justificar que se está considerando también a mujeres que forman parte de un equipo de superhéroes y consideramos que tiene un rol relevante dentro del argumento de la película. Cabe mencionar, que muchas de estas mujeres cumplen la función de resaltar la masculinidad hegemónica de los superhéroes presentes en los filmes.

Solamente apreciando la cantidad de modelos masculinos y femeninos que tiene el público cinematográfico, ya se observa un desbalance de género, el cual se acentúa aún más si sólo consideramos mujeres en el rol protagónico principal rompiendo el modelo hegemónico tradicional, como se analiza a continuación.

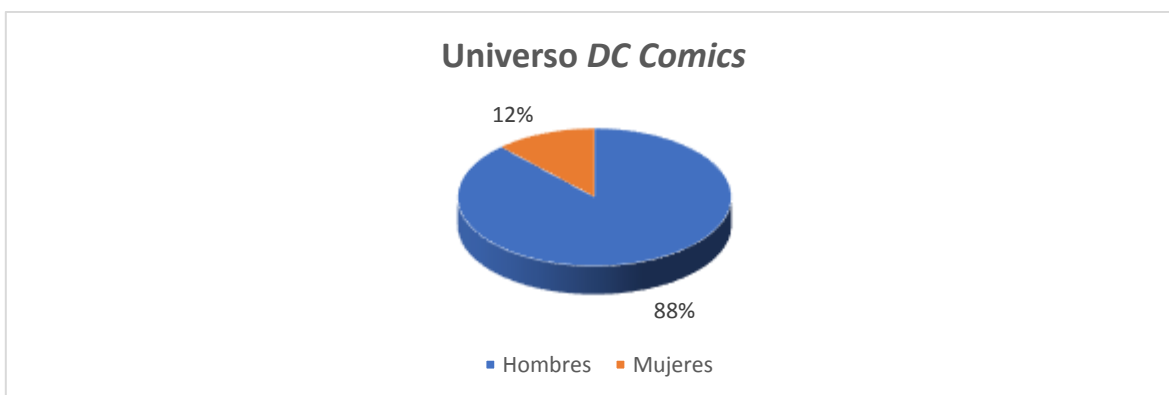


Gráfico 3 Porcentaje de mujeres en roles protagónicos en películas de superhéroes basadas en personajes del universo DC Comics

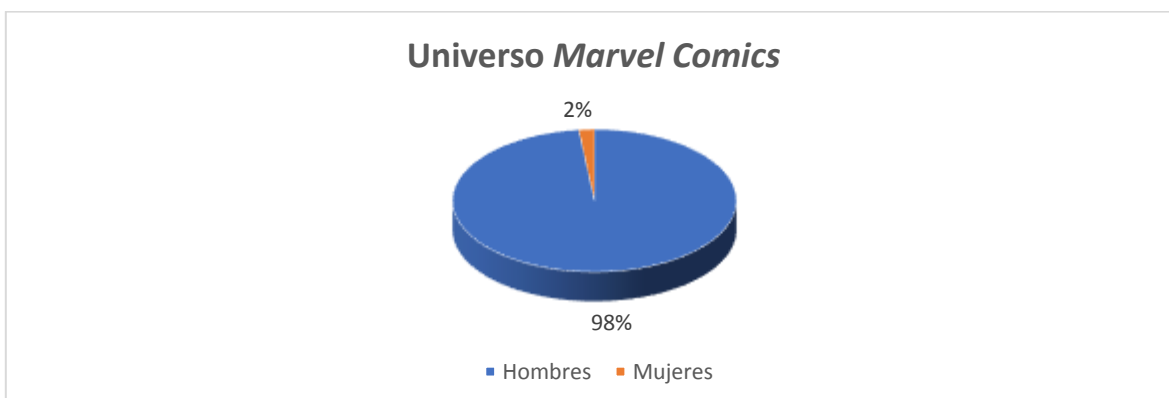


Gráfico 4 Porcentaje de mujeres en roles protagónicos en películas de superhéroes basadas en personajes del universo Marvel Comics

De 25 películas basadas en personajes de *DC Comics* solo existen 3 películas donde la mujer adquiere el rol principal (12%), mientras que de 56 películas basadas en personajes de *Marvel Comics* solo 1 películas son protagonizadas por heroínas en el rol protagónico (1.78%).

En *DC Comics* las películas producidas son *Supergirl*, *Catwoman* y *Wonder Woman*, mientras en *Marvel Comics* la película producida es *Elektra*. Es relevante señalar que de estas cuatro películas solo 2 son superheroínas desde sus orígenes, mientras los personajes de *Catwoman* y *Elektra* han pasado por periodos en los comics donde han sido villanas, sobre todo cuando se alejan y desafían los roles hegemónicos impuestos por la sociedad.

Esto grafica como la masculinidad hegemónica sigue estando presente y con gran poder en el universo cinematográfico del género de superhéroes, y a pesar del intento de incluir más mujeres con súper poderes en equipos suelen estar relegadas al mando de una figura masculina.

III.3. MARCO EPISTEMOLÓGICO / REFLEXIBILIDAD

La teoría de las representaciones sociales, de modo general, implica que el conocimiento se encuentra en las estructuras cognitivas de cada ser humano, pero a su vez se produce mediante la interacción social, por lo que se haya enmarcado en un contexto sociocultural (Abric, 2001). Por lo tanto, también se encuentra en forma de pensamiento social, es decir, más que desde una cognición individual se

habla de un producto social (Wagner y Flores-Palacios, 2010). La presente investigación se orienta más hacia el polo social de las representaciones, por lo tanto consideramos que el constructivismo social y/o dialéctico es la corriente epistemológica que mejor se ajusta al constructo de nuestro objeto de estudio. Respecto del polo social de las representaciones se afirma lo siguiente: “el polo opuesto, el social, estaría más relacionado con las prácticas culturales, el discurso como mediación y como acción, así como con las restricciones del contexto histórico, cultural e institucional” (Cubero, 2005, p. 49).

Guba y Lincoln (1994) proponen tres preguntas fundamentales que permiten trazar los lineamientos básicos acerca de las creencias de quién/es se encuentre/n planteando las bases epistemológicas que fungen como fundamento filosófico base para una investigación.

Las preguntas planteadas son las siguientes:

1- *"La cuestión ontológica. ¿Cuál es la forma y naturaleza de la realidad y, en consecuencia, qué es lo que podemos conocer acerca de ella?"* (Guba y Lincoln, 1994, p. 6).

Luego de un proceso de reflexividad, planteamos que nuestra concepción de la verdad consiste en que ésta existe, pero no es imposible acceder a ella completamente, sino solo a ciertas aproximaciones. Esto es debido a la mediación de las subjetividades de los procesos sociales y cognitivos que llevan a cabo las personas. Cubero (2005), señala que hay una gran complejidad de factor humano en la realidad, siendo posible alcanzarla, pero de forma aproximada.

En la presente tesis nos situamos como observadores de las representaciones sociales de la masculinidad contenidas en las películas, produciéndose de esta forma una realidad individual por cada investigador, la cual posteriormente, mediante un trabajo de discusión y triangulación, procurará encontrar puntos de convergencia entre las diversas apreciaciones acerca del objeto social analizado.

Es correcto afirmar que no existe una realidad única, objetiva ni independiente de las relaciones de intersubjetividad dentro de la cual cada ser humano que viva en sociedad se encuentra inmerso (Ursua, 1980). Al respecto, el autor menciona que "la teoría constructivista de la verdad se enmarca en lo que se denomina como 'teoría intersubjetiva de la verdad'" (Ursua, 1980, p. 182). Como investigadores, desde esta perspectiva epistemológica comprendemos entonces una realidad que solo puede ser representada socialmente.

Desde el constructivismo social se entiende que “las personas son los agentes activos en la construcción de esa realidad, que se lleva a cabo por medio de unos instrumentos psicológicos característicos de los individuos interactuando en contextos específicos” (Cubero, 2005, p. 47). Bajo esta premisa, comprendemos que nosotros como investigadores, no somos agentes meramente receptores pasivos, sino como seleccionadores, interpretadores y evaluadores de la información dada por el medio.

2- *"La cuestión epistemológica. ¿Cuál es la naturaleza de la relación entre el que conoce o el que debería conocer y lo que puede ser conocido?"* (Guba y Lincoln, 1994, p. 6).

Fundamentalmente, reconocemos que existe una relación de cercanía con el objeto de estudio, pues nosotros como seres humanos estamos inmersos en esta intersubjetividad antes mencionada en la cuestión ontológica, por lo que no podemos acceder al objeto de estudio sin pasar por éste. En concordancia con este punto de vista, Castaño (2011) expresa que "el conocimiento se constituye en una interacción dialéctica entre sujeto y objetos, lo que establece un sistema de relaciones ideológicas que constituyen un paradigma social" (p. 115). Se entiende entonces que la realidad se construye en la dialéctica entre las representaciones de la sociedad y las representaciones individuales.

El polo social y el polo individual de las RR.SS. al entrar en contacto e interactuar, producen la realidad, es por esto por lo que se habla de realidad representada. A partir de esta idea, reconocemos que se estableció una relación dialéctica entre las representaciones sociales de masculinidad contenidas en las películas y las representaciones que ya se encontraban presentes incorporadas en los esquemas cognitivos de los investigadores.

3- *La cuestión metodológica. ¿Cómo puede el investigador (quien debe conocer) encontrar aquello que él o ella creen que debe ser conocido?"* (Guba y Lincoln, 1994, p. 6).

Esta investigación se llevó a cabo desde un paradigma interpretativo, considerando al lenguaje como una herramienta primordial para conocer y construir la realidad, enmarcada dentro de procesos sociales complejos que filtran la realidad (Vasilachis, 2007). El rol asumido fue el de sujeto cognoscente, que mediante un análisis hermenéutico y posicionados desde un marco teórico de las representaciones sociales, intentaremos conocer al objeto social de la masculinidad (Sotolongo y Delgado, 2006).

En efecto, aquello que debe ser conocido consiste en las representaciones sociales de masculinidad que se encuentran en las tres películas escogidas como población a investigar. Las RR.SS. se encuentran codificadas en el discurso contenido en las películas, ya que comprendemos el material fílmico como representante de una realidad construida por un entramado social, y como indicamos anteriormente, la única forma de aproximarnos a esta realidad es mediante el análisis semiótico de tales representaciones (Alonso y Fernández, 2006). El punto de partida consistió en analizar las representaciones que como investigadores presentamos, las cuales son generadas en la dialéctica cotidiana con el objeto social en cuestión (Alonso y Fernández, 2006).

IV. DISEÑO METODOLÓGICO

IV.1. METODOLOGÍA, DISEÑO, HIPÓTESIS

Escogimos trabajar desde una metodología cualitativa, ya que se llevará a cabo un análisis de las representaciones sociales de masculinidad reproducidas en las películas, mediante una dialéctica con las representaciones sociales de los investigadores. No se pretende generalizar, sino entender aspectos del comportamiento humano bajo una situación social, a partir de sus propiedades y dinámica (Banks, 2010). Este tipo de metodología además nos permite trabajar con datos cualitativos documentales, en este caso películas, desde una visión holística y nos ofrece procesos y metodologías de trabajo muy variadas (Banks, 2010). La libertad y flexibilidad de trabajo es otro aspecto por considerar, ya que es favorable para trabajar con material documental de una manera innovadora y abierta a la subjetividad (González, 2009).

Existe una complejidad de factores dentro de la intersubjetividad humana y en los contenidos y procesos que se desprenden de ella, sólo se puede acceder de forma parcial y teniendo siempre en consideración la influencia que él/a investigador/a tendrá al acercarse al objeto cognoscible de estudio (Vasilachis, 2007). Debido a que vamos a aproximarnos a un ámbito lingüístico abstracto, resulta idóneo utilizar una metodología acorde. Guerrero (2016) señala que "la Investigación Cualitativa se puede desarrollar en múltiples campos, establecidos por el análisis del mundo social, sus relaciones, valores, actitudes y creencias" (p. 4).

En cuanto al diseño, se utilizará el de rombo, pues existe una amplia construcción desde la teoría respecto a nuestro objeto de estudio, representaciones sociales de masculinidad. Respecto al origen de este diseño, Zayas (2010) describe que "surgió como todo producto del conocimiento humano sobre la base de la experiencia histórica acumulada" (p. 9). El diseño de rombo es útil y mayormente utilizado por quienes se inician en investigación cualitativa, debido a su flexibilidad, ya que establece una secuencia de pasos comenzando desde la definición del problema y los objetivos, hacia una expansión y posterior contracción hacia la respuesta del problema (Zayas, 2010). Así pues, consideramos que este diseño de investigación es concordante con nuestros objetivos ya que en primer lugar implica una etapa de análisis, realizada desde un extenso marco teórico de base, luego viene una etapa de codificación, donde se generan las categorías y subcategorías, para posteriormente pasar a la síntesis, donde se responderá concretamente a los objetivos de la presente investigación.

La forma mediante la cual nos acercarnos al conocimiento de nuestro objeto de estudio no se enmarca dentro de ningún método clásico de investigación cualitativa, puesto que trabajaremos con películas, lo cual implica material oral, escrito, icónico, auditivo, musical, etc. Frente a esto Flick (2012) argumenta que no existe un método ideal preestablecido para trabajar datos visuales. Siguiendo la idea anterior, es

posible constatar que diversos teóricos que se acercan al análisis de material filmográfico lo hacen sin adscribirse a un método específico (Flick, 2012).

IV.2. TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

Entendemos el material fílmico como una producción discursiva contextualizada. Al ser una producción discursiva, es posible expresarlo como un texto a modo de descripción densa, el cual almacena y reproduce representaciones sociales. Según Ruiz Olabuénaga (2012), texto se entiende como todo documento que tenga significado, a estos textos se les puede “entrevistar” y se le puede “observar”. Se plantea entonces, una lectura directa desde la comprensión, debido a que nuestra concepción de los textos (películas) a analizar, es que éstos son una especie de espejo que contienen en forma precodificada las representaciones sociales de masculinidad de su contexto sociocultural y temporal (Van Dijk, 2008).

Referente a las técnicas que se implementarán con relación a las películas, consideramos el análisis documental como modo de recolección de datos, esta técnica consiste en un proceso para organizar y representar lo que está registrado en los documentos textuales. El proceso se centra en el análisis y síntesis de los datos mediante normativas de tipo lingüístico (Van Dijk, 2008). El contenido sustantivo extraído correspondería entonces, a una descripción densa de las escenas seleccionadas, los criterios para dicha selección de escenas serán los elementos clave del marco teórico a modo de categorías *a priori*, es decir, se pesquisarán escenas que se vean asociadas a elementos relacionales del género y las masculinidades, a expresiones del poder, las ideologías, discursos, etc. La descripción densa, es un elemento que se toma prestado desde la antropología, y consiste, en el caso de la presente investigación, en llevar a cabo una especie de retrato textual de las escenas seleccionadas, pero hecho de forma muy detallista, considerando la mayor cantidad de factores y elementos que más allá de lo obvio y lo superficial, con el fin de obtener un material con un alto potencial de análisis interpretativo, en base a categorías generadas desde el marco teórico (Geertz, 1991).

Para este fin, se plantea la visualización global de las películas, para luego proceder a la selección de escenas significativas a través de una discusión entre los investigadores. Luego de tomar las decisiones pertinentes, estas se llevan a una triangulación con otros investigadores/as, con el fin de asegurar una recolección de datos fiable y certera.

IV.3. INSTRUMENTOS

Se propone *a priori* el instrumento de “pautas de análisis” para llevar a cabo la revisión del material fílmico. El uso de pautas permite comprender las prácticas, las interacciones y los acontecimientos que se producen en un contexto específico, contribuyendo además en la construcción de la realidad que se intenta analizar y la producción de material empírico. Las pautas pueden ser utilizadas en una extensa gama de posibilidades de investigación (Flick, 2012). El análisis de un material fílmico se debería llevar cabo en cuatro pasos fundamentales para guiar el trayecto: segmentar, estratificar, enumerar y reordenar elementos y finalmente recomponer y modelizar.

Para la construcción de estas pautas, es necesario primeramente llevar a cabo el proceso descrito en la recolección de datos. Se detallarán interacciones, imágenes, sonidos, iluminación, ambiente, entre otros elementos selectos, los cuales permiten generar el análisis de conceptos icónicos, metafóricos y relevantes para construir una representación social. Estos elementos serán pasados a un texto escrito, que permita servir de respaldo hacia el discurso al que no podemos acceder de forma directa (Casetti y di Chio, 1991). Con la construcción de este texto escrito se pretende, posteriormente, categorizar los elementos que permitan acceder a dar respuesta a nuestros objetivos de investigación, pues al estratificar se examinan las partes individualizadas por secciones (Casetti y di Chio, 1991). Es posible proponer de forma anticipada ciertas categorías, tales como: “Personajes Hombres en escena”, “Personajes mujeres en escena”, “Tipo de relación entre los personajes”, “Iluminación”, “Vestimenta”, “Sonidos”, etc. También será necesario considerar la creación de nuevas categorías y la subcategorización en el caso de factores humanos que impliquen una mayor complejidad y precisión en su análisis. Luego se realiza una síntesis a través de tablas, en las cuales se entreguen los resultados de los elementos icónicos y metafóricos encontrados en cada película, esto se relaciona con la etapa de enumeración, donde se realiza un mapa del objeto que tome en cuenta diferencias y semejanzas de las estructuras y funciones que permita entrar en la lógica del objeto (Casetti y di Chio, 1991). Finalmente se contrastarán las representaciones encontradas en cada película a través de una comparación de sus elementos, que permita llegar a conclusiones acerca de la evolución que ha tenido la periferia de dicha representación, lo cual responde a la etapa de recomposición y modelización donde se busca encontrar una visión unitaria del objeto, a través de la síntesis de sus principios de construcción y funcionamiento.

IV.4. POBLACIÓN / MUESTRA

Se trabajará con un grupo de películas de *Batman* que representan distintas épocas, este material será analizado a partir de las escenas más representativas. Quintanilla (2016) señala que *Batman* es sin lugar a duda el héroe con más carisma y el más querido de todo el universo que compone DC Comics. Para muchas personas, *Batman* es el mejor superhéroe jamás creado. Trabajaremos con tres

filmes que representan el intento de iniciar una franquicia cinematográfica Las películas a analizar serán:

- i. **Batman** (1966), primera película producida por la *20th Century Fox*, como una extensión de la popular serie de televisión de fines de la década de 1960. (Quintanilla, 2016).
- ii. **Batman** (1989), dirigida por Tim Burton, que ofrece una obra más personal y más oscura del personaje, siendo este filme una propuesta más arriesgada. (Quintanilla, 2016).
- iii. **Batman Begins** (2005), dirigida por Christopher Nolan y producida por *Warner*, en la cual el director decide contar la historia del personaje desde el origen. (Quintanilla, 2016).

La cultura occidental contemporánea está rodeada e identificada por una gran cantidad de íconos (Morales, Moya, Gaviria y Cuadrado, 2007). Es parte integral de la cotidianidad ser bombardeado por distintas imágenes. La publicidad, Internet y la televisión son ejemplos de instrumentos que reproducen las imágenes representacionales de la cultura (Morales, Moya, Gaviria y Cuadrado, 2007). Las películas, series y *spot* publicitarios por tanto, son objetos sociales que darían cuenta del poder, producción y conocimiento social en un momento determinado de la sociedad (Banks, 2010).

Se escogió trabajar con un superhéroe de gran popularidad entre niños(as) y adolescentes, quienes podrían conocer el personaje por parte de sus padres y/o abuelos, ya que su origen data de 1939, cuando fue su primera aparición en un cómic (Sucasas, 2014). Además, teniendo en cuenta la popularidad y masificación mundial que las películas del género de superhéroes han alcanzado los últimos años (Quinteros, 2017a). Se proyectan varios proyectos filmográficos que tendrán lugar en los años subsiguientes, por lo que el fenómeno se mantiene en franca expansión (Quinteros, 2017b).

IV.5. FICHAS DE LAS PELÍCULAS SELECCIONADAS

IV.5.1. *Batman en el cine*

The Bat-Man, nombre original, fue originado en 1938 por las ideas del dibujante, Bob Kane, y las correcciones de un zapatero, Bill Finger; siendo este último uno de los padres del personaje negados por Kane a través el tiempo. Sin embargo, su primera aparición no fue hasta 1939, en la revista *Detective Comics #27*. Mientras Kane quería realizar una copia de Superman dibujando un personaje vestido de rojo, con alas de murciélago en la espalda, antifaz y la cara descubierta; Finger imaginaba algo más oscuro, más detectivesco, inspirado en un personaje popular en la época, "La Sombra" (Sucasas, 2014).

Durante los años cuarenta, el personaje vive un esplendor, y aparecen villanos/as como *Joker*, *Riddler*, *Two-Faces* y *Catwoman*; con un tono más psicológico. Es en esta época, cuando se da a conocer el origen del personaje, en el *Detective Comics*

#33 leemos como el joven *Bruce Wayne* queda huérfano luego de que sus padres son asesinados por un ladrón (Sucasas, 2014).

Los años '50, fueron una época oscura para el personaje, ya que se inventan elementos como una batifamilia, un batiperro y villanos menos oscuros e irreales como alienígenas. Los años '60 supondrían el paso del cómic como un laboratorio de ideas para la serie de televisión, el 12 de enero de 1966 se emitió el primero de 120 capítulos. El éxito de la serie fue una primera señal de lo que vendría posteriormente (Sucasas, 2014).

A continuación se darán algunos datos de las películas que se utilizarán en la presente tesis, junto a sus respectivas fichas técnicas, las cuales se basan en los parámetros establecidos en las fichas utilizadas por la enciclopedia de cine chileno (CineChile, 2018).

IV.5.2. *Batman: The Movie* (1966)

Fue la primera película en cines de este personaje, y surgió a partir de la serie televisiva que se estaba transmitiendo durante la década de los '60, como una forma de promoción comercial. Es una película que para su época se consideró dentro de los géneros de aventuras, y cuenta con la actuación de Adam West como *Batman* y gran parte del reparto original de la serie de televisión. (Quesada, 2018).

Sinopsis: Batman y Robin intentan rescatar al comodoro británico *Schmidlapp*, quien supuestamente fue secuestrado, mas todo esto era una trampa. En el camino se dan cuenta de un complot planificado por los cuatro villanos clásicos de la serie, quienes armados con el deshidratador intentan convertir a los mandatarios más importantes del mundo en polvo, buscando así la dominación mundial.

Título	Batman
Título Original	Batman: The Movie
Dirección	Leslie H. Martinson
País	USA
Año	1966
Fecha de Estreno	30 de Julio de 1966
Hablada en	Inglés
Duración	105 minutos
Género	Aventura, Comedia, Crimen
Calificación	PG
Reparto	Adam West, Burt Ward, Lee Meriwether, Cesar Romero, Burgess Meredith, Frank Gorshin, Alan Napier, Neil Hamilton, Stafford Repp, Madge Blake, entre otros/as
Guion	Lorenzo Semple Jr.
Música	Nelson Riddle
Sonido	Harry M. Leonard y Roy Meadows
Fotografía	Howard Schwartz
Montaje	Harry W. Gerstad
Dirección de arte	Serge Krizman y Jack Martin Smith

Producción	William Dozier
Distribuidora	Twentieth Century Fox
Productora	Twentieth Century Fox, William Dozier Productions, Greelawn Productions
Presupuesto	\$1.377.800
Recaudación	\$8.128.345

IV.5.3. Batman (1989)

Dirigida por Tim Burton, fue todo un acontecimiento a finales de los años `80. El proyecto contó un presupuesto y promoción descomunal de *Warner*; la contratación de Jack Nicholson, Michael Keaton y Kim Basinger, cuyas últimas películas habían generado una buena taquilla; y la participación en la banda sonora de Prince, entre muchos factores que la llevaron al éxito. La película tomó un tono policiaco con el argumento clásico del bien contra el mal, con una rivalidad entre dos personajes extravagantes y atormentados, todo esto bajo la atmósfera gótica de Burton y la banda sonora de Danny Elfman (Quesada, 2018).

Sinopsis: La oscura y peligrosa ciudad Gótica, se encuentra sumida en la corrupción entre los grandes grupos de poder, mafias y el cuerpo policial. El fiscal *Harvey Dent* y el comisionado *Jim Gordon*, intentan a través de la ayuda de *Batman*, proteger la ciudad. Mientras tanto la periodista *Vicky Vale*, intenta descubrir los secretos del hombre murciélago, y el *Joker* comienza a adquirir mayor poder e influencia dentro de la ciudad.

Título	Batman
Título Original	Batman
Dirección	Tim Burton
País	USA / UK
Año	1989
Fecha de Estreno	19 de Junio de 1989
Duración	126 minutos
Hablada en	Inglés, francés y español
Género	Acción y aventura
Calificación	PG-13
Reparto	Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger, Robert Wuhl, Pat Hingle, Billy Dee Williams, Michael Gough, Jack Palance, Jerry Hall, Tracey Walter, entre otros/as
Guion	Sam Hamm y Warren Skaaren
Música	Danny Elfman
Sonido	David Allen, David Brill, Paula Connor, Tony Dawe y John Falcini, entre otros/as
Fotografía	Roger Pratt
Montaje	Ray Lovejoy
Dirección de arte	Terry Ackland-Snow, Nigel Phelps y Leslie Tomkins
Producción	Peter Guber
Distribuidora	Warner Bros.
Productora	Warner Bros., Guber-Peters Company y PolyGram Filmed Entertainment
Presupuesto	\$48.000.000 estimados

Recaudación	\$411.348.924 a nivel mundial
--------------------	-------------------------------

IV.5.4. Batman Begins (2005)

Christopher Nolan, un director con un notable prestigio por sus tres películas anteriores, fue el encargado de rescatar la franquicia de *Batman* del pozo al que había caído luego de los dos últimos intentos. El foco estuvo en algo que no había sido abordado hasta el momento, el momento en que *Bruce Wayne* decide convertirse en *Batman* y su proceso de entrenamiento y transformación, donde el conflicto mental interno del personaje cobra una relevancia especial. Cuenta además con la participación de un actor con un prestigioso y sólido talento, Christian Bale, quien se transformó en una pieza clave para completar la trilogía de Nolan. Otros actores destacados incluidos fueron Gary Oldman, Michael Caine, Morgan Freeman y Tom Wilkinson, un elenco que entregó una madurez a las interpretaciones y el tono más adulto de la película. La conjunción perfecta se completó con Hans Zimmer y James Newton Howard con la creación de una banda sonora sobresaliente (Quesada, 2018).

Sinopsis: La película narra los orígenes de la leyenda de *Batman* y su proceso de transformación personal hasta convertirse en el legendario superhéroe. Este viaje personal lo lleva a recorrer el mundo y entrenar en todas las disciplinas físicas y mentales bajo la tutela de la Liga de las Sombras. Cuando regresa a ciudad gótica debe utilizar toda su fuerza, inteligencia, dinero y tecnología para combatir el crimen y la corrupción, que amenazan con destruir la ciudad.

Título	Batman Inicia
Título Original	Batman Begins
Dirección	Christopher Nolan
País	USA / UK
Año	2005
Fecha de Estreno	31 de Mayo de 2005
Duración	140 minutos
Hablada en	Inglés, urdú y mandarín
Género	Acción y aventura
Calificación	PG-13
Reparto	Christian Bale, Michael Caine, Liam Neeson, Katie Holmes, Gary Oldman, Cillian Murphy, Tom Wilkinson, Rutger Hauer, Ken Watanabe, Mark Boone Junior, entre otros/as
Guion	Christopher Nolan y David S. Goyer
Música	James Newton Howard y Hans Zimmer
Sonido	Justine Angus, Rodney Berling, James Boyle, Peter Burgis y Ed Colyer, entre otros/as
Fotografía	Wally Pfister
Montaje	Lee Smith
Dirección de arte	Peter Francis, Paul Kirby, Simon Lamont, Dominic Masters y Alan Tomkins, entre otros/as
Producción	Larry Franco, Charles Roben y Emma Thomas
Distribuidora	Warner Bros.

Productora	Warner Bros., Syncopy, DC Comics, Legendary Entertainment y Patalex III Productions Limited
Presupuesto	\$150.000.000 estimados
Recaudación	\$374.218.673 a nivel mundial

IV.6. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE ESCENAS

Al momento de visualizar las películas fue necesario seleccionar las escenas más significativas para la presente investigación, con la finalidad de lograr un reconocimiento de los elementos que sirvan como material de análisis para generar resultados mediante la visualización y discusión de las escenas.

Para llevar a cabo la selección de escenas fue necesario generar una serie de criterios fundamentados los cuales serían posteriormente triangulados con la docente responsable al momento de decidir cuáles serían las escenas finales seleccionadas por cada una de las películas. Además se considera necesario que el/la futuro lector/a de esta tesis pueda comprender cómo se llevó a cabo el proceso si quisiera replicarlo en una próxima investigación similar.

Como primer criterio, es relevante que las escenas seleccionadas cumplan con la definición que establece Sánchez (1970) en el marco empírico de esta tesis, la cual se refiere a una acción continuada filmada en un mismo ambiente y/o escenografía, siendo descartadas, por lo tanto, todas aquellas secciones del filme que cambien de atmósfera. Serán considerados además, fragmentos de una misma escena, con el fin de descartar material que no sea tan significativo para el análisis.

Como segundo criterio y debido a la disponibilidad de los investigadores, quienes se encuentra además realizando su práctica profesional, es necesario establecer un tiempo de duración por cada escena, el cual será de un máximo de 3 minutos. Esta decisión se debe a que el trabajo de análisis con cada una de las escenas es profundo y necesita una continua visualización y discusión que permita identificar detalladamente los elementos icónicos y/o metafóricos que configuran la masculinidad (Balmaceda y Burgos, 2018)

El tercer criterio, fue la selección de escenas en donde aparezca el personaje principal o al menos, sea mencionado como *Bruce Wayne* o *Batman*. Esto es pertinente debido a la necesidad de reconocer las características de masculinidad hegemónica en relación con otras masculinidades y la feminidad, dado que como se señaló anteriormente en el marco teórico, la masculinidad hegemónica es un concepto relacional (Puente, 2016).

Como cuarto criterio es pertinente que en las escenas se puedan reconocer interacciones que aborden elementos con una intencionalidad explícita y/o implícita con relación a género. Es a través de las interacciones presentadas en el material fílmico, la forma en que se genera un modelaje hacia el público cinematográfico en cuanto a actitudes, profesiones, conductas y roles de género (Lamas, 1996c). También serviría para identificar ciertas estrategias utilizadas por la masculinidad

hegemónica para perpetuar relaciones de poder con las otras formas de masculinidad y lo feminidad (Tannen, 2008).

Una vez finalizada la visualización de todas las escenas preseleccionadas de una película, será necesario utilizar como criterio el grado de relación con los conceptos teóricos de la investigación, es decir, que sean abundantes en cuanto a elementos icónicos y metafóricos socialmente reconocidos en las prácticas cotidianas a través del sentido común (Wagner y Hayes, 2001).

Finalmente, y una vez terminada la preselección de las escenas de las tres películas, se decidió utilizar un último criterio, el cual consiste en considerar que las escenas puedan ser comparadas entre sí al visualizar las diferentes películas. Esto con el fin de que las películas sean conmensurables entre sí permitiendo su confrontación (Balmaceda y Burgos, 2018)

ESCENAS BATMAN: The Movie (1966)

Escena 1	“Conferencia de prensa”
Duración	10:14 – 11:32
Síntesis	En el cuartel policial se lleva a cabo una conferencia por parte <i>Batman</i> y <i>Robin</i> , sobre un yate trasatlántico que desapareció misteriosamente en aguas de ciudad <i>Gótica</i> . <i>Gatúbela</i> hace su primera aparición disfrazada de una extravagante periodista rusa, <i>Kitka</i> , la cual confronta a <i>Batman</i> por su identidad secreta.
Descripción	Batman observa al grupo de periodistas, acompañado de <i>Robin</i> ; ambos con sus trajes característicos y mostrados en primer plano. En el fondo se puede observar una estantería con varios libros bien ordenados, mayormente de colores azul y rojo. Con el dedo índice de su mano derecha, <i>Batman</i> indica a una periodista, dándole la palabra: -“Diga usted señorita...”- En un primer plano, entre el grupo de periodistas donde la mayoría son hombres, y las pocas mujeres que hay, ocupan trajes muy similares a los masculinos, se observa una mujer vestida con un gorro y un abrigo con un diseño que recuerda a un leopardo, a la cual los demás dirigen su atención y menciona lo siguiente: -“Soy la camarada <i>Kitayna Ireyna Tatanya Kerenska Alisoff</i> , pertenezco al Mercurio de Moscú”- La cámara vuelve al primer plano de <i>Batman</i> y <i>Robin</i> , ambos dirigen la mirada a la mujer y <i>Batman</i> responde: -“Y nos adorna con su presencia. ¿Puedo servirle en algo?”- <i>Kitka</i> , avanza aún más en relación con los/as demás periodistas, y señala -“Si quisiera usted quitarse la máscara (haciendo un gesto con la mano derecha, simulando levantar algo, luego levanta su cámara fotográfica con ambas manos apuntando a <i>Batman</i> y <i>Robin</i>) saldría mejor en mi foto”- Mostrado en primer plano se levanta de su asiento el comisionado <i>Gordon</i> , acompañado del jefe de policía quien lo mira con la boca abierta, <i>Gordon</i> le llama la atención a la periodista -“Por los cuernos de la luna, ¿ <i>Batman</i> quitarse la máscara? (La cámara se acerca aún más al primer plano de <i>Kitka</i> mostrando sus reacciones en el rostro) Mientras el jefe <i>O’Hara</i> grita -“¡Esta mujer ha de estar loca!”- Mientras <i>Kitka</i> observa la situación es calmada por <i>Batman</i> , quien interviene señalando -“Por favor, jefe <i>O’Hara</i> . Caballeros, (la cámara enfoca un medio primer plano de los oficiales del cuartel, mientras <i>Batman</i> se ve en primer plano caminando frente a ellos y acercándose a <i>Kitka</i> para quedar frente a ella, el grupo de periodistas solo toma notas) esta jovencita es extraña a nuestro medio. Su deseo es algo natural aunque imposible de conceder”- La cámara vuelve a mostrar el rostro de <i>Kitka</i> en primer plano mientras ella cuestiona -“¿Imposible?”- <i>Batman</i> es enfocado en primer plano y mirando hacia abajo, luego vuelve la mirada hacia ella y responde -“En efecto, si <i>Robin</i> y yo nos quitáramos la máscara el secreto de nuestra identidad saldría a la luz pública”- La cámara vuelve a mostrar a <i>Gordon</i> y <i>O’Hara</i> en primer plano, esta vez más juntos. El comisionado <i>Gordon</i> responde al argumento de <i>Batman</i> señalando -

	<p>“Con lo cual se destruiría su valor como azote del crimen”. El jefe <i>O’Hara</i> levanta el mentón antes de hablar y dice –“Claro señora, ni siquiera el comisionado <i>Gordon</i> ni yo sabemos en realidad quienes son”- <i>Robin</i> mostrado en primer plano y con una voz firme, inmediatamente indica – “De hecho ni nuestros parientes más cercanos lo saben”- Ella (enfocada en primer plano) con una expresión facial que parece indicar extrañeza, pregunta –“¿Pero por qué usan ustedes tan extraños disfraces?” <i>Robin</i> responde (enfocado en primer plano) –“Que no la engañen las apariencias señora, bajo el disfraz somos personas totalmente normales”- Ella (enfocada nuevamente en primer plano) sonrío de una forma que la hace parecer burlesca y señala –“Como los vaqueros enmascarados de las películas del oeste”- El comisionado <i>Gordon</i> responde con voz firme, al lado de un jefe <i>O’Hara</i> que expresa asombro en su rostro (enfocados en primer plano) –“Claro que no, <i>Batman</i> y <i>Robin</i> han sido debidamente autorizados por la ley” <i>Robin</i> (en primer plano) la increpa levantado su dedo índice –“Apoye a la policía, es nuestro mensaje”- <i>Batman</i> (en primer plano) respalda a <i>Robin</i> –“Bien dicho <i>Robin</i>”- Luego mira a todos y señala –“Y la mejor manera de dar fin a esta conferencia, gracias y (cambia la cámara a un primer plano del rostro de <i>Kitka</i>) buenos días” Ella se queda mirando fijamente a <i>Batman</i>.</p>
Justificación	<p>Corresponde a un fragmento de una misma escena dentro de la oficina principal del cuartel policial, la duración es adecuada (aproximadamente un minuto y medio), además aparece el personaje principal siendo respaldado por la fuerza policial de ciudad Gótica y por tanto de la ley. Las interacciones pueden ser analizadas desde una perspectiva de género, puesto que aparecen aspectos como relaciones de poder, estrategias de habla, masculinidades y la feminidad.</p>

Escena 2	“Entrevista en mansión <i>Wayne</i> ”
Duración	34:44 – 36:45
Síntesis	<p><i>Gatúbela</i> personificada como la periodista <i>Kitka</i> entrevista a <i>Bruce Wayne</i> en su mansión sobre unos acertijos que encontró en la puerta de su departamento.</p>
Descripción	<p><i>Gatúbela</i>, enfocada en primer plano, está vestida con su traje característico, en el fondo se pueden observar las estanterías de <i>Acertijo</i> y de <i>Guasón</i>. Se quita el antifaz y comienza a presentarse bajo su personaje de la periodista –“Camarada <i>Wayne</i>, me llamo <i>Kitayna Ireyna Tatanya Kerenska Alisoff</i>, vengo del Mercurio de Moscú, mis amigos me dicen <i>Kitka</i>”. Se realiza un montaje entre la guarida de los villanos y la escenografía de la mansión <i>Wayne</i>, con <i>Bruce</i> sentado en un sofá, con un papel entre sus manos, mirando hacia arriba y repitiendo su apodo -“<i>Kitka</i>... que encantador acrónimo”- Ella está de pie y aparece por detrás del sofá tocando el borde de éste con su mano, ambos enfocados desde un juego de cámara que va desde un medio primer plano, a un plano medio, y señala –“Gracias camarada <i>Wayne</i>. Usted sabrá que la fama de la fundación <i>Wayne</i> es conocida de Leningrado hasta Kamchatka y su trabajo por la paz y la comprensión. Su propia fotografía ha aparecido incontables veces en el Mercurio de Moscú”-. Recorre todo el salón hasta sentarse frente a <i>Bruce Wayne</i>. En un medio primer plano, él se posiciona hacia adelante mientras manipula los acertijos y mirando a <i>Kitka</i>, quien es mostrada de espalda, señala -“Eso me emociona, no tenía ni idea de ello”- Cada vez más cerca ambos, ella señala en ruso –“Oh, <i>da, da</i>”- El rostro de <i>Bruce</i> cambia al observar los acertijos, señala –“Dice usted que echaron estos acertijos de la fundación por debajo de la puerta del apartamento que comparte con una amiga suya” La cámara muestra la espalda de <i>Bruce</i> y el rostro de <i>Kitka</i>, quien responde –“Si camarada <i>Wayne</i>, es lo que me impulsó a verlo a usted. Al principio creí que era una tontería, pero luego hice memoria y, ¿no hay un capitalista criminal en este país llamado el <i>Acertijo</i> (la cámara vuelve a enfocar de frente a <i>Bruce</i> y de espalda a <i>Kitka</i>) que explota los trabajadores de América?” <i>Bruce</i> le responde –“Su léxico es curioso, (él sonrío y ella roza su mejilla con sus dedos) pero... sí existe ese truhan según parece”- Ella replica –“Pero ¿qué puedo hacer ahora? (hace gestos con la mano), ¿llevar los acertijos a la policía o tal vez a ese enmascarado llamado <i>Batman</i>? (la cámara sigue variando entre enfocar de frente a <i>Bruce</i> y a <i>Kitka</i>) <i>Bruce</i> responde –“No creo que sea necesario por el momento, (Abre el papel</p>

	<p>que tiene en las manos y lo observa) sin duda es la obra de un bromista inofensivo"- Ella lo queda mirando a los ojos mientras tiene de forma delicada la mano izquierda en su mentón y comienza una música de jazz suave con trompeta. <i>Bruce</i> dice –“Sin embargo, ¿no quiere que sigamos hablando del asunto mientras cenamos esta noche?”- Ella, sonriéndole y suspirando señala –“Oh, que perfectamente encantadora idea, mmm”- mientras se toca el cuello. Él dice -“Voy a telefonar si me permite para cancelar algunos compromisos anteriores. <i>Alfred</i> la acompañará a la puerta”- Ella coloca su mano para que él la tome, se la toma y la besa lentamente, mientras señala en ruso –“<i>Do vechara</i>”- y se levanta del asiento cubriendo la cámara, luego al fondo se muestra el rostro de <i>Kitka</i> con una expresión más seria, el primer plano se acerca a ella cada vez más y lo corrige –“<i>Do vechera, camarada Wayne</i>”, a medida que esto ocurre, la música cambia de intensidad y queda suspendida en una nota alta.</p>
Justificación	<p>Es una acción continuada que ocurre el living de la mansión <i>Wayne</i>, y está dentro del tiempo establecido (aproximadamente dos minutos). Aparece el alter ego de <i>Batman</i> y es interpelado indirectamente por <i>Kitka</i>. Existe una interacción masculino/femenino que evoluciona en su intencionalidad a lo largo de la escena.</p>

Escena 3	“Cita en departamento”
Duración	46:04 - 47:58
Síntesis	<i>Gatúbela</i> tiende una trampa en su departamento para que los villanos puedan secuestrar a <i>Bruce Wayne</i> y pueda <i>Batman</i> ir en su rescate.
Descripción	<p>La escena comienza con una música suave de orquesta mientras se muestran las piernas de <i>Kitka</i> en un vestido de color rosa y se dirige hacia <i>Bruce</i> lentamente caminando sobre una alfombra de distintas tonalidades de café y diseño de rombos, la cámara hace un <i>tilt-up</i> hasta llegar a un primer plano de ella. En el fondo se observa una ventana que deja ver los edificios de la noche de ciudad <i>Gótica</i>. Mientras camina hacia <i>Bruce</i>, comienza a sonar un saxo que se destaca en la música, y la cámara se desplaza en <i>pan</i> hacia la izquierda. La ambientación del <i>living</i> del departamento es con colores crema e iluminación tenue, además atrás de <i>Bruce</i>, se observa una estatua de figura humana con un símbolo fálico en la cabeza. <i>Bruce</i> se encuentra en un extremo del sofá en una posición rígida y ladeado, con una mano cerca de la boca como comiéndose las uñas. Luego se levanta, acercándose hacia ella (de espalda a la cámara, que enfoca ahora en plano medio) y señalando un poema -“Y todos mis días son trances y todos mis sueños nocturnos, y mis más tiernos romances son cuando te veo a mi turno-“ Ella gira la cabeza y mira hacia el suelo evitando la mirada de él, mientras <i>Bruce</i> hace un gesto con sus brazos como de abrazo, pero se contiene cruzándolos y apretando sus puños mientras señala –“Edgar Allan Poe, señorita <i>Kitka</i>. “A uno en el paraíso”, primer verso”- Ella lo mira, sonríe y lo dirige hacia el sofá tomándolo del brazo, mientras señala “Hablando de sus sueños nocturnos...”- <i>Bruce</i> se suelta, y tomándola de la cintura, la interrumpe –“¿...nos atrevemos?”- y ella señala –“¿Por qué no?”- tomándolo de la solapa de la chaqueta. Él la mira fijamente y señala –“Sí, en efecto, ¿Por qué no?, ¿de qué sirve soñar si no es el precedente de una acción valerosa?”- Ella cierra sus ojos, lo toma de los brazos y lo sienta en el sofá diciendo –“Actúe entonces camarada”-, ella también se sienta, la cámara enfoca en primer plano. <i>Bruce</i> la mira directamente y ella evita la mirada, él señala con un ritmo de voz más pausado –“Señorita <i>Kitka</i>, tengo una extraña sensación de que voy a ser ciegamente y locamente arrebatado”- (Se acerca a besarla). Mientras él se acerca a besarla, se escucha en el fondo la risa del <i>Pingüino</i>, a la cual se suman las risas de los demás villanos. <i>Bruce</i> dirige su mirada hacia las risas con una expresión en el rostro que aparenta sorpresa, luego gira su cabeza también <i>Kitka</i>. Posteriormente se muestra enfocada la ventana del departamento, la cual es abierta bruscamente por los villanos, primero entra el <i>Acertijo</i>, luego el <i>Guasón</i> junto con el <i>Pingüino</i>, finalmente entran tres secuaces. –“Nos vamos de fiesta”- dice el <i>Pingüino</i>. Al mismo tiempo el <i>Guasón</i> agrega –“La broma es contigo”-. La cámara vuelve a un primer plano de <i>Bruce</i> y <i>Kitka</i>, él la está abrazando, poniendo su mano alrededor de su hombro y ella le dirige una mirada desde abajo. <i>Bruce</i> señala “Asquerosos criminales” y <i>Kitka</i> dirige la mirada hacia los malhechores. Se levanta del asiento mientras</p>

	<p>comienza a sonar una música con trompeta de melodía acelerada. El primer villano en acercarse a <i>Bruce</i> es el <i>Acertijo</i>, quien lo hace corriendo y lanzando un golpe con su puño derecho, que es detenido por él, lo cual da lugar al comienzo de la pelea. Mientras tanto, <i>Kitka</i> permanece sentada con una mano en el pecho. <i>Bruce</i> golpea al <i>Acertijo</i>, quien cae en dirección a la cámara. Luego parece el <i>Pingüino</i>, quien le dirige un golpe de paraguas a <i>Bruce</i>, el cual es bloqueado por éste con su brazo derecho, para luego darle un golpe de puño en la mejilla, haciendo que el <i>Pingüino</i> caiga sobre una mesa que hay en el fondo de la escena. Mientras todo esto ocurre, la cámara se abre hacia un plano medio. El <i>Guasón</i> lo golpea dos veces con ambos puños y luego recibe un golpe de vuelta por parte de <i>Bruce</i>. Aparecen los secuaces, quienes visten con un pañuelo en la cabeza y poleras a rayas dentro del pantalón, asemejando a vestimenta de marinero pirata. Uno de ellos lo golpea y recibe un golpe de vuelta, el otro también hace lo mismo, mientras la cámara hace un primer plano de <i>Gatúbela</i> arañando y haciendo gestos y sonidos gatunos con sus manos y rostro, luego observa sus manos, se retrae, y vuelve a ser la damisela en peligro. <i>Bruce</i> se encuentra golpeando a uno de los secuaces, y se percata de que debe esquivar un salto del <i>Acertijo</i>. Este último se sube al sillón y salta sin éxito, cayendo sobre uno de los secuaces, que recién se estaba levantando del suelo. <i>Bruce</i> se dirige a bloquear un paraguazo del <i>Pingüino</i> y este lo hace girar, con el impulso del giro, el <i>Pingüino</i> choca con el <i>Guasón</i>, quien a su vez, choca en cadena con uno de los secuaces. Aparece uno de los villanos, y toma a <i>Bruce</i> desde la espalda, para que pueda ser golpeado en el rostro por otro villano. Todos comienzan a rodearlo mientras la cámara se va cerrando hacia un primer plano de la reacción de <i>Bruce</i>, para luego abrirse a un medio conjunto, que muestra como entre todos los villanos lo empujan hasta dejarlo en el piso posicionándose todos sobre él. Mientras esto ocurre <i>Kitka</i> observa todo desde el extremo izquierdo de la habitación. Luego, al caer <i>Bruce</i>, todos los villanos se abalanzan sobre él creando una ruma, <i>Kitka</i> se acerca a ver lo que ocurre desde cerca, y el <i>Pingüino</i> se sube sobre una silla para sentarse sobre la ruma y abrir su paraguas sobre esta. Durante el trascurso de la discusión el <i>Pingüino</i> va señalando lo siguiente -“Pobres cretinos somos, toma. Ay cuidado. Muy bien 1, 2. Cuando abra mi paraguas detengan la ducha, digo la lucha, ya”-</p>
Justificación	<p>Es una escena continuada completa que ocurre en una misma locación, es decir, el departamento de <i>Kitka</i>. Cumple con la duración, puesto que dura aproximadamente 2 minutos. Aparece el alter ego del personaje principal en interacción con un grupo de masculinidades no hegemónicas y la feminidad de <i>Gatúbela</i>, lo cual permite trabajar con elementos de género vistos en el marco teórico.</p>

Escena 4	“La bomba”
Duración	1:01:53 – 1:03:20
Síntesis	<i>Batman</i> intenta deshacerse de una bomba evitando que explote cerca de los ciudadanos de ciudad <i>Gótica</i> .
Descripción	<p>Comienza con una música de fondo rápida y frenética, la cámara se encuentra en un plano medio. Se escucha el grito de una mujer y se abren las puertas de una taberna, “<i>Ye Olde Benbow Taverne</i>”, aparece <i>Batman</i> con una bomba con la mecha encendida en sus manos y sobre su cabeza, mientras los gritos de la mujer continúan y una pareja sale corriendo al encontrarse de frente con <i>Batman</i> el cual también cambia de dirección al ver a la pareja. La música continúa sonando mientras <i>Batman</i> baja las escaleras de la taberna, gira hacia la derecha y se encuentra de frente con dos monjas, girando hacia el otro lado se encuentra con una madre con su bebé en coche, mientras tanto se ve en el fondo, gente corriendo al ver a <i>Batman</i> y la bomba. Volviendo a girar corre por una escalera en un puerto evitando un grupo de caballeros, uno de ellos, de tercera edad, sale corriendo al verlo. Comienza a sonar una banda uniformada, compuesta de dos hombres y una mujer, quienes llevan una trompeta, un bombo y una tuba, asemejando al ejército de salvación, a los que debe esquivar nuevamente, además, en el mar, se observa un bote con tres hombres jóvenes. La cámara enfoca todo esto desde un medio conjunto. Mientras <i>Batman</i> sigue corriendo con la bomba, se acaba la música de</p>

	<p>la banda y sigue la frenética música de fondo del principio. Cuando llega a la orilla del puerto, al lado de unos autos estacionados, incluyendo el batimóvil, intenta arrojar la bomba al agua, pero un hombre iba subiendo una escalera, ambos se quedan mirando, el hombre vuelve a bajar y <i>Batman</i> debe buscar otro lugar, por lo cual sigue corriendo por el puerto con la bomba sobre su cabeza. La música se acelera y <i>Batman</i> corre más rápido mientras esquiva a mucha gente, ancianos/as, parejas, trabajadores/as, etc. (solo se escuchan gritos de mujeres). Llega al otro lado del puerto y decide arrojar la bomba, pero de pronto aparece una pareja besándose en un bote enfocado desde el aire en un medio conjunto, simulando la vista de <i>Batman</i>, el cual debe girar para seguir corriendo. Llega a un sector donde unos trabajadores cargan cilindros de gas butano y uno de ellos sale corriendo al ver la bomba. Gira hacia otro sector, la cámara en un medio conjunto enfoca lo que <i>Batman</i> ve, es decir, un grupo de personas de diversas características. Luego se vuelve a girar (desaparece la música de fondo) y se topa con varias de las personas que ya había evitado (las mojas, la madre y la banda tocando su marcha), evitándolas a todos/as llega a una orilla, y al intentar tirar la bomba aparece un grupo de cinco patos cuacando y nadando en el mar, <i>Batman</i> da la vuelta y mira hacia ambas direcciones enfocado en primer plano (destacando la mecha encendida a punto de acabarse) y señalando -“Hay veces en que no puede uno deshacerse de una bomba”-, al decir esto, vuelve la música, esta vez más lenta. <i>Batman</i> continúa corriendo directo hacia la cámara y cuando desaparece se escucha el sonido de la explosión y se observa un montón de agua sobre la pantalla y finalmente humo. Al ocurrir esto, se escucha un sonido mantenido de tuba.</p>
Justificación	<p>La escena muestra la acción continuada de <i>Batman</i> intentando deshacerse de una bomba en el puerto de ciudad <i>Gótica</i> y está construida con un conjunto de tomas, el tiempo es de unos 2 minutos aproximadamente, aparece el personaje principal ya caracterizado como <i>Batman</i> con todos los elementos que lo definen como un superhéroe, como por ejemplo, el sacrificio personal por el bien de lo que es considerado correcto de la sociedad, por lo que se considera una excelente escena para identificar los conceptos desarrollados en el marco teórico.</p>

Escena 5	“ <i>Kitka</i> es descubierta”
Duración	1:34:20 – 1:36:18
Síntesis	<p><i>Gatúbela</i>, luego de tropezar y caer, pierde su antifaz y es vista por <i>Batman</i> y <i>Robin</i>, siendo así descubierta su verdadera identidad. Ella es esposada y arrestada. Posteriormente, <i>Batman</i> descubre que en el lugar se encuentran los líderes mundiales deshidratados en forma de polvo de colores en tubos de ensayo, los cuales se rompen producto de un tropiezo del capitán del barco que entra en escena en último momento.</p>
Descripción	<p>La escena comienza con un plano medio de <i>Gatúbela</i> bajando por las escaleras que permiten entrar al submarino, escapando de <i>Batman</i> y <i>Robin</i>, quienes ya han vencido a todos los demás villanos en la cubierta del submarino. Mientras esto sucede, es posible oír música de Jazz con un tiempo acelerado. Dentro del submarino hay una iluminación tenue, aparatos tecnológicos, algunas cortinas de colores fríos al igual que los aparatos. Luego de que <i>Gatúbela</i> desciende por las escaleras, camina algunos pasos, tropieza y cae al suelo, perdiendo su antifaz. En ese preciso momento <i>Batman</i> baja por las escaleras y ve a <i>Gatúbela</i> en el suelo boca abajo, este se dirige a voltearla, y al hacerlo, <i>Gatúbela</i> lo mira directamente sin su antifaz enfocada en un primer plano, mostrando así su verdadera identidad. Mientras esto ocurre la música de jazz ocupa tonos agudos y extendidos variando entre semitonos, lo cual puede indicar la tensión del momento. La cámara muestra a <i>Batman</i> mirando fijamente a <i>Gatúbela</i>, mientras se escucha en el fondo el salto de entrada de <i>Robin</i>, el cual se posiciona al lado de <i>Batman</i> y se dirige a este diciendo: -“¡Santa desilusión <i>Batman!</i> la señorita <i>Kitka!</i>-. La cámara muestra directamente el Rostro de <i>Batman</i> en primer plano, con la mirada perdida, mientras la música lentamente cambia a una balada pop de los 60’ cantada por una voz femenina en francés. Al terminar la música, <i>Robin</i> enfocado en primer plano, mira a <i>Batman</i>, luego mira a <i>Gatúbela</i>, vuelve a mirar a <i>Batman</i> y menciona -“<i>Batman</i>,</p>

	<p>yo...”- y es interrumpido por <i>Batman</i>, quien dice –“No digas más <i>Robin</i>, podría ser comprometedor” –“Entiendo”- replica <i>Robin</i>. <i>Batman</i> agrega mientras mira hacia arriba –“Es solo, una de esas cosas de la vida de todo súper policía, no tiene importancia, ponle las esposas”-. Le pasa esposas a <i>Robin</i> y mientras éste se las aplica a <i>Gatúbela</i>, se dirige al transmisor del submarino, lo observa, y gira algunas perillas para hablar por el micrófono, mientras es enfocado en plano medio. Se observan muchos botones, perillas y luces titilando, además hay una mini estatua de pingüino en el lugar –“<i>Batman</i> al guardacostas, <i>Batman</i> al guarda costas, hay al garete un submarino a dos millas al este del faro J90, está lleno de basura humana, vengan, hay que remolcarlo”-. Al terminar de hablar, la cámara muestra un cambio en la expresión de <i>Batman</i> y comienza una música en tono alto y repentino, en ese momento cambia de mano el micrófono y lo posiciona suavemente sobre el panel. <i>Batman</i>, enfocado en plano medio, se da cuenta de que en el lugar se encontraban los líderes de las principales potencias mundiales, en forma de polvo de colores deshidratado dentro de tubos de ensayo, se dirige rápidamente a tomarlos en sus manos intentando provenir una caída de estos, mientras tanto, en el fondo se observa a <i>Robin</i> poniéndole las esposas a <i>Gatúbela</i>. <i>Batman</i> dice –“<i>Robin</i>, ven acá, mira”- <i>Robin</i> se acerca y <i>Batman</i> continúa diciendo (primer plano de ambos, los tubos de ensayo se destacan en el centro) –“La esperanza del mundo a punto de romperse”- -“¡Santa desgracia!”- Exclama <i>Robin</i>. -“Y pensar que pudo destruirse frente a nuestros propios ojos”- Replica <i>Batman</i>. En ese momento miran hacia atrás, y se escucha el capitán del submarino, exclamando –“¡El servicio en este yate es despreciable!”- Mientras <i>Robin</i> dice –“Yo me encargo de <i>Gatúbela</i>”-. Ella, hace gestos de arañazos hacia <i>Robin</i>. El capitán entra en escena por una puerta desde el fondo y vuelve a intervenir preguntando –“¿Qué pasa con mi té?”-. Todos le dirigen la mirada, y <i>Robin</i> luego mira a <i>Batman</i>, en ese momento el capitán se percata de la presencia de los personajes en escena y mientras camina mirándolos agrega –“¿Qué demonios es esto, una fiesta de disfraces?”- En ese preciso momento el capitán tropieza y al intentar afirmarse de algo, toma los tubos de ensayo que contenían a los líderes mundiales en polvo, y cae sobre una mesa, dejando caer también los tubos, los cuales inmediatamente se rompen.</p>
Justificación	<p>El fragmento de escena es una acción continuada al interior de un submarino. Dura alrededor de dos minutos por lo que cumple el criterio de tiempo. Se muestra al personaje principal en interacción con su compañero <i>Robin</i> y la villana <i>Gatúbela</i>, lo cual se considera como interacciones que pueden ser analizadas desde una perspectiva de género.</p>

Escena 6	“ <i>Batman</i> y <i>Robin</i> en el laboratorio”
Duración	1:37:43 – 1:38:50
Síntesis	<p><i>Batman</i> y <i>Robin</i> se encuentran en el laboratorio de la baticueva operando aparatos tecnológicos con el fin de rehidratar y así “volver a la vida” a los principales líderes mundiales deshidratados en polvo de colores.</p>
Descripción	<p><i>Batman</i> y <i>Robin</i>, mostrados de espalda en medio primer plano, usan delantales blancos y mascarillas sobre sus trajes, operan un aparato tecnológico que produce un sonido de fondo de carácter repetitivo y digital mantenido durante toda la escena, la máquina que operan lleva por nombre “<i>Super molecular dust separator</i>”. <i>Robin</i> dice –“Listo para separar”- Ambos se miran de frente y <i>Batman</i>, con la mano apoyada en la máquina, dice -“Procedamos, yo activaré la computadora, alimentaré los varios factores étnicos y nacionales”-. Al decir esto, procede a colocarse la mascarilla, <i>Robin</i>, en primer plano, con las manos abiertas en el aire y con los dedos hacia arriba, dice –“<i>Batman</i> espera un momento”- (La conversación continua en primer plano variando entre ambos personajes). <i>Batman</i> deja de ponerse la mascarilla -“¿Qué?”- Pregunta, frente a lo que <i>Robin</i> responde –“Bueno, con el mundo como está ahora, no crees que sería bueno tratar de mejorar esos factores, quizás moderarlos un poco”- Inmediatamente <i>Batman</i> contesta –“No <i>Robin</i>, no, no toca a mortales como nosotros cambiar las leyes de la naturaleza, de hecho, en esta misma baticueva, has visto un siniestro ejemplo de lo que pasa cuando uno trata de hacer eso”- luego <i>Robin</i></p>

	hace una mueca con su boca y menciona –“Si, es cierto Batman, ahora que me lo explicas”-. –“Adelante”- Menciona <i>Batman</i> . La cámara enfoca a <i>Robin</i> en primer plano colocándose la mascarilla, seguido por <i>Batman</i> haciendo lo mismo. En ese momento <i>Batman</i> opera la maquina (comienza una música de trompeta que sube progresivamente de tonalidad) que intensifica sus sonidos y se ve como la cámara se acerca a un gran primer plano de la separación los polvos de colores en distintos tubos de ensayo.
Justificación	El fragmento de una misma escena ocurre dentro del laboratorio de la baticueva, mostrando un dialogo continuado entre <i>Batman</i> y <i>Robin</i> . Se encuentra dentro del rango de tiempo durando alrededor de un minuto, y aparece el personaje principal en interacción con su acompañante. Se pueden observar relaciones entre masculinidad hegemónica y subordinada, además sus diálogos poseen un potencial de análisis ya que toca temáticas abordadas en el marco teórico como la ideología y el poder.

ESCENAS BATMAN (1989)

Escena 1	“ <i>Vicky Vale</i> , la fotógrafa”
Duración	13:22 – 14:41
Síntesis	<i>Vicky</i> espera a <i>Alexander</i> sentada en su escritorio para proponerle trabajar juntos en la investigación sobre el misterioso justiciero que apareció el ciudad <i>Gótica</i> .
Descripción	Mientras se escuchan ruidos de fondo transmitiendo la atmósfera de una oficina, se observa en pantalla las piernas de una mujer sobre un escritorio con unas medias oscuras y traje negro, además sostiene un periódico el cual oculta el resto de su cuerpo. La cámara muestra un primer plano de <i>Alexander</i> con una sonrisa en su rostro dirigiéndose a la mujer señalando -"¿Qué es esta lindura?"- (sonidos de teléfonos y gente trabajando de fondo). La cámara vuelve a las piernas de la mujer, mientras <i>Alexander</i> pasa por el frente oscureciendo toda la imagen, para luego volver a mostrar la imagen de las piernas. Mientras pasa, ella sigue sin quitar el periódico de su rostro, y señala -"Estoy leyendo tu historia"-, él asiente, mientras la cámara muestra un primer plano del periódico " <i>Gotham Globe</i> " -"A-ha y yo estoy leyendo la tuya"- Responde <i>Alexander</i> . <i>Vicky</i> cierra el periódico, y con una sonrisa en su boca se levanta del asiento y saluda de la mano a <i>Alexander</i> -"Hola soy <i>Vicky Vale</i> ", <i>Alexander</i> mirándola a los ojos y apuntándola con el dedo índice, le señala -" <i>Vicky Vale</i> , sí, sí, sí fotógrafa. (<i>Vicky</i> retoma su asiento y cierra el periódico) <i>Vogue</i> , <i>Cosmo</i> , sí, sí como no"- Se acerca y se sienta en el escritorio y dice -"Oye si quieres que pose desnudo solo pídemelo y ya"- Ella lo mira, arroja una sonrisa y luego dirige su mirada hacia abajo señalando -"He estado cubriendo las guerras"- lo vuelve a mirar mientras él ya está mirando hacia abajo. La cámara enfoca el escritorio lleno de papeles varios, y una revista <i>Time</i> sostenida por la mano izquierda de <i>Alexander</i> , con un artículo cuyo titular es " <i>Corto Malteses Revolution</i> " y en la bajada de título se observa el nombre de <i>Vicky Vale</i> como fotógrafa con la imagen de lo que parece ser un cadáver, de fondo <i>Alexander</i> señala -"Pudiste haberte lastimado"-. La cámara vuelve a enfocar a ambos en medio primer plano, él sentado con la revista en sus manos y ella sentada con los brazos cruzados y su mano en la cara (el ambiente es oscuro, el escritorio está decorado de elementos de oficina y se observa una especie de diario mural en el fondo). Él deja la revista, la mira, se apoya en el escritorio con su brazo, y le dice -"Oye dime, ¿y qué te trajo aquí?"- acercándose más al rostro de ella, mientras ella dice -"Quiero ver la vida salvaje de ciudad <i>Gótica</i> ". El diálogo continúa en la misma posición y con la misma toma de cámara, <i>Alexander</i> señala -"¿Salvaje...?, (Hace un ligero esbozo de risa) ¿Cómo qué?"-. La cámara se acerca al rostro de ambos, <i>Vicky</i> está con ambas manos en sus mejillas y lo mira directamente al decirle -"Los murciélagos..."-, se quedan mirando y <i>Alexander</i> luego de un momento muestra en su cara señales de desaprobación a lo que escucha, desaparece su sonrisa y se levanta del escritorio para tomar distancia de <i>Vicky</i> , preguntando -"¿Quién te mando?"-, ella responde -"No, no, nadie en serio. Me fascinó tu historia y me... (La cámara la muestra a ella en primer plano) gustan los murciélagos". La cámara muestra el

	<p>rostro de <i>Alexander</i> y la cuestiona -"¿sí...?"- y luego vuelve al rostro de <i>Vicky</i> quien señala -"Mis fotos, tu reportaje, material para el <i>Pulitzer</i>, considéralo" (gesticulando con sus manos). La cámara los vuelve a enfocar a ambos en medio plano, él desde una posición arriba de ella, la mira y le señala -"Eres una visionaria"-, ella lo interrumpe afirmando -"Sí"-, luego el continúa señalando -"Y creo que tú eres la única que me cree. Necesito algo tangible"- (muestra sus manos empuñando sus dedos) -"Tienen un expediente, pero <i>Gordon</i> no me contesta"- (mira hacia su escritorio como buscando algo y se vuelve a acercarse a <i>Vicky</i>)- Ella toca con su mano su cuello y le pregunta -"¿Estará en la fiesta de <i>Bruce Wayne</i>?" (Abre las palmas de sus manos) y él responde -"Sí, pero no estoy en la lista de invitados"- (vuelve a buscar algo entre las cosas de su escritorio). Mientras él busca, ella saca algo desde el piso y se lo enseña a <i>Alexander</i>, se muestran dos sobres blancos cerrados. <i>Alexander</i> vuelve a mostrarse interesado y se acerca a las manos de <i>Vicky</i> para pedirle los sobres, mientras dice -"Ah, sí, sí..."- Ella vuelve a colocar los sobres en su lugar, y <i>Alexander</i> le pregunta -"Vale, ¿quieres casarte conmigo?"-. La cámara muestra un primer plano de <i>Vicky</i>, quien muestra seriedad en su rostro y dice -"No"-, él insiste y mientras ella se levanta del escritorio le pregunta -"¿Almorzamos?"-. La cámara muestra un primer plano de <i>Alexander</i>, mientras ella abandona el cuadro señalando -"Tal vez"-, a lo que rápidamente él agrega -"Tú invitas"- saliendo de la cámara también.</p>
Justificación	<p>La escena corresponde a una acción continuada en el escritorio de una oficina del periódico de ciudad <i>Gótica</i>, la duración es acorde con los criterios establecidos, aproximadamente un minuto y medio. El superhéroe es mencionado implícitamente y su alter ego es mencionado de forma explícita. Las interacciones entre los personajes permiten analizar varios aspectos de género entre dos personas de distinto sexo dentro de una misma profesión.</p>

Escena 2	" <i>Batman</i> rescata a <i>Vicky</i> "
Duración	1:05:08 – 1:07:24
Síntesis	<p>El Guasón intenta convencer a <i>Vicky Vale</i> de que trabaje junto a él y le diga lo que sabe acerca de <i>Batman</i>. Cuando la situación comienza a volverse tensa entre los dos, aparece <i>Batman</i> desde el techo a rescatarla.</p>
Descripción	<p>La cámara muestra un primer plano del rostro de <i>Guasón</i> quien se dirige a <i>Vicky</i> diciéndole -"Escucha, no debemos compararnos con las personas comunes. Somos artistas"-, la cámara cambia hacia el rostro de <i>Vicky</i> mientras el <i>Guasón</i> continúa hablando -"Por ejemplo, déjame mostrarte un trabajo que yo hice"- Mira hacia atrás a uno de sus secuaces que se observa en el fondo y le dice -"<i>Bob, Alicia</i>" (con su mano izquierda hace un gesto para que la traiga a la mesa, apuntando esta con su dedo índice). De fondo se observa como <i>Bob</i> va corriendo a buscarla, mientras el <i>Guasón</i> continúa hablando con <i>Vicky</i> -"Puedes fotografiar y registrar mi trabajo. Te unirás a mí en la vanguardia de la nueva estética". Mientras señala esto en el fondo se observa como <i>Bob</i> trae a <i>Alicia</i> con una máscara en su rostro acercándose hacia la cámara. <i>Alicia</i> se dirige al <i>Guasón</i> y le dice -"<i>Jack</i> dijiste que podría verte mejorar las pinturas"- <i>Vicky</i> en primer plano observa a <i>Alicia</i> y luego dirige su mirada hacia <i>Guasón</i>, mientras este señala -"Estoy en problemas"- (mira hacia ambos lados y luego se ríe). <i>Vicky</i> es mostrada por la cámara y pregunta -"¿Por qué usa máscara?"-, la cámara regresa a <i>Guasón</i> quien señala seriamente -"Ella es solo un juego"- (se dirige hacia <i>Alicia</i>) -"<i>Alicia</i> siéntate, muéstrale por qué usas la máscara. Señorita <i>Vale</i>, <i>Alicia</i> ha estado de acuerdo con mi nueva filosofía y, como yo, es un trabajo artístico"- (ingresa una música con violines de suspenso). Mientras <i>Guasón</i> habla, en primer plano <i>Alicia</i> se retira la máscara y se puede observar que su rostro está lleno de cicatrices, de fondo <i>Vicky</i> observa mientras la máscara se posa sobre su rostro y va descubriendo su reacción. En primer plano se observa que <i>Alicia</i> tiene el lado derecho de su cara con cicatrices de quemaduras y tiene el rostro maquillado de blanco como un cadáver. Se vuelve al cuadro de la máscara y <i>Vicky</i>, mientras ella se levanta asustada del asiento. La cámara vuelve a enfocar a <i>Guasón</i> y <i>Bob</i> de fondo y la mano de <i>Alicia</i> sosteniendo la máscara, este se levanta de su puesto y señala -"No soy <i>Picasso</i>, pero ¿no te gusta?"- y se acerca enfocado en medio primer</p>

	<p>plano hacia <i>Vicky</i>, quien en su rostro se ve afligida, retrocediendo responde -"Es genial, y ¿qué puedo hacer por ti?"- La cámara muestra un primer plano de <i>Guasón</i> sonriendo y meneando su cuerpo dice enfocado en primer plano -"Ah, solo una canción, bailar '<i>Batman</i> baila con la lanza'. Dime cielo, ¿qué sabes de él?"- (con sus manos y su boca hace gestos de un murciélago). Ella, en primer plano, retrocede señalando con voz elevada -"Yo no sé nada sobre <i>Batman</i>"- <i>Guasón</i>, en primer plano, muestra cara de sorpresa -"Oh, en serio, ¿y qué tal un idilio entre tú y yo preciosa?-. <i>Vicky</i>, en primer plano, se ve cada vez más acorralada contra una pared, mientras le señala -"Eres un loco"-, la cámara vuelve a <i>Guasón</i> -"Yo pensé que era piscis. Vamos, seamos amigos"- (mientras se ve como la va acorralando más y más, y ella muestra un rostro que parece expresar cada vez más aflicción). El <i>Guasón</i> toma la solapa de su chaqueta donde tiene una orquídea y dice -"Solo quiero que recibas el aroma de mi flor"- (de la flor salta un líquido que parece ser ácido, el cual cae al lado del rostro de <i>Vicky Vale</i>, la música de suspenso agrega timbales y percusiones). En un primer plano se muestra un rostro maléfico de <i>Guasón</i> con el humo que sale de fondo del líquido que arrojó mientras se escucha un grito de <i>Vicky</i>. La cámara muestra a <i>Vicky</i> dirigiéndose hacia otra mesa del lugar y toma un jarrón de cristal con agua, la que arroja al rostro del <i>Guasón</i>. Se muestra como <i>Guasón</i> tapa su rostro mientras recibe el líquido y camina quejándose hacia <i>Vicky</i>, gritando -"Ayúdame, me estoy derritiendo, ayúdame"- (En el fondo continúa el humo y los gritos de <i>Vicky</i>). <i>Guasón</i> continúa de largo como si estuviera ciego y no pudiera ver, mientras <i>Vicky</i> lo toma de la espalda, él se da vuelta y muestra su rostro que ya no tiene todo el maquillaje, <i>Vicky</i> grita y el la asusta -"Boo"- (primer plano del rostro con una gran sonrisa de <i>Guasón</i>). Mientras suena la risa, la cámara apunta arriba y se ve como <i>Batman</i> rompe los cristales del techo, <i>Guasón</i> y <i>Vicky</i> dirigen su mirada sorprendidos hacia el cielo, se muestra como la capa de <i>Batman</i> se extiende y éste va descendiendo mientras los cristales caen a su alrededor. Caen al lado derecho de <i>Vicky Vale</i>, quien está en una posición de protección, luego la toma en sus brazos mientras apunta un arma hacia el rostro del <i>Guasón</i> (ingresa música incidental épica de instrumentos de viento), el arma se extiende y se observa un primer plano del <i>Guasón</i> y uno de sus secuaces de fondo. Se escucha el sonido de algo que sale del arma y se muestra una pared a la cual se adhiere una flecha por la cual se desliza con <i>Vicky</i>, señalándole -"Sujétate"- (ella se agarra firmemente de los brazos de <i>Batman</i>). La cámara avanza desde el aire como si fuera la visión de <i>Batman</i>, mientras abajo se observan los secuaces del <i>Guasón</i>, uno trata de saltar para tomarlo y una serie de cuerpos en el piso desmayados. La cámara luego muestra al <i>Guasón</i> con la boca abierta. El recorrido de la cámara continúa mostrando en medio conjunto, la puerta donde deben llegar, la cual <i>Batman</i> atraviesa de una patada, mientras <i>Vicky</i> continúa gritando, al descender se desengancha y la cámara muestra al <i>Guasón</i> al medio de dos secuaces y golpeando la baranda en la cual se encuentra apoyado, dice -"Que maravillosos artefactos"- asintiendo con la cabeza.</p>
Justificación	<p>Es una escena que transcurre en un único escenario (museo) mostrando una acción continuada, la duración es menor de 3 minutos, el personaje principal interactúa por primera vez con <i>Vicky</i> y el <i>Guasón</i> mostrando varias características de una masculinidad hegemónica y hay varios conceptos teóricos que se pueden trabajar a partir de las interacciones de los personajes.</p>

Escena 3	"Vicky conversa con <i>Batman</i> "
Duración	1:14:51 – 1:16:15
Síntesis	<i>Vicky Vale</i> se encuentra por primera vez con <i>Batman</i> , se encuentran en la baticueva conversando acerca del misterio del personaje.
Descripción	(De fondo se escucha música que inspira misterio, la cual se mantiene durante toda la escena) <i>Batman</i> , de espalda a la cámara, se sienta frente a las consolas de su baticueva y las enciende produciendo sonidos de artefactos tecnológicos, aquí se observan alrededor de seis pantallas, algunas muestran letras, y otras imágenes. De fondo se escucha que <i>Vicky</i> pregunta -"¿Qué es todo esto?"-, <i>Batman</i> mientras observa los monitores responde -"La policía está equivocada, están

	<p>buscando un producto. Y el <i>Guasón</i> ha esparcido sus químicos en las sustancias"- (<i>Vicky</i> se comienza a acercar a <i>Batman</i> desde atrás mirando fijamente su rostro, <i>Batman</i> se fija de reojo en la situación y se gira corporalmente hacia la izquierda evitándola). Ella se aleja un poco y comienza manipular sus manos como si estuviera ansiosa y señala - "Cualquier producto puede ser venenoso y moriremos todos"- <i>Batman</i> responde con un tono de voz grave -"No, el veneno funciona cuando es mezclado, un producto no puede dañar solo, pero una goma con lápiz labial y perfume, será tóxico y mortal"- Mientras ella lo rodea por atrás girando hacia el lado izquierdo intentando acercarse nuevamente le pregunta -"¿Cómo te diste cuenta?" <i>Batman</i> se levanta del asiento y se dirige a tomar un documento que lanza al asiento para que <i>Vicky</i> lo vea, señalándole -"Lleva eso a la prensa"- La cámara muestra a <i>Vicky</i> observando hacia el documento afirmada con ambas manos en el respaldar de la silla, dirige luego su mirada hacia <i>Batman</i> señalando - "Tendré problemas con esto, creen que eres tan peligroso como el <i>Guasón</i>"-. <i>Batman</i> que estaba oculto en la oscuridad de espalda se da vuelta y señala -"Es un psicótico"-, se puede observar su mirada levemente iluminada, mientras <i>Vicky</i> lo observa en el fondo, ella le dice -"Algunas personas dicen lo mismo de ti"-, <i>Batman</i> inclina levemente su mirada hacia <i>Vicky</i> y la cuestiona -"¿Qué personas?"-. Ella se acerca nuevamente hacia <i>Batman</i> lentamente y le dice -"Bueno... debes admitirlo, no eres exactamente normal, ¿o sí?"- (ingresa una flauta de fondo) Él se da vuelta y dirige todo su cuerpo hacia ella, acercándose la intenta intimidar y le dice -"¿No es un mundo normal o sí?"-. Mientras ella retrocede le pregunta -"¿Por qué me trajiste aquí?, podrías llevar esto tú mismo a la prensa"- (la música de misterio se intensifica) y él le responde -"Así es, pero tú tienes algo que yo quiero"- (los violines se incrementan y la pantalla se cubre de negro mientras <i>Batman</i> levanta su capa para cubrirse ambos y se observan unos murciélagos volando hacia la pantalla).</p>
Justificación	<p>Corresponde a una escena en una misma atmósfera, la consola central de la baticueva. Aparece el personaje principal y tiene una duración adecuada de alrededor de un minuto. Además, las interacciones entre los personajes son interesantes al abordar el concepto de normalidad y las características del misterio del personaje.</p>

Escena 4	"Discusión entre <i>Bruce</i> y <i>Vicky</i> "
Duración	1:18:40 – 1:21:10
Síntesis	<p><i>Vicky</i> discute con <i>Bruce</i> debido a que este le mintió. <i>Bruce</i> hace el intento de explicarle acerca de su doble vida como millonario y superhéroe, no obstante es interrumpido por el timbre de la puerta y no logra hacerlo.</p>
Descripción	<p><i>Bruce Wayne</i> cierra la puerta tras entrar en el departamento de <i>Vicky</i>, ella camina muy por delante de él, dándole la espalda. <i>Bruce</i> mira hacia todos lados y dice –"Es un lindo departamento, muy espacioso"- La cámara en un medio primer plano enfoca a <i>Vicky</i>, quien aún le da la espalda a <i>Bruce</i>, éste se quita los lentes y continúa hablando –"Escucha he venido a aclarar las..."- <i>Vicky</i>, mientras manipula un tazón, se voltea e interrumpe exclamando –"¡No sé quién piensas que eres, me lastimaste!"- y desaparece de escena frente a la cámara. Ahora enfocados desde un plano medio, <i>Bruce</i> responde –"Lo sé, yo..."- -Te llamé y te llamé"- Interrumpe <i>Vicky</i>, mientras caminan por el departamento. –"Lo sé"- Dice <i>Bruce</i> cabizbajo mientras intenta hablar. –"Y mentiste"- Agrega <i>Vicky</i>. La cámara enfoca en medio primer plano y <i>Bruce</i> intenta hablar diciendo -"Escucha"- -"¡Fue mentira que dejabas la ciudad!"- Exclama <i>Vicky</i>, -"Ahora te diré por qué"- replica <i>Bruce</i>. <i>Vicky</i> se voltea rápidamente y le interrumpe exclamando y apuntándole con el dedo índice –"¡Ahora escúchame! Cuando me invitaste a cenar (<i>Bruce</i> sigue intentado hablar) pensé que sentías algo y confié en ti, y dormí contigo no sé si lo olvidaste, y no contestaste mis llamadas, debes ser una especie de... (<i>Bruce</i> hace una mueca en su rostro de aparente desagrado y empuja a <i>Vicky</i> haciéndola caer sentada en un sillón, la cámara la enfoca en primer plano) loco"- <i>Bruce</i>, en primer plano, la mira desde arriba y dice –"Eres muy linda y en verdad me gustas, pero por ahora, cierra la boca, hay algo que debo decirte... (Hace una pausa prolongada y suspira mientras se le pierde la mirada en ocasiones) sabes que las personas tienen diferentes lados de su</p>

	<p>personalidad (<i>Vicky</i> asiente en primer plano), algunas veces, una persona puede actuar ¿mm? Y tener una vida diferente”-. <i>Vicky</i> comenta en primer plano –“Lo sabía tienes esposa”- Frente a esto <i>Bruce</i> suspira y mueve las manos mientras se voltea para quitarse el abrigo y arrojarlo en el sillón, –“No, no soy casado. (Se lleva una mano al bolsillo y otra a la frente) ¿Sabes? Mi vida (se apunta a sí mismo con las manos abiertas) es algo... (Suspira y se toca la cabeza) compleja (<i>Vicky</i> asiente en primer plano), bien, una persona normal (levanta el índice) despierta y baja las escaleras (gesticula con las manos) y toma su almuerzo y besa a alguien al despedirse y va a su trabajo y, ¿entiendes?”- -“No”- Responde <i>Vicky</i> en primer plano. Vuelve a hablar <i>Bruce</i> –“No, eh, eh (suspira) correcto... <i>Vicky</i>, <i>Vicky</i> a lo que me refiero es que...”- <i>Vicky</i> le sonríe y dice en primer plano –“Oye cálmate y dímelo ya”- -“Claro”- replica él. (suena el timbre y comienza música de caja musical) <i>Bruce</i> mira hacia la puerta y retoma con dificultad el habla y dice –“Lo que trato de decir es que...”- Suena el timbre de nuevo y <i>Vicky</i> se para a abrir la puerta dejando a <i>Bruce</i> solo, quien susurra para sí mismo –“Soy <i>Batman</i>. <i>Batman</i>...”-</p>
Justificación	<p>El fragmento de una misma escena se encuentra ambientado en el departamento de <i>Vicky Vale</i>, y se encuentra dentro de la duración establecida, dos minutos y medio aproximadamente. Aparece el personaje principal en su <i>alter ego</i> (<i>Bruce Wayne</i>), y se puede apreciar la relación masculinidad hegemónica – feminidad a través de características como la asimetría de poder y estrategias lingüísticas.</p>

Escena 5	“ <i>Bruce</i> discute con <i>Guasón</i> ”
Duración	1:22:17 – 1:24:11
Síntesis	<p>El <i>Guasón</i> y sus secuaces se encuentran en el departamento de <i>Vicky</i>, mas no sabían que <i>Bruce Wayne</i> también se encontraba ahí escondido, la escena comienza cuando <i>Bruce</i> aparece frente a todos y comienza a entablar un diálogo con el <i>Guasón</i>, el cual termina disparándole al pecho para luego retirarse.</p>
Descripción	<p>(De fondo se escucha música de orquesta con una flauta como instrumento principal) <i>Bruce Wayne</i> aparece en escena mientras el <i>Guasón</i> ríe. <i>Vicky</i> al verlo exclama -“¡<i>Bruce!</i>”, mientras el <i>Guasón</i>, en primer plano, se voltea a verlo, luego mira a <i>Vicky</i> y menciona –“Vaya señorita Vale (primer plano de <i>Vicky</i>), hay otro gallo en el corral (ríe y desaparece de la cámara y se vuelve al primer plano de <i>Vicky</i>), eso rompe mi corazón (la cámara vuelve al <i>Guasón</i> en medio primer plano y la música se intensifica en forma de balada)”- Mientras termina de decir esto, apaga la radio con música de fondo que uno de los secuaces sostenía. –“¿<i>Bruce?</i>”- Vuelve a decir <i>Vicky</i>. Mientras el <i>Guasón</i> mira a <i>Bruce</i> y menciona –“¿<i>Bruce Wayne</i>, n'est-ce pas?”- (En plano medio). Con las manos en los bolsillos <i>Bruce</i> responde –“Así me llaman”-, y comienza a caminar hacia el <i>Guasón</i>. En ese instante la cámara enfoca a los secuaces, quienes apuntan a <i>Bruce</i> con pistolas, inmediatamente el <i>Guasón</i> les hace señales para que bajen las armas. <i>Bruce</i> se acerca al <i>Guasón</i> y le susurra casi al oído –“Se quién eres”- haciéndole un gesto de levantamiento de cejas, el <i>Guasón</i> mira fijamente mientras <i>Bruce</i> toma más distancia y continúa hablando –“Voy a hablarte de un tal <i>Jack</i>, malvado, mala semilla, abusivo”- (El <i>Guasón</i> asiente con la cabeza) -“Eso me agrada”- Menciona el <i>Guasón</i>, mientras ríe mirando a <i>Bob</i>, el cual también ríe. <i>Bruce</i>, con la mirada seria vuelve a hablarle –“¿Sabes cuál es el problema? Es un demente, está loco (se apunta la cabeza con un dedo), perdió la razón (<i>Bruce</i> camina por la sala y el <i>Guasón</i> le sigue, su expresión facial pareciera indicar que escucha con atención) creo que llenó su cabeza de maldad, no podía pensar con claridad (la cámara muestra la escena en medio conjunto, <i>Bruce</i> mientras habla toma algo y lo lanza a la chimenea), es un sujeto que no oye el tren hasta que está a dos pasos de él”- La cámara muestra al <i>Guasón</i> asintiendo con la cabeza y diciendo –“A-ha”-. Luego muestra la mano de <i>Bruce</i>, en gran primer plano, cogiendo un bastón mientras le dirige una mirada a <i>Vicky</i>, lo cual parece hacerle entender que tiene que salir de ahí, porque ella inmediatamente levanta la mirada y comienza a alejarse de ese lugar. Posteriormente <i>Bruce</i> mira al <i>Guasón</i> y le pregunta –“¿Sabes qué pasó con el tal <i>Jack?</i>”- Él responde negando con la cabeza y asintiendo con una sonrisa para que <i>Bruce</i> continúe –“Bueno, cometió errores y... (Golpea fuertemente y rompe un</p>

	jarrón de adorno con el bastón que tenía en la mano mientras habla gritando)... ¡terminó como un loco!, ¿quieres acabar así? ¡Vamos! ¿Qué tan loco eres?-. La cámara enfoca en primer plano al <i>Guasón</i> , quien apunta ahora a <i>Bruce</i> con un arma, también enfoca a <i>Vicky</i> , quien mira atenta y en silencio lo que ocurre con una expresión en el rostro que hace pensar en angustia. Ante la interpelación de <i>Bruce</i> , el <i>Guasón</i> responde –“contéstame una pregunta, ¿Has bailado con el diablo por las noches?”- -“¿Cómo?”- Pregunta <i>Bruce</i> en primer plano. –“Siempre le pregunto eso a mis víctimas, me gusta escuchar lo que dicen”- Responde el <i>Guasón</i> en primer plano mientras agita sus manos con la pistola en la derecha y el sombrero en la izquierda. Al instante dispara al pecho de <i>Bruce</i> , quien cae hacia atrás con el bastón aun en la mano y queda sentado en el suelo mostrado en primer plano, apoyado en los muros de la habitación, mientras esto ocurre <i>Vicky</i> grita arrojando el bol de palomitas de maíz que tenía en sus manos, además es sujeta de los hombros por <i>Bob</i> .
Justificación	El fragmento de una misma escena, que ocurre en el departamento de <i>Vicky Vale</i> , cumple el criterio de duración (aproximadamente dos minutos) y aparece el personaje principal en su forma <i>alter ego</i> , además se puede observar relaciones de género y de poder entre <i>Bruce</i> , el <i>Guasón</i> , sus secuaces y <i>Vicky</i> .

Escena 6	“Dentro de <i>Bruce</i> ”
Duración	1:32:16 – 1:33:56
Síntesis	<i>Alfred</i> , el mayordomo, lleva a <i>Vicky Vale</i> a la baticueva ya que necesita hablar con <i>Bruce</i> y aclarar las cosas entre ellos sentimentalmente.
Descripción	Se escucha de fondo una música suave de violines. Subiendo por una escalera, <i>Alfred</i> entra junto con <i>Vicky Vale</i> (vestida de blanco) a la baticueva, <i>Bruce</i> se encontraba sentado mirando su escritorio de trabajo, se voltea bruscamente y hace expresiones que podrían indicar sorpresa. Mira fijamente a ambos (<i>Alfred</i> se da la vuelta y se retira) <i>Vicky</i> se dirige a <i>Alfred</i> diciéndole –“Gracias”-. Enfocados desde un plano medio conjunto, <i>Bruce</i> se levanta de su asiento y le da la espalda a <i>Vicky</i> , luego se voltea para mirarla y <i>Vicky</i> , con una mirada que parece reflejar aflicción, dice –“Hola, dime que no estoy loca, que no fue solo un juego lo que pasó entre nosotros, (<i>Bruce</i> comienza a acercarse a ella) me refiero a que ambos nos tuvimos afecto, ¿por qué no me dejas entrar? (Primer plano de ambos de frente) Contesta”- <i>Bruce</i> la mira y responde –“Estas adentro”- y luego le da la espalda. -“Te amé desde que te conocí, pero no sé qué pensar de esto, creo que no lo sé (con voz temblorosa)”- Indica <i>Vicky</i> , a lo que <i>Bruce</i> responde volteándose para mirarla y con un tono de voz más elevado –“Algunas veces yo tampoco sé que pensar, sé que es algo que debo hacer”-, <i>Vicky</i> se acerca a él y quedan mirándose frente a frente –“¿Por qué?”- cuestiona. –“Porque nadie lo hace, entiendo, he tratado de olvidarlo (gesticula con las manos) pero no puedo, el asunto es, que no es un mundo perfecto”- Responde <i>Wayne</i> . Desde un primer plano, <i>Vicky</i> indica –“No tiene que ser un mundo perfecto”- mientras caen lágrimas de sus ojos y se voltea para darle la espalda a <i>Bruce</i> –“Solo quiero saber, ¿vamos a poder amarnos?”-. A lo que <i>Bruce</i> , mirando hacia el piso, responde –“Eso quisiera, pero si él sigue libre, tengo que trabajar”-. Luego de decir eso, <i>Bruce</i> abandona la escena, la cual finaliza con el rostro con expresión de tristeza de <i>Vicky Vale</i> .
Justificación	La escena se desarrolla en un mismo escenario, es decir, el interior de la baticueva. Cumple con el criterio de duración, y aparece el personaje principal en su <i>alter ego</i> (<i>Bruce Wayne</i>). Además se puede observar la relación entre masculinidad hegemónica (frialidad ante las emociones) y feminidad (emocionalidad).

ESCENAS BATMAN BEGINS (2005)

Escena 1	“Fogata en el hielo”
Duración	19:45 – 21:05
Síntesis	<i>Ra's al Ghul</i> y <i>Bruce Wayne</i> , luego de un día de entrenamiento en las montañas, tienen una conversación íntima acerca de eventos del pasado y la implicancia de los sentimientos en estos.

Descripción	<p>La escena comienza con un gran primer plano de una fogata, solamente se puede oír el sonido del fuego. Luego, la cámara enfoca a <i>Ra's al Ghul</i> (maestro de la liga de las sombras) en un primer plano, quien en su expresión pareciera mostrar seriedad y tranquilidad, cabe mencionar que viste únicamente su traje de entrenamiento de artes marciales. Mientras, en el fondo se pueden observar colores fríos, producto del anochecer y el hielo que hay alrededor. <i>Ra's al Ghul</i> mira a <i>Bruce</i> y la cámara cambia a un primer plano de éste, quien se encuentra cubierto con una chaqueta, con los brazos cruzados, sentado en posición fetal, tiritando y quejándose, aparentemente por frío. <i>Ra's al Ghul</i> se dirige a <i>Bruce</i> y le dice –“Frote su pecho, (cámara enfoca al maestro, y comienza música suave de violín casi imperceptible) sus brazos se calentarán solos”-. La cámara vuelve <i>Bruce</i> quien se encuentra realizando la acción que <i>Ra's al Ghul</i> le indica. La cámara vuelve al maestro quien se encuentra mirando hacia abajo, sin levantar la vista, dice –“Usted es más fuerte que su padre”-. La cámara vuelve a <i>Bruce</i> en primer plano, quien rápidamente levanta el rostro al escuchar al maestro hablar de su padre, con el ceño fruncido comenta –“No conocí a mi padre”- mientras mueve la cabeza ligeramente hacia los lados en señal de negación, luego vuelve a bajar la cabeza mientras <i>Ra's al Ghul</i> dice –“Pero conozco la ira que lo domina. (cambio de cámara a primer plano de <i>Ra's al Ghul</i>, con escasa expresión en rostro y voz) La inevitable ira que estrangula la pena hasta que el recuerdo de un ser amado es (se intensifica la música) veneno en las venas”-. La cámara vuelve al primer plano de <i>Bruce</i> mirando hacia la fogata y el maestro continúa diciendo -“Y un día incluso desea que la persona que amó nunca hubiera existido”- Vuelve la cámara a <i>Ra's al Ghul</i> quien continúa diciendo –“Y así olvidar la pena”-. La cámara enfoca a <i>Bruce</i> quien ahora mira fijamente al maestro, además ya no tiritaba ni se encuentra con los brazos cruzados. <i>Ra's al Ghul</i> menciona –“No siempre he vivido en las montañas”-. Se hace una pausa mientras la cámara vuelve a un primer plano de éste, también la música se intensifica y comienza a subir de tono. El maestro, levanta la mirada del suelo, para continuar hablando -“Tenía esposa, mi gran amor”-, mientras dice esto último sale vaho de su boca y tiene el ceño fruncido –“Pero le quitaron la vida”-, indica el maestro mientras vuelve su mirada hacia abajo. La cámara retorna al primer plano de <i>Bruce</i> quien mira fijamente a <i>Ra's al Ghul</i>, el cual continúa diciendo –“Aprendí que existe gente sin escrúpulos a la que hay que eliminar (vuelve la cámara al primer plano de <i>Ra's al Ghul</i>) sin consideraciones ni piedad”-. Vuelve la cámara a <i>Bruce</i> y el maestro continúa indicando –“su ira le da un gran poder (la cámara enfoca a <i>Ra's al Ghul</i> quien mira a la nada) pero si no la controla, puede destruirlo, como casi lo hizo conmigo”- (baja la mirada). <i>Bruce</i> enfocado en primer plano pregunta –“¿Qué detuvo su ira?”-. <i>Ra's al Ghul</i> responde –“La venganza”-, frente a lo cual <i>Bruce</i> indica –“eso no me sirve”- (cambios constantes de cámara mientras hablan). El maestro pregunta –“¿Por qué <i>Bruce</i>? ¿Por qué no puede vengar a sus padres?”- El primer plano de <i>Bruce</i> se acerca cada vez más mientras habla <i>Ra's al Ghul</i>, hasta que se observa un <i>double-exposure</i>.</p>
Justificación	<p>Es una escena completa, que trata de una acción continuada de una conversación entre dos personajes de la película en un mismo escenario, es decir, las montañas. El tiempo de duración es de aproximadamente 1 minuto y medio, por lo cual cumple el criterio de tiempo. Aparece el personaje principal en una etapa importante de su formación como superhéroe. Además la interacción aborda aspectos relacionales sobre la masculinidad, además de instruccionales por parte del maestro. Se observa a un <i>Bruce Wayne</i> aun en formación, siguiendo las instrucciones de un maestro.</p>

Escena 2	“Cachetadas”
Duración	27:02 – 28:05
Síntesis	En un auto estacionado frente a un bar, <i>Bruce</i> le cuenta a <i>Rachel</i> acerca de sus intenciones de venganza contra el asesino de sus padres en el juzgado. Ella lo confronta diciéndole que su padre se avergonzaría de sus intenciones.
Descripción	La escena comienza con un auto azul de gama media estacionándose afuera de un bar en la noche enfocado en medio conjunto, mientras se escucha una música en tonalidades graves de contrabajo. Se observan

	<p>colores fríos y oscuros, mayormente tonalidades de café. La calle se encuentra mojada y en el bar se observan dos guardias en traje, además dicho bar no posee letrero alguno. También se puede ver a una pareja que se dirige hacia este lugar y saludan de mano a los guardias. En el fondo se observa un letrero de la cerveza “<i>Budweiser</i>”. La cámara enfoca el interior del vehículo, mostrando a <i>Bruce</i> y <i>Rachel</i> en primer plano. Ella se encuentra apagando el vehículo mientras <i>Bruce</i> se encuentra echado en el asiento, con la mirada perdida y el cinturón de seguridad puesto. <i>Rachel</i> gira su cabeza hacia <i>Bruce</i>, mirándolo fijamente con los ojos bien abiertos y la frente fruncida le dice – “¿Quieres agradecerle? ahí está”- Mientras en el fondo se observa la silueta borrosa de un vagabundo. Ella, con la cabeza hace un gesto para que <i>Bruce</i> mire por la ventana del auto, él reacciona y gira su cabeza. La cámara enfoca la entrada del bar con los guardias ahí de pie mientras alguien se ve entrando, uno de los guardias se lleva lo que parecen ser billetes a su bolsillo, de fondo se escucha la voz de ella diciendo –“Todos saben dónde encontrarlo”-. Vuelve la cámara a un primer plano de <i>Rachel</i> y prosigue –“pero mientras intimide a los buenos y ayude a los criminales no lo detendrán”- (La música baja de intensidad y se mantiene en una sola nota). La cámara enfoca a <i>Bruce</i> en primer plano de perfil, quien baja la mirada mientras <i>Rachel</i> indica “-la gente buena como tus padres que lucharon contra la injusticia (<i>Bruce</i> levanta la mirada) ya no existen. Vuelve la cámara a ella quien con un esbozo de sonrisa continúa preguntando –“¿Qué pasará si la gente buena no puede hacer nada?”- La cámara vuelve a enfocar a <i>Bruce</i> en primer plano, quien dice –“Yo no soy uno de los buenos <i>Rachel</i>”- sin mirarla cuando habla. La cámara vuelve a ella quien pregunta –“¿De qué hablas?”- Se vuelve a enfocar a <i>Bruce</i>, quien dice –“Todos estos años he querido matarlo, y no lo hice”-, la cámara muestra un primer plano de las manos de <i>Bruce</i> sacando un pequeño revólver de su abrigo, se escuchan sonidos metálicos del tambor del revólver. Luego se muestra en primer plano a <i>Rachel</i>, quien dirige su mirada directamente al arma y luego a <i>Bruce</i>, la cámara cambia a un primer plano de él quien la mira fijamente a ella (la música sigue en la misma nota pero intensificada). Vuelve la cámara a <i>Rachel</i>, quien tiene una expresión facial rígida que pareciera expresar enojo. Ella levanta su mano derecha y se escucha el ruido de una cachetada, mientras la cámara rápidamente cambia a <i>Bruce</i> golpeado por la mano de <i>Rachel</i>. Él no tiene ningún tipo de reacción ni expresión, frente a lo cual se observa una segunda cachetada por parte de ella, quien ahora es enfocada en primer plano mirando fijamente a <i>Bruce</i>, moviendo la cabeza en señal de negación. Vuelve la cámara a él, mirando hacia abajo, luego vuelve a ser enfocada ella diciendo –“tu padre se avergonzaría de oír eso”-. <i>Bruce</i> es enfocado en primer plano, ahora mirando a <i>Rachel</i> con el ceño fruncido y la boca entreabierta (entran violines de fondo), él abre la puerta del auto mientras <i>Rachel</i> es enfocada en primer plano con sus ojos llorosos, ella gira su rostro hacia el lado contrario.</p>
Justificación	<p>Es un fragmento de una misma escena donde se muestra una acción continuada, es decir, el dialogo entre <i>Bruce</i> y <i>Rachel</i>. El fragmento dura aproximadamente un minuto. Además, aparece el personaje principal antes de ser un superhéroe, en un momento de debilidad. Se puede observar en el fragmento de escena, conductas poco usuales en la relación masculino-femenino, que poseen un interesante potencial de análisis desde los conceptos del marco teórico.</p>

Escena 3	“Asesoramiento tecnológico”
Duración	56:16 – 57:09
Síntesis	<p><i>Bruce</i> acude al <i>Lucius Fox</i> (encargado de bodega de la empresa Wayne), para pedirle suministros necesarios para construir su traje. El <i>Sr. Fox</i> le presenta a <i>Bruce</i> tecnología de última generación y un automóvil resistente a condiciones extremas.</p>
Descripción	<p>La escena parte con un gran primer plano de las manos del <i>Sr. Fox</i> abriendo una caja de seguridad, se escucha como abre los sellos. Luego se observa como extiende una tela negra que tapa el enfoque de la cámara, mientras hace esto señala –“Se llama tela de memoria (ahora enfocado en primer plano mirando a <i>Bruce</i>) ¿Nota algo?”- Se observa un primer plano de unos guantes y una capa sobre un escritorio, el <i>Sr. Fox</i> se coloca un guante mientras <i>Bruce</i> está palpando</p>

	<p>la tela. Luego se muestra un breve primer plano de <i>Bruce</i> moviendo la cabeza en señal de negación y encogiendo sus hombros. La cámara vuelve a un primer plano de la mano del <i>Sr. Fox</i> con un guante puesto, el cual en la palma posee elementos poco usuales. En primer plano, <i>Fox</i> señala –“En estado normal, es flexible (mientras ordena la tela sobre la mesa) pero si aplica electricidad (se observan rayos de electricidad en el guante y se escuchan sonidos que hacen referencia a lo eléctrico mientras deposita la palma del guante sobre la tela) las moléculas cambian (la tela se vuelve rígida y se escucha sonido de tela estirándose) y se vuelve rígida”-. Se muestra un medio primer plano, donde se observa a ambos personajes tocando la capa extendida y rígida (en el fondo se observan múltiples cajas y bultos, además de gruesos pilares que sostienen el techo, también se escucha un constante sonido de ventilación). <i>Bruce</i> pregunta –“¿Qué forma puede tomar?”-. La cámara vuelve a un primer plano del <i>Sr. Fox</i>, quien mirando la capa señala –“Puede adoptar la forma de cualquier estructura que sea rígida”-, vuelve la cámara a <i>Bruce</i> quien cuestiona –“¿Muy cara para el ejército?”-. La cámara enfoca al <i>Sr. Fox</i> en primer plano quien replica –“Nunca pensaron que hubiera multimillonarios espeleólogos que practicaran el paracaidismo”. Se observa un primer plano de ambos que constantemente cambia de posición, y <i>Bruce</i> señala –“Escuche <i>Sr. Fox</i>”-, éste responde –“Sí, señor”-. <i>Bruce</i> indica –“Si se siente incómodo... (Mirando a los ojos)”-. El <i>Sr. Fox</i> mirando hacia el suelo, interrumpe diciendo –“<i>Sr. Wayne</i>, si no quiere decirme lo que está haciendo (lo mira a los ojos), cuando pregunten no tendré que mentir”-. Se quedan en silencio mirándose a los ojos y –“Pero no piense que soy un tonto”- agrega <i>Fox</i>. <i>Bruce</i> afirma con la cabeza mientras señala –“Es justo”- y <i>Fox</i> afirma con la cabeza también. <i>Bruce</i> dirige la mirada hacia la izquierda y pregunta con el ceño fruncido –“¿Qué es eso?”-. <i>Fox</i> gira la cabeza y la cámara enfoca un rincón de la bodega donde se observa algo cubierto con una lona que tiene dos ruedas gruesas, además se observa maquinaria de mecánica, un tanque de gas y un extintor. La cámara muestra un primer plano de ambos con <i>Bruce</i> de espalda y <i>Fox</i>, girando la cabeza hacia él, pregunta –“¿El acróbata?”-, mientras lo mira desde la cabeza a los pies –“no le va a interesar señor”- agrega <i>Fox</i>.</p>
Justificación	<p>El fragmento de escena es una acción continuada que ocurre en un mismo ambiente, es decir, es una conversación y presentación de material tecnológico que ocurre dentro de una bodega. El fragmento de escena dura aproximadamente un minuto. Aparece el personaje principal en el proceso de construcción del traje de <i>Batman</i>.</p>

Escena 4	“Ataque a <i>Rachel</i> ”
Duración	1:03:55 – 1:04:55
Síntesis	<i>Rachel</i> desciende de un vagón y es atacada por unos sujetos, ella se defiende mientras llega <i>Batman</i> y la ayuda.
Descripción	<p>La escena parte con sonidos de trenes y música de percusión rápida. La cámara en medio conjunto muestra a <i>Rachel</i> bajando unas escaleras, luego se le muestra en primer plano caminando hacia la cámara mientras se observan las piernas de una persona bajando las mismas escaleras. Ella avanza hacia la cámara y se encuentra de frente con un hombre (la cámara lo enfoca en plano medio) que iba subiendo unas escaleras delante de ella (se intensifica la música frenética de percusión cuando él la queda mirando a los ojos). Vuelve la cámara a un primer plano de <i>Rachel</i>, quien gira la cabeza y la mirada hacia la derecha, observando a un hombre que la estaba siguiendo. El hombre que estaba subiendo las escaleras la toma de los brazos bruscamente, la cámara enfoca al hombre en un primer plano mientras sostiene a <i>Rachel</i> (ingresan violines a modo de música incidental), luego se oye un gruñido por parte de este y la arroja con fuerza hacia atrás. En ese momento, ella ocupa su cartera para golpear en la cabeza al hombre que estaba detrás, luego se voltea y detrás de ella se observa una figura envuelta en una capa negra que cae sobre el hombre golpeado por la cartera. Luego, ella se dirige hacia el hombre que tiene en frente exclamando –“Quieto”-. La cámara muestra un primer plano de él, que cambia la mirada hacia la silueta oscura que estaba atrás de <i>Rachel</i>, tiene la mirada fija y la boca abierta. La cámara vuelve a un primer plano</p>

	<p>de <i>Rachel</i>, mientras en el fondo se ve a <i>Batman</i>. Ella apunta a su atacante con un arma de electrochoques, la cámara vuelve a enfocarlo en primer plano mientras escapa corriendo por las escaleras por donde venía subiendo. La cámara vuelve al rostro de <i>Rachel</i> en primer plano, quien con una leve sonrisa señala –“Eso es, mejor vete”- (se detiene la música con un toque de tambor final), mientras sobre su hombro derecho, se observa en el fondo a <i>Batman</i> golpeando fuertemente al hombre que ella atacó con la cartera. <i>Rachel</i>, en primer plano, se voltea y grita fuertemente al ver a <i>Batman</i> (la cámara lo enfoca en primer plano y sigue habiendo juego de cámara entre ambos) de pie apoyado en unos fierros mirándola directamente y de forma seria. La cámara enfoca en gran primer plano al arma de electrochoques siendo disparada por <i>Rachel</i> (quien se ve con el rostro difuminado). La cámara enfoca ahora a <i>Batman</i> en primer plano, recibiendo el disparo del arma de electrochoques (sonidos eléctricos) sin mostrar ninguna reacción o expresión en su rostro. Luego la cámara hace un acercamiento en primer plano al rostro de <i>Rachel</i> mientras sigue sonando la electricidad. Se vuelve a enfocar a <i>Batman</i> en primer plano (comienza música de violines), quien se quita el disparo eléctrico y menciona –“<i>Falcone</i> los envió a matarla”-. Se vuelve a mostrar a <i>Rachel</i> en primer plano quien pregunta –“¿Por qué?”-. Vuelve la cámara a <i>Batman</i> quien dice –“Se siente amenazado”-, mira hacia abajo y tira unas fotografías al piso, que son enfocadas en primer plano. (Continúan los violines en una nota permanente). <i>Rachel</i> pregunta –“¿Qué es eso?”- (la cámara realiza un juego de los primeros planos de los personajes cada vez que hablan) - “Evidencia”- Responde <i>Batman</i>. <i>Rachel</i> pregunta –“¿para qué?”-. Se observa el rostro de <i>Batman</i>, quien dice –“Para hacer justicia”-, - “¿Quién es usted?”- Vuelve a interrogar ella. –“Alguien como usted”- responde <i>Batman</i>. Mientras <i>Rachel</i> se agacha a recoger las fotos sin quitarle la vista a <i>Batman</i>, es acompañada por la cámara haciendo un <i>tilt-down</i>. Mientras ella recoge las fotos, él dice –“alguien que busca la justicia”-. La cámara muestra un gran primer plano de las manos de <i>Rachel</i> recogiendo las fotografías, vuelve el primer plano al rostro de ella observándolas, luego al dirigir la mirada hacia <i>Batman</i>, se observa un medio conjunto de la escenografía. El personaje ya no se encuentra ahí, de fondo se escucha ruido de vehículos pasando. <i>Rachel</i> nuevamente enfocada en primer plano, gira la cabeza hacia la izquierda y la cámara cambia a un medio conjunto, donde se observa un policía mirando hacia arriba, quien menciona –“Señorita, ¿se encuentra bien?”- , se muestra finalmente un primer plano de <i>Rachel</i> con los ojos muy abiertos.</p>
Justificación	<p>Es una acción continuada en un mismo escenario, el cual es un paso sobre nivel que se conecta con la estación de trenes. La duración es de exactamente 1 minuto. En la escena se puede observar a <i>Rachel</i> encontrándose por primera vez con <i>Batman</i>, en la interacción se puede apreciar la evolución que el personaje femenino principal ha tenido con relación a las demás películas.</p>

Escena 5	“Reencuentro”
Duración	1:09:55 – 1:11:25
Síntesis	<i>Bruce Wayne</i> se encuentra en un hotel intentando actuar como un millonario excéntrico para no levantar sospechas. A la salida se encuentra frente a frente con <i>Rachel</i> , con quien tiene una conversación.
Descripción	<p>En la escena se escucha música real de estilo clásica. Se observa de espalda, un medio primer plano de <i>Bruce</i> abrazando a dos mujeres en bata blanca, el traje de él se encuentra mojado. Un recepcionista se dirige a él y le dice –“Adiós, hasta luego”-. <i>Bruce</i> hace un gesto tocando la espalda de las mujeres señalándoles que continúen caminando, mientras el saca dinero de su bolsillo y se lo entrega en la mano al recepcionista sin decir nada. –“Gracias”- dice el recepcionista. En escena se observa una fotografía al lado del recepcionista, quien toma una fotografía de <i>Bruce</i> y luego del auto que le recoge. En el fondo se observa gente vestida de forma elegante y un valet. Mientras tanto se ve a <i>Rachel</i> ingresando al hotel y manteniendo la mirada fija en <i>Bruce</i> mientras camina, la cámara gira hacia ella y la enfoca en medio primer plano –“¿<i>Bruce</i>?”- Pregunta. La cámara enfoca a <i>Bruce</i> y sus acompañantes en medio primer plano, ellas, tomadas de la mano, miran a <i>Rachel</i> y luego a <i>Bruce</i>. En el fondo se observa mucha gente</p>

	<p>transitando, mientras un empleado del hotel señala por teléfono – “Traigan el auto del señor <i>Johnson</i>”. <i>Bruce</i> se encuentra mirando fijamente a <i>Rachel</i> mientras las acompañantes miran hacia todos lados. La cámara ahora enfoca un primer plano de <i>Rachel</i> donde además se ve a <i>Bruce</i> de espalda – “<i>Rachel</i>”- dice él en un tono suave (Comienza música incidental a cargo de un contrabajo suave que mantiene notas largas). Ella con una sonrisa en el rostro señala – “Escuché que volviste”. <i>Bruce</i> es enfocado en primer plano y afirma con la cabeza, ella pregunta – “¿Qué te pasó?”. <i>Bruce</i>, en primer plano, balbucea y responde mientras apunta hacia el interior del hotel – “Estuve nadando”- , la mira de pies a cabeza y sobreactúa gestos faciales – “Wow <i>Rachel</i>, que gusto volver a verte”. Se enfoca a <i>Rachel</i> en primer plano y siguen en adelante juegos de cámara de ambos en este enfoque mientras hablan. Ella dice – “Te ausentaste largo tiempo”. Se observa seriedad en el rostro de <i>Bruce</i>, quien asintiendo dice – “Lo sé... ¿Cómo está todo? Ella responde – “igual”-, él sonríe asintiendo, <i>Rachel</i> continua – “Pero el trabajo empeora”- - “No puedes cambiar el mundo tu sola”- replica <i>Bruce</i>. Ella sonriendo responde – “No tengo otra opción, tú te la pasas nadando”- (entra un piano suave). <i>Bruce</i> mira hacia el interior del hotel y vuelve a mirar a <i>Rachel</i> diciendo – “<i>Rachel</i>, lo que ves, todo esto (hace gestos con las manos) yo no soy lo que piensas (deja de sonreír), en... en el interior soy alguien diferente (Se intensifica el contrabajo variando de notas)”-. Se muestra a <i>Rachel</i> en primer plano, cuya mirada se dirige hacia el auto, en el fondo se escucha a una acompañante diciendo – “ven <i>Bruce</i> vámonos”-, la cámara enfoca a <i>Bruce</i> y en el fondo se ve a las acompañantes, mientras la otra dice – “<i>Bruce</i>, Hay más hoteles que puedes comprar”-, él mira directamente a <i>Rachel</i>. Vuelve el primer plano de <i>Rachel</i> quien con un rostro complaciente dice – “<i>Bruce</i> (sonriendo), todavía debe estar dentro de ti ese niño encantador (primer plano de él sonriendo y vuelve a enfocarse a ella) pero no es quien seas en el interior, son tus actos los que te definen”-. Nuevamente se ve a <i>Bruce</i> en primer plano (con una sonrisa aparentemente forzada), mirando a <i>Rachel</i> alejarse hacia el interior del hotel. Se detiene la música de contrabajo para dar entrada a violines agudos mientras la cámara se aleja cada vez más del rostro de <i>Bruce</i>, el cual se desfigura poco a poco.</p>
Justificación	<p>Es una escena que transcurre en un mismo espacio, el cual es el ingreso de un hotel lujoso. Su duración es de aproximadamente un minuto y medio, además aparece el personaje principal intentando actuar desde su <i>alter ego</i>. Las interacciones dan cuenta del deber de la masculinidad hegemónica en la sociedad, tanto en lo relacional como en lo intrapersonal.</p>

Escena 6	“Cenizas de <i>Bruce</i> ”
Duración	2:06:10 – 2:08:06
Síntesis	Mientras <i>Bruce Wayne</i> reconstruye lo que quedó de su mansión tras un incendio, llega <i>Rachel</i> y tienen una conversación acerca del secreto que él le había ocultado acerca de su doble vida.
Descripción	<p>La escena comienza con un medio primer plano de un hombre martillando, se puede oír una música suave de piano. En el fondo se observa a <i>Rachel</i> vestida de blanco ingresando con cuidado a través de una puerta, la cámara cambia cuando él se da cuenta de la presencia de ella y enfoca ambos mirándose a los ojos en medio primer plano. Comienza una conversación entre ambos con juego de cámara en primer plano cada vez que uno de ellos habla. <i>Bruce</i> comienza diciendo – “Perdona que no te lo dijera”- - “No, no <i>Bruce</i> (moviendo la cabeza hacia los lados en señal de negación) perdóname a mí (él frunce el ceño). El día que <i>Chill</i> murió, dije... (Hace gestos con la boca) cosas terribles (levanta los hombros). <i>Bruce</i> responde – “Pero ciertas. Fui un cobarde al portar un arma y la justicia es más que venganza, así que, gracias (asiente). Ella indica sonriendo – “Jamás dejé de pensar en ti, en nosotros (acercándose a él), y cuando supe que regresaste, creció mi esperanza.”- Mientras ocurre la conversación, los violines se intensifican. <i>Rachel</i> se acerca cada vez más a <i>Bruce</i> hasta besarle en la boca, el beso dura unos segundos, hasta que se separan y ella queda con los ojos cerrados y caídos, los violines bajan su intensidad, el rostro de <i>Bruce</i> no se muestra mientras se besan. <i>Rachel</i> dice mirándolo a los ojos – “Pero luego me enteré de tu máscara”-, – “<i>Batman</i> es solo un</p>

	símbolo <i>Rachel</i> ”. Ella lleva su mano derecha a la mejilla izquierda de él, le da una caricia y unos suaves golpecitos mientras le dice (violines lentos y graves de fondo) –“No, esta es tu máscara. Tu verdadero rostro es al que ahora le temen los criminales, el hombre que amé, el hombre desapareció, el jamás volvió, pero, es probable que él esté en alguna parte... tal vez un día cuando ciudad gótica ya no necesite a <i>Batman</i> , lo vuelva a ver. Se intensifican los violines acompañados de un contrabajo y se muestra a <i>Bruce</i> apretando los labios y asintiendo.
Justificación	La escena transcurre en un mismo ambiente, el cual es una parte de la mansión Wayne destruida por un incendio. La duración es de aproximadamente 2 minutos. Aparece el personaje principal en interacción con alguien que ya conoce su doble identidad, durante dicha interacción se pueden apreciar estrategias de habla usadas por lo masculino y por lo femenino. Además se observa la decisión del personaje de ser fiel a sus convicciones personales dejando de lado otros caminos. Esta interacción sirve a modo de conclusión a las interacciones del personaje principal con <i>Rachel</i> .

IV.7. ANÁLISIS DE DATOS PROPUESTO

En la presente tesis se pretende analizar los datos a partir del análisis del discurso, técnica de análisis que según Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall (2004) "trata el mundo social como un texto, o más bien como un sistema de textos, que pueden ser 'leídos' sistemáticamente por un investigador para exponer los procesos psicológicos que hay en su interior" (p. 121). Por lo tanto, se trata de un análisis hermenéutico interpretativo. El lenguaje ocupa un rol preponderante en una variedad de procesos sociales: en la economía, es la prestación de servicios, la cual tiene mayor peso con el pasar del tiempo por sobre la producción de consumo y la industria manufacturera, los medios de comunicación cumplen un rol fundamental en la lucha política hoy en día, por ejemplo (Fairclough y Wodak, 2000).

El lenguaje se estructura con un conjunto de significados en su base (discursos), los que no necesariamente funcionan bajo las intenciones de quien lo emite, ya que en muchas ocasiones dependerán de las suposiciones de la naturaleza psicológica de las personas, tanto individual como colectivamente. Este fenómeno es de vital relevancia, debido a que implica que puede haber muchos "lenguajes" o discursos, tantos como receptores haya. Además, es un sistema dinámico que puede cambiar de significados de acuerdo con el contexto social en que es emitido el discurso (Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall, 2004)

La tarea principal del análisis del discurso es lograr esclarecer los discursos emitidos por una persona y/o medio de comunicación. Por ejemplo, desde la postura foucaultiana, se pretende tener hipótesis acerca de lo que el autor o hablante "quiso decir". En nuestro caso el objetivo de utilizar el análisis del discurso será descifrar los mensajes discursivos presentes en los elementos metafóricos e icónicos de las escenas seleccionadas por cada una de las películas (Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall, 2004).

Rojo (2011) propone una serie de herramientas de análisis de discurso, las cuales se enfocan principalmente al estudio de como los discursos organizan, ordenan e instituyen la interpretación que se le da tanto a acontecimientos como a la sociedad, incorporando, además, opiniones, valores, e ideologías. Estas herramientas de

análisis son concordantes con la presente tesis, pues se centran en la construcción discursiva de representaciones sociales (Rojo, 2011).

En primer lugar, es necesario considerar la construcción de representaciones de los actores sociales, en este caso, de los/as personajes presentes en las películas, para esto, se analizan las formas de designación, las acciones asignadas y atributos, así también las dinámicas de oposición y polarización (nosotros/as y ellos/as) (Rojo, 2011).

En segundo lugar, el análisis se dirige hacia la representación de los procesos y acciones. Particularmente, a quien/es se le/s atribuye la responsabilidad de estos, y sobre quien son proyectadas las consecuencias. Aquí es importante poner el foco en cuáles son los personajes que tienen la responsabilidad de ciertas acciones, sean estas positivas o negativas (Rojo, 2011).

En tercer lugar, es necesario hacer una recontextualización de las prácticas sociales vistas en las escenas, en términos de otras prácticas. Este punto tiene una alta relación con el concepto de interseccionalidad, tratado en profundidad en el apartado teórico de la presente tesis (Rojo, 2011).

En cuarto lugar, es importante prestar atención a la argumentación utilizada con el fin de persuadir acerca de la veracidad o pertinencia de una representación, y para justificar ciertas acciones y conductas de los personajes (Rojo, 2011).

En quinto lugar, se analiza la actitud que tenga un hablante (personaje en escena) acerca de lo que se esté enunciando, para esto se incluye el punto de vista del personaje y si expresa su posición de forma mitigada o intensificada.

En sexto lugar, se debe centrar el análisis en la legitimación y deslegitimación de las representaciones discursivas, los/as personajes, las relaciones entre estos/as, y el propio discurso.

Cada una de estas acciones discursivas mencionadas anteriormente, son acompañadas por distintas estrategias discursivas, entendiendo el término estrategia como un plan de acción adoptado con un fin que es más o menos intencional (Wodak, 2000).

Dichas estrategias discursivas son las siguientes:

- 1) *Estrategias de referencia y nominación* (categorías y metáforas que cumple la función de unir o separa).
- 2) *Estrategias predicativas*, es decir, atribución de rasgos positivos y/o negativos mediante estereotipos.
- 3) *Estrategias de argumentación*, que sirven para justificar las atribuciones realizadas.
- 4) *La perspectiva o encuadre del hablante en el discurso*.
- 5) *Estrategias de intensificación o mitigación*.
- 6) *Estrategias de legitimación de acciones y de los propios discursos* (Wodak, 2000).

Analizando la postura de Foucault a partir de un ejemplo, podemos asumir que al momento de comprar un producto en un supermercado lo que compramos es el

mensaje en la envoltura del producto. En muchas ocasiones compramos a partir de lo que observamos exteriormente sin siquiera conocer el contenido específico del producto. Desde esta postura se debe comenzar analizando los mensajes, imágenes, colores y otras características del envase (Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall, 2004). Posteriormente se lee el producto en sí, la película, y para llevar a cabo esta etapa será necesario seleccionar escenas que sean representativas y acordes a nuestros objetivos de investigación, las cuales deberán ser descompuestas para examinar los diversos elementos que la componen: personajes, vestuario, escenografía, música, diálogos, entre otros.

Parker (1992) en Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall (2004), es citado por los autores como una forma pedagógica sencilla de estructurar el análisis del discurso en un texto, a través de pasos. El primer paso es convertir el texto en forma escrita con la función de percibir detalles de elementos que se puedan escapar de una primera observación. Los textos visuales, como es el caso de una escena de una película también pueden ser sometidos a análisis, en este caso será algo distinto por lo que al ser leído de segunda mano. El segundo paso consiste en realizar una asociación libre con el texto, es decir, señalar todas aquellas ideas que se vengan a la mente al observar las escenas y leer la transcripción de ellas. Es importante y aconsejable trabajar acompañado de otras personas en estas primeras fases (Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall, 2004).

Como tercera fase se aconseja desglosar sistemáticamente los "objetos" que aparezcan en el texto buscando un sentido para su ubicación y significado. El descomponer los elementos organizados y reconstituidos de un texto permite reconstruir el tipo de mundo que la escena pretende transmitir (Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall, 2004). Es en este punto donde identificar los tipos de íconos y metáforas que aparezcan en cada escena seleccionada serán de vital importancia para el alcance de los objetivos de la tesis.

La tercera fase es referirnos a estos objetos como discursos que se encargan de entregar una consistencia a la película. La cuarta fase será desglosar a los "sujetos", es decir, los tipos de personajes presentes en cada escena con sus respectivas descripciones y estereotipos. La quinta fase consiste en diferenciar el habla dentro del discurso, es decir, lo que cada personaje intenta decir de acuerdo con su categoría social, tanto sujetos presentes en el texto como a quienes se dirige el texto (Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall, 2004).

Posteriormente, en la sexta fase, se deben reconstruir los derechos y responsabilidades de los personajes, los que van a definir los tipos de relaciones entre sí mismo y el receptor. La séptima fase consiste en describir las formas de mundo social que coexisten en el texto, es decir, de qué forma las películas conciben el comportamiento racional del público cinematográfico al cual se dirigen. La octava fase consiste en especular acerca de las posibles objeciones a las instrucciones y normas culturales ocultas en el discurso que querían transmitir las

películas, en función de escuchar a los objetos hablar y no las intenciones que los autores intentaron expresar (Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall, 2004).

La novena fase es realizar contrastes entre las formas de hablar presentes en cada escena y la décima fase identificar donde se superponen las formas discursivas similares. La undécima fase sería identificar cómo estas formas de hablar se dirigen a distintos públicos, ya que en el caso de las películas están pueden ser vistas por personas de distintas edades, razas, clases sociales, género, etc. La duodécima fase consiste en escoger un léxico apropiado para catalogar los discursos, el nivel de debate y/o crítica que se utilizará (Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall, 2004).

Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall (2004) señalan que analizar discursivamente es un proceso largo, ya que se busca generar "una discusión de asociaciones, conexiones encontradas y contradicciones entre grupos de términos y sus usos cotidianos" (p. 133). Es importante clarificar que los discursos son "objetos" con una existencia independiente de quién los origina y al recibirlos no solo es un encuentro con la novedad sino también con la familiaridad de nuestra subjetividad (Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall, 2004).

Como una forma de ampliar la discusión durante el análisis Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall (2004), proponen una serie de pasos para complementar los de Parker: a) estudiar dónde y cuándo se desarrollaron los discursos, b) describir cómo han naturalizado los elementos sobre los que se refieren, c) examinar la función de los discursos en la reproducción de instituciones, d) explorar los discursos que trastocan las instituciones, e) describir quiénes saldrán beneficiados y desfavorecidos por los discursos, f) identificar quién podría apoyar o desacreditar los discursos, g) describir cómo podría contener otras formas de discurso que gocen de poder, h) descubrir cómo se reproducen o desafían nociones dominantes de proyección hacia el futuro (Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall, 2004).

Desde la postura del análisis crítico del discurso (en adelante ACD), existen dos premisas que se deben considerar. En primer lugar, estar atentos a la relación existente entre el lenguaje y la sociedad y, en segundo lugar, reconocer la relación entre el propio análisis y las prácticas analizadas (Fairclough y Wodak, 2000). A partir de estas premisas, se entiende el discurso como una forma de práctica social donde existe "una relación dialéctica entre un suceso particular y las situaciones, instituciones y estructuras sociales que lo enmarcan" (Fairclough y Wodak, 2000, p. 367). Comprenderemos de esta forma que las películas fueron originadas bajo un contexto social, pero a su vez son parte de lo social constituyendo a sustentar y reproducir el statu quo, por ejemplo, en la formación de identidades sociales y relaciones entre sí del público cinematográfico que las ve. Por ejemplo, de esta forma se explica la reproducción de relaciones de poder desiguales entre hombres y mujeres.

El ACD puede ser empleado desde diversos enfoques dependiendo de la perspectiva histórica en su teoría y metodología. Las características pueden variar

desde los polos de la repetición y reproducción de ciertas prácticas hasta la creatividad e innovación. Además, pueden variar en la manera de interpretar la intersección entre el texto y lo social (Fairclough y Wodak, 2000). Como investigadores consideramos relevante tomar como base la "semiótica social", la cual, en primer lugar, considera el carácter multisemiótico de la mayor parte de los textos discursivos de la sociedad actual y, en segundo lugar, explora métodos de análisis que pueden ser aplicados en imágenes visuales para descubrir su relación con el lenguaje. Otro aporte significativo, de esta postura, es la atención que presta a las prácticas de producción e interpretación, hacia la lucha y el cambio histórico (Fairclough y Wodak, 2000). Mediante un análisis semiótico de un medio masivo de comunicación, más específicamente el material textual fílmico, se podría encontrar la influencia de dispositivos discursivos que legitiman ciertos aspectos de la masculinidad predominante. Por análisis de carácter semiótico entendemos la consideración de los fenómenos representacionales desde un punto de vista relacional discursivo donde se “analiza específicamente la red de signos y de hechos de semiosis que se tejen en las culturas, con sus dimensiones de significados comunicados” (Zecchetto, 2002, p. 12). El análisis semiótico puede ser subdividido en tres ramas, la primera de ellas es la semántica, donde se estudia la relación entre los signos y los objetos (físicos o sociales) a los que son aplicables. En segundo lugar se encuentra el análisis pragmático, el cual se refiere al análisis de las formas y estrategias concretas que las expresiones discursivas asumen, como los enunciados de los medios de comunicación en sus diversos contextos (cine). En tercer lugar se ubica la sintáctica, donde se considera la relación formal que los signos mantienen entre sí (Zecchetto, 2002).

La utilización del ACD tiene ciertas funciones como a) su naturaleza interdisciplinaria le permite ocuparse de los problemas sociales; b) reconoce las relaciones de poder como elementos discursivos; c) acepta que el discurso constituye a la sociedad y a la cultura, específicamente en 3 dominios (representaciones del mundo, relaciones interpersonales e identidades personales y sociales); d) reconoce la labor ideológica del discurso; e) reconoce el valor histórico del discurso; f) acepta que el nexo entre discurso y sociedad es mediado; g) analiza el discurso de forma interpretativa y explicativa; y h) reconoce al discurso como una forma de acción social (Fairclough y Wodak, 2000).

IV.7.1. Fases de análisis discursivo.

Para llevar a cabo el análisis de las escenas seleccionadas, se utilizarán las fases de análisis discursivo propuestas por Parker, mencionadas por Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall (2004). Cabe mencionar que se tomó la decisión de fusionar las fases nueve y diez, al considerarlas como parte de un mismo proceso que se enfoca en el análisis de las formas de habla. Además, la fase número 6 fue complementada con el “punto e”, propuesto por los autores mencionados anteriormente, debido a que se considera que el discurso es acción social, por lo

tanto se busca también indagar en los efectos de dicha acción en las distintas categorías sociales. Por otra parte, se decidió descartar la fase número once propuesta por Parker, la cual busca identificar como las formas de habla se dirigen a los distintos públicos, debido a que el propósito de la presente tesis no es trabajar desde las representaciones sociales del público cinematográfico.

Haciendo una revisión de las fases complementarias a las de Parker propuestas por Banister, Burman, Parker, Taylor y Tindall (2004), se decidió considerar el “punto a”, que hace referencia a la importancia del contexto en la producción de las películas. En base a una postura de análisis responsable como investigadores, consideramos que los demás puntos complementarios de los autores no deben ser considerados, puesto que se adentran en niveles más complejos de análisis, y el tiempo del cual se dispone para llevar a cabo la presente tesis es acotado.

Fases	Justificación	Modo de Aplicación
1. Convertir el texto en forma escrita.	Responde a los dos primeros objetivos específicos de la presente investigación, es decir, identificar elementos icónicos y metafóricos presentes en las escenas. Además, es una forma de hacer más concreta y explícita la información que entregan las escenas, observándolas de forma más objetiva a través de una codificación en el lenguaje.	Convertir cada escena previamente seleccionada en un texto a modo de descripción densa, identificando la mayor cantidad posible de elementos que puedan configurar el discurso de masculinidad hegemónica, y que sean de relevancia para la construcción de su representación social.
2. Realizar una asociación libre con el texto.	Ayudará a concretizar las representaciones sociales de masculinidad anclada en los esquemas mentales de los investigadores, adquirida a lo largo del ciclo vital mediante la socialización. Es por esto, que en esta etapa es importante que se trabaje con otros/as investigadores/as que permitan llevar a cabo una triangulación pertinente. Llevar a cabo una asociación libre permite clarificar y mostrar las interpretaciones que surjan en la mente de los investigadores mediante la visualización, disminuyendo los prejuicios y juicios valóricos, lo que a su vez puede ser comparado con el análisis final de las escenas, ayudando a disminuir los sesgos. Esta segunda fase se relaciona además, con la dialéctica que se genera entre las representaciones de quienes visualizan el material fílmico y las representaciones contenidas en éste. Es importante reconocer la relación entre el propio análisis y el producto final de la presente investigación, en función de lograr la mayor transparencia posible.	Se trabajará con las escenas seleccionadas previamente, visualizándolas y generando ideas mediante la asociación libre. Posteriormente se repite el proceso con las descripciones densas llevadas a cabo en base a las escenas. Las asociaciones libres serán un proceso transversal y dinámico a lo largo de la tesis.

<p>3. Desglosar los objetos que aparecen en el texto.</p>	<p>Permite darle un sentido a los elementos icónicos y metafóricos en las escenas, explicando así por qué estos construyen una representación social de masculinidad, a la vez que se reconocen aquellos elementos que no corresponden a la masculinidad hegemónica. Por otra parte, permite visualizar cuáles son los elementos que se muestran de forma más o menos reiterativa en las escenas de las distintas películas, permitiendo así acercarnos a los nodos centrales y periféricos de las representaciones sociales. También cabe hacer hincapié en la importancia de considerar el carácter multisemiótico del material a analizar, esto es relevante puesto que esto permite realizar interpretaciones en base a los múltiples significados que se puedan encontrar en el lenguaje.</p>	<p>Se llevará a cabo una clasificación minuciosa de todos los objetos que se encuentren en las escenas seleccionadas como parte de la ambientación. Además de llevar a cabo la clasificación, se realiza una interpretación del significado de cada ambientación visualizada, logrando así una reconceptualización de estos elementos.</p>
<p>4. Desglosar los sujetos que aparecen en el texto.</p>	<p>Permite darle un sentido a los elementos icónicos y metafóricos en las escenas, explicando así por qué estos construyen una representación social de masculinidad, a la vez que se reconocen aquellos elementos que no corresponden a la masculinidad hegemónica. Por otra parte, permite visualizar cuáles son los elementos icónicos y metafóricos que se muestran de forma más o menos reiterativa en las escenas de las distintas películas, permitiendo así acercarnos a los nodos centrales y periféricos de las representaciones sociales. También cabe hacer hincapié en la importancia de considerar el carácter multisemiótico del material a analizar, esto es relevante puesto que esto permite realizar interpretaciones en base a los múltiples significados que se puedan encontrar en el lenguaje.</p>	<p>Identificar en cada escena los tipos de personaje que se pueden visualizar, y otros elementos que son parte de sus características, gestualidad, vestimenta, distribución demográfica y diálogos.</p>
<p>5. Diferenciar el habla dentro del discurso.</p>	<p>Un discurso puede estar compuesto por numerosos actos de habla, que están jerarquizados dependiendo de la intención, códigos y formalidad de la comunicación del sujeto. El habla es parte importante de los elementos que conforman el discurso, y para poder llevar a cabo un análisis discursivo, es necesario descomponerlo en sus partes. Es importante también que se identifiquen explícitamente los elementos del</p>	<p>Primeramente se identifican los sujetos en escena con un habla relevante, luego se identifica el habla en cada sujeto, en caso de que los sujetos sean cosas, el habla se interpreta por parte de los investigadores. Después se lleva a cabo un contraste entre los actos de habla y el o los discursos en escena.</p>

	discurso analizados por los investigadores.	
6. Reconstruir derechos y responsabilidades de los personajes, poniendo especial atención a quiénes resultan favorecidos y desfavorecidos por los discursos.	<p>Aquí resalta la visibilización e identificación de lo que la película está transmitiendo a modo de socialización hacia el público objetivo, influyendo de una u otra forma en sus actitudes, conductas, decisiones y prejuicios. Como por ejemplo roles sexuales, de mando, estereotipos, entre otros. Así pues, analizar cuáles son los dispositivos discursivos que valorizan o discriminan cierto tipo de masculinidad.</p> <p>Es importante señalar que uno de los ejes centrales de la presente tesis es el enfoque de género, desde la base de aceptar la existencia de un conjunto de masculinidades fuera de lo hegemónico, más la visualización crítica de la subordinación femenina desde posturas profeministas. También consideramos importante señalar el impacto que tienen roles y estereotipos de género en la salud mental de las personas, sobre todo en aquellos grupos marginados que no gozan de los privilegios de lo dominante. Esta fase además es concordante con las herramientas de análisis Rojo, quien propone prestar atención a los personajes a modo de actores sociales, considerando las formas de designación, las acciones asignadas y atributos así como también, dinámicas de polarización.</p>	Se describen las funciones que tienen los personajes en las escenas, visualizando el rol que estos cumplen en la sociedad representada en las películas. Se consideran categorías como edad, oficio u ocupación, asimetrías de poder, relevancia de la participación dentro de la escena, etc.
7. Describir las formas de mundo social que coexisten en el texto.	Identificar los mundos sociales es útil puesto que permite visualizar la interseccionalidad entre distintas categorías sociales como raza, edad y/o estatus socioeconómico. Además, el género se considera una práctica social, por lo que reconocer los mundos sociales de las escenas permite visualizar tanto la hegemonía como lo marginado dentro del contexto representado.	Se identifica y se describe el contexto social y mundo construido en el cual se desarrollan las escenas.
8. Especular objeciones a las instrucciones y normas culturales ocultas en el discurso.	En los discursos existen elementos que se escapan de lo hegemónico a modo de fallos, esto permite el surgimiento de la resistencia discursiva. En los discursos dominantes, existen distorsiones y deformaciones, las cuales si bien pueden ser producidas de forma consciente, también pueden provocar interpretaciones que no están	Identificar elementos en los sujetos y objetos que no necesariamente sean representativos de una masculinidad hegemónica, y que permitan la resistencia discursiva y las líneas de fuga.

	dentro de la intención de producción del discurso.	
9. Identificar contrastes y similitudes entre las formas de hablar presentes en cada escena.	Los elementos psicolingüísticos permiten ver en torno a quienes se generan los discursos, como se configuran las relaciones de poder y que características tienen las formas de habla de hombres y mujeres, entendiendo cómo esto genera asimetrías en las dinámicas de género. De acuerdo con el análisis crítico del discurso, estos poseen relaciones de poder e ideologías.	Se analizarán las interacciones de los personajes en escena, teniendo en cuenta elementos psicolingüísticos como ritmo, velocidad, entonación, silencios, timbre, entre otros. Con el fin de identificar diferencias y similitudes entre las formas de hablar.
10. Elegir un léxico apropiado para catalogar los discursos.	A modo de diferenciar las diversas capas discursivas presentes en el material filmico, es que resulta útil elaborar una categorización que permita asociar elementos comunes que forman parte de cada discurso. Esto obedece al modelo metodológico de rombo, pues mediante la categorización es posible generar una síntesis posterior.	Es necesario que luego de todos los análisis llevados a cabo, se genere una categorización de los discursos encontrados. Para esto se recurrirá a conceptos centrales del marco teórico, tales como masculinidad hegemónica, no hegemónica, feminidad, elementos icónicos y metafóricos.
11. Estudiar dónde, cuándo y en base a qué, se desarrollaron los discursos.	El sentido común es un almacén de conocimientos diversos que poseen los grupos sociales, bajo esta premisa es necesario conocer el contexto sociocultural desde el cual se produjeron las películas a analizar. El contexto es fundamental para entender las representaciones sociales, ya que éstas se encuentran sujetas a un espacio y un tiempo, factores que son de carácter dinámico, así pues, en el mundo social, lo contextual tiene un carácter objetivo mientras que lo representacional tiene un carácter subjetivo. Otro elemento que es importante destacar es la importancia que tiene el lenguaje y cómo es utilizado por el mundo social representado. Este paso además responde a nuestro tercer objetivo de investigación, acerca del devenir histórico de las representaciones sociales. El ACD considera que el discurso posee un importante valor histórico, con un alto potencial de análisis.	Se creará un apartado en las tablas de análisis denominado contexto de producción, en donde se realizará una revisión del contexto de producción en el cual se enmarca la producción y estreno de las películas seleccionadas.

IV.8. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO METODOLÓGICO

Para lograr realizar el trabajo de análisis, es necesario considerar a las películas como contenedoras de discursos. Es por esto, que el primer paso, consistió en la selección de escenas mediante el uso de una pauta que incluía criterios como que la escena seleccionada corresponda con la definición teórica del marco, que la

duración no se extienda más allá de los tres minutos, que se pueda observar al personaje principal, y que las interacciones en escena tengan que ver con temáticas de género. Junto con la pauta, también se llevó a cabo una discusión con el fin de asegurar que las escenas seleccionadas respondieran a los objetivos planteados en un principio.

Luego de haber seleccionado un total de dieciocho escenas, se procedió a aplicar el primer paso propuesto por Parker. Se llevó a cabo una sinopsis y una descripción densa por cada una de las escenas, lo que permitió transformar elementos tales como la música, iluminación, escenografía, planos de cámara, etc. en un texto escrito tangible que sirva como material concreto visualizable por cualquier persona que quiera acceder a la presente investigación. Además, este material concreto fue la materia prima para llevar a cabo el segundo paso de Parker, es decir, realizar una asociación libre tanto con las escenas audiovisuales, como con las escritas en texto, dicho paso fue transversal durante todo el proceso de análisis. En cuanto al tercer paso, se tomó el material generado durante el primer paso y se especificó más aun, primeramente, haciendo una distinción entre sujetos y objetos en escena. El criterio para distinguir entre ambos elementos fue el nivel de agencia en relación a otros/as personajes, ocurriendo en ocasiones que sujetos no poseían agencia (no tenían diálogos o interacciones relevantes), lo que significa que están puestos ahí con el fin de representar elementos escenográficos. Se construyeron dos pautas de análisis en formato tabla, con el fin de distinguir entre los elementos pertenecientes a los objetos y a los sujetos. En cuanto a la pauta de análisis A, referida a los objetos presentes en las escenas, se encuentra compuesta primeramente de la escenografía, en donde se explica y se interpreta todo aquello que tenga que ver con el ambiente en el cual se desarrolla la escena y la interacción de los personajes, luego se presenta la iluminación, elemento que pretende describir todos aquellos aspectos que tengan que ver con sombras, brillos, y realces de iluminación que se hagan en relación a ciertos personajes. Luego se describen e interpretan los tipos de movimientos de cámara, escalas de planos y música utilizada en la escena, elementos ya descritos en el marco empírico. Posteriormente se describe e interpreta la temporalidad, es decir, aspectos de la escena que permiten saber si es de día o de noche, si las interacciones y conjugaciones de verbos se encuentran en un tiempo pasado, presente, o futuro, para después prestar atención a los elementos del género cinematográfico de superhéroes. Finalmente, se analizó si existía algún elemento referente al contexto histórico durante la escena.

Para trabajar con el cuarto paso de Parker, se elaboró y utilizó la pauta de análisis B, referida a los sujetos presentes en las escenas de las películas. El primer elemento a analizar con dicha pauta fue el tipo de personajes en escena, para esto primero se llevó a cabo una discusión que permitiera reconocer a los personajes (u objetos) con agencia suficiente para ser considerados en el análisis, en este apartado se describió e interpretó la función que cada sujeto cumple en los filmes. En el segundo criterio de análisis, se describió e interpretó todo aquello referido a la

vestimenta y accesorios de los personajes. En el tercer criterio se prestó atención a la etapa del ciclo vital a la cual pertenecían los personajes de la escena, lo cual junto al cuarto criterio que fue el análisis de la interseccionalidad, permiten interpretar aspectos anexos al desarrollo de las masculinidades. El quinto elemento a analizar fue la conducta de cada uno de los sujetos en escena, en la cual se describió con detalle cada una de las acciones, y la interpretación correspondiente. El sexto criterio de análisis fueron los diálogos de los sujetos, el séptimo la psicolingüística y el octavo las interacciones que los personajes tenían entre sí, la interpretación de éstos fue de vital relevancia para el posterior análisis metafórico. El último aspecto a analizar e interpretar, fue el lenguaje psicológico utilizado por los personajes, con el fin de reconocer ciertos elementos referentes a la formación específica de los investigadores.

Luego de haber concretado las pautas de análisis, surgió en instancias de supervisión la necesidad de generar categorías para poder dar inicio al análisis del material obtenido. Para esto fue necesario revisar nuevamente los objetivos de la investigación, con el fin de identificar los conceptos centrales en los cuales se atenderá finalmente el análisis de los datos, para ir dando cierre al diseño de diamante. Los conceptos centrales en cuestión fueron masculinidad hegemónica, masculinidad no hegemónica, feminidad, elementos icónicos, elementos metafóricos y elementos históricos.

A partir de los conceptos anteriores se generaron tres categorías de análisis, las cuales fueron categorías teóricas, compuestas y emergentes. Las categorías teóricas corresponden a aquellas que emergen directamente de la teoría por lo tanto van acompañadas con su cita correspondiente, las compuestas se generaron a partir de la complementación entre elementos teóricos y elementos que aparecían en el análisis del material filmico que no estaban en la teoría, debido a que también tienen elementos teóricos, van acompañados de su cita correspondiente. Por último se generó por parte de los investigadores las categorías emergentes, las cuales fueron creadas a partir cambios que solamente se encontraban en el análisis de las películas, y que no figuraban en la teoría.

Una vez generadas todas las categorías se procedió a llenarlas de contenido, para esto se utilizaron las pautas de análisis, tomando la decisión de qué criterios de dichas pautas respondían mejor a los conceptos centrales. Mediante un proceso de discusión por parte de los investigadores se identificaron regularidades y cambios transversalmente en los tres filmes. Una vez clasificados fueron integrados dentro de las categorías de análisis (Teóricas, compuestas y emergentes). Paralelamente, se generaron clasificaciones de tipos de masculinidades no hegemónicas, las cuales son el aprendiz, el cómplice, el sabio, el villano y el aspiracional, las cuales fueron descritas según las características correspondientes de cada uno en el análisis de resultados. Posteriormente se procedió a construir las definiciones de cada una de las categorías tomando en cuenta su contenido, cabe señalar que fueron ordenadas según densidad.

El paso siguiente, fue analizar las pautas con el fin de complementar las definiciones de categorías con los elementos icónicos, metafóricos e históricos relacionados a las masculinidades. Para los elementos icónicos se utilizaron las escenografías, iluminación, tipo de música y vestimentas, para los elementos metafóricos se usaron los diálogos, la psicolingüística y las interacciones, mientras que para los elementos históricos se utilizaron los contextos históricos y las interseccionalidades de cada escena.

Se decidió en supervisión la utilización del programa Atlas.ti (versión 7.5.7), con el fin de generar asociaciones entre las categorías y sus contenidos, para así comenzar la construcción de las representaciones sociales de masculinidades. En el programa se ingresaron las categorías de análisis y asociaron ciertas palabras de las definiciones a cada una, lo cual permitió generar redes de nodos y vecinos, graficando de forma más clara las entradas de cada una de las categorías, las densidades y contenidos, con esto se logró una representación visual que facilita la comprensión del/a lector/a.

Se decidió elaborar una línea de tiempo para que el/a lector/a pueda visibilizar de forma gráfica el tercer objetivo específico de la investigación, el cual es visibilizar los cambios históricos ocurridos en la periferia de las representaciones sociales de masculinidad en las películas escogidas. Para construir la línea de tiempo, se generaron tres cuadros por película, uno de masculinidad hegemónica, uno de masculinidades no hegemónicas y uno de feminidad, en los cuadros se recogió información de las tablas de análisis, poniendo atención a criterios como el contexto histórico, la interseccionalidad, y cualquier otro criterio que pudiera dar luces acerca del devenir histórico del objeto de estudio. Como último paso antes de las conclusiones, se decidió realizar una representación gráfica del nodo central y el nodo periférico de la representación social de masculinidad, mostrando las modificaciones que hubo en la periferia de la representación, a partir del análisis de la evolución en las películas.

IV.9. CRITERIOS DE CALIDAD

Al llevar a cabo la presente tesis es necesario considerar ciertos criterios que permitan asegurar la rigurosidad y calidad científica con que fue realizado el presente estudio cualitativo.

▪ **Credibilidad:** es un elemento básico de validez interna que debería guiar de forma transversal todo tipo de investigación. Cornejo y Salas (2011) indican que este criterio “implica considerar los efectos de la presencia del investigador sobre la naturaleza de los datos” (p. 23), es por esto, que se hace necesario mantener siempre una actitud reflexiva acerca de la propia experiencia investigativa y de cómo se utilizan los datos en ésta. Como se ha visto a lo largo de la presente investigación, la población a investigar no son personas, sino material fílmico, por lo cual la información es extraída desde las escenas seleccionadas, con las cuales hay una

relación dialéctica activa. Se utilizarán como dispositivos para este criterio, la triangulación con otros/as investigadores/as tales como la profesora guía, y compañeros/as de carrera que también se encuentren realizando investigaciones similares, el registro de procedimiento, la transcripción textual (descripción densa) de cada escena seleccionada, y una constante reflexividad y discusión acerca de las interpretaciones llevadas a cabo, las cuales para los investigadores deben ser reales. Lo que permitirá “confirmar hallazgos y revisar algunos datos particulares” (Cornejo y Salas, 2011, p.23).

▪ **Auditabilidad:** Este criterio hace referencia a la posibilidad de que otros investigadores/as puedan seguir el mismo camino de la investigación, siguiendo los pasos detallados para llegar a conclusiones similares siempre y cuando se haga desde perspectivas equivalentes (Cornejo y Salas, 2011). Los dispositivos que permiten asegurar este criterio consisten en la utilización de las normas de citación de la *American Psychological Association* (APA), la descripción detallada de las discusiones, decisiones e ideas, además de los pasos de análisis discursivo, el registro de escenas y su descripción, pautas de análisis y características de las categorías que construyen la RR.SS.

▪ **Coherencia interna:** Implica que todos los elementos de la presente tesis no presentan ninguna clase de contradicción, manteniendo una integración y coherencia entre sus distintos marcos, etapas de análisis y resultados (Martínez, 2006). Se utilizarán una serie de dispositivos, como los conceptos sensibilizadores, la matriz de coherencia, el marco metodológico que permite garantizar un encadenamiento interno, y por último la interrelación de los marcos, la cual permite que los datos tengan consistencia entre sí.

▪ **Transferibilidad:** Este criterio permite asegurar la validez externa en la medida en que otros/as investigadores/as puedan ampliar los resultados del estudio propuesto hacia otras poblaciones, no tan solo enfocándose en las representaciones sociales desde el análisis de películas de superhéroes, sino cualquier otro tipo de material documental. Los dispositivos que permiten asegurar dicho criterio son la descripción exhaustiva de los procesos desarrollados, el establecimiento de sugerencias para ampliar futuras investigaciones y la recogida abundante de datos. Todo esto previendo que son los/as lectores/as quienes determinarán si los datos aquí expuestos serán transferibles o no, es por esto que “un estudio más riguroso permitiría una mayor transferibilidad de sus datos (Cornejo y Salas, 2011, p.23).

Rada (2007), menciona algunas estrategias de verificación planteadas por Morse, Barret y Mayan (2002), de las cuales consideramos pertinentes a considerar, por las características poco usuales de esta investigación, la siguiente: creatividad,

flexibilidad, habilidad y sensibilidad necesarias para desarrollar el proceso investigativo.

IV.10. ASPECTOS ÉTICOS

França-Tarragó (2001) es claro al decir que "tres son los principios éticos básicos que manifiestan, revelan o muestran, cómo llegar a la dignificación del ser humano: el Principio de Beneficencia, el Principio de Autonomía, y el Principio de Justicia" (p. 24).

- **Valor social y/o científico:** uno de los elementos para considerar como ética una investigación es su valor, ya sea social, científico o clínico. Se debe plantear una investigación que ayude a mejorar condiciones de vida y/o que produzca un conocimiento que pueda aportar a soluciones de problemas, aunque sea a largo plazo (González, 2002). Frente a esto reconocemos que estudiar aspectos colectivos relacionados a género es una temática de actualidad ligada a problemáticas sociales como discriminación, violencia de género, políticas públicas, etc. Concretamente, este criterio se valida mediante el uso responsable de los recursos, y además, planteamos la posibilidad de exhibir los avances y/o resultados de nuestra investigación como artículo de revista científica.

- **Validez Científica:** la mala ciencia no es ética, por lo tanto, a través de este criterio llevó a cabo un diseño y desarrollo confiable y eficaz, preocupados de generar un conocimiento válido (González, 2002). Este criterio tiene el propósito de generar conocimiento con credibilidad, para ello se llevaron a cabo los siguientes dispositivos; selección de un método e instrumentos de investigación coherentes con el problema planteado, un marco teórico suficiente basado en fuentes fundamentadas científicamente, redacción en un lenguaje cuidadosamente empleado (enfoque de género).

- **Evaluación Independiente:** consiste en prevenir posibles conflictos de intereses con los investigadores que pudiesen interferir, distorsionando juicios e interpretaciones realizadas (González, 2002). Los dispositivos que aseguran dicho criterio son la revisión de la investigación por parte de profesionales calificados no asociados al estudio, tales como los/as académicos/as supervisores/as, y el proceso de revisión y defensa de tesis que involucra a más profesores.

V. PRESENTACIÓN DE LOS RESULTADOS

El objetivo general de la presente investigación fue “*analizar representaciones sociales de masculinidad presentes en tres películas de Batman estrenadas entre 1960-2010*”, con este fin, en el presente apartado se procederán a exponer, en primer lugar, las pautas de análisis de las escenas seleccionadas, para,

posteriormente, presentar los resultados obtenidos en base a los constructos del objetivo general y los elementos icónicos, metafóricos e históricos de los objetivos específicos.

**PAUTAS DE ANÁLISIS
BATMAN: THE MOVIE (1966)**

**Escena 1: “Conferencia de prensa”
Pauta de Análisis A**

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	<p>La escena transcurre en el cuartel de policía. Detrás de <i>Batman</i> y <i>Robin</i> se pueden apreciar un librero repleto de libros de colores azules y rojos cuidadosamente ordenadas. Detrás de los periodistas se aprecia una muralla de colores grises y rojos anaranjados oscuros con unas puertas de madera, una ventana amplia, una lámpara y unos cuadros cuyo motivo no se logra apreciar bien. Detrás de los oficiales se puede apreciar una esquina del librero y en el lado derecho se puede apreciar un cuadro gigante con la imagen de algún personaje y debajo una escultura.</p>	<p>A través de la escenografía se pretende dar solemnidad a la conferencia de prensa que se está llevando a cabo, ya que se observa todo pulcro, limpio y correctamente ordenado. El hecho de que <i>Batman</i> y <i>Robin</i> puedan utilizar una oficina del cuartel de policía demuestra el respaldo que tenía la imagen del superhéroe durante esta época, como un ejemplo a seguir que representaba todos los valores de la sociedad. Los libreros parecieran hacer referencia a la imagen culta e intelectual asociada a una masculinidad hegemónica. Otro aspecto relevante es que muchos de los periodistas que aparecen en escena son más bien objetos uniformados para permitir resaltar la imagen exótica del personaje de <i>Gatúbela</i>. La mayor parte de ellos son hombres y las pocas mujeres están vestidas de manera muy sobria.</p>

Iluminación	A pesar de existir un ventanal amplio en la sala, la iluminación es más bien tenue. No se puede distinguir bien la hora del día. Los colores tras <i>Batman</i> que resaltan son los grises y detrás de <i>Gatúbela</i> lo anaranjado oscuro. Las caras en primer plano tienen una amplia iluminación con algunas sombras en el lado derecho, mientras que los rostros en el fondo aparecen difuminados, pudiendo distinguirse más bien sus trajes.	En concordancia con la escenografía la iluminación intenta reflejar la solemnidad de la conferencia de prensa que se está llevando a cabo. Un detalle relevante es que en algunas tomas cuando se observa el rostro de <i>Batman</i> en el fondo se logra apreciar el traje de la policía, como una forma de representar el respaldo de la ley en las acciones y libre albedrío del superhéroe.
Movimientos de cámara	Al principio y al final de la escena no se observan movimientos de cámara, son más bien fotografías estáticas, sin ninguna transición importante entre ellas. El único movimiento de cámara se da cuando <i>Batman</i> se acerca a <i>Gatúbela</i> donde la cámara realiza un pan de derecha a izquierda.	Como no es una escena de acción sino de diálogos, se mantiene la atención sobre el ritmo entre quienes estaban dirigiendo la discusión, por lo que queda de manera estática la cámara en quienes están dando argumentos. Al principio se intenta mostrar un diálogo entre iguales, pero al momento de intervenir el personaje de <i>Gatúbela</i> y la cámara realiza un paneo y mientras <i>Batman</i> se acerca el equilibrio se rompe volcándose la atención al personaje principal quien está pidiendo calma a los oficiales y mira a <i>Kitka</i> a los ojos, como si le estuviese pidiendo que no volviera a intentar decir algo que no debe y demostrando que él tiene la verdad y todos lo respaldarán a él.
Escalas de planos	La mayor parte de los planos que se observan son primeros planos desde el pecho a la cabeza con algunos enfoques pequeños en los rostros de <i>Batman</i> y <i>Gatúbela</i> durante algunos diálogos al final de la escena.	Al ser una conversación se intenta dejar muy claro cuál es el personaje que está hablando. Al ser un enfrentamiento entre <i>Batman</i> y el respaldo de los ciudadanos de ciudad <i>Gótica</i> versus una periodista “rusa”, extranjera y ajena a ciudad <i>Gótica</i> (<i>Gatúbela</i>).
Tipo de música	No se escucha música durante la escena.	El respaldo que hace la comunidad policiaca de ciudad <i>Gótica</i> debe ser un elemento muy importante que se quiere transmitir.
Temporalidad	El diálogo está centrado en el presente, ya que se refiere a la reacción de un grupo de protagonistas frente a la petición de <i>Gatúbela</i> de que <i>Batman</i> y <i>Robin</i> se quiten sus máscaras.	Pretende sumergir al público cinematográfico como una persona más dentro del cuarto que escucha las razones de por qué se debe resguardar la identidad del personaje principal.
Elementos del género cinematográfico	En la escena se pueden apreciar elementos típicos como el uso de un disfraz para resguardar la identidad real de los superhéroes, y se puede apreciar la importancia de este secretismo para ciudad <i>Gótica</i> , ya que todos respaldan a <i>Batman</i> cuando se le pide que se retire su máscara. También se puede apreciar la cercanía que existía en esta época entre los superhéroes como sujetos incuestionables que estaban más allá de las leyes.	La conferencia de prensa se origina a partir del sacrificio de <i>Batman</i> y <i>Robin</i> de ir al rescate de un capitán que había sido secuestrado y son atacados por un tiburón. Es esta película es donde mejor se puede apreciar el respaldo que posee el superhéroe por parte de las fuerzas policiacas y la ciudadanía, no produciéndose aún la evolución del concepto de superhéroe a la de vigilante.

Contexto histórico	<p>La película es de 1966 y se puede apreciar como el personaje de <i>Gatúbela</i> es ruso, en pleno contexto de la Guerra Fría con Estados Unidos. Durante los años 60 no es común ver mujeres profesionales, en la escena se aprecian solo 2 mujeres aparte de <i>Gatúbela</i> bajo el rol de periodistas, rodeadas por un ambiente más bien masculino.</p>	<p>Se puede apreciar como la escena transmite la sensación de ser una reunión exclusiva entre hombres, ya que son solo estos quienes participan y la única mujer que se atreve a participar es rápidamente llamada por la camaradería que se produce entre todos. También es una forma de representar cómo el mundo occidental debe culturizar a una persona que viene del bloque soviético, como un sector menos desarrollado que necesita ser civilizado. El mundo público y el trabajo es un espacio predominantemente masculino en esta etapa histórica, por lo que las pocas mujeres en escena deben mostrarse masculinizadas con vestimentas similares. Otro aspecto que considerar es que en la escena se puede percibir a solo una persona de color (hombre y de buena presencia), ya que en general es una película de blancos.</p>
--------------------	---	--

Escena 1: “Conferencia de prensa”
Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	<p>Están presente <i>Batman</i> y <i>Robin</i> (superhéroes protagonistas de la película), <i>Gatúbela</i> (antagonista, bajo la personalidad de <i>Kitka</i>), también participan el comisionado <i>Gordon</i> y el jefe de policía <i>O’Hara</i>. El resto de periodistas y policías que aparecen en escena ocupan más bien el lugar de objetos, por lo que no serán parte del análisis de personajes.</p>	<p>Se forma una especie de semicírculo de periodistas en su mayoría hombres y un par de mujeres con vestimenta similar a la de sus compañeros, las cuales llegan a pasar desapercibidas a primera vista, como una forma de uniformidad para resaltar la figura de <i>Kitka</i> con toda su exotividad. La fuerza policial aparece al lado o detrás de <i>Batman</i> y <i>Robin</i> como una forma de apoyo constante a las acciones que realizan dentro de la comunidad.</p>
Vestimenta	<p>Los superhéroes aparecen con los trajes característicos de la serie de televisión. Batman: tiene un traje gris de algodón con el signo del murciélago en su pecho (negro sobre un fondo amarillo), posee una capa negra con algunos tonos morados, las orejas de la máscara son cortas y tiene delineadas las cejas y una parte de la nariz. Robin: es más colorido con tonalidades rojas en el pecho y verde en los brazos, tiene un sistema de</p>	<p>La serie en la que está basada esta película tenía estilo psicodélico. La vestimenta de la mayor parte de los personajes nos vuelve a recalcar que esta es una conferencia de prensa importante, a la que al parecer también asistieron periodistas de otros países, ya que sería la única explicación para que <i>Kitka</i> venga desde Moscú. La vestimenta de <i>Kitka</i> trata de reforzar la idea de su extravagancia, demostrando que no es un personaje común en ciudad</p>

	<p>amarre de cuerdas de color amarillo al igual que su capa y en su rostro lleva un antifaz negro.</p> <p>Kitka: lleva un abrigo y un sombrero con estampado de leopardo, el abrigo posee un cuello alto y se logra apreciar una polera negra, además tiene unos aros dorados circulares y se encuentra muy maquillada.</p> <p>Gordon: tiene un traje gris que hace juego con su corbata y una camisa blanca.</p> <p>O'Hara: lleva un elegante traje y gorro de policía con sus placas bien relucientes.</p>	<p><i>Gótica</i>, ya que no se adapta a sus normas.</p>
Ciclo Vital	<p>Batman: adultez media</p> <p>Kitka: adultez joven.</p> <p>Robin: adolescencia entrando a la adultez joven.</p> <p>Gordon: adultez mayor.</p> <p>O'Hara: adultez media cercana a la adultez mayor.</p>	<p>Los superhéroes de la etapa dorada de los cómics tendían a ser figuras más bien adultas que ya habían alcanzado la madurez necesaria para saber diferenciar el bien del mal. Lo mismo acontecía con sus villanos, quienes solían tener edades similares. Lo contrario pasa con <i>Robin</i>, ya que es un joven que se encuentra en entrenamiento para algún día poder ser como <i>Batman</i>, por lo que generalmente los <i>sidekicks</i> que acompañaban a los superhéroes eran más bien adolescentes. El comisionado <i>Gordon</i> y el jefe <i>O'Hara</i> se encuentra en una adultez cercana a la jubilación, son personajes que representan los pilares de la sociedad, las bases sobre las cuales se fundó ciudad <i>Gótica</i>. Generalmente los personajes ligados a la intelectualidad o las leyes son personajes masculinos de avanzada edad.</p>
Interseccionalidad	<p>Batman: superhéroe, hombre, adulto, blanco, millonario, hijo único, contextura gruesa, heterosexual, norteamericano.</p> <p>Robin: aspirante a superhéroe, hombre, adolescente, blanco, huérfano, adoptado, delgado, sexualidad indeterminada, norteamericano.</p> <p>Kitka: villana, periodista, extranjera, elegante, delgada, heterosexual, rusa.</p> <p>Gordon: comisionado, hombre, adulto, blanco, clase media, contextura gruesa, sexualidad indeterminada, norteamericano.</p> <p>O'Hara: jefe de policía, hombre, adulto, blanco, clase media, delgado, sexualidad indeterminada, norteamericano.</p>	<p>El fenómeno más relevante fue escoger representar a una mujer extranjera de buena presencia, que viste de forma exótica para poder ser tomada en cuenta y poder preguntar. Es importante notar también cómo el cuerpo del hombre en esta época no tenía tanta relevancia como posteriormente. Es un <i>Batman</i> de contextura gruesa sin músculos trabajados. En contraste <i>Robin</i> es más pequeño y delgado que el protagonista. <i>Gordon</i> y <i>O'Hara</i> no tienen tanto poder a pesar de estar ligados a ley, ambos tienen jefes superiores y deben atravesar por la burocracia para intentar realizar sus acciones.</p>
Conducta	<p>Kitka: su actitud intenta poner a prueba a <i>Batman</i> y <i>Robin</i>, junto a los demás personajes que se encuentran en escena. Se puede apreciar una leve sonrisa y naturalidad al expresarse, mueve su cara de forma negativa al cuestionarlos sobre el uso de los disfraces. Luego se ríe de manera</p>	<p>Una característica de la masculinidad hegemónica es la incapacidad de mostrar emociones, <i>Batman</i> mantiene la calma y en ningún momento parece sentirse atacado por la falsa periodista. Mientras que masculinidades menos hegemónicas cumplen la función de demostrar el descontento por la situación que se</p>

	<p>burlona frente a la respuesta que le dan.</p> <p>Batman: en ningún momento se expresa algún tipo de emoción durante la conversación. Su rostro se mantiene tosco y serio, con pequeños pestañeos y movimientos faciales leves.</p> <p>Gordon: se levanta del lugar donde se encontraba sentado con el rostro con el ceño fruncido y eleva la voz.</p> <p>O'Hara: se ve con su boca abierta y respaldando los comentarios del comisionado <i>Gordon</i>.</p> <p>Robin: eleva la voz y gesticula exageradamente con la boca lo que va diciendo, incluso eleva el dedo índice.</p> <p><i>Robin, Gordon y O'Hara</i> son más expresivos al reaccionar extrañados por el atrevimiento de la mujer de cuestionar a <i>Batman</i> en público.</p>	<p>está viviendo y son mucho más expresivas al demostrar el enfado frente al cuestionamiento de este personaje extranjero. En <i>Kitka</i> se puede apreciar una dualidad en su conducta la que va desde la seriedad de sus preguntas hasta la ironía en la respuesta frente a los cuestionamientos de los personajes que respaldan a <i>Batman</i>. Como es la primera escena que se presenta de este personaje femenino, se quiere dejar en manifiesto que no es quien dice ser, que detrás de esta mujer hay algo oculto, su no normatividad dentro del escenario.</p>
<p>Diálogos</p>	<p>Batman: -"Diga usted señorita..."</p> <p>Kitka: -"Soy la camarada <i>Kitayna Ireyna Tatanya Kerenska Alisoff</i> Pertenezco al Mercurio de Moscú"-</p> <p>Batman: -"Y nos adorna con su presencia, ¿Puedo servirle en algo?"-</p> <p>Kitka: -"Si quisiera usted quitarse la máscara saldría mejor en mi foto"-</p> <p>Gordon: -"Por los cuernos de la luna, ¿<i>Batman</i> quitarse la máscara?"</p> <p>O'Hara: -"¡Esta mujer ha de estar loca!"-</p> <p>Batman: -"Por favor, jefe <i>O'Hara</i>. Caballeros, esta jovencita es extraña a nuestro medio. Su deseo es algo natural aunque imposible de conceder"-</p> <p>Kitka: -"¿Imposible?"-</p> <p>Batman: -"En efecto, si <i>Robin</i> y yo nos quitáramos la máscara el secreto de nuestra identidad saldría a la luz pública"-.</p> <p>Gordon: -"Con lo cual se destruiría su valor como azote del crimen".</p> <p>O'Hara: -"Claro señora, ni siquiera el comisionado <i>Gordon</i> ni yo sabemos en realidad quiénes son"-</p> <p>Robin: -"De hecho ni nuestros parientes más cercanos lo saben"-</p> <p>Kitka: -"¿Pero por qué usan ustedes tan extraños disfraces?"</p> <p>Robin: -"Que no la engañen las apariencias señora, bajo el disfraz somos personas totalmente normales"-</p> <p>Kitka: -"¿Como los vaqueros enmascarados de las películas del oeste?"-</p> <p>Gordon: -"Claro que no, <i>Batman</i> y <i>Robin</i> han sido debidamente autorizados por la ley"</p> <p>Robin: -"Apoye a la policía, es nuestro mensaje"-</p> <p>Batman: -"Bien dicho <i>Robin</i>. Y la mejor manera de dar fin a esta conferencia. Gracias y buenos días"</p>	<p>En el diálogo se puede ver cómo los argumentos de todas las masculinidades no hegemónicas, lo que buscan es apoyar a <i>Batman</i>. Es relevante señalar cómo <i>Batman</i> trata de "señorita" a la periodista de una forma seductora como un artista trataría a una fan, es decir, con un tono condescendiente, paternal y seductor a la vez. Mientras que <i>Robin</i> la trata de "señora" como una forma despectiva de señalar que está preguntando estupideces. La necesidad de señalar el nombre completo en ruso del personaje de <i>Gatúbela</i>, por otra parte, es una forma de acentuar aún más su exotividad e inteligibilidad con la gente de ciudad <i>Gótica</i>. El jefe <i>O'Hara</i> trata a esta mujer incluso de "loca", cuestionando la normalidad del personaje. <i>Batman</i> la infantiliza posteriormente tratándola de "jovencita" al señalar que es una persona extraña al medio, por lo que es normal que actúe así. Como un conquistador hablaría de un no civilizado. <i>Robin</i> vuelve a utilizar el concepto de normalidad al señalar que debajo del disfraz son personas normales. Hay una clara referencia a la normalidad de las acciones de un superhéroe. Desde un aspecto más técnico cuando <i>Kitka</i> menciona que se comportan de manera similar a los vaqueros enmascarados, hace referencia a cómo el género de superhéroes se fue alimentando de otros géneros de acción y aventura populares en el cine de esa época. Además, se puede observar la alusión respecto del estereotipo de norteamericanos por parte del mundo soviético, lo cual resalta la rivalidad simbólica entre lo soviético y lo estadounidense, evocando elementos de la Guerra Fría. <i>Gordon</i></p>

		reafirma el respaldo a las acciones y el libre albedrío de <i>Batman</i> por parte de toda ciudad <i>Gótica</i> al señalar “ <i>han sido debidamente autorizados por la ley</i> ”. Otro aspecto relevante que se puede observar es cómo el personaje de <i>Batman</i> es quién inicia y da término a la conversación.
<i>Psicolingüística</i>	<p>Kitka: presenta un lenguaje acelerado y con un leve acento ruso al pronunciar su nombre, y una voz con tonalidad suave y matices.</p> <p>Batman: utiliza una tonalidad grave, serena y pausada marcando bien las palabras que está utilizando.</p> <p>Gordon/O’Hara: elevan la voz para hablar y lo hacen de una manera más tosca con tonalidades graves.</p> <p>Robin: posee una voz menos grave y habla marcando bien las palabras y modulando, y eleva la voz al final.</p>	Lo acelerado de la forma de hablar y su acento extranjero, son una forma de expresar la diferencia del personaje con el resto de las personas que se encuentran presentes en escena. Además es la única voz femenina que escucha en la escena, dado que todos los elementos de su habla crean un contraste con el habla de los demás personajes (hombres en escena). El hecho de que en ciertos momentos acentúe los matices del habla, pueden ser asumidos como la feminidad del personaje. <i>Batman</i> continúa siendo un personaje muy poco expresivo en su discurso, el cual es más bien monótono como el de un erudito hablando sobre alguna teoría personal. Los más expresivos continúan siendo los personajes masculinos no hegemónicos, ya que son quienes gritan y hacen gestos para que su voz sea escuchada. Además sus discursos son seguidos unos de otros a manera de respaldo.
<i>Interacciones</i>	Se puede observar en la escena una camaradería donde los hombres presentes en escena se apoyan entre sí de igual a igual. Cuando se le da la palabra a <i>Kitka</i> , el grupo de hombres pareciera estar rodeando a la mujer a medida que le responden, quedando finalmente <i>Batman</i> en un diálogo con ella en el cual la trata de guiar para ser aceptada por el grupo de hombres.	Como se había mencionado anteriormente, quien inicia y termina la conversación es la masculinidad hegemónica de <i>Batman</i> . Por otra parte, se logra ver como una especie de Club de <i>Toby</i> de la vida pública, donde los hombres pueden hablar bajo los mismos términos en igualdad de condiciones, mientras la mujer que intenta insertarse no es aceptada si no lo hace bajo las mismas condiciones, como las otras mujeres que se observan en escena masculinizadas y sin opinar.

Lenguaje Psicológico	<p>En el diálogo se utilizan los conceptos “loca” por <i>O’Hara</i> y “normales” por <i>Robin</i>. También es importante mencionar que <i>Batman</i> habla sobre los deseos que tiene <i>Gatúbela</i> debido a su naturaleza extranjera.</p>	<p>En primer lugar, el que <i>O’Hara</i> utilice la expresión “loca” para referirse a <i>Kitka</i> explica cómo es vista su interacción con las personas que se encuentran ahí. Esta idea de tratar como loca a una mujer se encontraba ya en la filogénesis de la dualidad de género en la antigua Grecia, asociando lo exótico e ininteligible como rasgo natural en lo femenino. <i>Robin</i> por otra parte, hace alusión a que bajo sus trajes son personas normales como una forma de representar que son ciudadanos de ciudad <i>Gótica</i> y de cierta forma señalando que quienes se visten con disfraces no son personas normales. Por otra parte, y como una forma de civilizar a <i>Gatúbela</i>, <i>Batman</i> habla acerca de la normalidad de la extranjera a manifestar sus deseos sin tener autocontrol. Muy ligado a la idea del “ello” como algo que puede ser controlado por el “superyó” en una civilización más avanzada como la norteamericana.</p>
----------------------	--	--

Escena 2: “Entrevista en mansión *Wayne*”
Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	<p>Cuando la escena comienza al fondo de <i>Gatúbela</i> se observa un estante con los nombres del <i>Guasón</i>, <i>Acertijo</i> y <i>Pingüino</i> y sobre el mueble un gramófono, un objeto que no se logra apreciar bien qué es y el sombrero del <i>Acertijo</i>. A medida que se levanta y la cámara se mueve se muestra una muralla de ladrillos con una lámpara. En la mansión <i>Wayne</i>, <i>Bruce</i> se encuentra en el living donde</p>	<p>Al inicio, el diálogo muestra a <i>Gatúbela</i> dentro del refugio que tiene con los otros delincuentes. La decisión de generar una transición de este lugar hacia el living de la mansión <i>Wayne</i> es una forma de mostrar la dualidad del personaje de <i>Gatúbela</i>, quien debe actuar de formas diferentes durante la película. Llama la atención que a pesar de que la dualidad es un elemento</p>

	<p>se aprecia un sillón largo verde con cojines amarillos, y sillones individuales amarillos, una mesa café con dos sillas del mismo color, dos sillones individuales blancos. Al fondo se logra apreciar un ventanal grande que muestra unos maceteros de cerámica y un amplio patio de arbustos bien cuidados. También se observan columnas al interior del cuadro de estilo toscano, lámparas grandes, paredes tapizadas, piso de cerámica y cortinas elegantes de hilo. <i>Bruce</i> tiene en sus manos un papel blanco.</p>	<p>compartido tanto por los héroes como por la villana, en el caso de ella, es anómala en ambas facetas. La decoración de la mansión demuestra la clase social a la que pertenece <i>Bruce Wayne</i>, es decir, multimillonario. Además de demostrar elegancia al tener columnas al interior y un gusto artístico sobrio en cada elemento de la habitación. También se observa la abundancia, ya que a pesar de solo vivir con <i>Robin</i> y <i>Alfred</i>, se aprecia que viven en un lugar amplio, enorme para 3 personas. El papel que <i>Kitka</i> lleva ante <i>Bruce</i> representa la amenaza que había recibido <i>Gatúbela</i> bajo la firma de la fundación <i>Wayne</i>.</p>
Iluminación	<p>A pesar de estar en un lugar oculto, el refugio de los malhechores se muestra iluminado de forma tenue. La iluminación de la escena se destaca en el ventanal que se dirige al patio de la mansión, por lo que se logra apreciar la inmensidad del terreno. Se utilizan colores cálidos durante la conversación entre <i>Bruce</i> y <i>Kitka</i>, la conversación da la impresión de llevarse a cabo en un periodo muy iluminado como el medio día, ya que a través de una cortina se puede apreciar luz similar a la que entregaría el sol.</p>	<p>La iluminación intenta aparentar la tranquilidad de un hogar, el uso de colores cálidos demuestra también un espacio personal del personaje principal al cual dejó entrar a <i>Kitka</i>. Respecto a la iluminación del principio de la escena da la impresión de ser un cuarto cerrado, pero iluminado, quizá desde el cielo. Los colores son cálidos quizá como una forma de que la transición de los escenarios durante el montaje calzara.</p>
Movimientos de Cámara	<p>Al comienzo cuando <i>Gatúbela</i> se levanta del asiento, la cámara hace un <i>pan</i> hacia la derecha siguiendo al personaje. Posteriormente hay un <i>traveling</i> desde el asiento de <i>Bruce</i> hacia atrás. Luego, la cámara permanece estática centrada en las imágenes de <i>Bruce</i> y <i>Kitka</i> mientras dialogan. Al final de la escena, la cámara se acerca al rostro de <i>Kitka</i>.</p>	<p>El primer movimiento de cámara que sigue a <i>Gatúbela</i> mientras se quita el antifaz y se presenta pretende demostrar cómo se va convirtiendo en el personaje de <i>Kitka</i> a medida que se va haciendo la transición hacia el living de la mansión <i>Wayne</i>. La función del <i>traveling</i> es mostrar la opulencia del lugar donde vive el personaje principal. Luego los movimientos de cámara se vuelven estáticos para volver a la importancia del diálogo y finalmente el zoom hacia el rostro de <i>Kitka</i> es para mostrar como vuelve a ser <i>Gatúbela</i> y deja de actuar bajo el personaje.</p>
Escalas de planos	<p>Comienza un primer plano de <i>Gatúbela</i>, luego el plano se abre hacia un plano medio cuando muestra la habitación en la que se encuentra con <i>Bruce</i>. Luego la conversación se lleva a cabo desde un medio primer plano desde la cintura de <i>Bruce</i> y primeros planos desde el pecho de ambos.</p>	<p>El primer plano es utilizado para mantener atención en qué personajes están hablando. Cuando el plano se abre busca contextualizar en qué lugar se encuentran los personajes. Finalmente se muestra la cercanía entre <i>Bruce</i> y <i>Kitka</i> a través de primeros planos como en un juego de seducción entre ambos. La primera toma de la escena y el último primer plano, sin embargo, tienen la función de mostrar que <i>Kitka</i> es un personaje de <i>Gatúbela</i>, pero a su vez <i>Gatúbela</i> también se le considera un personaje, por lo cual no es posible establecer que una de las dos sea la “verdadera”.</p>

Tipo de música	La escena no tiene sonidos de ambientación, se mantiene centrada en los diálogos. Cuando <i>Gatúbela</i> mira a los ojos a <i>Bruce</i> de forma directa ingresa suavemente un saxo de jazz acompañado de otros instrumentos de viento.	El silencio de la escena pretende mantener la atención en los diálogos. Mientras que el ingreso de la música justo en el momento en que <i>Gatúbela</i> le dirige una mirada a <i>Bruce</i> que pretende mostrar la seducción entre ambos, ya que la conversación deja de tener un tono impersonal y pasa más bien a ser una invitación a una cita.
Temporalidad	La escena comienza desde el pasado, cuando <i>Kitka</i> está practicando en la guarida cómo se va a presentar a <i>Bruce</i> cuando llegue a la mansión. Luego se traslada al presente en el que se lleva a cabo la conversación.	El mostrar al principio al personaje vestido de <i>Gatúbela</i> y a medida que emite el diálogo ir mostrando la transición hacia <i>Bruce</i> sentado, evidencia una temporalidad entre un episodio de planificación y la concreción del hecho planificado.
Elementos del género cinematográfico	Al principio se puede observar a <i>Gatúbela</i> con su disfraz, lo que evidencia la presencia de una villana o antagonista que también oculta su personalidad. Y utiliza la seducción como un arma para atacar al protagonista. En la mansión <i>Batman</i> está utilizando su alter ego, <i>Bruce Wayne</i> .	En primer lugar hay que mencionar que en esta época la mayoría de los personajes femeninos fuertes que aparecían cumplían la labor de villana, los trajes suelen remarcar su sensualidad, ya que es la forma de combatir que tenían más que el empleo de la fuerza o la inteligencia. Se puede apreciar como <i>Gatúbela</i> en el rol de <i>Kitka</i> intenta seducir al personaje. La doble personalidad usada con el fin de proteger a los seres cercanos. Por otra parte, <i>Bruce</i> a través de la fundación <i>Wayne</i> ejerce acciones positivas para ciudad <i>Gótica</i> , manteniendo un carácter prosocial.
Contexto histórico	A pesar de ya haber mencionado su nombre completo durante la conferencia de prensa, se vuelve a remarcar en esta escena el carácter soviético del alter ego de <i>Gatúbela</i> , nuevamente acorde a la realidad que se vivía en el mundo con la Guerra Fría. Se hace mención de ciudades rusas y <i>Kitka</i> suele usar la palabra “camarada”, ligando al personaje aún más a las ideologías políticas del partido comunista que se encontraba absolutamente en contra del sistema capitalista imperante en Estados Unidos.	Nuevamente se puede apreciar cómo se pretende mostrar que esta mujer, que escapa de los cánones normales de las otras figuras femeninas que se observan en ciudad <i>Gótica</i> , pertenece a un país extranjero y con un pensamiento totalmente opuesto al occidental. Además posee un carácter animalesco tanto en su vestimenta como en sus gestos y su forma de hablar, esta imagen femenina ocupa en su configuración elementos felinos, predadores y salvajes.

Escena 2: “Entrevista en mansión *Wayne*”

Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	Se observa a <i>Gatúbela</i> (con su traje) y posteriormente en su alter ego <i>Kitka</i> . Y aparece el alter ego de <i>Batman</i> , <i>Bruce Wayne</i> .	La escena pretende mostrar las intenciones de <i>Gatúbela</i> de ganar la confianza de <i>Batman</i> , a través del engaño de su personaje. Mientras se pretende mostrar la otra vida que tiene <i>Batman</i> , como un millonario que vive cómodamente como un ciudadano privilegiado y de prestigio en ciudad <i>Gótica</i> .

<p>Vestimenta</p>	<p>Gatúbela: antifaz negro y orejas, un traje negro y guantes con garras, además maquillaje en los ojos. Como <i>Kitka</i> un sweater con cuello y una falda de color salmón, un reloj y un anillo de oro en su mano izquierda, maquillaje más natural y las uñas pintadas del mismo color de la ropa. Bruce: Una chaqueta azul oscura con un pañuelo en el bolsillo, una camisa blanca desabrochada arriba, un pañuelo en el cuello, pantalones de tela grises, calcetines negros, largos y zapatos negros.</p>	<p>El traje de <i>Gatúbela</i> es una manera de representar la piel de un felino con sus características orejas y garras. El traje de <i>Kitka</i>, intenta ser más sobrio para demostrar que es una mujer elegante, con sentido de la moda y recatada, haciendo una sutil alusión a la estética socialista. La vestimenta de <i>Bruce</i> busca mostrar el acceso que tiene a vestirse bien con las mejores telas.</p>
<p>Ciclo Vital</p>	<p>Gatúbela: adultez joven pasando a adultez media. Batman: adultez media.</p>	<p>Como se mencionó anteriormente el hombre hegemónico ya alcanzó el desarrollo óptimo. Mientras que los personajes femeninos que acompañaban a los galanes en el cine de esta época tendían a ser de menor edad.</p>
<p>Interseccionalidad</p>	<p>Gatúbela: villana, periodista, extranjera, elegante, delgada, heterosexual, rusa. Batman: superhéroe, hombre, adulto, blanco, millonario, hijo único, contextura gruesa, heterosexual, norteamericano.</p>	<p>Se intenta volver a dejar clara la condición de extranjera del personaje femenino, pero además esta es la primera escena donde la vemos en su doble personalidad como una mujer malvada que intenta engañar a <i>Batman</i> y utilizar a los hombres en busca de su beneficio personal. <i>Batman</i> muestra todas las características de su alter ego <i>Bruce Wayne</i>, quien representa al norteamericano modelo ideal.</p>
<p>Conducta</p>	<p>Gatúbela: los movimientos de <i>Gatúbela (Kitka)</i> siguen siendo delicados y fluidos, miradas directas, sonrisas en todo momento, toca el respaldo del sillón donde se encuentra <i>Bruce</i> suavemente mientras da vueltas por la habitación, gesticula con las manos tocando su pecho y su cabello, se toca el mentón y la boca, hace gestos de ronroneo cuando la invitan a cenar, le da la mano a <i>Bruce</i> para que la bese al despedirse. Batman: <i>Bruce</i> se mantiene sentado en el sofá, pero sigue con la mirada a <i>Kitka</i> mientras se pasea por la sala, mantiene las manos sobre un papel blanco girándolo con sus dedos. Se inclina para acercarse a <i>Kitka</i> cuando ésta se sienta, indica el papel mientras habla, luego sonríe levemente mientras mira a <i>Kitka</i> y le besa la mano al despedirse.</p>	<p>La conducta de <i>Gatúbela</i> pretende seducir y engañar a <i>Bruce</i> para ganar su confianza. Parte rodeando el sofá y recorriendo la sala de manera muy sensual como para ser admirada físicamente por <i>Bruce</i>. Ella adopta la posición de la mujer que necesita ser ayudada. Mientras <i>Gatúbela</i> camina se puede apreciar como <i>Bruce</i> le mira el cuerpo lascivamente y luego adopta una posición más cercana a ella, arrojando una sonrisa, para regresar al rol de alguien interesado en ayudar a <i>Kitka</i> que tiene el poder y los medios para hacerlo. Es el príncipe que va a ayudar a la princesa, lo cual parece ser un elemento recurrente en la heterosexualidad de <i>Batman</i>.</p>
<p>Diálogos</p>	<p>Gatúbela: -“Camarada <i>Wayne</i>, me llamo <i>Kitayna Ireyna Tatanya Kerenska Alisoff</i>. Vengo del Mercurio de Moscú, mis amigos me dicen <i>Kitka</i>”- Bruce: -“ <i>Kitka</i>... que encantador acrónimo”- Kitka: -“Gracias camarada <i>Wayne</i>. Usted sabrá que la fama de la fundación <i>Wayne</i> es conocida de Leningrado hasta Kamchatka y su trabajo por la paz y la comprensión.</p>	<p>En el diálogo nuevamente se observa la presencia de nombres extranjeros y se hace alusión a ciudades de Rusia, como una forma de representar la figura exótica de <i>Kitka</i> que viene a irrumpir el espacio esquematizado de <i>Bruce</i> (ciudad <i>Gótica</i>, Norteamérica). El uso en varias ocasiones de la palabra “camarada”, puede ser una alusión al comunismo de Rusia en contraparte del capitalismo de los Estados Unidos. Se señala que la</p>

	<p>Su propia fotografía ha aparecido incontables veces en el Mercurio de Moscú”- Bruce: -“Eso me emociona, no tenía ni idea de ello”- Kitka: -“Oh, da, da”- Bruce: -“Dice usted que echaron estos acertijos de la fundación por debajo de la puerta del apartamento que comparte con una amiga suya”- Kitka: -“Sí, camarada Wayne, es lo que me impulsó a verlo a usted. Al principio creí que era una tontería, pero luego hice memoria y, ¿No hay un capitalista criminal en este país llamado el Acertijo que explota los trabajadores de América?”- Bruce: -“Su léxico es curioso, pero... sí, existe ese truhan según parece”- Kitka: -“Pero ¿Qué puedo hacer ahora?, ¿Llevar los acertijos a la policía o tal vez a ese enmascarado llamado <i>Batman</i>?”- Bruce: -“No creo que sea necesario por el momento, sin duda es la obra de un bromista inofensivo. Sin embargo, ¿No quiere que sigamos hablando del asunto mientras cenamos esta noche?”- Kitka: -“Oh, que perfectamente encantadora idea, mmm”- Bruce: -“Voy a telefonar, si me permite, para cancelar algunos compromisos anteriores. <i>Alfred</i> la acompañará a la puerta. <i>Do vechera</i>”- Kitka: -“<i>Do vechera</i>, camarada <i>Wayne</i>”-</p>	<p>fundación <i>Wayne</i> es reconocida en la Unión Soviética, lo que viene a mostrar la relevancia política y social que tiene <i>Bruce Wayne</i>. Se utilizan vocablos en ruso para resaltar aún más la extravagancia del personaje de <i>Kitka</i> como “<i>da</i>” y “<i>do vechera</i>”. Vocablos que <i>Bruce</i> intenta pronunciar como una forma de mostrar el hombre cosmopolita que es, como si tuviera conocimiento sobre los idiomas que se hablan en el mundo. La lucha que existía entre los modelos capitalista y comunista durante la Guerra Fría queda aún más clara cuando <i>Kitka</i> le pregunta por un criminal “capitalista que explota a los trabajadores”. <i>Bruce</i> hace alusión al curioso léxico de <i>Kitka</i> nuevamente como una forma de remarcar que es una persona extranjera, un “otro” ajeno a ciudad <i>Gótica</i>. Nuevamente se refuerza la idea de que <i>Batman</i> es un equivalente a la ley en ciudad <i>Gótica</i>, cuando ella le pregunta a <i>Bruce</i> si debe ir por el <i>Acertijo</i> a la policía o a <i>Batman</i>. Finalmente se aprecia como <i>Bruce</i> aprovecha que ella acuda a solicitarle ayuda para invitarla a salir dejando más claramente que cayó en el gancho de la seducción de <i>Kitka</i>. Llega incluso a señalar que cancelará todo lo que tenía planificado para la tarde con tal de pasar tiempo con ella en la cena. Esto muestra cómo para el multimillonario es más importante la seducción que el trabajo.</p>
<p>Psicolingüística</p>	<p>La conversación se lleva a cabo de manera tranquila, ambos mantienen un ritmo y velocidad similar. El cual va volviéndose más lento a medida que la escena transcurre. Es necesario destacar además, que se intenta dar un énfasis en los nombres de ciudades rusas y las palabras extranjeras empleadas por <i>Kitka</i>.</p>	<p>Esta conversación pretende ser más íntima y de igual a igual, pero tiene la finalidad claramente marcada hacia la seducción entre ambos personajes. Por otra parte, mostrar lo exótico del personaje de <i>Kitka</i> con una pronunciación más marcada de las palabras rusas.</p>
<p>Interacciones</p>	<p>La interacción, es un diálogo pausado y equilibrado entre ambos. Llama la atención que cuando ella se sienta frente a <i>Bruce</i>, en cámara se observa que ella queda sentada a un nivel inferior a su contraparte.</p>	<p>Un detalle que llama la atención es que <i>Kitka</i> se observa sentada bajo la mirada de <i>Bruce</i>, permaneciendo él todo el tiempo observándola hacia abajo, situación que podría explicarse por diferencias de alturas (representar que el hombre es más alto que la mujer) o simplemente como una forma de sumisión de <i>Gatúbela</i> como elemento a utilizar desde su engaño y seducción.</p>
<p>Lenguaje Psicológico</p>	<p>Al principio aparecen algunos aspectos sobre el ego del personaje de <i>Bruce</i>, ya que <i>Kitka</i> intenta adularlo al señalarle que ha visto fotografías de él en los periódicos de Moscú y su fundación es reconocida a nivel mundial. Incluso <i>Bruce</i> llega a señalar que eso le emociona. Por otra parte, se puede apreciar que la</p>	<p>Un elemento utilizado al principio es adular al personaje de <i>Bruce</i>. <i>Gatúbela</i> intenta elevar el nivel de importancia de <i>Bruce</i> al señalarle que es reconocido hasta en su extravagante país. La figura del superhéroe no es cuestionada moral ni psicológicamente en ningún momento, lo que demuestra la</p>

	cordura de <i>Batman</i> no es cuestionada en ningún momento, ya que tiene tanto prestigio como la policía para trabajar en delitos.	importancia que tenían para la sociedad como figuras casi divinas que nunca se equivocan y siempre tienen la verdad y la justicia en sus manos.
--	--	---

Escena 3: “Cita en departamento”
Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
<i>Escenografía</i>	Al principio se observa una alfombra de colores cafés con diseño de diamantes y un mueble de madera a la izquierda de las piernas de <i>Kitka</i> . Los colores de la habitación son derivados del color pastel y rosados, en las murallas hay cuadros y lámparas encendidas. Por el fondo se puede apreciar una ventana abierta y varios edificios con las luces encendidas. A medida que avanza se observa un closet café con decoraciones florales doradas, una cajonera con esculturas y unos jarrones sobre ella, un cuadro, una mesa con dos sillas y un florero sobre	La escenografía no guarda ninguna relación con <i>Gatúbela</i> , ya que está decorada de forma muy elegante, por lo que da la impresión de ser el departamento de algún hotel lujoso o es un departamento ajeno que prepararon los malhechores para hacer caer a <i>Bruce</i> en su trampa. La disposición de los elementos da la impresión de estar preparada para una velada romántica.

	<p>ella, una cortina gruesa rosada en el fondo, una escultura de algún pueblo originario con un símbolo fálico en su cabeza y un esquinero. Bruce está sentado en un sillón verde musgo con cojines amarillos y al lado hay una lámpara grande sobre un mueble y algunos ceniceros de cristal.</p>	
Iluminación	<p>El cuarto se encuentra iluminado, pero la luz es tenue, se observan lámpara con ampolletas encendidas. El fondo del escenario se ve menos iluminado y con varios efectos de sombras reflejadas por objetos. Al acercarse a la cámara también se puede observar como la luz va desapareciendo, siendo más iluminada la parte central del cuarto. Por las ventanas se puede apreciar que en la ciudad es de noche, ya que los edificios tienen las ventanas iluminadas.</p>	<p>La iluminación de la escena pretende transmitir que ésta se lleva a cabo de noche. Además, el cuarto está más iluminado en la parte central de forma tenue dando la sensación de romanticismo entre la pareja.</p>
Movimientos de cámara	<p>La cámara comienza con un <i>tilt-up</i> desde las piernas de <i>Gatúbela</i> subiendo hasta su rostro. Luego hay un <i>pan</i> hacia la izquierda donde se encuentra sentado <i>Bruce</i>, cuando se levanta la cámara se queda fija entre los dos personajes. Nuevamente hay un <i>pan</i> hacia la izquierda cuando ella lo toma del brazo para dirigirlo al asiento, y luego hay un pequeño <i>traveling</i> recorriendo a los personajes a pie hasta que <i>Bruce</i> se sienta. Cuando ingresan los villanos no hay un movimiento de cámara, aparece como un fotograma. Al correr el <i>Acertijo</i> a atacar a <i>Bruce</i> se observa un <i>pan</i> hacia la izquierda y durante la pelea se desplaza entre izquierda y derecha.</p>	<p>El <i>tilt-up</i> busca mostrar la intimidad de la escena, ya que comienza desde las piernas del personaje y asciende por el cuerpo de <i>Kitka</i> para destacar su sensualidad. El <i>pan</i> hacia la izquierda recorre la habitación del departamento y nos dirige la atención hacia donde se encuentra <i>Bruce</i> sentado. Los <i>pan</i> son utilizados generalmente para dirigir la atención hacia algún lugar, por ejemplo cuando <i>Kitka</i> toma del brazo a <i>Bruce</i> para llevarlo nuevamente al sofá. El movimiento de cámara en general es bastante estático y durante la pelea su finalidad es mostrarnos quiénes fueron atacados o se encuentran a punto de atacar a <i>Bruce</i>.</p>
Escalas de planos	<p>La escena comienza con un primer plano desde las piernas de <i>Kitka</i>, para luego avanzar junto a ella a través de un primer plano desde su pecho hasta la cabeza. Luego, se observa un plano medio para mostrar a <i>Bruce</i> sentado en el sofá. Cuando se levanta se acerca en primer plano a <i>Kitka</i>, al volverse a sentar ambos en el sofá quedan en primer plano nuevamente. Los villanos ingresan en un medio primer plano desde sus cinturas hacia arriba y la pelea se desarrolla en planos medios con un acercamiento en primer plano a <i>Kitka</i> cuando hace el gesto de arañar con sus manos como <i>Gatúbela</i>. La escena culmina con <i>Bruce</i> reducido por todos en un medio conjunto.</p>	<p>El primer plano que parte desde las piernas hasta el rostro de <i>Gatúbela</i> pretende mostrar cómo se encuentra vestida de una forma más sensual y nos muestra por otra parte, a un <i>Bruce</i> que está como contenido sobre el asiento, para dar la impresión de que le impresionó la entrada de <i>Kitka</i> en escena. Los primeros planos durante el diálogo, muestran la faceta de conquistador de <i>Bruce</i> y una faceta un poco más inocente de <i>Kitka</i>, la idea puede ser mostrar una cierta tensión sexual entre ambos. El cambio de plano al aparecer los villanos pretende mostrarlos bien para que sean identificados por el público, además de hacer notar que vienen más secuaces en compañía, por lo que son un gran número de personas en comparación con <i>Bruce</i>. Vuelve un primer plano a mostrar a <i>Bruce</i> abrazando a <i>Kitka</i> y ésta pareciera mostrarse indefensa abrazándolo a él. La escala de planos durante la pelea pretende mostrar quién entra o sale del cuadro como</p>

		una forma de identificar las fuentes de amenaza presentes en la escena. Un primer plano de <i>Gatúbela</i> muestra cómo durante la batalla se olvida que se encuentra actuando como el personaje de <i>Kitka</i> y sus instintos aparecen. El último plano, pretende mostrar como <i>Bruce</i> fue reducido por todos los villanos y está totalmente indefenso y humillado en el suelo, mientras <i>Gatúbela</i> ya se sale de su rol y se muestra feliz de que el plan haya dado resultado.
Tipo de música	Se utiliza una música incidental desde el comienzo. Una suave melodía de jazz donde destaca el saxofón está presente durante la conversación entre <i>Kitka</i> y <i>Bruce</i> , la cual desaparece cuando ingresan los criminales. Hay un lapso de silencio y luego aparece música durante la pelea, un jazz más acelerado y con mayor inclusión de otros instrumentos.	La música pretende mostrar que los personajes se encuentran en la intimidad de un espacio de seducción mutua hasta que son interrumpidos provocándose un silencio, y finalmente un cambio de música muestra el inicio de la acción más acelerada de los golpes entre los personajes.
Temporalidad	La escenografía indica que la escena transcurre de noche. Además a partir de los diálogos, se puede apreciar que la escena transcurre en tiempo presente.	La escena pretende mostrar un momento más íntimo entre los personajes de <i>Batman</i> y <i>Kitka</i> , por eso se escoge que transcurra de noche. Los diálogos y las acciones transcurren de forma normal, el público cinematográfico entiende que no hay saltos en el tiempo.
Elementos del género cinematográfico	Se puede apreciar el alter ego de <i>Batman</i> en todo su esplendor, mostrando todas las debilidades que no puede mostrar en su normalidad. Es por esto, por lo que lo vemos en un rol afectado por la seducción de su contraparte femenina. Por otra parte, también se hacen presentes en escena todos los villanos de la película con sus trajes característicos (a excepción de <i>Gatúbela</i> que está personificada como <i>Kitka</i>). Otro elemento que se observa es la pelea coreografiada entre los personajes.	El uso de un alter ego por parte de los superhéroes es para proteger a sus seres más cercanos y en esta escena también podemos ver que son personajes mucho más vulnerables a las debilidades humanas corrientes cuando se encuentran bajo su alter ego. Por otra parte, se puede observar como todo superhéroe tiene una galería de villanos con diversas características, personalidades y aspiraciones entre sí, pero con una finalidad en común que los une: atacar al superhéroe. Esta debe ser la película de <i>Batman</i> en <i>live action</i> donde más villanos han estado juntos: <i>Guasón</i> , <i>Pingüino</i> , <i>Acertijo</i> y <i>Gatúbela</i> . Finalmente, es necesario recordar que el género de superhéroes es una mezcla de todos los géneros cinematográficos populares en el cine. Aquí se logra apreciar algo de romance y acción.
Contexto histórico	No se puede apreciar en la escena algún aspecto relevante en cuanto a su historicidad. La decoración de la escenografía muestra la elegancia de fines de los años 60. El rol que asume <i>Kitka</i> de inocencia frente a <i>Bruce</i> , era una imagen de la mujer que se puede apreciar en las películas más populares de la época. La mujer aún no adquiriría el protagonismo que están tomando en la actualidad.	La decoración de la escenografía como señalamos anteriormente pareciese ser un departamento ajeno a <i>Gatúbela</i> o una pieza especial de un hotel. El rol que asume <i>Gatúbela</i> en este juego seductor inocente era una característica muy típica del cine, donde la mujer generalmente ejercía como la pareja del protagonista desde una inferioridad y necesidad de protección del otro.

Escena 3: “Cita en departamento”
Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	Al comienzo observamos los alter egos de <i>Batman</i> y <i>Gatúbela</i> , es decir, el rostro que muestran públicamente, <i>Bruce</i> y <i>Kitka</i> . Luego se aprecia como entran en escena el <i>Pingüino</i> (quien tiene mayor protagonismo), el <i>Guasón</i> y el <i>Acertijo</i> . Finalmente hay 3 malhechores, que más bien cumplen la función de objetos dentro la escena, representando fuerzas en contra del personaje central. Los que no serán analizados.	La escena es una trampa que pretenden preparar a <i>Batman</i> , secuestrando a <i>Bruce</i> . Es una escena que sirve para mostrar al público la dualidad de los personajes con sus alter egos. Por otra parte se aprecia la unión que existe entre los villanos como una asociación que a pesar de características tan diferentes entre sí, logran unirse por un fin en común.
Vestimenta	Kitka: utiliza tonalidades rosadas en sus zapatos sin taco, un vestido largo de lo que parece ser seda con una abertura en las piernas y un cinturón, un broche de un gato dorado sobre su pecho izquierdo, un cintillo con lazo sobre su cabeza, un anillo en su mano izquierda y maquillaje en las	La vestimenta de <i>Kitka</i> busca mostrar toda su sensualidad y femineidad y se puede apreciar que es <i>Gatúbela</i> a partir del broche con forma de gato que lleva puesto, mientras la vestimenta de <i>Bruce</i> muestra un aspecto formal como para una cita romántica elegante. A diferencia de

	<p>mismas tonalidades de su vestimenta.</p> <p>Bruce: traje azul y negro de etiqueta con camisa blanca y humita, colleras en las mangas de su camisa y un reloj dorado en su mano izquierda.</p> <p>Pingüino: traje de frac negro, pantalones negros, camisa blanca, un corbatín y sombrero de copa morado, guantes y zapatos blancos, un antifaz negro y una boquilla larga para cigarros.</p> <p>Guasón: chaqueta en tonalidades fucsia, pantalón con líneas, camisa verde, lazo negro alrededor del cuello, maquillaje blanco sobre su rostro, guantes y antifaz de la misma tonalidad de su traje y labios pintados.</p> <p>Acertijo: traje de cuerpo completo verde con un signo de pregunta en su pecho y espalda, zapatos verdes, calzoncillos, guantes y antifaz lila.</p>	<p><i>Kitka</i>, no tiene presente ningún elemento que pudiese delatar su identidad. Los villanos aparecen con sus trajes típicos de la serie de televisión de los 60s, los cuales pretenden acentuar características de la personalidad. El frac otorga la similitud con los pingüinos, los signos de preguntas muestran la característica principal del <i>Acertijo</i> y la vestimenta de <i>Guasón</i> se asemeja a la de un comodín elegante de los que aparecen en las cartas inglesas.</p>
Ciclo Vital	<p>Kitka: adultez joven.</p> <p>Bruce: adultez media.</p> <p>Pingüino: adultez mayor.</p> <p>Guasón: adultez media.</p> <p>Acertijo: adultez media.</p>	<p>Los personajes femeninos suelen ser más jóvenes que los masculinos como una forma de remarcar aún más la debilidad de sus características frente a las del superhéroe. <i>Bruce</i> pareciera ser un poco más joven que el <i>Pingüino</i> y el <i>Guasón</i>, quienes aparecen en una versión más adulta en esta película. Son quienes también funcionan de cerebro, sobre todo el <i>Pingüino</i>, por lo que la inteligencia y sabiduría pareciera estar asociada a una imagen masculina de mayor edad. El <i>Acertijo</i> pareciera tener una edad similar a la del héroe, ya que es quien demuestra mayor agilidad y destreza en el momento de la pelea.</p>
Interseccionalidad	<p>Kitka: villana, periodista, extranjera, elegante, delgada, heterosexual, rusa.</p> <p>Batman: superhéroe, hombre, adulto, blanco, millonario, hijo único, contextura gruesa, heterosexual, norteamericano.</p> <p>Pingüino: villano, capitalista, adulto, blanco, elegante, clase alta, sexualidad indeterminada, norteamericano.</p> <p>Guasón: villano, personalidad psicopatológica, adulto, blanco, clase media, sexualidad indeterminada, norteamericano.</p> <p>Acertijo: villano, personalidad psicopatológica, inteligente, adulto, blanco, clase media, sexualidad indeterminada, norteamericano.</p>	<p>El personaje de <i>Gatúbela (Kitka)</i> es de nacionalidad rusa para mostrar aún más su excentricidad en comparación con ciudad <i>Gótica</i>. El personaje de <i>Bruce</i> se encuentra en un lugar privilegiado en la sociedad, ya que posee todas las características de una persona dominante: dinero, salud, belleza y juventud, es blanco y norteamericano (prototipo CEO de cualquier empresa capitalista). Entre los villanos no se hace mayor diferencia en cuando a la interseccionalidad, más que los recursos económicos parecieran ser de parte del <i>Pingüino</i>, ya que es quien viste con mayor elegancia y se muestra en la película como el cerebro del grupo que planifica todas las ideas, los demás parecieran ser ejecutores de sus acciones.</p>
Conducta	<p>Kitka: camina lento, mira fijamente a <i>Bruce</i> a los ojos, cuando le recitan el poema gira su cabeza lentamente hacia la cámara y cierra sus ojos, lo toma del brazo para dirigirlo al asiento nuevamente, cuando es detenida deposita sus manos en la</p>	<p>La conducta de <i>Kitka</i> al comienzo intenta ser totalmente seductora, ya que necesita que <i>Bruce</i> se mantenga en su departamento para llevar a cabo el plan de secuestrarlo. Se puede apreciar cómo en esta escena adopta la conducta más inocente,</p>

<p>solapa del traje de <i>Bruce</i>, cierra los ojos mientras lo escucha y lo vuelve a sentar tomándolo de los brazos, gira su rostro cada vez que <i>Bruce</i> le habla muy directo, y para recibir el beso de <i>Bruce</i> y lo queda mirando cuando él se detiene y luego dirige la mirada hacia el foco de atención de <i>Bruce</i>. Luego queda mirando el rostro de él con la mano en sus pechos, cuando <i>Bruce</i> se levanta se queda sentada en esa posición pero dirigiendo la mirada a los villanos. Se observa cómo se retira del sofá cuando <i>Acertijo</i> recibe un golpe de puño de parte de <i>Bruce</i>. Luego se vuelve a observar con los dientes apretados y con las manos lanzando sus dedos al aire como si fueran garras de algún felino, se queda mirando sus manos y la vuelve a colocárselas sobre su pecho. Posteriormente se puede apreciar en el costado izquierdo del cuadro, mientras observa como <i>Bruce</i> es reducido por todos y se acerca corriendo feliz observando todo desde atrás con sus manos levantadas al costado de su cadera.</p> <p>Bruce: se levanta de donde se encontraba sentado y camina lento, recita un poema mirando a <i>Kitka</i> a los ojos, cruza sus brazos y cierra sus puños, la detiene de los codos y gesticula más lo que le está señalando, se sienta y quedan ambos tomados de los brazos, se acerca a besarla y no lo hace porque le llama la atención algo, levanta las cejas y la cabeza hacia el foco de atención. Abraza con el brazo derecho a <i>Kitka</i> sobre el pecho y está con el otro apoyado sobre el sofá, mientras gesticula con señales de rabia hacia los villanos se levanta del sofá mirándolos fijamente. Detiene un golpe del <i>Acertijo</i> y lo golpea con el puño izquierdo, detiene un ataque del <i>Pingüino</i> y lo golpea con el puño derecho. Recibe dos golpes en el rostro del <i>Guasón</i> que lo hacen retroceder hasta una pared, pero detiene el tercer intento y le da un puñetazo en la cara. Luego es sorprendido por uno de los villanos acompañantes recibiendo un puñetazo directo en la cara que lo hace retroceder violentamente deteniéndose gracias al sofá, arroja un gancho derecho a este villano. Aparece otro villano que lo vuelve a golpear en el rostro, pero le devuelve el golpe. Esquiva al <i>Acertijo</i> que pretendía saltar sobre él, vuelve a bloquear un ataque del <i>Pingüino</i> con el paraguas, lo toma desde éste y lo gira lanzándolo sobre el <i>Guasón</i> y un secuaz. Es sujetado por el malhechor</p>	<p>delicada y sumisa en toda la película, ya que el girar hacia el costado demuestra cómo le da vergüenza ser cortejada por <i>Bruce</i>, la posición de sus manos sobre el pecho y el acurrucarse en <i>Bruce</i> indican una indefensión y la búsqueda de protección. Es la utilización del poder de la seducción en todo su esplendor, ya que todas las acciones que lleva a cabo tienen como finalidad distraerlo y bajar las defensas de <i>Bruce</i>. Incluso actúa frente a sus compañeros villanos retirándose asustada del lugar donde se encuentran peleando, solo se puede apreciar en dos momentos que se sale del personaje que está actuando: cuando la enfoca la cámara mientras <i>Bruce</i> es atacado y hace el gesto de arañar (muestra de su instinto malvado y salvaje) y en el último cuadro, cuando se observa que tiene una sonrisa y sus expresiones demuestran felicidad de haber conseguido llevar a cabo el plan. Por su parte la conducta de <i>Bruce</i>, es la de alguien que al principio está sorprendido de la belleza de la mujer que lo invitó a su departamento. Está en una actitud completamente romántica, incluso empalagosa. El gesto del cruce de brazos hace ver el impulso que intenta controlar de abrazar a <i>Kitka</i>, haciendo notar que existe una lucha interior entre lo desea hacer y lo que debe hacer. El gesticular más con su boca lo que está diciendo y tomarla de los brazos muestra el desenfreno y la pasión que siente en ese momento, llegando incluso a acercarse para besarla. Luego de encontrarse sorprendido de que los villanos hayan aparecido a molestarlo, adopta el rol del macho protector al rodear con su brazo a <i>Kitka</i> y a pesar de la diferencia en la cantidad de personas a las que debía enfrentar de todas formas se lanza a luchar. Durante la lucha se pretende mostrar la habilidad que tiene, ya que es capaz de detener, esquivar y resistir golpes. Fácilmente como <i>Batman</i> pudo haberse librado de la situación, pero prefiere ser reducido demostrando que tiene un plan bajo la manga, y prefiere mantenerse en el papel de su alter ego para finalmente demostrar que no pudo enfrentarse a esa cantidad de personajes. Con relación a los villanos, lo más destacable de sus conductas que se puede inferir a partir de la escena, es que <i>Acertijo</i> es el personaje más impulsivo de los tres, ya que es quien primero entra por la ventana, quien primero se lanza a golpear a <i>Bruce</i> y muchos de sus movimientos son apresurados sin pensar en las</p>
--	---

<p>más robusto por detrás de ambos brazos, recibe dos golpes en la cara de otro secuas, se muestra haciendo esfuerzo para soltarse, pero es tomado desde el cuello, se puede apreciar en su rostro señales de estar pasándolo realmente mal. Es reducido por todos, cae de rodillas al piso y luego cae completamente siendo aplastado por todos.</p> <p>Pingüino: entra caminando por la ventana y se queda observando con una sonrisa en su rostro. Aparece luego del ataque del acertijo intentando golpear con el paraguas en el costado izquierdo de <i>Bruce</i>, pero es detenido y recibe un golpe de puño cayendo sobre una mesa en el fondo del escenario. Cuando vuelve a aparecer en cámara intenta el mismo ataque y esta vez es sujetado de la punta del paraguas, lo giran y es lanzado sobre el <i>Guasón</i>. Aparece nuevamente cuando <i>Bruce</i> está siendo reducido en el suelo, se sube sobre una silla, y se sienta sobre todos abriendo el paraguas.</p> <p>Guasón: entra caminando y sonríe mientras agita sus puños a nivel de su cintura. Aparece a golpear a <i>Bruce</i> luego del <i>Acertijo</i> y el <i>Pingüino</i>, lo logra golpear en dos ocasiones con ambos puños, el tercer golpe es detenido y recibe un golpe en pleno rostro retrocediendo saliendo del cuadro. Cuando intenta participar nuevamente de la lucha recibe el choque del <i>Pingüino</i>, luego toma a <i>Bruce</i> del cuello cuando éste está siendo reducido por todos y se monta sobre los demás secuaces cuando <i>Bruce</i> está en el piso.</p> <p>Acertijo: Salta por la ventana y gesticula con las manos apuntando a <i>Bruce</i>. Cierra los puños y los levanta (ambos). Es el primero en correr hacia <i>Bruce</i>, le dirige un golpe con el puño izquierdo que es esquivado y recibe un golpe de puño sobre la cara, cae hacia la cámara saliendo de escena. Cuando ingresa nuevamente intenta saltar sobre <i>Bruce</i> desde el sofá, pero cae sobre uno de los secuaces. Se acerca cuando <i>Bruce</i> está siendo reducido y lo toma desde el pecho, luego se monta sobre todos cuando tienen a <i>Bruce</i> en el suelo.</p>	<p>consecuencias. Los movimientos del <i>Pingüino</i> son estereotipados, intenta el mismo ataque una y otra vez y es muy llamativo que prefiere quedarse sobre la cima de los villanos, lo que podría estar asociado al liderazgo que es aceptado por los demás y el abrir el paraguas como una manera de demostrar que el plan se llevó a cabo con éxito. A partir de la conducta del <i>Guasón</i> podemos apreciar que es quien fue más efectivo a la hora de luchar, ya que es quien logra pegarle en la cara a <i>Bruce</i>, también se puede apreciar como es el que intenta ahorcar a <i>Bruce</i> demostrando su lado más agresivo dentro de la escena. Debe ser una forma de demostrar que será siempre el villano más importante para <i>Batman</i>.</p>
--	---

<p>Diálogos</p>	<p>Bruce: -“Y todos mis días son trances y todos mis sueños nocturnos, y mis más tiernos romances son cuando te veo a mi turno’. Edgar Allan Poe, señorita <i>Kitka</i>, ‘A uno en el paraíso’, primer verso”-</p> <p>Kitka: -“Hablando de sus sueños nocturnos...”-</p> <p>Bruce: -“¿...nos atrevemos?”-</p> <p>Kitka: -“¿Por qué no?”-</p> <p>Bruce: -“Sí, en efecto, ¿Por qué no?, ¿De qué sirve soñar si no es el precedente de una acción valerosa?”-</p> <p>Kitka: -“Actúe entonces camarada”-</p> <p>Bruce: -“Señorita <i>Kitka</i>, tengo una extraña sensación de que voy a ser ciegamente y locamente arrebatado”-</p> <p>Pingüino: -“Nos vamos de fiesta”-</p> <p>Guasón: -“La broma es contigo”-</p> <p>Bruce: -“Asquerosos criminales”-</p> <p>Pingüino: -“Pobres cretinos somos, ¡Toma! ¡Ay, cuidado! Muy bien 1, 2. Cuando abra mi paraguas detengan la ducha, digo la lucha, ya”-</p>	<p>A través de los diálogos se puede apreciar el juego de seducción entre <i>Bruce</i> y <i>Kitka</i>, siendo el primero quien adopta una posición más conquistadora, utilizando frases elaboradas y poemas. Por su parte <i>Kitka</i> si bien en un comienzo adopta una actitud más de una chica avergonzada por las palabras de <i>Bruce</i>, luego se aprecia que es quien incentiva a <i>Bruce</i> a que actúe y la bese (implícitamente es una cita que terminaría en sexo). En el diálogo de <i>Bruce</i> queda claro que él se siente descontrolado, está absolutamente inmerso en la seducción de esta mujer. Se puede apreciar en su rostro la molestia que le generó el ingreso de los villanos a interrumpirlo e incluso los trata de asquerosos. De las voces que se pueden distinguir de los villanos, muestran cómo lo pasan bien cometiendo fechorías como si fuera un juego o una entretención. Quien comienza el diálogo y quien lo termina en la última escena es el <i>Pingüino</i>, demostrando de cierta forma ser el cerebro del grupo, quien planificó lo sucedido.</p>
<p>Psicolingüística</p>	<p>Bruce: habla con velocidad y ritmo medios mientras recita el poema. Luego comienza a hablar más lento marcando bien las frases que pronuncia. Eleva la voz al expresarle lo seducido que está por ella.</p> <p>Kitka: su habla es más lenta y se escuchan pequeños suspiros.</p> <p>Pingüino: su voz es rasposa similar a la que utilizan los piratas y está constantemente elevando la voz para señalar sus frases con un ritmo rápido.</p> <p>Guasón: grita su frase y expresa muchas risas, tiene una voz más aguda que los demás villanos.</p>	<p>Tanto las expresiones de <i>Bruce</i> y de <i>Kitka</i> demuestran una absoluta intimidad entre ambos. Sobre todo él, quien pareciera estar sintiendo y diciendo palabra por palabra lo que le está pasando, mostrando todos sus instintos más básicos. Si bien el diálogo de los villanos no es mucho, se pueden apreciar tonalidades de voces mucho más molestas al oído y suelen hablar todos a la vez. Sus voces pretenden generar caos en la escena y romper el romance que había antes. Además, las risas tienen la función de anular al otro mediante la burla y la negación omnipotente.</p>
<p>Interacciones</p>	<p>La interacción de <i>Kitka</i> está enfocada en representar el rol una mujer recatada, pero seductora a la vez. Por lo que busca entregar el poder al otro para que se comunique y haga lo que quiera con ella. <i>Bruce</i> por su parte está adoptando un rol de un hombre casanova que intenta enamorar a la otra persona. Entre los villanos se puede observar un cierto desorden, ya que suelen hablar al mismo tiempo y no se organizan entre sí para atacar, cada uno toma decisiones impulsivas del momento. Sin embargo parecieran respaldar los planes de <i>Pingüino</i>.</p>	<p>Ella le quiere entregar el poder a él para representar la feminidad a través de sus características más reconocidas socialmente. Durante toda la escena se mantiene en el rol, ni siquiera cuando <i>Bruce</i> está siendo reducido intenta participar de la acción. Por otra parte, él acepta el rol que le entregan y asume la defensa de la mujer como una sujeta frente a la cual hay que demostrar valentía y fuerza, luchando con los villanos a pesar de la diferencia en cantidad. En relación con los villanos, se aprecia un cierto desorden de sus acciones, no existe una coordinación entre sí. El liderazgo del <i>Pingüino</i> pareciese funcionar solo en lo intelectual, ya que al momento de la acción cada uno actúa por su propia cuenta.</p>

Lenguaje Psicológico	Se puede apreciar cómo en el diálogo <i>Bruce</i> asocia la “locura” con demostrar sus deseos más íntimos públicamente. Todo el instinto carnal que presenta en la escena le genera una sensación que escapa a su control.	Podemos observar que para <i>Batman</i> las emociones y las sensaciones sin un control personal están ligadas a la locura de las personas. Existe un superyó absolutamente represivo que intenta mantener el ello bajo la raya.
-------------------------	--	---

Escena 4: “La bomba”
Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	Un puerto de ciudad Gótica, en el cual se encuentran varios elementos, como una taberna llamada “ <i>Ye Olde Benbow Taberne</i> ”, una tienda de suvenires en forma de barco, botes, tanques de gas butano, un estacionamiento para autos a la orilla del mar, autos estacionados, barreras de contención, un <i>coffee shop</i> llamado <i>Moby Dick’s</i> , elementos de pesca tales como redes, trampas para crustáceos, cajas y cestos. Además, se puede observar personas circulando e interactuando con los elementos en	Se trata de un lugar que está hecho para que durante un solo día pueda acudir bastante gente de todo tipo, dado que en el puerto hay puestos de trabajo, ornamentación, lugares para comer, tiendas de recuerdos, etc. Llama la atención la desproporción entre hombres y mujeres en escena, lo cual podría representar la normalizada posesión de los espacios públicos por parte de lo masculino, lo cual también se puede notar en que al haber presencia de mujeres, van acompañadas de hombres en la mayoría de los casos.

	<p>escena, entre las cuales destacan dos monjas, una mujer con un coche, una banda compuesta por tres personas que toca una marcha usando un uniforme y también hay una pareja heterosexual joven besándose en un bote. Se observa ornamentación con temática marítima, como remos, redes de adorno y anclas. Dado que se trata de un puerto, se puede observar el mar en la escenografía, también un grupo de patos aparece en esta escena. Cabe mencionar que en escena se observan más del doble de hombres que mujeres en las calles.</p>	
Iluminación	<p>La escena ocurre durante el día y al aire libre, por lo cual la iluminación es clara.</p>	<p>El espectador debe observar todo lo que la bomba podría potencialmente dañar si explota en el lugar. El día y la calle simbolizan la normalidad, las personas cotidianas del día a día, son inocentes de lo que el héroe hace por ellos y ellas. Mientras viven sus rutinas despreocupadamente, <i>Batman</i> sale a la luz para protegerles.</p>
Movimientos de cámara	<p>Enfoques fijos, <i>tilt-down</i> y varios <i>pan</i>, todos mantienen a <i>Batman</i> con la bomba en el centro de la escena, mostrando a su vez la escenografía.</p>	<p>Lo más importante en escena es el superhéroe buscando lograr su cometido. Además, se muestra el esfuerzo que hace para evitar dañar a las personas con las cuales se encuentra.</p>
Escalas de planos	<p>La escena completa está enfocada en un plano medio conjunto.</p>	<p>El objetivo es que el espectador observe todo lo que la bomba podría potencialmente dañar, las acciones del superhéroe tratando de evitar la catástrofe y la reacción de las personas al ver la bomba.</p>
Tipo de música	<p>Se oye música incidental a partir de instrumentos de viento sin acompañamiento de percusiones, ritmo rápido, frenético y con múltiples variaciones de semitonos en una tónica menor. Aparece música real mediante una marcha en tono mayor interpretada por una banda compuesta de un bombo, una trompeta y una tuba.</p>	<p>La música incidental transmite tensión a la situación observada, solo se detiene cuando entra la música real, es decir, la marcha, la cual indica que se trata de algún tipo de organización, ya que quienes la interpretan caminan al ritmo y usan uniformes pudiendo observarse el contraste entre el superhéroe y la gente común.</p>
Temporalidad	<p>La acción continuada ocurre en el presente. Se encuentra dentro de una misma temporalidad y en tiempo real. Cabe mencionar que el tiempo en el cual se realizan la acción está limitado por el tiempo que tiene la bomba antes de explotar.</p>	<p>Se resalta la tensión del momento presente, generando expectación acerca de si el superhéroe logrará (o no) salvaguardar la situación compleja en la cual se encuentra envuelto.</p>
Elementos del género cinematográfico	<p>Los elementos del cine de superhéroes observables son, en primer lugar, la vestimenta del personaje principal, es decir, el traje típico de <i>Batman</i> usado por éste para combatir el crimen y proteger ciudad <i>Gótica</i>. En segundo lugar, se puede observar la predisposición al autosacrificio, elemento característico de los superhéroes clásicos. En tercer lugar, se observa la prosocialidad, ya que en todo momento el superhéroe trata de</p>	<p>La vestimenta cumple la función de otorgarle al superhéroe una identidad diferenciada del común de las personas que usualmente salva, además de proteger su propia identidad como parte de este común. El autosacrificio puede ser entendido como una actitud de superioridad del personaje, ya que es algo que también le diferencia de la gente común. La prosocialidad, es parte del código moral del superhéroe, lo cual también le otorga una ética superior</p>

	mantener el orden y carácter positivo (según cultura occidental) de la sociedad.	por sobre las personas comunes y los villanos.
Contexto histórico	Un puerto de ciudad Gótica ambientado en la época de producción del filme, es decir, la década de 1960. El puerto cumple la función de reunir al proletariado que produzca y que consuma.	Se puede observar de fondo el sistema capitalista y la sociedad de consumo en esta escena. En el puerto se encuentran puestos de comercio que no son precisamente de productos marítimos, la taberna y el <i>coffee shop</i> , se encuentran llenos.

Escena 4: “La bomba”
Pauta de análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	Batman: superhéroe de ciudad Gótica. Bomba: con la mecha encendida y cargada por <i>Batman</i> , a punto de explotar, considerada como sujeto por su relevancia en la escena.	Superhéroe que tiene el deber de salvar a los demás incluso sacrificándose a sí mismo. La bomba implica la ansiedad de la escena.
Vestimenta	Batman: traje característico del superhéroe el cual consiste en botas negras, calzas plomas, camiseta ploma, calzoncillo negro por fuera de las calzas, un cinturón amarillo grueso, un ovalo amarillo en el pecho con una silueta de murciélago negra, una capa negra, guantes negros que cubren el antebrazo y una máscara	La vestimenta otorga identidad, en el caso de <i>Batman</i> , al usar su vestimenta realiza acciones heroicas y desinteresadas. La oscuridad en sus ropas es un elemento característico del personaje que representa sus propios temores y además busca inspirar miedo en sus enemigos. En cuanto a la bomba, por

	<p>que deja al descubierto ojos y boca, tiene orejas de murciélago, cejas y nariz dibujadas.</p> <p>Bomba: redonda y un poco más grande que la cabeza de una persona común, de color negro y con la mecha encendida durante toda la escena.</p>	<p>su mecha encendida y su gran tamaño, representa una amenaza para la vida de quienes se encuentran en el puerto y para la normalidad del funcionamiento de éste, se trata de una imagen estilizada de bomba, lo cual guarda relación con elementos de caricatura y comedia presentes en el filme.</p>
Ciclo vital	<p>Batman: adultez media.</p>	<p>Etapa del ciclo vital donde el cuidado hacia los demás y la generatividad son tareas cruciales, lo cual se ve representado en su rol de superhéroe justiciero.</p>
Interseccionalidad	<p>Batman: superhéroe, hombre, adulto medio, blanco, millonario, hijo único, contextura gruesa, heterosexual, norteamericano.</p>	<p>Elementos que hacen al personaje situarse en una posición de poder por sobre la normalidad de la cultura occidental.</p>
Conducta	<p>Batman: sale por la puerta de la taberna sujetando una bomba con las manos por encima de su cabeza, cierra la puerta con su cuerpo y corre con la bomba hacia la derecha donde se encuentra con unas monjas, por lo cual rápidamente se voltea y sigue corriendo en dirección contraria donde se encuentra con una mujer que empuja un coche de bebé. Ante esta situación continua corriendo por el puerto, donde se encuentra con una banda que toca música, por lo que debe voltearse y seguir corriendo en otra dirección. Luego, intenta tirar la bomba al mar, pero se encuentra con que un hombre estaba subiendo unas escaleras justo en el lugar donde pretendía tirar la bomba, por lo que sigue corriendo con la bomba en las manos. En este punto aparece mucha gente en su camino, lo que hace que <i>Batman</i> no pueda dejar de correr, nuevamente se dirige a tirarla al mar, pero se encuentra que en el agua hay un bote con una pareja besándose. Luego, llega a un lugar donde se encuentran algunos hombres trabajando acarreando galones de gas butano, por lo que también debe salir de ahí. Tras esto, vuelve a cruzarse con las monjas, la mujer con el coche y la banda de música, para luego intentar nuevamente tirar la bomba al mar más no puede hacerlo porque en el lugar donde pretendía hacerlo hay una familia de patos. Finalmente, sigue corriendo con la bomba hasta desaparecer del enfoque de la cámara escuchándose ruidos de explosión y observándose residuos de ésta.</p>	<p>De la conducta de <i>Batman</i> se puede interpretar la frenética y desesperada búsqueda de proteger a las personas comunes y corrientes. El superhéroe pasa toda la escena corriendo de un lado a otro intentando evitar que la normalidad y cotidianidad del puerto se vea afectada, sin darle mucha importancia a su propia seguridad. El código moral del personaje se pone de manifiesto en estas conductas, pues ante el potencial de daño masivo de la bomba, <i>Batman</i> pierde su tendencia fría y estoica, mostrándose apresurado y algo torpe en ocasiones, debido a la urgencia de la situación.</p>

Diálogos	Batman: -“Hay veces en que no puede uno deshacerse de una bomba”-	El pensamiento en voz alta por parte del superhéroe, hace referencia a la dificultad de la situación. No obstante, mientras enuncia la frase mira hacia todos lados buscando una solución. Al decir “hay veces” indica que la complejidad de lo que ocurre es mayor a lo usual, pero también implica que ha pasado por situaciones iguales o peores. Cabe señalar lo absurdo de su frase, lo cual indica que a pesar de encontrarse en una situación límite de peligro él puede permitirse hacer una sutil broma.
Psicolingüística	La frase enunciada por <i>Batman</i> es dicha de forma apresurada y agitada, además no hay más interlocutor que sí mismo. El chispeo de la mecha de la bomba aporta tensión y sensación de peligro a la escena.	Representa una situación de estrés que necesita de una resolución rápida. El superhéroe a pesar de mostrarse agitado no pierde el control de la situación ni de sí mismo.
Interacciones	El superhéroe corriendo con la bomba sujetada por sus manos sobre su cabeza, se topa de frente con distintos personajes icónicos de la sociedad, la relación con ellos/as, es protegerles de la inminente explosión, incluso arriesgando su vida. Cada vez que se topa con personas, estas huyen inmediatamente, las mujeres suelen gritar. No obstante, hay personas que no huyen ni reaccionan al ver al superhéroe con la bomba, éstas son las monjas, la mujer con el coche de bebé, y los tres integrantes de la banda de música.	Si bien los demás personajes en escena no tienen mayor participación, son representativos de los valores y roles que son protegidos por la sociedad occidental, tales como: la religión, la maternidad, la pareja heterosexual joven con potencial de procrear, el amor, la familia representada en los patos y la institucionalización representada en la mini orquesta uniformada que interpreta una marcha. Cabe señalar, que quienes no huyen de la bomba, probablemente sientan que el hecho de que haya un superhéroe en escena garantiza su seguridad.
Lenguaje Psicológico	Psicológicamente llama la atención el nivel de entrega del superhéroe. El autosacrificio se observa claramente en esta escena, ya que fácilmente pudo haber muerto intentando salvar a las personas.	El superhéroe se encuentra dispuesto a entregar su vida en pro de sus ideales, pareciera ser que la vida de desconocidos y sus creencias son más importantes para él que su propia vida. Lo cual resulta incluso contradictorio, ya que si pierde la vida o es herido de gravedad pierde la capacidad de proteger a otros.

ESCENA 5: “Kitka es descubierta”

Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	La escena se lleva a cabo al interior de un submarino. Se observa la escalera de descenso para entrar a éste y en el fondo una puerta que lleva a otros sectores de la nave. También se encuentra una luz roja pegada a la pared, una silla grande de colores rojo y dorado que tiene encima un paraguas rojo con amarillo. Además, frente a las escaleras se encuentra el periscopio del submarino rodeado de una alfombra naranja, los visores del periscopio tienen símbolos que aluden a los villanos (se ven un signo de pregunta y un cuadrado blanco y negro). En los muros, se observan	Pareciera ser un centro de operaciones de los villanos de la película, donde cada cual tiene su función específica y quien comanda el submarino es el <i>Pingüino</i> , debido a los paraguas y la silla adornada que se observa. Por la cantidad de paneles de control y botones presentes pareciera que es necesario que varias personas operen el submarino, personal que fue sustituido posiblemente por los villanos y sus secuaces. La presencia de tubos de ensayo hace pensar automáticamente en ciencia, lo cual indica que los villanos o al menos uno de ellos, poseen

	múltiples paneles de control que tienen una gran cantidad de botones y relojes. Sobre uno de los mesones de dichos paneles se encuentra una figura de pingüino tamaño real. Se observa en escena también un paraguas verde colgado en uno de los paneles. Por último, se encuentran nueve tubos de ensayo con polvo de colores en ellos.	conocimiento científico. También es importante destacar la figura del submarino como un elemento claramente bélico.
Iluminación	La escena muestra en general una iluminación ambiental tenue. No obstante, cuando se muestran rostros en primer plano, aparecen con una iluminación más clara proveniente de la derecha, haciendo que el lado izquierdo de los rostros se vea más oscuro, lo cual se puede notar con claridad en el primer plano del rostro de <i>Batman</i> con la mirada perdida.	Se trata de un sitio donde se maquinan y se llevan a cabo planes malintencionados, la luz tenue potencia dicha atmósfera malvada y oculta. Por otro lado, la iluminación de los rostros realza las expresiones faciales haciendo más intenso el drama. En el caso del superhéroe, la iluminación realza su capacidad de permanecer estoico aun cuando se encuentra pasando por una situación de dolor sentimental.
Movimientos de cámara	En el inicio de la escena se muestra el descenso hacia el interior del submarino por parte de <i>Batman</i> mediante un <i>tilt-down</i> . Durante la escena también se observan acercamientos y alejamiento de cámara en torno a los rostros de los personajes, resaltando las expresiones.	El tilt-down otorga continuidad a la escena, mientras que los acercamientos otorgan mayor dramatismo y expresividad a los gestos faciales de los personajes, sean estos omisiones como en el caso de <i>Batman</i> , o expresiones en el caso de <i>Robin</i> .
Escalas de planos	En la escena se pueden observar planos medios, medios primer plano y principalmente primeros planos de los rostros de <i>Batman</i> , <i>Robin</i> y <i>Gatúbela</i> .	Se observan los rostros enfocados en primer plano en los momentos de mayor tensión emocional de la escena. El que más llama la atención es el de <i>Batman</i> al descubrir la identidad de <i>Gatúbela</i> .
Tipo de música	Se puede escuchar música incidental. Primero, se puede oír instrumentos de viento estilo jazz con un tiempo acelerado, luego esto cambia a tonos agudos y extendidos variando entre semitonos. Además, en un fragmento de la escena se oye una balada pop de los 60' cantada por una voz femenina en francés.	Los instrumentos de viento sonando al ritmo de un jazz acelerado transmiten tensión a la situación, mientras que la balada transmite la pena interna que no expresa el superhéroe en su rostro.
Temporalidad	La escena ocurre en tiempo presente, lo cual se ve reflejado cuando <i>Batman</i> hace callar a <i>Robin</i> , diciéndole que cualquier cosa que diga en el presente "podría ser comprometedor", en un futuro condicional. Además, cuando <i>Batman</i> llama a la guardia costera, entrega la ubicación del submarino usando verbos en tiempo presente.	Llama la atención el resguardo que tiene <i>Batman</i> con relación a las consecuencias futuras que pudieran tener ciertas acciones o ciertos dichos en el presente. Esto puede interpretarse como una expresión de la actitud de mantenerse siempre dos pasos por delante del enemigo, su frialdad y su falta de impulsividad, pese a lo que está viviendo en el momento.
Elementos del género cinematográfico	El elemento más representativo del género de superhéroes en esta escena son los trajes típicos de cada personaje, donde se observan <i>Batman</i> y su traje oscuro característico, <i>Robin</i> y su traje colorido y <i>Gatúbela</i> , con su traje negro y ajustado. Por otro lado, es posible observar el fenómeno de prosocialidad, ya que sin dudar, y pesar de la interferencia emocional,	Tanto <i>Batman</i> como <i>Robin</i> y <i>Gatúbela</i> parecen tener algo que perder, dado que se ven en la necesidad de ocultar sus verdaderas identidades al momento de llevar a cabo sus cometidos. La escena también muestra tintes dramáticos y románticos.

	<i>Batman</i> cumple su deber y alerta a la guardia costera acerca del submarino.	
Contexto histórico	Se trata de un submarino de guerra, posiblemente usa tecnología desarrollada durante la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría.	Llama la atención la facilidad con la cual los villanos logran apropiarse de un navío con el potencial destructivo de un submarino, el cual usualmente es usado para fines militares. Esto hace alusión a la polarización y generación de bloques, donde se hace la clásica distinción entre buenos y malos del cine norteamericano patriota.

ESCENA 5: “Kitka es descubierta”
Pauta de análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	Batman: superhéroe. Gatúbela: villana. Robin: ayudante de superhéroe. Comodoro Schmidlap: capitán del submarino secuestrado.	Escena que permite observar y hacer un contraste entre la posición de poder de lo masculino hegemónico, la feminidad y la masculinidad no hegemónica.
Vestimenta	Batman: traje característico del superhéroe el cual consiste en botas negras, calzas plomas, camiseta ploma, calzoncillo negro por fuera de las calzas, un cinturón amarillo grueso, un ovalo amarillo en el pecho con una silueta de murciélago negra, una capa negra, guantes negros que cubren el antebrazo y una máscara que deja al descubierto ojos y boca, tiene orejas de murciélago, cejas y nariz dibujadas. Gatúbela: traje negro completo ajustado al cuerpo, cinturón dorado,	La vestimenta de Gatúbela da notoriedad al físico, pero a su vez posee elementos de ataque potencialmente mortales, la vestimenta oculta su identidad. Mientras que la vestimenta de <i>Batman</i> es la que ocupa en su labor de superhéroe, oculta su identidad y representa sus temores a la vez que busca inspirar miedo en sus enemigos. <i>Robin</i> utiliza colores llamativos que dan a entender que aún es un aprendiz. Por último, <i>Schmidlap</i> utiliza un traje típico de

	<p>guantes negros con garras doradas, cintillo en la cabeza con orejas de gato, antifaz negro.</p> <p>Robin: botas verdes, calzas transparentes, calzoncillo verde, chaqueta roja con un círculo negro y una letra R amarilla en el centro, cinturón negro, capa amarilla y antifaz negro.</p> <p>Schmidlap: zapatos blancos, pantalón blanco, chaqueta azul marino, camisa blanca, pañuelo blanco en la chaqueta, sombrero blanco de capitán.</p>	<p>capitán de barco/submarino que posee varios subordinados bajo su mando.</p>
Ciclo vital	<p>Batman: adultez media.</p> <p>Gatúbela: adultez media.</p> <p>Robin: adultez temprana</p> <p>Schmidlap: adultez mayor.</p>	<p>La jerarquía entre <i>Batman</i> y <i>Robin</i>, también se puede observar en sus edades, ya que ambos se encuentran en etapas del ciclo vital distintas, lo cual refuerza aún más la relación maestro-aprendiz. Por su parte, <i>Gatúbela</i> al igual que <i>Batman</i> se encuentra en la adultez media, por lo tanto, también se encuentra llevando a cabo sus proyectos y planes de vida que en este caso son opuestos a los del superhéroe. En cuando al comodoro <i>Schmidlap</i>, su edad es concordante con su alto cargo jerárquico en la tripulación del submarino.</p>
Interseccionalidad	<p>Batman: superhéroe, hombre, adulto medio, blanco, millonario clase alta, hijo único, contextura gruesa, heterosexual, norteamericano.</p> <p>Gatúbela: villana, mujer, adulta media, blanca, clase media, contextura delgada, heterosexual, rusa.</p> <p>Robin: aprendiz de superhéroe, hombre, adulto temprano, blanco, contextura delgada, sexualidad indefinida, norteamericano.</p> <p>Schmidlap: comodoro al mando de navíos marítimos, hombre, adulto mayor, blanco, clase alta, contextura gruesa, sexualidad indefinida, británico.</p>	<p>La interseccionalidad permite dar cuenta acerca de las relaciones de poder implícitas, pero que permean las interacciones entre los personajes. Quienes se encuentran en una posición de mayor poder son <i>Batman</i> y <i>Schmidlap</i>, quienes poseen poder económico e influencia política. Mientras que en posiciones de menor jerarquía se encuentran <i>Robin</i> por su menor edad, contextura y condición de aprendiz, y por último <i>Gatúbela</i>, extranjera, villana y mujer.</p>
Conducta	<p>Gatúbela: baja las escaleras, se cae y pierde el antifaz, es esposada por <i>Robin</i>, a quien intenta arañar antes de que la espose.</p> <p>Batman: baja las escaleras y descubre la verdadera identidad de <i>Gatúbela</i>, queda perplejo con la mirada perdida para luego volver en sí mismo y cumplir con su deber, tomando el transmisor del submarino y llamando a la guardia costera para avisar acerca del navío raptado.</p> <p>Robin: se da cuenta de la identidad de <i>Gatúbela</i> e intenta tranquilizar a <i>Batman</i>, luego obedece y esposa a <i>Gatúbela</i>.</p> <p>Schmidlap: entra en escena reclamando por su té que nadie le había llevado, se tropieza y al intentar afirmarse de algo, toma los</p>	<p>Los arañazos de <i>Gatúbela</i> simbolizan su carácter animalesco y salvaje, sobre todo encontrándose en una situación donde no tiene muchas posibilidades de escapar. <i>Batman</i> hace uso de contención emocional, frente a una situación dolorosa no hay expresión más que el cumplir su deber. <i>Robin</i> cumple a la perfección el rol de soporte, estando siempre disponible para cumplir las órdenes de <i>Batman</i> de la mejor forma posible, funciona como un complemento de la figura del superhéroe. <i>Schmidlap</i> es una figura de autoridad quien entra en escena reclamando hacia quienes él piensa que son sus subordinados.</p>

	tubos de ensayo con polvos de colores y los rompe.	
Diálogos	<p>Robin: -“¡Santa desilusión <i>Batman!</i> La señorita <i>Kitka</i> (...) <i>Batman</i>, yo...”-</p> <p>Batman: -“No digas más <i>Robin</i>, podría ser comprometedor”-</p> <p>Robin: -“Entiendo”-</p> <p>Batman: -“Es solo, una de esas cosas de la vida de todo súper policía. No tiene importancia, ponle las esposas. (...) <i>Batman</i> al guardacostas, <i>Batman</i> al guardacostas. Hay al garete un submarino a dos millas al este del faro J90. Está lleno de basura humana, vengan, hay que remolcarlo”-</p> <p>Batman: -“<i>Robin</i>, ven acá, mira. La esperanza del mundo a punto de romperse”-</p> <p>Robin: -“Santa desgracia”-</p> <p>Batman: -“Y pensar que pudo destruirse frente a nuestros propios ojos”-</p> <p>Schmidlap: -“¡El servicio en este yate es despreciable!”-</p> <p>Robin: -“Yo me encargo de <i>Gatúbela</i>”-</p> <p>Schmidlap: -“¿Qué pasa con mi té? ¿Qué demonios es esto? ¿una fiesta de disfraces?”-</p>	<p><i>Batman</i> en ningún momento deja de lado su rol y labor como superhéroe. Además, frena el diálogo de <i>Robin</i>, pensando en la posibilidad de que éste pudiera decir algo que le delate. Luego mediante la verbalización le baja el perfil a la situación, bajo la premisa “es solo... una de esas cosas de la vida de todo súper policía. No tiene importancia”. Otro elemento importante es la devaluación por parte de quienes se encuentran en una posición de mayor poder, <i>Batman</i> devalúa a los villanos enunciándolos como “basura humana”, mientras que el comodoro <i>Schmidlap</i> devalúa a su tripulación (sin saber que está secuestrado) diciendo que “el servicio es despreciable” al no recibir un té. También es importante señalar cómo <i>Robin</i> les otorga importancia vital a los líderes mundiales transmutados a polvo, mencionando que son “la esperanza del mundo”, como si el mundo dejara de ser lo que es sin la presencia de esas nueve personas.</p>
Psicolingüística	<p>El ritmo y tono de voz de <i>Robin</i> se vuelven más lentos y suaves al intentar decirle algo a <i>Batman</i> tras descubrir a <i>Gatúbela</i> sin antifaz. El ritmo de habla de <i>Batman</i> también se hace más lento cuando dice que lo ocurrido es algo sin importancia. Luego, <i>Batman</i> recupera su ritmo de voz al volver a su deber y hablar por el transmisor del submarino; su tono de voz nunca cambia, no así el de <i>Robin</i>, quien utiliza mucho la exclamación con voz aguda. Por otra parte, <i>Schmidlap</i> utiliza la exclamación con tono grave.</p>	<p>En <i>Batman</i> se puede observar la escasa expresión de emociones mediante la voz, mientras que <i>Robin</i> se muestra mucho más expresivo, lo cual tiene relación con la diferencia expresiva entre una masculinidad hegemónica y una subordinada respectivamente.</p>
Interacciones	<p>Gatúbela: descubierta por <i>Batman</i>, solo le mira fijamente mientras éste mantiene la mirada perdida, posteriormente es esposada por <i>Robin</i>, a quien trata de arañar.</p> <p>Batman: descubre a <i>Gatúbela</i> sin antifaz y queda perplejo mirando hacia la nada. Además, le da órdenes a <i>Robin</i> para esposar a <i>Gatúbela</i>. Luego de volver en sí mismo, realiza una llamada para avisar de la posición del submarino raptado.</p> <p>Robin: afirma lo que dice <i>Batman</i> y obedece sus órdenes.</p> <p>Schmidlap: mira a los demás personajes preguntando si se trata de una fiesta de disfraces y mientras los mira tropieza cayendo.</p>	<p>Llama la atención la actitud del superhéroe frente al descubrimiento de la verdadera identidad de la villana. Si bien la escena da indicios de dolor emocional mediante el plano y la música, <i>Batman</i> no muestra ningún tipo de expresión explícita más que mirar hacia el horizonte y guardar silencio por algunos segundos, luego sin mayor dificultad es capaz de disociarse de su estado emocional y seguir cumpliendo su deber. Las relaciones de poder están muy marcadas en esta escena. <i>Batman</i> dirige toda la situación mediante mandatos a <i>Robin</i>, también es capaz de manejar el transmisor del submarino sin problemas. <i>Gatúbela</i>, por su parte, se encuentra en una</p>

		posición desfavorable de sometimiento, no teniendo diálogos en la escena. Por otro lado, el comodoro expresa su posición de poder entrando en escena haciendo reclamos en voz alta y devaluando a la tripulación.
Lenguaje psicológico.	<i>Batman</i> dice que el evento ocurrido (descubrir a <i>Gatúbela</i> sin antifaz), es “solo una de esas cosas de la vida de todo súper policía”. Por otro lado, <i>Robin</i> , en su rol de soporte, por poco revela la identidad de <i>Batman</i> al tratar de brindarle apoyo emocional. <i>Kitka</i> , solo mira fijamente al personaje principal.	Llama la atención como el personaje considera la constricción del dolor emocional como algo normalizado en su vida como superhéroe, lo cual también puede considerarse como parte del autosacrificio por parte de éste, en función de ser fiel a sus ideales y cumplir con su deber.

ESCENA 6: “Batman y Robin en el laboratorio”
Pauta de análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	La escena ocurre en un laboratorio dentro de la <i>baticueva</i> . Las paredes parecen ser de roca sólida de colores gris y café. También se puede observar una serie de aparatos tecnológicos de color gris con paneles de control, radares, luces titilantes, pequeños relojes, perillas, botones, tubos de ensayo y matraces con líquidos de colores verde y rojo, también aparece un teléfono rojo. Cada máquina tiene en la parte superior un rótulo que indica a modo general su función. La máquina que se encuentran operando <i>Batman</i> y <i>Robin</i> posee las características ya descritas, además en ésta se encuentran instalados los nueve	Primero, aparece la importancia de la tecnología y la ciencia como respuesta ante el mayor problema dentro de la película. Mediante recursos y el saber científico es posible dar solución a la compleja problemática a la que los personajes se enfrentan. La escenografía otorga un realce de esto mostrando una multiplicidad de aparatos tecnológicos y científicos. Llama la atención el contraste entre las paredes rocosas de la <i>baticueva</i> y los aparatos tecnológicos, ambos en conjunto otorgan a la escenografía una apariencia fría. El hecho de que cada máquina posea una breve escritura mencionando lo que en

	tubos de ensayo que contienen a los principales líderes mundiales convertidos en polvo de colores. En el rótulo de esta máquina se puede leer “ <i>Super Molecular Dust Separator</i> ”.	síntesis hace, indica una necesidad de mantener todo etiquetado, clasificado y bajo control, tal como en todo ámbito científico.
<i>Iluminación</i>	En la escena se observa una iluminación clara y definida en el área de los aparatos tecnológicos, la cual se vuelve más tenue y suave en los muros de la <i>Baticueva</i> .	La iluminación clara hace realce del entorno y hace que las formas se destaquen, permitiendo observar la serie de aparatos que allí se encuentran. Esto podría hacer alusión al potencial para hacer ver más claras las cosas y facilitar la vida cotidiana que la ciencia y la tecnología poseen, lo cual figura como contexto metafórico del laboratorio.
<i>Movimientos de cámara</i>	La escena no presenta movimientos de cámara.	La cámara estática indica que lo que se encuentra enfocado es de alta importancia, por lo cual no hay necesidad de realizar movimientos.
<i>Escalas de planos</i>	La escena presenta medios primeros planos y primeros planos de los personajes cuando estos hablan entre sí. También se observa al final un gran primer plano de los tubos de ensayo con polvos de colores.	El cambio de medio primer plano a primer plano se realiza cuando la conversación se torna más profunda y toca temas políticos. El primer plano otorga realce a las expresiones faciales de los personajes en escena. El gran primer plano final hace referencia a que lo más importante dentro de la escena, es lograr que los principales líderes del mundo vuelvan a la vida, mostrando finalmente la trascendencia de la labor que se está realizando.
<i>Tipo de música</i>	Durante la mayor parte de la escena se oye de fondo una serie de sonidos de carácter digital. Al final se oye una música de trompeta que va aumentando en intensidad a medida que se hace el gran primer plano de los tubos de ensayo.	Los sonidos digitales parecen emular el sonido hecho por los aparatos tecnológicos, otorgándole a la escena un ambiente de ciencia y masculinidad. No cualquier persona sabría de dónde provienen todos esos sonidos ni cómo interpretarlos y manejarlos, lo cual indica que los personajes en escena poseen conocimiento en esta área.
<i>Temporalidad</i>	No se observan en escena elementos que den indicios acerca de la temporalidad en la cual esta ocurre.	En la <i>baticueva</i> hay iluminación artificial, el hecho de no haber elementos de temporalidad indica que ésta se encuentra disponible para ser utilizada todo el tiempo, siempre y cuando la necesite el superhéroe y/o su acompañante.
<i>Elementos del género cinematográfico</i>	La prosocialidad y la doble identidad son observadas en esta escena. También se observan elementos de la ciencia ficción como subelementos del género de superhéroes.	Se observan conductas prosociales por parte del superhéroe y su acompañante, al estar intentando salvar a la humanidad del caos, volviendo a la vida a sus principales líderes. Es importante señalar cómo dentro de esta prosocialidad se confrontan dos puntos de vista, siendo predominante el del superhéroe. La ciencia ficción, representa la importancia de lo que se lleva a cabo y los conocimientos de carácter científico que posee el superhéroe.

Contexto histórico	Se trata de una época post Segunda Guerra Mundial y en plena Guerra Fría. Por lo tanto, la importancia de los principales líderes de los países poderosos es la de mantener el orden mundial y evitar un potencial caos bélico.	Se presenta una visión paternalista de la política mundial, donde un reducido grupo de personas tienen el poder para decidir el futuro de la sociedad tal como se conocía en esa época. El contexto representa a la ciencia y el dominio del positivismo, junto con el imaginario del laboratorio como forma de resolver los problemas políticos.
--------------------	---	---

ESCENA 6: “Batman y Robin en el laboratorio”
Pauta de análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	<p>Batman: superhéroe de ciudad Gótica, en esta escena tiene además un rol de científico.</p> <p>Robin: compañero y aprendiz de superhéroe, en este caso también aprendiz de científico.</p>	Se observa una relación entre masculinidades, donde una es dominante y poseedora de conocimientos más experimentados (<i>Batman</i>), mientras que la otra es subordinada, aprendiz, y aspirante a ser como la masculinidad hegemónica (<i>Robin</i>).
Vestimenta	<p>Batman: utiliza un delantal blanco por encima de su vestimenta de superhéroe, por encima del delantal usa un cinturón amarillo grueso. También, viste una capa negra amarrada al cuello que cubre hombros y espalda. Además, lleva guantes negros que cubren el antebrazo, las manos se encuentran cubiertas por otro tipo de guante de color café claro (aparentemente de seguridad). Lleva puesta su máscara</p>	La utilización de delantal blanco y mascarilla refuerza el carácter científico como algo importante dentro de la escena. Quienes usan este tipo de vestimenta suelen ser expertos en alguna materia relacionada a las ciencias duras por lo que nuevamente se refuerza la idea de que los personajes en escena poseen dichos conocimientos. Por otra parte, se encuentra el factor seguridad

	<p>que deja al descubierto ojos y boca, tiene orejas de murciélago, cejas y nariz dibujadas, sobre la boca ocupa una mascarilla blanca.</p> <p>Robin: utiliza delantal blanco, capa amarilla atada al cuello cubriendo hombros y espalda, antifaz negro, mascarilla blanca que cubre nariz y boca, guantes de seguridad color café claro.</p>	<p>mediante el uso del delantal que permite evitar manchas indeseadas en los trajes de superhéroes, las mascarillas permiten reducir el contacto entre compuestos tóxicos y las vías respiratorias, a la vez que se impide la contaminación que pueda producir en la respiración de quien las use, los guantes permiten que no haya contacto directo entre manos, gérmenes y aparatos tecnológicos. Todo esto hace alusión a que el superhéroe mantiene todo bajo control, pensando en cada detalle. Simbólicamente en la escena se mezclan los roles de superhéroe y científico.</p>
Ciclo vital	<p>Batman: adultez media. Robin: adultez joven.</p>	<p>Los rangos etarios en escena son concordantes con la relación maestro–aprendiz que se establece entre ambos personajes, donde el mayor es quien posee el rol de dominador y el menor el rol de subordinado.</p>
Interseccionalidad	<p>Batman: superhéroe, hombre, adulto medio, blanco, millonario clase alta, hijo único, contextura gruesa, heterosexual, norteamericano, científico. Robin: aprendiz de superhéroe, hombre, adulto temprano, blanco, contextura delgada, sexualidad indefinida, norteamericano, ayudante de científico.</p>	<p>En la interseccionalidad también se observa cómo cada elemento coincide con la relación de dominación y subordinación establecida entre ambos personajes.</p>
Conducta	<p>Batman: habla con <i>Robin</i> mientras tiene su mano izquierda apoyada sobre el "Super Molecular Dust Separator". Mientras continúa hablando, toma las amarras de la mascarilla que tiene en su cuello para ponerla sobre su rostro, pero es interrumpido por <i>Robin</i>, por lo que deja de ponerse la mascarilla y continúa hablando mientras mantiene las manos separadas con las palmas hacia adentro a la altura del pecho. Luego de terminar de hablar, se coloca la mascarilla sobre la boca y comienza a operar la máquina activando interruptores y girando perillas. Robin: mientras <i>Batman</i> habla, Robin le mira fijamente. Luego, al interrumpirlo, tiene sus manos alzadas a la altura del pecho con las palmas hacia adentro. Después de que <i>Batman</i> habla, vuelve a bajar las manos, cuando el diálogo entre ambos termina, se coloca la mascarilla y observa como <i>Batman</i> opera la máquina.</p>	<p>La conducta parece indicar nuevamente, que el experto en todo ámbito es <i>Batman</i>, es quien tiene el control de la situación, quien decide lo que se debe hacer y da las órdenes. Lo que se está llevando a cabo en la escena es de suma importancia, es por esto que quien realiza las acciones relevantes es <i>Batman</i>, asegurando que el cometido se realice con éxito. <i>Robin</i> se muestra en un rol de aprendiz, el cual mira fijamente a su maestro, y realiza acciones cuando él se lo indica.</p>
Diálogos	<p>Robin: –“Listo para separar”-. Batman: -“Procedamos, yo activaré la computadora, alimentaré los varios factores étnicos y nacionales”-. Robin: –“<i>Batman</i> espera un momento”- Batman: -“¿Qué?”-</p>	<p>Se observa que es <i>Batman</i> quien domina la conversación mediante palabras como “procedamos” y “adelante”, da la orden y autorización para que la serie de acciones continúe. Él es quien activa la computadora y se encarga de lo</p>

	<p>Robin: –“Bueno, con el mundo como está ahora, ¿no crees que sería bueno tratar de mejorar esos factores quizás moderarlos un poco?”- Batman: –“No <i>Robin</i>, no. No toca a mortales como nosotros cambiar las leyes de la naturaleza. De hecho, en esta misma <i>baticueva</i>, has visto un siniestro ejemplo de lo que pasa cuando uno trata de hacer eso”- Robin: –“Sí, es cierto <i>Batman</i>, ahora que me lo explicas”- Batman:–“Adelante”-</p>	<p>más complejo. <i>Robin</i> le interrumpe en un momento, ya que quería hacer una modificación a los factores étnicos y nacionales de los principales líderes mundiales. Inmediatamente esta idea es refutada por <i>Batman</i>, el cual argumenta a <i>Robin</i> los motivos por los cuales eso no debe hacerse. <i>Robin</i> acepta sin dudar lo que su maestro explica, luego <i>Batman</i> ordena continuar con la labor diciendo únicamente “adelante”, y no se vuelve a tocar el tema. <i>Batman</i> en todo momento se muestra sabio, utilizando un lenguaje técnico científico, demostrando además su capacidad para resolver problemas políticos.</p>
<p>Psicolingüística</p>	<p>Batman: gestualidad reducida o nula, tono de voz grave con escasas variaciones, no presenta más gestualidad facial que la seriedad, el volumen de su voz no cambia y el ritmo es pausado. Robin: mientras habla, realiza gestos con sus manos, su tono de voz es más agudo y con variaciones, muestra gestualidad facial al hablar y al reaccionar al argumento de <i>Batman</i>, en ocasiones aumenta su volumen de voz y su ritmo de habla es más rápido.</p>	<p>El contraste que se produce en la psicolingüística de ambos personajes es comparable al de los colores de sus trajes. Hay mucha más expresividad en todo sentido en <i>Robin</i> que en <i>Batman</i>, quien suele mantenerse serio y elocuente. Nuevamente se ve representada la relación maestro–aprendiz.</p>
<p>Interacciones</p>	<p>Batman: es quien dirige la situación, decide lo que ha de hacer <i>Robin</i> y lo que no ha de hacer. Además, corrige los errores de éste cuando es necesario y le enseña lo que es correcto. Robin: seguidor de <i>Batman</i>, obedece las instrucciones de éste. No obstante, es capaz de dar a conocer su propia opinión y en caso de estar equivocado, escucha a su maestro y razona en relación a lo que él argumenta.</p>	<p>Se puede observar cómo interactúan entre sí la masculinidad hegemónica y la masculinidad subordinada. Siendo la primera la que domina a la segunda, a la vez que esta última aprende de la primera. Así pues, se observa cómo cada una se construye en relación con la otra. Además, a pesar de la relación de dominación y subordinación que se produce sigue estando el elemento de complicidad entre las masculinidades. En resumen, el maestro le entrega al aprendiz una lección de carácter moral y a la vez técnica.</p>
<p>Lenguaje psicológico</p>	<p>En el diálogo de <i>Robin</i> “Bueno, con el mundo como está ahora, no crees que sería bueno tratar de mejorar esos factores, quizás moderarlos un poco”, se habla acerca de la modificación de patrones desadaptativos en función de una mejoría.</p>	<p><i>Robin</i> reconoce que hay algo que no marcha bien en el funcionamiento de la vida cotidiana en esa época. La solución que propone es mejorar los factores que pueden estar causando este funcionamiento social, aun cuando <i>Batman</i> le hace ver que no es a ellos a quienes les corresponde una modificación de tales magnitudes. Es importante resaltar el razonamiento de <i>Robin</i>, es decir, modificar aspectos culturales y sociales en los principales líderes mundiales con el objetivo de mejorar el funcionamiento de las sociedades del mundo.</p>

**PAUTAS DE ANÁLISIS
BATMAN (1989)**

Escena 1: “Vicky Vale, la fotógrafa”

Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	La escena transcurre al interior de una oficina de un periódico de ciudad <i>Gótica</i> . Se observan varias personas, algunas de pie, otras sentadas y otras caminando, en su mayoría son hombres. En el escritorio de <i>Alexander</i> , se observa un mueble con una gran cantidad de pequeños cajones clasificados con un rótulo cada uno. Encima del escritorio se observan papeles desordenados, libros, una lámpara, un teléfono y un avión a escala. También se observa un mural que tiene pegadas anotaciones, fotos, mapas y papeles varios. Las paredes del lugar son de tonalidades opacas como café oscuro	Se observa la dominación de lo masculino en los espacios públicos y de trabajo. Los colores dan un ambiente sombrío y profesional y de estatus. Con relación al puesto de trabajo de <i>Alexander</i> , por la cantidad de archivos que posee, se infiere que además de haber trabajado en una gran cantidad de proyectos, actualmente se encuentra trabajando en más de uno a la vez.

	y gris, se observan además algunas ventanas.	
<i>Iluminación</i>	Iluminación tenue, suave y difusa. Enfocada en rostros más que en ambiente, el cual se observa con escasa claridad.	Ambiente serio y de trabajo donde las individualidades se difunden en lo tenue de la iluminación y los colores opacos.
<i>Movimientos de cámara</i>	La cámara se mantiene fija en cuanto a movimientos, excepto cuando <i>Vicky</i> se levanta del asiento, movimiento que es seguido por la cámara mediante <i>un tilt-up</i> .	Se le da importancia al hecho de que la mujer se ponga de pie, es el único movimiento de cámara de la escena, además es la presentación del personaje femenino.
<i>Escalas de planos</i>	La escena hace juegos entre primeros planos y medios primeros planos de los dos personajes. Cabe mencionar que <i>Alexander</i> casi en todo momento es enfocado en una posición superior a la de <i>Vicky</i> , apareciendo él desde la cintura hacia arriba y ella desde los hombros hacia arriba.	Al principio de la escena el primer plano muestra las piernas de <i>Vicky</i> a modo de objeto que llama la atención de <i>Alexander</i> . Luego de que éste se acerca se observa la relación de poder donde el hombre es puesto en una posición superior, lo cual es mostrado por los planos de cámara.
<i>Tipo de música</i>	Además de sonidos de fondo de teléfonos y personas hablando, no hay música en la escena.	El sonido de fondo crea un ambiente rutinario de trabajo en oficinas.
<i>Temporalidad</i>	La escena ocurre durante el día, debido a que se observa una ventana por donde entra un poco de luz natural. No es posible establecer la hora. Los diálogos se centran mayormente en tiempo presente haciendo breves referencias al pasado.	Se trata de una oficina de trabajo común donde se trabaja durante el día. La temporalidad de los diálogos es en tiempo presente y ligeramente en pasado, lo cual concuerda con la situación en la que dos personas se están conociendo.
<i>Elementos del género cinematográfico</i>	Un elemento del género observable es la identidad oculta del superhéroe, lo cual se ve reflejado en el proyecto de investigación en conjunto entre <i>Vicky</i> y <i>Alexander</i> , quienes quieren saber más acerca del misterioso personaje.	Se infiere que el superhéroe mantiene una doble identidad, una pública y una oculta. Implica que esa persona tiene la necesidad de además de protegerse a sí mismo, proteger a quienes le rodean de los potenciales peligros si se supiera su verdadera identidad.
<i>Contexto histórico</i>	Una clásica oficina de los años '80, donde varias personas trabajan en un mismo espacio sin separadores de ambiente más que el escritorio que tienen delante de sí. Se observa una gran cantidad de papeles y cajones, dado que el almacenamiento de archivos en formato digital no era masificado.	Todos los elementos de la escenografía son concordantes con la época y con el funcionamiento de la sociedad, es decir, en su mayoría trabajan hombres vestidos de manera muy similar, al igual que los colores del ambiente que se mimetizan con las vestimentas, creando un ambiente de trabajo clásico de la época. Cabe destacar, que el personaje femenino principal de esta película, a diferencia de la anterior, tiene un trabajo real, estable y que le da cierto estatus social.

Escena 1: “Vicky Vale, la fotógrafa”
Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
<i>Tipo de personajes</i>	<p>Alexander. periodista, escritor de artículos en periódicos y revistas, interesado en el misterio tras <i>Batman</i>.</p> <p>Vicky. fotógrafa de periódicos y revistas, interesada en descubrir la identidad secreta de <i>Batman</i>.</p>	Se observa una dinámica entre ambos donde él la intenta seducir continuamente. Las profesiones de ambos son compatibles, aunque ella parece tener un nivel de trabajo superior, ya que viaja a través del mundo para capturar imágenes.
<i>Vestimenta</i>	<p>Alexander. viste una chaqueta formal color café oscuro, una camisa a franjas color blanco y café, y una corbata color rojo con lunares blancos.</p> <p>Vicky. viste zapatos con tacos tipo aguja color negro, pantis negras con transparencia y una falda corta y negra. También lleva una chaqueta formal cerrada y de cuello alto color negro, y anteojos negros.</p>	La camisa y corbata de <i>Alexander</i> son poco usuales, lo cual es concordante con lo inusual de su tema de investigación, dado que la existencia de <i>Batman</i> era aún un mito. En cuanto a <i>Vicky</i> su vestimenta la hace ver seria, profesional y a la vez seductora.
<i>Ciclo Vital</i>	<p>Alexander. adultez media.</p> <p>Vicky. adultez media</p>	Ambos se encuentran más o menos en la misma etapa del ciclo vital con un trabajo estable, lo cual produce una cierta simetría <i>a priori</i> en la relación, dado a que ambos poseen un estatus profesional similar.

<p><i>Interseccionalidad</i></p>	<p>Alexander: <i>periodista</i>, hombre, adulto medio, blanco, clase media, contextura media, heterosexual, norteamericano. Vicky Vale: fotógrafa, mujer, adulta media, blanca, clase alta, contextura delgada, heterosexual, norteamericana.</p>	<p>Ambos tienen un estatus social similar. No obstante, el género hace una diferenciación entre ambos que se hace notar en su forma de interactuar el uno con el otro.</p>
<p><i>Conducta</i></p>	<p>Alexander: se acerca sin vacilar a <i>Vicky</i> y mientras le habla se sienta en su escritorio. Mientras sigue hablando con ella, se inclina hacia adelante y sujeta sus propias manos. Luego, cuando <i>Vicky</i> hace mención a sentirse interesada por los murciélagos, <i>Alexander</i> se pone de pie y toma distancia, no obstante al ver que <i>Vicky</i> quiere realmente trabajar con él, vuelve a acercarse y al hablar realiza gestos de expresión con sus manos. Al salir de escena, lo hace detrás de ella. Vicky: se encuentra leyendo un periódico mientras tiene sus piernas encima del escritorio. Cuando <i>Alexander</i> se acerca, se pone de pie para saludarlo y vuelve a sentarse, luego saca dos invitaciones para la fiesta de <i>Bruce Wayne</i>, ofreciéndole a <i>Alexander</i> la posibilidad de ir.</p>	<p><i>Alexander</i> se desenvuelve de forma natural en un espacio que le pertenece, se acerca de forma rápida y se sienta en su escritorio. Se observa una actitud seductora en el acercamiento progresivo que va haciendo hacia ella. Al sentirse vulnerable ante la posibilidad de que haya una doble intención en ella, se aleja y cambia su actitud, haciendo notar sus defensas y miedos. No obstante, al ver que no hay doble intención recupera su confianza y vuelve a tomar una actitud extrovertida y seductora. <i>Vicky</i>, por su parte, se muestra profesional y también seductora en sus gestos, sin embargo, pone límites a las actitudes de <i>Alexander</i>. También se muestra congraciativa hacia él, al otorgarle la posibilidad de ir a la fiesta de <i>Bruce Wayne</i>, donde podrían obtener información valiosa.</p>
<p><i>Diálogos</i></p>	<p>Alexander: -"¿Qué es esta lindura?"- Vicky: -"Estoy leyendo tu historia"- Alexander: -"A-ha y yo estoy leyendo la tuya"- Vicky: -"Hola soy Vicky Vale"- Alexander: -"Vicky Vale, sí, sí, sí fotógrafa. <i>Vogue</i>, <i>Cosmo</i>, sí, sí como no. (...) Oye, si quieres que pose desnudo solo pídemelo y ya"- Vicky: -"He estado cubriendo las guerras"- Alexander: -"Pudiste haberte lastimado. Oye dime, ¿y qué te trajo aquí?"- Vicky: -"Quiero ver la vida salvaje de ciudad Gótica"- Alexander: -"¿Salvaje...?, ¿cómo qué?"- Vicky: -"Los murciélagos..."- Alexander: -"¿Quién te mandó?"- Vicky: -"No, no, nadie en serio. Me fascinó tu historia y me... gustan los murciélagos"- Alexander: -"¿Sí...?"- Vicky: -"Mis fotos, tu reportaje, material para el <i>Pulitzer</i>, considéralo"- Alexander: -"Eres una visionaria"- Vicky: -"Sí"- Alexander: -"Y creo que tú eres la única que me cree. Necesito algo tangible. Tienen un expediente, pero <i>Gordon</i> no me contesta"- Vicky: -"¿Estará en la fiesta de <i>Bruce Wayne</i>?"- Alexander: -"Sí, pero no estoy en la lista de invitados. (...) <i>Vale</i>, ¿Quieres casarte conmigo?"-</p>	<p><i>Alexander</i> se acerca diciendo en voz alta -"¿Qué es esta lindura?"- con el objetivo de que <i>Vicky</i> lo escuche a modo de piropo. Luego, al decirle -"A-ha y yo estoy leyendo la tuya"-, mientras le mira las piernas, hace referencia a lo atractiva que le parece y a no tener temor en hacérselo notar. Luego, vuelve a insinuarse al decir -"si quieres que pose desnudo solo pídemelo y ya"-, a pesar de ser personas que apenas se están conociendo, pareciera que solo por el hecho de ella ser mujer él se siente con el derecho de adoptar esta actitud. También llama la atención cuando <i>Vicky</i> menciona a los murciélagos y <i>Alexander</i> inmediatamente se pone a la defensiva y le pregunta quien la mandó, asumiendo que si hubiese una doble intención alguien más la estaría utilizando y no sería ella por su propia cuenta. Luego, sigue insinuándose <i>Alexander</i> al decirle "cásate conmigo" después de que ella le ofreció entradas para la fiesta de <i>Wayne</i>, al decirle eso, insinúa que ella sería una buena esposa debido a que es útil y tiene soluciones rápidas para él.</p>

	<p>Vicky: -“No”- Alexander: -“¿Almorzamos?”- Vicky: -“Tal vez”- Alexander: -“Tu invitas”-</p>	
Psicolingüística	<p>Alexander: utiliza un tono de voz grave que matiza usando en ocasiones tonos agudos, otorgándole a su habla un efecto melódico. En su acercamiento inicial, mantiene una sonrisa en el rostro y la proximidad se vuelve cada vez mayor por parte de él hacia ella. Esto cambia en un momento, cuando Vicky comenta estar interesada por los murciélagos, el tono de voz de él se vuelve más grave y pierde los matices. Alexander al darse cuenta de que Vicky le cree, vuelve a su tono de voz del principio, pero ahora al hablar lo hace moviendo sus manos. Vicky: Vicky tiene un ritmo de voz rápido con un tono agudo, excepto cuando habla de los murciélagos, donde su ritmo de voz se entetece. Constantemente utiliza gestualidad con las manos, moviéndolas, tocándose el pelo y el cuello.</p>	<p>Alexander implica una actitud seductora que busca la proximidad, esta se desvanece rápidamente cuando entra la desconfianza en él. En el caso de Vicky, es más expresiva, con una actitud más profesional aunque también algo seductora, pero sin insinuaciones.</p>
Interacciones	<p>Alexander: su forma de relacionarse con Vicky es mediante el acercamiento, las miradas fijas y la profesionalidad. Vicky: su forma de relacionarse con Alexander es en mayor medida respondiendo a las preguntas y comentarios de este.</p>	<p>Alexander parece tener el control de la interacción, excepto cuando se siente vulnerable ante Vicky, donde pierde toda su actitud de galán.</p>
Lenguaje psicológico	<p>Se observa una tendencia por parte de Vicky a llevar a cabo su trabajo en situaciones que implican algún riesgo o peligro, tal como la guerra o la vida salvaje. Alexander hace alusión a esto al decirle que se pudo haber lastimado.</p>	<p>Alexander en el fondo hace referencia a la fragilidad que se le atribuye a la feminidad, al comentar que Vicky pudo lastimarse cubriendo las guerras, lo hace de forma paternalista y con cierta desaprobación.</p>

**Escena 2: “Batman rescata a Vicky”
Pauta de Análisis A**

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	<p>La escena ocurre en el restaurante de un museo de ciudad <i>Gótica</i>. La zona del restaurante se encuentra en el segundo piso, se pueden observar mesas redondas y blancas junto con sillas cafés alrededor de estas. En el piso se observan baldosas color café claro y las paredes son blancas con soportes de ladrillos, en las paredes cuelgan cuadros de pinturas artísticas. Se observan también ventanales redondos y grandes. La escalera que lleva a este segundo piso es amplia y de color blanco, posee barandas de apoyo de madera color café. En el primer piso se puede observar la exposición de pinturas, las cuales se encuentran rayadas con pintura de colores llamativos, además en el piso hay personas tendidas que visten formal. Se observan también la mesa de recepción, las puertas de acceso, vayas papales y grandes ductos de ventilación, cabe mencionar que el lugar es muy espacioso.</p>	<p>Se puede notar que es un lugar ostentoso, elegante y de prestigio en la ciudad, el cual ha sido ultrajado mediante rayados, esto sumado a las personas en el piso, dan a entender que hubo un ataque por parte del villano y sus secuaces. El lugar al ser prestigioso contaba con guardias, los cuales no fueron capaces de frenar el ataque. La estructura del lugar recuerda a una fábrica por su amplitud y el tamaño de los ductos de ventilación, posiblemente en la antigüedad el edificio funcionó como una.</p>

Iluminación	La iluminación es artificial y de carácter tenue, pero aun así permite observar detalles de la escenografía.	Parece una tarea compleja iluminar un espacio tan amplio como lo es el museo. Además, la iluminación tenue logra crear un ambiente propicio para la observación y apreciación de obras artísticas.
Movimientos de cámara	Cuando <i>Alicia</i> entra en escena, es mostrada mediante un ligero <i>tilt-up</i> . Se observa otro <i>tilt-up</i> cuando <i>Vicky</i> toma un jarro con agua y se la arroja al <i>Guasón</i> . La cámara realiza un ligero <i>traveling</i> a mano mientras el <i>Guasón</i> finge haber sido dañado por el agua que <i>Vicky</i> le arroja. Se puede observar un <i>tilt-down</i> que muestra la entrada de <i>Batman</i> por una ventana del techo y un <i>traveling crane</i> en primera persona mientras <i>Batman</i> rescata a <i>Vicky</i> deslizándose desde las alturas por un cordel.	Los <i>tilt-up</i> son utilizados para resaltar momentos de quiebre en la escena tal como la entrada de <i>Alicia</i> o <i>Vicky</i> lanzándole agua al <i>Guasón</i> . Los <i>traveling</i> son utilizados para resaltar los movimientos importantes de los personajes. En el caso del <i>Guasón</i> se le da importancia porque <i>Vicky</i> pensaba que realmente lo había dañado. Mientras que el <i>traveling</i> en primera persona de <i>Batman</i> es utilizado para dar realce a su escape y aumentar el grado de identificación del público cinematográfico. El <i>tilt-down</i> resalta la entrada repentina y oportuna del superhéroe, logrando un quiebre en la escena.
Escalas de planos	Mientras ocurre la conversación inicial entre el <i>Guasón</i> y <i>Vicky</i> , se intercalan los primeros planos de cada uno. Cuando <i>Alicia</i> entra en escena y se quita la máscara también es enfocada en primer plano. Cuando ambos se ponen de pie (<i>Guasón</i> y <i>Vicky</i>), son enfocados en medio primer plano. La entrada de <i>Batman</i> a la escena es enfocada en medio conjunto para luego dar paso a un primer plano de este tomando a <i>Vicky</i> <i>Vale</i> y huyendo con ella. La huida también es enfocada en un medio conjunto, al igual que la puerta por la cual debe huir <i>Batman</i> .	La conversación intercalando primeros planos resalta las expresiones de cada personaje. El medio primer plano del <i>Guasón</i> y <i>Vicky</i> muestra la conducta contrastada de ambos a la vez, ella mostrándose nerviosa y el confiado. El medio conjunto de la entrada de <i>Batman</i> permite ver cómo este rompe la ventana por la que entra y luego se le da realce enfocándolo en primer plano mientras dispara los cordeles para escapar. Finalmente, los enfoques en medio conjunto permiten observar detalles de la huida de <i>Batman</i> y <i>Vicky</i> .
Tipo de música	La escena permanece sin música hasta que <i>Alicia</i> se quita la máscara. Aquí entra una música incidental de alto volumen y estridente de orquesta donde resaltan violines agudos. La música solo se oye en ese momento no continuando en la escena. Luego, cuando el <i>Guasón</i> arroja lo que parece ser ácido cerca de la cara de <i>Vicky</i> , comienza una música frenética de orquesta donde resaltan los violines y las percusiones, ésta continua durante el rescate por parte de <i>Batman</i> y hasta el final de la escena.	La música en esta escena resalta tanto el drama como la acción, cuando <i>Alicia</i> se quita la máscara la función de la música es hacer hincapié en lo impactante de la situación para <i>Vicky</i> . La música retorna cuando ocurre otro evento dramático para <i>Vicky</i> que es <i>Guasón</i> lanzándole ácido. Así pues, la música parece estar resaltando las emociones fuertes que vivencia el personaje femenino.
Temporalidad	Cuando <i>Batman</i> rescata a <i>Vicky</i> y abre la puerta del museo se observa que afuera no hay luz natural debido a que es de noche. Además, el museo se encuentra iluminado por luz artificial, no observándose luz natural entrando por los ventanales. Los diálogos se centran en el presente.	Los eventos más importantes y determinantes en ciudad <i>Gótica</i> suelen ocurrir en la noche, es cuando los criminales tienen un mayor nivel de actividad. Esto es concordante con la tendencia nocturna del superhéroe quien busca contrarrestar esta situación. El tiempo presente de los diálogos potencia la tensión del momento en la escena.
Elementos del género cinematográfico	Se observa al superhéroe realizando maniobras, utilizando su traje característico y sus recursos tecnológicos para rescatar a una	Se muestra a <i>Batman</i> manejando por completo la situación, imponiéndose por sobre todos los villanos y logrando rescatar a <i>Vicky</i> sin ninguna dificultad.

	mujer en peligro de un villano también característico.	
Contexto histórico	Se observa el trato dominante hacia la mujer por parte del hombre como algo normalizado en la época.	La película representa cómo la mujer puede ser tratada como un ser inferior o incluso como un objeto sin lugar a cuestionamientos.

**Escena 2: “Batman rescata a Vicky”
Pauta de Análisis B**

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	<p>Vicky Vale: fotógrafa de ciudad Gótica, esperaba una cita con Bruce pero para su sorpresa quien llega es el Guasón.</p> <p>Guasón: villano mafioso de ciudad Gótica, luego de ultrajar las pinturas del museo tiene una especie de cita con Vicky que ella no esperaba.</p> <p>Batman: superhéroe de ciudad Gótica, aparece para salvar a Vicky de las manos del Guasón.</p> <p>Alicia: modelo, seguidora del Guasón, se ha dejado dominar y transformar por éste.</p>	Se produce un triángulo donde hay un choque de fuerzas entre el superhéroe y el villano, encontrándose en medio el personaje femenino principal. Independiente de la intencionalidad de cada uno, se observa como los hombres luchan entre sí por una mujer.
Vestimenta	<p>Vicky Vale: zapatos con tacos color blanco, pantis blancas, una falda color celeste hasta las rodillas, y un chaleco del mismo celeste de la falda. Además, lleva consigo una cartera negra.</p> <p>Guasón: pantalones anchos a cuadros color purpura y verde agua, utiliza una camisa naranja, chaleco de vestir verde agua, un corbatín de lazo color verde agua, una chaqueta formal purpura, un pañuelo verde agua en el bolsillo de la chaqueta, una flor rosada en la solapa de la chaqueta y un gorro caído similar al</p>	Los colores utilizados en Vicky Vale son claros indicando inocencia y pureza, lo cual es concordante con su personalidad y actitud en esta escena. Guasón utiliza combinación de varios colores llamativos y brillantes, lo cual es una expresión de su personalidad extravagante y bromista. Batman representa lo oscuro, oculto, misterioso y la soledad del personaje. Además del color, el traje luce similar a una armadura de cuero, lo cual indica que el personaje necesita defensa frente a su predisposición a involucrarse en situaciones peligrosas. Finalmente, la

	<p>de un cocinero o pintor color purpura. Además, usa guantes color purpura.</p> <p>Batman: botas negras, pantalones de cuero negro, un cinturón grueso dorado, una armadura de cuero negra que tiene un ovalo amarillo con una silueta de murciélago negro en el pecho. Desde la insignia hacia atrás sale una capa negra terminada en puntas, en su cabeza utiliza una máscara negra con orejas puntiagudas que cubre ojos y nariz, resaltando estas áreas de la cara.</p> <p>Alicia: vestido negro con escote, sostiene una piel blanca y un bastón. También usa un collar dorado, un sombrero negro y una máscara de porcelana blanca. Lleva las uñas pintadas de rojo, aros brillantes y grandes.</p>	<p>vestimenta de <i>Alicia</i> representa elegancia y estatus, sin embargo, su máscara se interpreta como la anulación de su identidad personal.</p>
Ciclo vital	<p>Vicky Vale: adultez joven.</p> <p>Batman: adultez media.</p> <p>Guasón: adultez media.</p> <p>Alicia: adultez joven.</p>	<p>Tendencia a mostrar las figuras masculinas con mayor madurez y a las figuras femeninas más jóvenes e inmaduras.</p>
Interseccionalidad	<p>Vicky Vale: fotógrafa, mujer, adulta media, blanca, clase alta, contextura delgada, heterosexual, norteamericana.</p> <p>Batman: superhéroe, hombre, adulto medio, blanco, millonario clase alta, hijo único, contextura gruesa, heterosexual, norteamericano.</p> <p>Guasón: villano, mafioso, hombre, adulto medio, blanco, clase alta, contextura gruesa, heterosexual, norteamericano.</p> <p>Alicia: modelo, mujer, adulta joven, blanca, contextura delgada, heterosexual, norteamericana.</p>	<p>A pesar de que en la interseccionalidad los elementos no sean muy diferentes, se nota la asimetría de influencia y por tanto de poder entre hombres y mujeres en escena.</p>
Conducta	<p>Vicky Vale: escucha en silencio al <i>Guasón</i> y lo mira fijamente mientras habla, pero cuando ve a <i>Alicia</i> quitarse la máscara se levanta rápidamente de su silla y camina hacia atrás, frunciendo el ceño y poniendo sus brazos tensos. Luego, al seguir hablando de pie con el <i>Guasón</i> se afirma de una baranda de seguridad y retrocede mientras este avanza. Al ser acorralada y asustada por el disparo de ácido del <i>Guasón</i>, se agacha ligeramente, grita y huye, tomando un jarro de vidrio con agua y lanzándole el contenido de este al rostro del villano. Se queda mirándolo con tensión en sus extremidades y rostro. Cuando él pide ayuda y hace gestos de dolor, ella se acerca rápida y temblorosamente a ayudarlo, siendo asustada por el <i>Guasón</i>. Luego retrocede y alza sus manos a la altura de los hombros y grita. Posteriormente, al sentir el ruido del techo de vidrio rompiéndose con la entrada de <i>Batman</i>, mira hacia arriba para luego ser bruscamente tomada por el superhéroe. Mira con los ojos</p>	<p>La conducta de <i>Vicky Vale</i> se interpreta como reactiva y temerosa, busca la seguridad siempre intentando aferrarse a algo, sus respuestas dependen de lo que el otro diga primero. Al percibir que causó un daño en el otro, acude a ayudarlo a pesar de que éste haya intentado causarle un daño mayor. <i>Batman</i> es quien llega a romper los esquemas en la situación, sus conductas son rápidas y eficaces, actúa con agilidad y destreza logrando rápidamente su misión. <i>Guasón</i> cree tener el dominio de la situación y de los demás personajes en escena, su conducta refleja su personalidad insana. La expresividad de sus movimientos junto con otros elementos como el vestuario y la psicolingüística lo hacen ser muy poco convencional con relación a otros hombres, incluso a sus mismo secuaces. Su estilo bromista de actuar, refleja lo poco que le importa lo que los demás sientan o piensen. Por último, la conducta de <i>Alicia</i> es absolutamente sumisa, tanto así que se encuentra en el límite entre convertirse y/u objeto.</p>

	<p>muy abiertos todo lo que ocurre. Cuando <i>Batman</i> acciona el mecanismo para deslizarse por el cordel ella lo abraza por el cuello aferrándose al superhéroe mientras se deslizan. Cuando están por llegar a la puerta, ella grita. Finalmente, al salir del edificio, ella se queda de pie mirando a <i>Batman</i>.</p> <p>Batman: entra en escena rompiendo un ventanal del techo del museo, la caída la realiza colgando de un cordel y con los brazos extendidos utilizando su capa como una especie de planeador o paracaídas. Luego toma bruscamente por la cintura a <i>Vicky</i> con su brazo izquierdo, mientras que con el derecho, apunta al <i>Guasón</i> con un aparato similar a una ballesta. Al accionarla, esta lanza flechas con cordeles hacia los costados, lo cual le permite crear una especie de sistema para deslizarse desde las alturas hacia la puerta principal del museo, mientras sigue sosteniendo a <i>Vicky</i>. Al llegar a la puerta, ocupa la inercia del deslizamiento para abrirla con una patada. Finalmente, al salir del museo, suelta a <i>Vicky</i> y rápidamente lanza algo hacia adentro.</p> <p>Guasón: mira fijamente y con una sonrisa en su rostro a <i>Vicky</i> mientras le habla, mantiene el codo y antebrazo sobre la mesa. Luego le ordena a su secuaz <i>Bob</i> que traiga a <i>Alicia</i>. Cuando la trae la observa fijamente y luego mira hacia ambos lados mientras dice que está en problemas. Vuelve a mirar fijamente a <i>Vicky</i> mientras le habla y hace ligeros movimientos de cabeza. Cuando <i>Vicky</i> se levanta de su asiento tras ver a <i>Alicia</i> sin máscara, el <i>Guasón</i> también se levanta y la sigue hasta su posición y mientras le pregunta por <i>Batman</i> hace sutiles bailes y movimiento de aleteo con sus manos como un murciélago. Sigue mirando fijamente a <i>Vicky</i> mientras continúa hablándole y acercándose lentamente a ella mientras retrocede. La acorrala con un muro y le arroja ácido desde la flor de la solapa de su chaqueta, sin dar en el blanco. Después, cuando <i>Vicky</i> le arroja agua en la cara, el villano se tapa el rostro con ambas manos realizando movimientos corporales y quejidos que parecen indicar dolor mientras da pasos hacia adelante. Cuando es tocado por la espalda por <i>Vicky</i> se da la vuelta, abre sus manos a la altura de la cara y la asusta para luego comenzar a reírse. Cuando <i>Batman</i> entra en escena, el villano mira hacia arriba para luego quedarse de pie observando</p>	
--	--	--

	<p>boquiabierto todo lo que el superhéroe hace. Finalmente, se queda observando cómo <i>Batman</i> logra rescatar a <i>Vicky</i> y golpea ligeramente con el puño derecho la baranda de seguridad sobre la que se encontraba afirmado y acompañado de dos secuaces.</p> <p>Alicia: se acerca sujeta del brazo por <i>Bob</i>, se sienta y por orden del <i>Guasón</i> se saca la máscara y mira directamente a <i>Vicky</i>.</p>	
<p>Diálogos</p>	<p>Guasón: -"Escucha, no debemos compararnos con las personas comunes. Somos artistas (...) ¡<i>Bob</i>, <i>Alicia</i>! (...) Puedes fotografiar y registrar mi trabajo. Te unirás a mí en la vanguardia de la nueva estética"-</p> <p>Alicia: -"Jack dijiste que podría verte mejorar las pinturas"-</p> <p>Guasón: -"Estoy en problemas"-</p> <p>Vicky: -"¿Por qué usa máscara?"-</p> <p>Guasón: -"Ella es solo un juego. (...) Alicia siéntate, muéstrale por qué usas la máscara. Señorita Vale, Alicia ha estado de acuerdo con mi nueva filosofía y, como yo, es un trabajo artístico. (...) No soy Picasso, pero ¿no te gusta?"-</p> <p>Vicky: -"Es genial, y ¿qué puedo hacer por ti?"-</p> <p>Guasón: -"Ah, solo una canción, bailar '<i>Batman</i> baila con la lanza'. Dime cielo, ¿qué sabes de él?"-</p> <p>Vicky: :-"Yo no sé nada sobre <i>Batman</i>"-</p> <p>Guasón: -"Oh, en serio, ¿y qué tal un idilio entre tú y yo preciosa?"-</p> <p>Vicky: -"Eres un loco"-</p> <p>Guasón: -"Yo pensé que era piscis. Vamos, seamos amigos. (...) Solo quiero que recibas el aroma de mi flor. (...) Ayúdame, me estoy derritiendo, ayúdame. (...) <i>Boo</i>"-</p> <p>Batman: -"Sujétate"-</p>	<p>Dada la intimidación del <i>Guasón</i>, <i>Vicky</i> habla poco en esta escena. Sus frases constan de dos preguntas y dos afirmaciones, donde una de las afirmaciones es defensiva y la otra es un ataque verbal hacia el <i>Guasón</i>. Los diálogos del <i>Guasón</i> son activos, maneja la situación hasta antes de la llegada de <i>Batman</i>, mediante sus bromas y mensajes confusos intimida a <i>Vicky</i>. Además, tiene el poder para mandar a sus secuaces y a <i>Alicia</i>, a quien domina por completo llegando a decir que ella es solo un juego. Utiliza recursos como el simbolismo y el sarcasmo. <i>Batman</i> solo dice una palabra en toda la escena y es dicha a modo de orden hacia <i>Vicky</i>. <i>Alicia</i> dice solo una frase en la escena, y representa una completa sumisión ante el <i>Guasón</i>.</p>
<p>Psicolingüística</p>	<p>Vicky Vale: habla de ritmo rápido y tono agudo usando marcados matices. Su rostro muestra expresiones que parecieran ser de miedo y angustia constante mientras habla con el <i>Guasón</i>. Ante las situaciones sorprendidas y peligrosas suele gritar fuerte.</p> <p>Guasón: ritmo lento y tono agudo usando marcados matices. Suele ser expresivo en su rostro y corporalidad. Suele sonreír y dar carcajadas en reiteradas ocasiones.</p> <p>Batman: habla de ritmo rápido y tono grave sin matices. No hay expresión en su rostro.</p> <p>Alicia: ritmo de voz lento, tono agudo y volumen bajo. No se observan expresiones, ya que lleva una máscara.</p>	<p><i>Vicky</i> se encuentra desconfiada y con miedo ante la maldad del <i>Guasón</i>, el uso del grito indica debilidad y la necesidad de ser rescatada. El uso de matices en la voz del <i>Guasón</i> lo aleja de lo convencional, lo cual se complementa con sus constantes risas y exagerados gestos faciales, dando la impresión de una persona que busca llamar la atención. La forma de hablar de <i>Batman</i> es la de alguien que no bromea y posee autoridad lo cual es concordante con su tendencia a dar órdenes. <i>Alicia</i> es la voz del sometimiento y la anulación como persona, como si no tuviera casi voz propia.</p>
<p>Inter acciones</p>	<p>Vicky Vale: Se dedica a escuchar mayormente, es reactiva a las acciones de los demás.</p>	<p><i>Vicky Vale</i> muestra debilidad y dependencia. El <i>Guasón</i> tiene el poder hasta que alguien con mayor autoridad</p>

	<p>Guasón: tiene el dominio de las interacciones, intimida a <i>Vicky</i> y controla a <i>Alicia</i>. Esto cambia al llegar <i>Batman</i> a quien solo observa mientras rescata a <i>Vicky</i>.</p> <p>Batman: Rompe la dinámica de interacciones, interrumpe el plan del <i>Guasón</i> y se lleva a <i>Vicky</i> del lugar.</p> <p>Alicia: Obedece al <i>Guasón</i> y mira fijamente a <i>Vicky</i> para enseñarle su rostro tras sacarse la máscara.</p>	<p>que él llega. Nadie duda de la posición de poder de <i>Batman</i>, él decide cuándo entrar y salir de la escena. Mientras <i>Alicia adopta una posición</i> de absoluta subordinación.</p>
Lenguaje psicológico	<p>Mientras <i>Guasón</i> se considera a sí mismo un artista <i>Vicky</i> es quien le muestra que en realidad es alguien desquiciado, le señala que detrás de su arte hay una locura.</p>	<p>Llama la atención como el <i>Guasón</i> ve como algo positivo la separación de la normatividad social. Por otro lado, <i>Vicky</i> al decirle al <i>Guasón</i> que es un loco, lo separa de la normalidad de forma peyorativa.</p>

Escena 3: “Vicky conversa con Batman”
Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	<p>La escena transcurre al interior de la <i>baticueva</i>, se observan muros de piedra color gris y negro, en los cuales hay algunos murciélagos colgando de sus patas. Por el tamaño de los muros y el eco en las voces pareciera ser un lugar muy amplio. Además, se observan consolas y aparatos tecnológicos de color negro y gris los cuales poseen botones, perillas y varias pantallas de diversos tamaños, las cuales muestran imágenes, palabras y códigos.</p>	<p>La <i>baticueva</i> luce como un lugar sombrío, frío y lúgubre. Un lugar que a pesar de ser muy amplio, no deja espacio para las emociones, lo cual recuerda a la personalidad del superhéroe. La cantidad de pantallas y aparatos tecnológicos, implican que <i>Batman</i> posee conocimientos en ciencia y tecnología.</p>
Iluminación	<p>La iluminación en esta escena es muy tenue, resaltando los colores oscuros de la escenografía.</p>	<p>El personaje principal se rodea a sí mismo de oscuridad y frialdad, es lo que también proyecta hacia el exterior, ya sea mediante su traje o su misma personalidad.</p>
Movimientos de cámara	<p>La cámara se mantiene mayormente estática. Se observan algunos movimientos <i>pan</i> que siguen los movimientos de los personajes.</p>	<p>La cámara estática indica que la relevancia de la escena se encuentra en el diálogo entre los personajes.</p>
Escalas de planos	<p>La escena muestra mayormente el primer plano de <i>Batman</i> y a <i>Vicky</i> de fondo.</p>	<p><i>Batman</i> es quien controla la situación, es quien decide lo que se hace y lo que se dice, el inicio y el fin de las interacciones con una mujer.</p>

Tipo de música	Se oye música incidental de fondo hecha por sintetizadores, la que utiliza notas agudas y semitonos.	Se da una atmósfera de misterio y oscuridad, lo cual es concordante con todo lo que se muestra en la escenografía y con las características del personaje principal.
Temporalidad	Se observa luz artificial tenue, sin embargo no es posible deducir si es de día o de noche, dado que en la <i>baticueva</i> siempre está el mismo ambiente.	En la <i>baticueva</i> siempre parece ser de noche, la cual representa la zona de confort del personaje principal.
Elementos del género cinematográfico	El traje de superhéroe, la guarida de superhéroe, la prosocialidad y protección hacia los demás.	Se observa la importancia para el personaje de mantener oculta su identidad a pesar de que la persona con la cual interactúa no presente ningún peligro en sí misma.
Contexto histórico	Se observa el uso de la tecnología en la investigación de criminales, lo cual en la década de los años 80s se comenzaba poco a poco a masificar.	<i>Batman</i> posee tecnología de vanguardia y los conocimientos para operarla, lo cual en la época era algo a lo cual muy pocas personas podían acceder.

Escena 3: “Vicky conversa con Batman”

Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	Batman: superhéroe de ciudad Gótica. Se encuentra investigando los planes del Guasón. Vicky Vale: fotógrafa de ciudad Gótica. Llega sin previo aviso a la <i>baticueva</i>	<i>Batman</i> se encontraba trabajando en su investigación acerca de los malvados planes del <i>Guasón</i> , por lo tanto, no esperaba ser visitado, esto se puede observar en sus conductas, que serán analizadas en la presente tabla.
Vestimenta	Batman: un traje de color negro ajustado al cuerpo, que posee en el pecho un ovalo amarillo con un murciélago negro. También viste una capa negra y una máscara que se extiende hasta los hombros y termina en puntas, la máscara es negra, con orejas largas y puntiagudas, deja al descubierto solamente ojos y boca, resaltando el área de las cejas y la nariz. Vicky: Solo se puede observar que viste un chaleco celeste.	El color del chaleco de <i>Vicky</i> produce un notorio contraste con relación a <i>Batman</i> y a la <i>baticueva</i> . El color implica que ella sí puede demostrar sus emociones, en contraparte al superhéroe quien se mantiene siempre serio y frío, al igual que la <i>baticueva</i> .
Ciclo Vital	Batman: adultez media Vicky: adultez joven	La asimetría en las edades es concordante con la asimetría que se establece en la relación entre ambos, donde <i>Batman</i> figura como el dominante.
Interseccionalidad	Batman: superhéroe, hombre, adulto medio, blanco, millonario clase alta, hijo único, contextura gruesa, heterosexual, norteamericano. Vicky: fotógrafa, mujer, adulta media, blanca, clase alta, contextura	Ambos poseen elementos similares en la interseccionalidad, sin embargo, la relación que se establece resalta la posición de poder en la cual se encuentra <i>Batman</i> , siendo las categorías de hombre y superhéroe las que hacen

	delgada, heterosexual, norteamericana.	de este personaje gozar de una posición de poder más elevada que la de <i>Vicky</i> .
Conducta	<p>Batman: en un principio permanece sentado y de espaldas a <i>Vicky</i> mientras hablan. Luego se pone de pie para entregarle unos archivos, los cuales no se los pasa en la mano, si no que los tira sobre la mesa. Después, aun estando de pie vuelve a darle la espalda para hablar. Luego, cuando ella lo interpela acerca de su anormalidad, él se vuelve hacia ella, se acerca y le habla mirándola fijamente. Finalmente, extiende su capa tapando la cámara, no se sabe exactamente qué es lo que le hace a <i>Vicky</i>.</p> <p>Vicky: en un principio, al entrar en conversación ella se acerca por detrás rodeándolo de forma lenta y cuidadosa. Cuando él se para, ella permanece de pie afirmada en la silla de <i>Batman</i>. Luego, se acerca lentamente a <i>Batman</i>, pero retrocede lentamente a medida que éste se acerca a ella.</p>	<p><i>Batman</i> a pesar de ser un superhéroe con conocimientos en todas las artes marciales y un montón de aparatos tecnológicos que le ayudan en sus misiones, mantiene una actitud defensiva aún ante alguien que por sí misma no puede hacerle nada. Cuando <i>Vicky</i> alude a la anormalidad de <i>Batman</i>, éste adopta una actitud que puede interpretarse como intimidante, lo cual es una característica de la personalidad del superhéroe, buscando utilizar la intimidación como un arma frente a sus enemigos. Por su parte, la conducta de <i>Vicky</i> parece indicar que se encuentra temerosa y desconfiada de la situación y con el superhéroe. Cuando intenta tomar más confianza y hablarle desde lo personal, vuelve a ser intimidada, lo cual se refleja en su expresión facial y en su retroceso frente al avance de <i>Batman</i>, quien busca siempre imponerse manteniendo su posición de poder.</p>
Diálogos	<p>Vicky: -"¿Qué es todo esto?"-</p> <p>Batman: -"La policía está equivocada, están buscando un producto. Y el <i>Guasón</i> ha esparcido sus químicos en las sustancias"-</p> <p>Vicky: -"Cualquier producto puede ser venenoso y moriremos todos"-</p> <p>Batman: -"No, el veneno funciona cuando es mezclado. Un producto no puede dañar solo, pero una goma con lápiz labial y perfume será tóxico y mortal"-</p> <p>Vicky: -"¿Cómo te diste cuenta?"-</p> <p>Batman: -"Lleva eso a la prensa"-</p> <p>Vicky: -"Tendré problemas con esto, creen que eres tan peligroso como el <i>Guasón</i>"-</p> <p>Batman: -"Es un psicótico"-</p> <p>Vicky: -"Algunas personas dicen lo mismo de ti"-</p> <p>Batman: -"¿Qué personas?"-</p> <p>Vicky: -"Bueno... debes admitirlo, no eres exactamente normal, ¿o sí?"-</p> <p>Batman: -"¿No es un mundo normal o sí?"-</p> <p>Vicky: -"¿Por qué me trajiste aquí?, podrías llevar esto tú mismo a la prensa"-</p> <p>Batman: -"Así es, pero tú tienes algo que yo quiero"-</p>	<p>Primero se observa como <i>Batman</i> con sus propios métodos de investigación, es capaz de descubrir los planes del <i>Guasón</i> y afirmar que la policía se encuentra equivocada, es decir, está consciente de sus capacidades y de lo que hace. Cuando <i>Vicky</i> pregunta a <i>Batman</i> como se dio cuenta del plan, el responde otra cosa, evidenciando su actitud misteriosa y defensiva. Ella en su actitud de temor y desconfianza no repite la pregunta, sino que acepta la respuesta no directa de él. <i>Batman</i> al decirle a ella "lleva eso a la prensa", no se lo está preguntando ni pidiéndole por favor, se lo dice a modo de orden. Ella no cuestiona este hecho, sino que responde en base a los problemas que a ella le podría traer la situación. Luego, cuando <i>Vicky</i> hace la comparación entre la similitud del el <i>Guasón</i> y <i>Batman</i> en base a su anormalidad, el superhéroe hace la diferenciación diciendo que el villano es un psicótico, ella vuelve a colocarlo al nivel del <i>Guasón</i> aludiendo a que se dice lo mismo de él, frente a esto, <i>Batman</i> cuestiona el concepto de normalidad. Finalmente, es el superhéroe quien pone fin a la conversación.</p>
Psicolingüística	<p>Batman: su habla mantiene un ritmo pausado con una tonalidad grave y un volumen alto. No se observan casi expresiones faciales al momento de</p>	<p>La psicolingüística de <i>Batman</i> alude constantemente a una actitud fría y defensiva, que no se inmuta ante nada y tiene la respuesta o solución</p>

	<p>hablar, su cuerpo se mantiene casi estático, no observándose gestos corporales.</p> <p>Vicky: su volumen de voz es bajo, su habla tiene un ritmo rápido y un tono agudo. Sus ojos se mantienen entrecerrados y su boca abierta, mientras habla se frota y aprieta los dedos de sus manos.</p>	<p>para cualquier cosa. Se mantiene estoico e intimidante, sin revelar ningún sentimiento o emoción. Por el contrario, <i>Vicky</i> es completamente expresiva, es posible interpretar su estado de ánimo al observar su rostro y su lenguaje corporal, elementos que en este caso expresan temor y desconfianza, aunque a la vez curiosidad por el carácter oscuro y misterioso del personaje.</p>
Interacciones	<p><i>Batman</i> le explica a <i>Vicky</i> en síntesis, el plan del <i>Guasón</i> y le entrega algunos expedientes para que los entregue a la prensa. Cuando habla de sí mismo lo hace de forma directa, caminando hacia <i>Vicky</i> mirándola fijamente. Por su parte, <i>Vicky</i> es llevada a la <i>baticueva</i> por <i>Batman</i>, donde éste le enseña lo que ha descubierto con relación al plan del <i>Guasón</i>. Ella hace algunas preguntas que no son contestadas en su totalidad por él, luego lo interpela acerca de su anormalidad y la similitud que en ese sentido tiene con el villano.</p>	<p>En todo momento se observa una relación de dominación por parte de <i>Batman</i>. Quien decide qué y cuándo responder. Su forma de relacionarse con ella es fría y brusca, manteniéndose siempre en una posición de poder. En cuanto a <i>Vicky</i>, su forma de relacionarse con <i>Batman</i> es mediante una mezcla de desconfianza y curiosidad, no cuestionando la autoridad de éste, pero si cuestionando la anormalidad de su situación y comparándolo con el <i>Guasón</i>. Tampoco insiste para que le conteste las preguntas frente a las cuales no entregó respuestas.</p>
Lenguaje psicológico	<p><i>Vicky</i> plantea a <i>Batman</i> que hay personas que consideran que él pertenece a la misma categoría que el <i>Guasón</i>.</p>	<p>Aquí se trata el concepto de normalidad, primero <i>Batman</i> se diferencia a sí mismo del <i>Guasón</i>, diciendo que éste es un psicótico. Luego, cuando <i>Vicky</i> vuelve a poner en duda su normalidad, el superhéroe cuestiona la normalidad del mundo entero, con la idea de base de que en el fondo nadie se ajusta por completo a una normalidad.</p>

**Escena 4: “Discusión entre Bruce y Vicky”
Pauta de Análisis A**

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	<p>La escena transcurre en el departamento de <i>Vicky</i>, la cual en su interior tiene colores blancos y pasteles claros. Se puede observar una puerta elegante con diseños rectangulares, piso y murallas de un material similar al mármol, un estante con algunos libros completamente ordenados, las mesas de vidrio y de madera, hay un candelabro y una lámpara apagadas, floreros decorando las mesas, un ventanal amplio muestra el exterior con un amplio patio con arbustos y una estructura de algún edificio. Al fondo de <i>Vicky</i> se observa una figura de un conejo de porcelana. Es un espacio interior amplio.</p>	<p>En primer lugar, a través de los colores blancos y pasteles se quiere hacer referencia a una imagen más angelical de la protagonista en contraposición con la oscuridad de <i>Batman</i>. La elegancia y amplitud del lugar, además de los materiales escogidos, intentan expresar que <i>Vicky</i> pertenece a una clase social alta.</p>
Iluminación	<p>La escenografía recibe luminosidad desde el ventanal, ya que al acercarse hacia el interior de la habitación se aprecia cómo está más oscuro y los objetos y los personajes se llenan de sombras. A medida que más se acercan a la cámara se aprecia cómo disminuye la luminosidad de a poco y luego vuelve aparecer levemente desde un ventanal en el cielo cuando <i>Bruce</i> intenta explicar las razones de haberse alejado.</p>	<p>En primer lugar la luminosidad del lugar nos muestra la amplitud que éste tiene y nos contextualiza que la conversación ocurre durante el día. El momento más oscuro que se observa es cuando <i>Bruce</i> hace callar a <i>Vicky</i> sentándola de un empujón sobre un asiento. A medida que la discusión se va calmando, los protagonistas se van acercando más hacia la cámara, la tonalidad deja de ser tan oscura, ya que aparece una iluminación desde un ventanal en el cielo y la conversación comienza a ser más íntima, estando a punto <i>Bruce</i> de decirle a <i>Vicky</i> que él era <i>Batman</i>.</p>

<p>Movimientos de cámara</p>	<p>Se comienza haciendo un <i>pan</i> hacia la derecha avanzando con los protagonistas hasta quedar la cámara fija sobre ellos. Luego se realiza un alejamiento hacia atrás del <i>zoom</i> de la cámara, luego vuelven a ser posiciones fijas de los rostros de los personajes.</p>	<p>El primer <i>pan</i> muestra el enojo de <i>Vicky</i> con <i>Bruce</i>, ya que se observa cómo ella abre la puerta y rápidamente se aleja de él dejándolo atrás. El alejamiento del <i>zoom</i> hacia atrás es para mostrar el espacio amplio del lugar y el desplazamiento de los personajes. Las cámaras fijas pretenden destacar la intensidad del diálogo en los rostros de los personajes.</p>
<p>Escalas de planos</p>	<p>Se comienza con un medio conjunto, luego al detenerse la cámara lo hace en un medio primer plano. Al girar con enojo <i>Vicky</i> se aprecian primeros planos de sus rostros. Cuando comienzan a caminar hacia otro espacio de la habitación se observa brevemente un plano medio, para continuar con tomas en primer plano desde el pecho hacia arriba de los protagonistas. Se vuelve a observar un plano medio de <i>Bruce</i> cuando se quita la chaqueta. La escena finaliza con primeros planos desde los hombros.</p>	<p>El medio conjunto pretende describir el departamento de <i>Vicky</i> y mostrar su enojo. El primer medio primer plano pretende mostrar como <i>Vicky</i> continúa enfadada y <i>Bruce</i> intenta hablar con ella. Cuando más se enoja y comienza a gritar ella, es cuando comienzan los primeros planos de sus rostros. El plano medio que continúa pretende dar la sensación de desplazamiento por la escenografía hacia otro sector del living. Cuando los diálogos son más intensos la cámara vuelve a destacar el rostro de los personajes. La vuelta al plano medio muestra la desesperación de <i>Bruce</i> por intentar explicar la situación, llegando incluso a sacarse la chaqueta como una sensación de incomodidad de la discusión que se está llevando a cabo. Finalmente los últimos primeros planos de los rostros pretenden mostrar el cambio en ella que pasa de la rabia a la absoluta comprensión y en <i>Bruce</i> el intento de contar la verdad acerca de su doble identidad.</p>
<p>Tipo de música</p>	<p>La conversación solo comienza con el sonido de sus pasos. Cuando se escucha un timbre comienza a sonar suavemente una música de fondo con piano, coincidiendo con el intento de revelar su doble identidad.</p>	<p>No se agrega música con el fin de prestar absoluta atención en los diálogos de los personajes y sus reacciones. Un detalle interesante es que al momento de sonar el timbre se puede escuchar cómo comienza a sonar una suave música de piano, estableciendo por un lado, un momento de intimidad del personaje principal y por otro, la advertencia de que tenga cuidado con lo que está a punto de hacer.</p>
<p>Temporalidad</p>	<p>La escena transcurre durante el día, lo que se puede apreciar a través de los ventanales y además en que las lámparas del departamento están apagadas, pero se observa una buena iluminación. Por otra parte, los diálogos comienzan a partir de una situación en el pasado, en la que <i>Vicky</i> luego de haber tenido relaciones con <i>Bruce</i>, descubre casualmente que le había mentado señalándole que iba a estar fuera de</p>	<p>Por un lado apreciamos que esta escena transcurre en pleno día, por lo que es una actividad en la que <i>Bruce</i> tuvo la iniciativa de ir a hablar con ella. Podemos interpretar entonces una especie de remordimiento de <i>Bruce</i>, lo cual se puede observar en el hecho de que le lleve una flor, comience a hablar de forma tranquila, intentando reparar una situación del pasado. Al volver al presente se puede interpretar a partir de los diálogos una lucha interna que</p>

	la ciudad. Luego, la conversación se centra en el presente.	posee el personaje por contar la verdad y aceptar lo especial que es <i>Vicky</i> para él.
Elementos del género cinematográfico	Se puede apreciar la lucha interna del personaje por revelar o no su identidad secreta, sabiendo los riesgos que podría acarrear esto para su contraparte femenina. Finalmente, se aprecia cómo si no hubiese sido interrumpido por el timbre hubiera revelado su secreto, ya que lo menciona a la cámara en una especie de soliloquio.	La utilización de una doble identidad pretende resguardar la seguridad de todos los seres cercanos al protagonista y a la vez distraer la atención de sí mismo frente al público. El juego de una doble identidad es apreciado sobre todo en los superhéroes de la era dorada de los cómics.
Contexto histórico	Un aspecto que se puede apreciar es que no existe ningún objeto tecnológico en la escenografía, lo que es extraño para ser una película de fines de los 80s donde la televisión y otros artefactos electrodomésticos ya habían invadido los hogares estadounidenses. Otro aspecto que nos llama poderosamente la atención es que ella reaccione con normalidad frente a una clara agresión física de <i>Bruce</i> cuando la empuja y la sienta sobre el sillón.	La ausencia de objetos tecnológicos pretende mostrar una imagen más antigua del lugar como si fuera un castillo y ella una princesa. La única explicación que encontramos hacia la falta de reacción de <i>Vicky</i> es que la violencia física y psicológica de parejas heterosexuales era algo que estaba naturalizado y permitido en esa época por los medios de comunicación, y por tanto se replicaba en los hogares.

Escena 4: “Discusión entre *Bruce* y *Vicky*”

Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	Bruce: es el alter ego multimillonario del protagonista de la película (<i>Batman</i>) Vicky: es una fotógrafa interesada en realizar una investigación sobre la identidad secreta de <i>Batman</i> y el interés romántico del protagonista.	Junto con el antagonista de la película, <i>Vicky</i> es con quien tiene mayor cantidad de interacciones en escena. Es interesante notar que el gran interés de ella en lo profesional es descubrir todo el misterio del personaje principal. Por lo que contarle su identidad secreta no solo significa confiar en ella como pareja sino además en lo profesional.
Vestimenta	Bruce: abrigo largo color café, traje gris, chaleco gris, camisa blanca a rayas, corbata roja, bufanda verde, reloj en la mano izquierda y gafas. Vicky: vestido negro sin escote y con hombreras que le llega hasta las rodillas, maquillaje suave y labios rojos.	La vestimenta de <i>Bruce</i> nos muestra la elegancia y el poder adquisitivo del personaje. Lo que llama la atención de la escena es escoger un color oscuro para el vestido de ella, ya que durante toda la película utilizó más bien colores blancos y claros. Quizá es una forma de darle más carácter al personaje para que se pueda enfrentar al personaje principal
Ciclo vital	Bruce: adultez media. Vicky: adultez joven.	Continúa la tendencia por utilizar un protagonista masculino de mayor edad que la protagonista femenina. Esto se hace con la intención de dar la sensación de protección.
Interseccionalidad	Bruce: hombre, adulto medio, multimillonario, blanco, contextura robusta, heterosexual, norteamericano. Vicky: mujer, clase alta, rubia, blanca, contextura delgada, heterosexual, norteamericana.	Se puede apreciar que el personaje sigue cumpliendo con todos los rasgos de una masculinidad hegemónica. Mientras la mujer en esta película es más infantil y angelical acorde a lo que exige el sistema patriarcal.
Conducta	Bruce: ingresa y cierra la puerta, camina lentamente con una flor en sus manos y observa alrededor. Deja la flor sobre una mesa y se acerca a	<i>Bruce</i> aparece arrepentido intentando dar una explicación por su desaparición. Se logra apreciar que entiende que <i>Vicky</i> está muy

	<p><i>Vicky</i> mientras retira sus gafas. Queda observando mientras es increpado por <i>Vicky</i> y luego la sigue, intenta seguir sus pasos acelerados y mueve los brazos mientras explica la situación. Al darse cuenta de que no es escuchado la empuja del pecho hasta que queda sentada, se inclina para hablarle a su rostro, gesticula con las cejas y agita sus manos. Luego retrocede y mira hacia otros lados mientras habla con ella. Posteriormente se quita el abrigo y lo arroja sobre un sofá mientras arregla su traje. Camina frente a ella con la mano derecha en su bolsillo y la izquierda la pasa sobre su frente, su boca y barbilla. Luego, hace gestos con sus manos indicándose a sí mismo, vuelve a poner una mano en su bolsillo (izquierda) y la otra en su boca y mueve sus cejas. Continúa moviendo sus manos mientras habla. Cuando <i>Vicky</i> le toma las manos, él queda con la boca abierta, luego mira hacia la izquierda cuando escucha el timbre. Cuando <i>Vicky</i> se dirige a abrir la puerta suspira y se queda hablando solo.</p> <p>Vicky: camina dando la espalda a <i>Bruce</i>. Se queda de frente a la cámara manipulando una taza con la mano derecha, se gira y dirige una mirada directa a <i>Bruce</i>, mientras lo increpa. Luego, sale del cuadro hacia otra dirección y comienza a caminar aceleradamente. Ella vuelve a girar y lo apunta con la mano derecha, luego sigue avanzando hacia la cámara. Es detenida por <i>Bruce</i>, siendo empujada hacia una silla, queda sentada con una mirada atenta e impávida (no demuestra pena ni rabia por lo que vivió). Luego se observa como asiente con la cabeza y hace gestos de estar prestando absoluta atención a lo que le están hablando con la boca entreabierta. Luego toma sus manos y lo mira amablemente, sigue atenta a <i>Bruce</i>, pero cuando suena el timbre por segunda vez, mira hacia su derecha y se levanta del asiento, le pone su mano en la mejilla y se dirige hacia la puerta.</p>	<p>molesta, ya que deposita la flor que traía y deja de insistir en entregársela. Toda la primera sección de la escena la sigue y está en una posición muy condescendiente con ella, cediéndole todo el poder, lo cual se observa en su tono de voz, sigue a <i>Vicky</i> por la habitación y mantiene una postura corporal agachada. Cuando el personaje masculino siente que la situación escapa de su control, utiliza la violencia y la intimidación para ser escuchado (como un papá castigando a su hija). Al retroceder, se da cuenta de que lo que acaba de hacer escapa del personaje de casanova que estaba interpretando y siente que para enmendar el error que acaba de cometer necesita decir toda la verdad. Comienza a realizar más gestualidades demostrando un cierto nerviosismo por no estar seguro de lo que está a punto de contar. Finalmente cuando <i>Vicky</i> va a abrir la puerta se observa como su cuerpo se relaja al suspirar en señal de que ha sido salvado por el timbre y en un soliloquio libera lo que estuvo a punto de decir frente a <i>Vicky</i>. Ella por su parte comienza la escena demostrando enojo contra <i>Bruce</i>. Se puede apreciar que lo increpa violentamente. Luego cambia de actitud hacia una reacción más sumisa, ya que no reacciona frente al empujón que recibe de parte de él. Después sus gestos son como los de una niña siendo regañada por su padre. Pasa de una actitud ingenua hacia la comprensión de la actitud de <i>Bruce</i>. Cuando le toca las manos es para calmarlo y demostrarle que sin importar lo que pase seguirá estando ahí. Cuando se dirige hacia la puerta vuelve a empoderarse con la actitud inicial que tenía.</p>
<p>Diálogos</p>	<p>Bruce: -“Es un lindo departamento, muy espacioso. Eh... Escucha he venido a aclarar las...”- Vicky: -“¡No sé quién piensas que eres! Me lastimaste”- Bruce: -“Lo sé, yo...” Vicky: -“Te llamé y te llamé”- Bruce: -“Lo sé. (...) Y mentiste”- Bruce: -“Escucha...”- Vicky: -“¡Fue mentira que dejabas la ciudad!”- Bruce: -“Ahora te diré por qué”- Vicky: -“¡Ahora escúchame! Cuando</p>	<p>Primero se vuelve a mostrar la amplitud del lugar donde se lleva a cabo la escena. Al principio la conversación es entrecortada, ya que ella lo interrumpe cuando él intenta explicar a qué venía, intensificando su enojo y su sensación de haber sido lastimada por las mentiras de <i>Bruce</i>. Él mantiene la calma y habla de forma más serena al comienzo adoptando una posición de asumir la culpa. Al ver que no estaba siendo escuchado explota y utiliza la violencia para sentar de un empujón</p>

	<p>me invitaste a cenar pensé que sentías algo...”</p> <p>Bruce: -“Sí, mira, tienes que escucharme...”-</p> <p>Vicky: -“...Y confié en ti, y dormí contigo. ¿No sé si lo olvidaste?”-</p> <p>Bruce: -“Bueno, yo...”</p> <p>Vicky: “Y no contestaste mis llamadas. Debes ser una especie de... loco”-</p> <p>Bruce: -“Eres muy linda y en verdad me gustas, pero por ahora cierra la boca. Hay algo que debo decirte... ¿Sabes que las personas tienen diferentes lados de su personalidad? Algunas veces, una persona puede actuar, mmm y tener una vida diferente”-</p> <p>Vicky: -“Lo sabía, tienes esposa”-</p> <p>Bruce: -“¡No! No soy casado. Sabes, mi vida es algo... compleja.</p> <p>Vicky: “A-ha”-</p> <p>Bruce: Bien, una persona normal despierta, baja las escaleras, toma su almuerzo, y besa a alguien al despedirse y va a su trabajo y... Eh, ¿Entiendes?”-</p> <p>Vicky: -“No”-</p> <p>Bruce: -“No, eh, eh, correcto... Vicky, Vicky a lo que me refiero es que...”-</p> <p>Vicky: -“Oye, cálmate y dímelo ya”</p> <p>Bruce: -“Claro... Lo que trato de decir es que... Sí... (Soy <i>Batman</i>, <i>Batman</i>)”-</p>	<p>a <i>Vicky</i> como una forma de demostrar que ya estaba cansado de darle el control durante el diálogo y lo quería recuperar, llegando a pedirle que se quede absolutamente en silencio. Un rasgo que llama la atención es que cuando <i>Bruce</i> intenta explicar sobre su doble identidad, ella de inmediato lo asocia a que pueda ser casado y/o tener familia, como si el único secreto que pudieran tener los hombres es una infidelidad. Él muestra mucha inseguridad en su explicación, ya que da vueltas en cosas innecesarias para señalar su doble identidad. Otro aspecto relevante es que ella finalmente pide calma demostrando comprensión del intento de <i>Bruce</i> de explicarle las razones, como si todo el enojo y la discusión hubieran servido para acercarse más íntimamente a través de la confianza.</p>
<p>Psicolingüística</p>	<p>Bruce: el tono de voz de <i>Bruce</i> es ronco, habla a velocidad media, pero levanta la voz cuando no es escuchado por <i>Vicky</i>. Luego comienza a hablar entrecortadamente y de manera silábica con muchos balbuceos. Finalmente, baja la voz y susurra su secreto.</p> <p>Vicky: ella eleva la voz para enfrentarlo al inicio de la discusión. Luego se queda callada y asiente a través de sonidos. El tono de la voz vuelve a ser suave al momento de pedirle que se calme.</p>	<p>El tono de la voz de ella es elevado, casi gritando para demostrar su enojo. Cuando él vuelve a ser escuchado también eleva la voz, en una lucha de poder en la que quien eleva más la voz tiene la oportunidad de hablar. Se puede apreciar cómo ella pierde el poder al enmudecer y quedarse en silencio en la parte final de la escena. También, se puede apreciar la incomodidad y el nerviosismo de <i>Bruce</i> al intentar explicar quién es.</p>
<p>Interacciones</p>	<p><i>Vicky</i> comienza ignorando a <i>Bruce</i> (ley de hielo), para luego explotar en cuestionamientos hacia él tomando por un momento la energía en la escena, ya que <i>Bruce</i> solo la sigue por la escenografía. Luego, él recupera la atención en la acción cuando ejerce violencia sentando de un empujón a <i>Vicky</i>, transformándose en una relación más unidireccional y asimétrica.</p>	<p>Se puede apreciar que una mujer es deconstruida mediante el uso de la violencia, ya que al principio estaba decidida en señalar el daño emocional que le había causado la mentira de <i>Bruce</i>, pero en cuando este eleva un poco la voz y la empuja bajándola de su nivel, adoptando una actitud de absoluta de pasividad.</p>
<p>Lenguaje Psicológico</p>	<p>En primer lugar, vemos como <i>Vicky</i> trata de “loco” a <i>Bruce</i>, por haber desaparecido sin explicarle las razones. No entendiendo los motivos para haber tenido un encuentro amoroso con ella y luego haber desaparecido. Luego, aparece el</p>	<p>En primer lugar, llama la atención la utilización de la locura asociada básicamente a personas que no hacen lo que alguien quiere o espera que haga el otro. Se da entender además la personalidad como una amalgama de distintos rasgos y que</p>

	concepto de personalidad; de cómo hay personas que tienen diferentes rasgos en sí mismo y comienza a describir la rutina que haría una persona normal durante el día.	existe una “normalidad” de lo que él debería estar haciendo a su edad. Al igual que en la película anterior, el concepto de lo que es normal o no está muy ligado al alter ego del superhéroe.
--	---	--

Escena 5: “Bruce discute con Guasón”
Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
<i>Escenografía</i>	La escena continúa en el departamento de <i>Vicky Vale</i> , se vuelve a observar una muralla y piso de mármol o cerámica. Se observa unas mesas de madera y sobre ellas esculturas y floreros, se vuelven a apreciar elementos de la escena anterior como el librero, las lámparas y una mesa. Aparecen dos secuaces del <i>Guasón</i> en escena, uno sostiene un minicomponente de donde sale música real y el otro es <i>Bob</i> quien apunta con un arma. Hay una chimenea y sobre esta un cuadro con un motivo corporal de un hombre sentado de espalda semidesnudo. También se observa al lado de la chimenea un atizador que luego <i>Bruce</i> toma para pegarle a un florero, mientras <i>Vicky</i> sostiene una fuente de palomitas. Se logra apreciar además un teléfono en una mesa de centro.	Como se señaló anteriormente el objetivo de la escenografía busca mostrar la amplitud del lugar. Además la decoración nuevamente nos muestra que <i>Vicky</i> pertenece a una clase alta de ciudad <i>Gótica</i> . La decoración del lugar vuelve a demostrar su feminidad y sencillez. Es curioso que cuando <i>Guasón</i> comienza a prestar atención al discurso de <i>Bruce</i> , sea cuando se va acercando a la chimenea, como si fuese un espacio de reunión familiar.
<i>Iluminación</i>	Cuando comienza la escena se puede observar la luminosidad que se recibe desde los ventanales grandes en el fondo y sobre ellos. Se observan las sombras de los personajes reflejadas en las paredes. Cuando se acercan a la chimenea las tonalidades descienden volviéndose todo un poco más oscuro.	Al comienzo se intenta mostrar la amplitud del lugar, lo cual se remarca aún más al observar sombras sobre las paredes. Cuando <i>Bruce</i> se comienza a acercar a la chimenea se observa como la atención se focaliza en este centro y los instintos violentos de él afloran cuando rompe el florero y se descontrola. La menor intensidad de la luz en este lugar es una forma de mostrar el lado oscuro de la impulsividad de <i>Bruce</i> al explotar cuando enfrenta al <i>Guasón</i> .
<i>Movimientos de Cámara</i>	La escena comienza con cámaras fijas en los rostros de los tres personajes. Luego, hay un <i>pan</i> hacia la derecha siguiendo el avance del caminar del <i>Guasón</i> cuando apaga el	El primer movimiento nos muestra el desplazamiento del <i>Guasón</i> para reconocer su ubicación con relación a los demás personajes y por otra parte, tiene la intención de mostrar

	<p>minicomponente. Comienzan de nuevo tomas fijas de los personajes de la escena. Finalmente hay un <i>traveling</i> de la cámara hacia adelante enfocándose en la chimenea con los personajes reunidos en el cuadro.</p>	<p>desde dónde viene la música real que aparece en escena, la que es pausada por el villano. El <i>traveling</i> pretende mostrar una imagen más amplia del escenario, pero además reunir a los personajes en un espacio más íntimo de la habitación para mostrar la concatenación de sus reacciones en conjunto.</p>
<p>Escalas de planos</p>	<p>La escena comienza en primeros planos desde el pecho de los personajes. A medida que avanza <i>Guasón</i> se observa un plano medio del fondo donde aparece <i>Bruce</i> y un secuaz. Se vuelve a primeros planos de los personajes y al avanzar <i>Bruce</i> continúa un medio conjunto. Hay un gran primer plano de la mano de <i>Bruce</i> tomando el atizador. Se observa luego un primer plano de él, el <i>Guasón</i> y <i>Vicky</i>. Finalmente, un plano medio de todos y un primer plano de <i>Bruce</i> cayendo con el disparo.</p>	<p>Primero, se pretende mostrar la reacción de sorpresa por la aparición de <i>Bruce</i> en la escena. El plano medio pretende mostrar la distancia y ubicación de <i>Bruce</i> con relación al <i>Guasón</i>. Al entablar el diálogo entre ambos y mostrar la atención que tiene el <i>Guasón</i> al discurso de <i>Bruce</i> se vuelve a primeros planos, donde se muestra al personaje principal narrando una historia a modo de lección. Luego se escoge un medio conjunto con la finalidad de mostrar la ubicación de todos los personajes en escena y dirigir la atención hacia un lugar de la escenografía (chimenea). Luego se observa el gran primer plano de la mano, con el fin de mostrar lo que toma. Volvemos a primeros planos mostrando cómo el <i>Guasón</i> recupera el poder y atención al hablar y apuntar con su arma (poder coercitivo). El último primer plano de <i>Bruce</i>, pretende mostrar que la situación en la cual le está narrando una historia a modo de lección. Finalmente, tiene un desenlace trágico del cuál no sabemos cómo se va a salvar (<i>cliffhanger</i>).</p>
<p>Tipo de música</p>	<p>La escena comienza con el sonido de una flauta traversa cuando entra <i>Bruce</i> y luego unos violines cuando <i>Guasón</i> menciona que le han roto el corazón, los cuales son música real que se proyecta desde el minicomponente, el cual es apagado por el personaje. Luego, la escena continúa en silencio y solo aparece el sonido de la pistola que carga <i>Bob</i>, la cerámica rota del florero y el disparo del <i>Guasón</i>, el atizador y el cuenco de cristal de las palomitas cuando caen.</p>	<p>El momento que estaban teniendo <i>Guasón</i> y <i>Vicky</i> se ve interrumpido por la irrupción de la flauta traversa en señal de que hay un tercero en escena, <i>Bruce</i>. La música se vuelve más melosa cuando ingresan los violines para intensificar las frases dichas por el <i>Guasón</i> sobre su corazón roto. Luego, toda música se detiene y la escena continúa en silencio, solo con algunos ruidos de ambiente para mostrar la tensión entre las dos masculinidades enfrentadas.</p>
<p>Temporalidad</p>	<p>Por la iluminación del departamento se puede apreciar que la escena ocurre en el día. Los diálogos transcurren en el presente. Luego <i>Bruce</i> habla en futuro al hablarle al <i>Guasón</i> la historia sobre <i>Jack</i>.</p>	<p>La temporalidad nos indica que la acción está ocurriendo en el tiempo que los personajes lo están percibiendo y son las reacciones de acciones previas.</p>
<p>Elementos del género cinematográfico</p>	<p>Se puede apreciar el alter ego de <i>Batman</i> intentando representar el papel de un hombre hegemónico. Por otra parte se muestra a su archienemigo, con toda su caracterización realizando un acto malvado, intentando intimidar a <i>Vicky Vale</i> para que sea parte de su plan</p>	<p>Se puede apreciar una característica de los superhéroes, la realización de autosacrificios por los demás. La escena muestra que <i>Bruce</i> recibe el disparo del <i>Guasón</i> al intentar enfrentarlo, mostrando en primer plano cómo finalmente fue lastimado y no sabemos si se salvará o no. Recordemos que este elemento</p>

	para descubrir la identidad secreta de <i>Batman</i> .	llamado <i>cliffhanger</i> era muy utilizado en los seriales cinematográficos de aventuras. La utilización de villanos con una caracterización totalmente opuesta al superhéroe también es una característica típica del género que representa su opuesto, como si fuera el <i>ying</i> y el <i>yang</i> .
Contexto histórico	Nuevamente se puede apreciar la inexistencia de objetos tecnológicos en el departamento, lo que es extraño para ser una película de fines de los 80s donde la televisión y otros artefactos electrodomésticos ya habían invadido los hogares estadounidenses.	La idea de la escenografía podría ser representar un aspecto pulcro y sencillo de la protagonista.

Escena 5: “Bruce discute con Guasón”

Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	<p>Guasón: archienemigo, mafioso y antagonista del personaje principal.</p> <p>Vicky: fotógrafa interesada en realizar una investigación sobre la identidad secreta de <i>Batman</i> y el interés romántico del protagonista.</p> <p>Bruce: alter ego multimillonario del protagonista de la película (<i>Batman</i>) También aparecen dos secuaces de <i>Guasón</i>, pero no serán descritos, ya que consideramos que más bien son objetos dentro de la escenografía.</p>	<p>Esta escena es la primera vez que se encuentran los tres personajes juntos, por lo que es sorprendente que <i>Bruce</i> actúe tan calmado frente a un psicótico que entró a la casa de su interés romántico. Se intenta dar la sensación de dos hombres enfrentándose por el deseo amoroso para demostrar quién es más fuerte frente a ella.</p>
Vestimenta	<p>Guasón: frac morado, pantalones con estampado escocés con cuadraditos morados y verdes, un sombrero morado, chaleco de vestir verde, camisa verde, corbata morada con rombos, maquillaje facial y guantes color lila</p> <p>Vicky: vestido negro sin escote y con hombreras que le llega hasta las rodillas, maquillaje suave y labios rojos.</p> <p>Bruce: traje gris, chaleco gris, camisa blanca a rayas, corbata roja con dibujos grises, bufanda verde, reloj en la mano izquierda, zapatos negros y gafas.</p>	<p>Se puede apreciar lo opuesto de la vestimenta con colores grises apagados de Bruce en contraposición con los colores llamativos del Guasón, como una forma de evidenciar lo distintos que se perciben a sí mismos los personajes. El color oscuro de <i>Vicky</i> hace que pase desapercibida en la escena y solo sea reconocida cuando se aprecian primeros planos de ella.</p>
Ciclo vital	<p>Guasón: adultez media.</p> <p>Vicky: adultez joven.</p> <p>Bruce: adultez media.</p>	<p>El antagonista del superhéroe, generalmente es un poco mayor que él o de similar edad, lo que se puede apreciar en las características de la escena. <i>Vicky</i> sigue teniendo un aspecto más infantil con relación a los dos personajes que más interactúan en la escena.</p>
Interseccionalidad	<p>Guasón: hombre, clase media, delincuente, contextura normal, heterosexual, norteamericano.</p> <p>Vicky: mujer, clase alta, rubia, blanca, contextura delgada, heterosexual, norteamericana.</p> <p>Bruce: hombre, adulto medio, multimillonario, blanco, contextura robusta, heterosexual, norteamericano.</p>	<p><i>Bruce</i> muestra los rasgos del hombre hegemónico en contraposición a un <i>Guasón</i> más extravagante en su maquillaje y elección de colores para vestirse. <i>Vicky</i> representa toda la feminidad de la mujer sumisa.</p>
Conducta	<p>Guasón: observa como <i>Vicky</i> está mirando hacia otro sector de la habitación y hace gestos sorprendido y mira hacia atrás como buscando algo o alguien. Luego vuelve a mirar a <i>Vicky</i> y le dirige la palabra y desaparece de la escena. Camina frente a <i>Bruce</i>, mientras toca su</p>	<p>La conducta del <i>Guasón</i> nos hace pensar que es una persona controladora, ya que se molesta cuando observa que había otro hombre en el lugar. Además, se puede apreciar que hay un interés romántico de su parte hacia <i>Vicky</i>. Luego, su conducta cambia cediéndole el control</p>

	<p>pecho con la mano izquierda y apaga la música del minicomponente. Al escuchar que se llama <i>Bruce</i>, lo queda mirando de reojo y luego le dirige la palabra a él. Queda mirando a <i>Bruce</i> con una sonrisa y hace gestos con la palma de ambas manos a sus secuaces. Queda escuchando atentamente a <i>Bruce</i>, mirándolo a los ojos, luego observa a sus secuaces mientras ríe. Se acerca de a poco a <i>Bruce</i> mientras este va caminando hacia la chimenea. Cuando <i>Bruce</i> rompe el florero lo apunta con un arma con expresiones serias en su rostro, mueve sus manos sobre su cuerpo y finalmente le dispara.</p> <p>Vicky: mira a <i>Bruce</i> cuando aparece y le responde el gesto que le hace con la cabeza. Se queda en un rincón observando inmóvil cuando le habla <i>Guasón</i> y luego observa a <i>Bruce</i> y le dirige la palabra. Luego se observa que está apoyada sobre la chimenea con un cuenco con palomitas en su mano comiendo. Cuando <i>Bruce</i> la mira se mueve de ese lugar y se observa cómo se asusta al escuchar el sonido del disparo, lanzando el cuenco de palomitas para ser después retenida por uno de los secuaces del <i>Guasón</i>.</p> <p>Bruce: mientras se escucha la risa del <i>Guasón</i> aparece en escena por detrás de una pared del departamento mirando a <i>Vicky</i> y haciéndole un gesto. Observa como <i>Guasón</i> camina frente a él, luego se acerca lentamente a éste e inclina la cabeza para hablarle desde cerca y luego se aleja. Cuando el <i>Guasón</i> sonrío se aleja un poco, pone las manos en sus bolsillos y le vuelve a hablar moviendo las manos y poniendo su índice izquierdo en la sien y luego retrocede hacia el lado de <i>Vicky</i> en la Chimenea, mientras hace gestos con su mano izquierda. Comienza a revisar lo que hay sobre la chimenea, luego toma un atizador con su mano y queda observando a <i>Vicky</i>. Cuando <i>Vicky</i> se retira golpea con el atizador un florero. Al ser apuntado por el arma entrecierra los ojos, gira la cabeza y cae.</p>	<p>de la situación a <i>Bruce Wayne</i>, ya que por momentos lo queda observando y escuchando detenidamente, incluso les pide a sus secuaces que no lo ataquen, pero mantiene la inmadurez al escuchar su discurso, ya que se burla de lo que le están señalando. En el momento en que <i>Bruce</i> se desespera y actúa violentamente, el <i>Guasón</i> recupera el control de la situación como señalando que la violencia no es la forma de intimidarlo y actúa desde su forma más desquiciada. <i>Vicky</i> está todo el rato como si estuviera bajo una neutralidad entre ambos, sin estar a favor de ninguno de los dos. En ningún momento intenta acercarse a <i>Bruce</i> para protegerlo o al <i>Guasón</i> para distraerlo. Por su parte, <i>Bruce</i> adopta un rol tranquilo al comienzo como si la situación estuviese bajo control y no existiera ningún tipo de peligro. Se llega incluso a depositar la atención en él durante la escena, pero luego muestra algo de descontrol cuando decide golpear el florero, lo que finalmente lleva a que el <i>Guasón</i> actúe más impulsivamente y le dispare.</p>
<p>Diálogos</p>	<p>Guasón: -"Vaya señorita <i>Vale</i>, hay otro gallo en el corral. Eso rompe mi corazón"-</p> <p>Vicky: -"¿<i>Bruce</i>...?"-</p> <p>Guasón: -"¿<i>Bruce Wayne</i>, n'est-ce pas?"-</p> <p>Bruce: -"Así me llaman. Sé quién eres. Voy a decirte algo de un tal <i>Jack</i>. Malvado, mala semilla, abusivo"-</p> <p>Guasón: -"Eso me agrada"-</p>	<p>En primer lugar, en el diálogo se puede observar cómo se utiliza la metáfora "otro gallo en el corral" para señalar que <i>Vicky</i> tenía otro hombre en el departamento, como encarándole una infidelidad. <i>Guasón</i> utiliza una expresión en francés cuando se dirige a <i>Bruce</i>, lo que demuestra que es una persona culta.</p> <p><i>Bruce</i> toma la atención del <i>Guasón</i> desde un primer comienzo al señalarle que sabe quién se encuentra detrás</p>

	<p>Bruce: -“¿Sabes cuál es el problema? Es un demente, está loco, perdió la razón. Creo que llenó su cabeza de maldad, no podía pensar con claridad. Es un sujeto que no oye el tren hasta que está a dos pasos de él”-</p> <p>Guasón: -“Ah...-”</p> <p>Bruce: -“¿Sabes qué pasó con el tal Jack?” Bueno, cometió errores y... ¡Terminó como un loco! ¡¿Quieres acabar así?! ¡Vamos!, ¿Qué tan loco eres?”-</p> <p>Guasón: -“Contéstame una pregunta, ¿Has bailado con el diablo por las noches?”-</p> <p>Bruce: -“¿Cómo...?”-</p> <p>Guasón: -“Siempre le pregunto eso a mis víctimas. Me gusta escuchar lo que dicen”-</p>	<p>del maquillaje y le relata la historia de <i>Jack</i>, demostrando tener más información. Luego, utiliza la metáfora “no oye el tren hasta que está a dos pasos de él” para señalarle lo impulsivo y temerario que es al enfrentar la realidad. Finalmente, el <i>Guasón</i> recupera el control y le hace una pregunta incoherente a <i>Bruce</i>, lo que se puede apreciar al preguntarle a qué se refiere. Y lo categoriza como una víctima que está a punto de desaparecer.</p>
<p>Psicolingüística</p>	<p>Guasón: tiene un tono más agudo que <i>Bruce</i> y habla con pausas, modulando y estableciendo un ritmo distinto en cada palabra, se ríe constantemente entre las frases.</p> <p>Vicky: ruidos de sorpresa y gritos en la escena.</p> <p>Bruce: tiene una voz más ronca que <i>Guasón</i>, y susurra al principio de la escena, recurre constantemente al silencio entre sus palabras. Al final de la escena eleva la velocidad, ritmo y volumen de su voz.</p>	<p>El susurro de <i>Bruce</i> es utilizado para señalarle al <i>Guasón</i> que él conoce secretos de su vida. En su habla pausada con silencios se observa como intenta mantener la atención en su discurso para distraer al <i>Guasón</i>. El <i>Guasón</i> baja la tensión de la situación al hablar de una forma más distendida, pero preocupado de mantener la atención de <i>Bruce</i>. Sobre todo al final, cuando recupera el control de la situación. La función de las expresiones de <i>Vicky</i> es mantener la sorpresa y el miedo de la situación que se está viviendo.</p>
<p>Interacciones</p>	<p>En la escena se puede apreciar claramente que el poder y atención los tiene <i>Bruce</i>, ya que todos dirigen su atención hacia él, pero pierde este control al momento de mostrar toda su agresividad interna y explotar rompiendo el florero. Luego, todo el control y poder de la escena lo recupera el <i>Guasón</i> cuando saca su arma y la apunta. Se pueden apreciar interacciones de violencia y poder constantemente entre ambas masculinidades.</p>	<p>Se puede observar la lucha por dos masculinidades totalmente distintas entre sí, ya que son solo <i>Bruce</i> y <i>Guasón</i> quienes ocupan la mayor parte de la interacción en escena.</p>
<p>Lenguaje Psicológico</p>	<p>Se puede apreciar en el diálogo cómo <i>Bruce</i> asocia la locura a lo malvado y lo abusivo. Señala que <i>Jack</i> perdió la razón, es decir, se volvió loco al comenzar a cometer delitos. Por otra parte, señala que una persona al cometer muchos errores se puede volver loca.</p>	<p>Se puede ver que la locura se percibe desde la maldad. Se tiene una visión demasiado sesgada de la sanidad mental, asociándola inmediatamente a lo delictual. La razón sigue siendo el límite entre una persona normal y una que no lo es. También, se habla sobre el cometer muchos errores y no aprender de ellos como otra de las señales para reconocer a una persona que está loca.</p>

Escena 6: “Dentro de Bruce”

Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
<i>Escenografía</i>	Se observa una cueva y de fondo el <i>batimóvil</i> . En el lugar donde esta <i>Bruce</i> está más elevado y hay una baranda de metal, se observan algunos artefactos electrónicos, una silla, unos monitores y escaleras.	Se intenta mostrar la intimidad del lugar de trabajo de <i>Batman</i> . Se observa que es amplio y tiene tecnología, asociando este espacio a una hipervigilancia de la sociedad en busca de algún crimen.
<i>Iluminación</i>	La iluminación es muy baja, está más iluminada en el sector derecho donde están los monitores. Se observan algunas luces tenues desde el techo del lugar, pero no se logra apreciar su fuente. A pesar de la oscuridad del lugar los rostros están muy iluminados.	Se pretende dar la sensación de estar en un lugar subterráneo y húmedo. La iluminación que se observa es natural, por lo que la escena debe transcurrir a una hora muy temprana. La iluminación de los rostros pretende mostrar lo angelical de <i>Vicky</i> y un lado más íntimo del personaje de <i>Bruce</i> , dejando de lado por un momento su oscuridad.
<i>Movimientos de cámara</i>	La cámara realiza un <i>traveling</i> lento girando a medida que va avanzando <i>Vicky</i> y luego se acerca a los personajes apoyados en la baranda. Luego, hay un pequeño <i>traveling</i> en primeros planos de los personajes y finalmente, tomas fijas.	El primer <i>traveling</i> pretende mostrar cómo <i>Vicky</i> sube la escalera para posicionarse frente a <i>Bruce</i> y mostrar cuando ambos quedan juntos. El segundo <i>traveling</i> intenta incrementar la emotividad del diálogo.
<i>Escalas de planos</i>	Primero se observa un medio primer plano, luego primeros planos. Se observa un medio conjunto de ambos, luego al acercarse <i>Bruce</i> a <i>Vicky</i> comienzan los primeros planos.	El medio primer plano del comienzo pretende mostrar cómo <i>Alfred</i> es quien guía a <i>Vicky</i> hasta la <i>baticueva</i> . Luego, los primeros planos pretenden mostrar las primeras miradas entre los personajes centrales. A través del medio conjunto se puede ver cómo se desplaza <i>Vicky</i> por la escenografía y <i>Bruce</i> se acerca. Finalmente, los últimos primeros planos buscan resaltar la emotividad de la conversación entre ambos personajes.
<i>Tipo de música</i>	Durante toda la escena se escucha una música incidental suave de violines, instrumentos de viento y piano. Se detiene cuando <i>Vicky</i> le pregunta a <i>Bruce</i> si van a poder amarse.	La música busca reflejar la intimidad del momento entre ambos personajes, el cual corresponde a un momento romántico, que es roto de golpe al momento de señalarle que debe volver a trabajar, es decir, volver a su responsabilidad. Una característica de los superhéroes es que el deber está por sobre las intenciones personales.
<i>Temporalidad</i>	La conversación es sobre las emociones entre los personajes presentes, lo que se puede apreciar a partir de los verbos utilizados en el diálogo. No hay algún elemento que pueda permitirnos saber a qué hora del día se lleva a cabo la escena, pero como no se observa iluminación	Por la suposición de la luz natural podemos asumir que la escena transcurre durante el día. El lugar escogido para la escena es para mostrar como <i>Vicky</i> se acerca cada vez más a un espacio íntimo del personaje principal.

	artificial en la cueva, sino más bien natural, debe ser durante el día para que se observe la luminosidad que podemos ver.	
Elementos del género cinematográfico	Se logra apreciar la doble identidad del personaje masculino, la cual es aceptada por <i>Vicky</i> , pero él opta por continuar con sus responsabilidades. Podemos observar también la tecnología ligada a <i>Batman</i> como su <i>batimóvil</i> o su centro de vigilancia de ciudad <i>Gótica</i> .	Un rasgo importante de los superhéroes es su sentido del deber, el cual podemos apreciar que es antepuesto por sobre el deseo personal de pasar tiempo con <i>Vicky</i> . Por otra parte, observamos cómo en este espacio íntimo se encuentra todo un arsenal tecnológico que será utilizado para el bienestar de ciudad <i>Gótica</i> , lo que demuestra la proactividad del personaje de vigilar y prepararse para enfrentar el crimen.
Contexto histórico	Solo se puede reconocer en la escena el uso de mayor tecnología, a través de monitores de televisión y aparatos computacionales similares a los que aparecían a fines de los años 80s.	El uso de esta tecnología permite apreciar cómo <i>Batman</i> es un personaje que está constantemente vigilando y sabe utilizar la tecnología para sus necesidades.

Escena 6: “Dentro de Bruce”
Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	<p>Vicky: fotógrafa interesada en realizar una investigación sobre la identidad secreta de <i>Batman</i> y el interés romántico del protagonista.</p> <p>Bruce: alter ego multimillonario del protagonista de la película (<i>Batman</i>), <i>Alfred</i> no será analizado, ya que su rol fue básicamente dirigir a <i>Vicky</i> hasta la <i>baticueva</i> y no tiene mayor interacción.</p>	<p>La escena pretende ser un primer encuentro entre ambos personajes con la verdad ya sabida de la doble identidad de <i>Batman</i>. Ella muestra una absoluta comprensión y aceptación del secreto y solo busca encontrar respuesta a sus sentimientos, mientras él a pesar de sentir afecto por ella, antepone su deber.</p>
Vestimenta	<p>Vicky: abrigo largo blanco, zapatos blancos, vestido blanco, media blanca y tiene el pelo recogido hacia atrás con un pinche.</p> <p>Bruce: chaleco con cuello beetle negro y bluejeans.</p>	<p>Los colores escogidos en la vestimenta de los personajes pretenden mostrar la dualidad entre ambos, ya que ella está completa de blanco mostrando pureza, inocencia y romance; mientras él se encuentra completo de negro mostrando un alejamiento de sus sentimientos y su soledad.</p>
Ciclo vital	<p>Vicky: adultez joven.</p> <p>Bruce: adultez media.</p>	<p>En concordancia con lo anterior, ella se ve menor que él (casi infantil utilizando vestimentas blancas) En la edad también se observa el complemento entre un hombre más adulto que ella, en quién encuentra protección y seguridad.</p>
Interseccionalidad	<p>Vicky: mujer, clase alta, rubia, blanca, contextura delgada, heterosexual, norteamericana.</p> <p>Bruce: hombre, adulto medio, multimillonario, blanco, contextura robusta, heterosexual, norteamericano.</p>	<p>Algo interesante es que generalmente la compañera sentimental de <i>Bruce</i> corresponde a una clase social similar. Son como el prototipo de la pareja norteamericana perfecta, con todo a su favor. Si <i>Bruce</i> decidiera dejar su vida de vigilante formaría la familia perfecta.</p>
Conducta	<p>Vicky: sube lentamente una escalera mientras <i>Alfred</i> la espera, lo queda mirando y él abandona la escena. Apoyada sobre la baranda de la escalera queda mirando a <i>Bruce</i> y lo saluda, luego continúa avanzando apoyada a la baranda hasta quedar frente a <i>Bruce</i>. Cuando <i>Bruce</i> se da vuelta para mirarla, ella se acerca bruscamente hasta quedar frente a frente, conversa con lágrimas en los ojos. Luego ella le da la espalda a <i>Bruce</i> y se queda mirando hacia el frente mientras <i>Bruce</i> se retira de la escena.</p> <p>Bruce: se encuentra sentado frente a los monitores observando, gira su cabeza hacia donde viene subiendo</p>	<p>En primer lugar, se observa el gesto de sorpresa de <i>Bruce</i> al darse cuenta de que <i>Alfred</i> dejó entrar a <i>Vicky</i> a la <i>baticueva</i>. En los gestos de ella se puede observar cómo avanza muy temerosa al comienzo, con miedo de que <i>Bruce</i> vaya a reaccionar violentamente por haber entrado en su guarida secreta. La intención de ella durante la escena es decirle a <i>Bruce</i> que a pesar de su secreto quiere estar junto a él. Sin embargo, por parte de <i>Bruce</i> él no está dispuesto a abandonar su deber como guardián de ciudad <i>Gótica</i> por el amor de una mujer. La escena pretende ser la demostración mutua</p>

	<p><i>Vicky</i>. Se levanta del asiento y deja unos archivos que tenía frente a su escritorio, se da vuelta y queda mirando a <i>Vicky</i> desde su posición cerca de la silla donde estaba sentado. Se acerca caminando hasta donde se encuentra <i>Vicky</i> y se apoya en la baranda al lado de ella, pero de espaldas, luego se da la vuelta y le da la espalda a <i>Vicky</i>. Posteriormente se da vuelta hacia <i>Vicky</i> y conversa moviendo sus manos. Cuando <i>Vicky</i> le da la espalda, él abandona la escena por el lado derecho de la pantalla.</p>	<p>de un amor que ellos saben que va a ser imposible llevarlo a la realidad.</p>
Diálogos	<p>Vicky: -“Gracias... Hola, dime que no estoy loca, que no fue solo un juego lo que pasó entre nosotros. Me refiero a que ambos nos tuvimos afecto, ¿Por qué no me dejas entrar? Contesta”- Bruce: -“Estás adentro”- Vicky: -“Te amé desde que te conocí, pero no sé qué pensar de esto, creo que no lo sé” Bruce: -“Algunas veces yo tampoco sé que pensar. Sé que es algo que debo hacer”- Vicky: -“¿Por qué?”- Bruce: -“Porque nadie lo hace. Entiende, he tratado de olvidarlo, pero no puedo. El asunto es que no es un mundo perfecto” Vicky: -“No tiene que ser un mundo perfecto. Solo quiero saber, ¿Vamos a poder amarnos?”- Bruce: -“Eso quisiera, pero si él sigue libre, tengo que trabajar”-.</p>	<p>Primero, se puede apreciar la desconfianza de parte de <i>Vicky</i> de qué todo el romance que hubo entre ambos fue solo un juego. La escena juega metafóricamente con el “estar adentro”, ya que significa que <i>Vicky</i> logró conocer el secreto tras la verdadera identidad de <i>Batman</i>, pero además está también dentro de sus sentimientos. <i>Bruce</i> posteriormente defiende la importancia de la labor que realiza, se puede apreciar cómo el deber se antepone a los sentimientos, realizando el sacrificio de no tener una vida personal por el bienestar social de ciudad <i>Gótica</i>.</p>
Psicolingüística	<p>Vicky: habla pausada, voz baja, eleva la voz al final de la escena. Bruce: voz más ronca, fuerte y elevada.</p>	<p>Ella comienza hablando con un volumen de voz bajo, tranquila y calmada como si le quisiera transmitir que no importa todo lo que estaba ocultando. Ella lo comprende y está dispuesta a aceptarlo así tal cual es, pero luego eleva la voz cuando le pregunta si van a poder estar juntos. Él comienza tranquilo, pero hablando más fuerte, dialoga aceptando que ha sido descubierto, pero remarca las frases en las que señala que no puede darse el tiempo de amar a alguien, mientras ciudad <i>Gótica</i> necesite de él.</p>
Interacciones	<p>Al comienzo es una relación simétrica de igual a igual, ya que ella a pesar de tener el poder de conocer finalmente el secreto de su doble identidad, habla de una manera comprensiva, y él no se enoja, sino más bien acepta que ha sido descubierto. Luego si hay una relación asimétrica, cuando él señala que no puede amarla mientras existan villanos como el <i>Guasón</i> afuera.</p>	<p>La conversación comienza con una dinámica entre dos personas que se aman, pero en el momento en el que señala que no puede amarla, mientras deba cumplir con su deber, eleva la voz y recupera el poder junto con el control de la situación. Lo que se puede evidenciar más aún cuando decide abandonar la escenografía dejando a <i>Vicky</i> sola. Se observa como es el hombre quien decide finalmente cómo será la intensidad de la conversación y en qué</p>

		momento termina, utilizando distintos mecanismos como el tono de voz, la proxémica, la postura corporal, y el abandono del lugar.
Lenguaje Psicológico	Se utiliza el concepto de “locura” como una forma de señalar que ella pudo haber malinterpretado toda la relación romántica que vivieron anteriormente. Es decir, es utilizada desde la concepción de errores de percepción.	La locura siempre ha estado ligada al amor, como una forma de descontrol de emociones desde el ello. Por lo que la pregunta de <i>Vicky</i> , apunta a conocer si <i>Bruce</i> solo representó una satisfacción de su placer o hay un compromiso más importante de sus sentimientos. Finalmente, se puede observar en la escena, que <i>Bruce</i> decide poner un control sobre sus sentimientos, no dejándole claro en ningún momento si la amó o no, mostrándose siempre estoico y alejado de lo afectivo, evitando en todo momento hacer referencia a alguna emoción tanto en lo verbal como en lo conductual.

**PAUTAS DE ANÁLISIS
BATMAN BEGINS (2005)**

**Escena 1: “Fogata en el hielo”
Pauta de Análisis A**

Objetos	Descripción	Interpretación
<i>Escenografía</i>	Se encuentran en un valle entre medio de las montañas. El fondo se observa de forma borrosa con colores fríos destacándose el celeste, azul y azul marino. Hay una fogata hecha con ramas delgadas de algún tipo de arbusto. Se observa que la fogata ya fue hecha hace un rato atrás por la presencia de cenizas.	La presencia de la fogata intenta representar la intimidad y calidez de la relación maestro-alumno, quienes se representan de forma muy similar a un <i>camping</i> entre padre-hijo. Es interesante notar además, que se encuentran rodeados de un espacio frío como una forma de representar la ausencia de expresión de emociones entre hombres.
<i>Iluminación</i>	Se utiliza una iluminación tenue que cubre la mitad de los rostros de los personajes. Se observan algunos parpadeos de la iluminación que proviene de la fogata.	En primer lugar, se puede interpretar que la escena transcurre durante la noche, ya que la iluminación en el fondo es similar a la que podría entregar la luna. En segundo lugar, el movimiento de la luminosidad sobre los personajes intenta representar las llamas de una fogata cerca de ellos. El hecho de que se observe la mitad de la cara de los personajes representa una forma de ocultar aspectos de la intimidad de cada uno, dando la señal de una cierta defensa frente al otro a pesar del momento íntimo.
<i>Movimientos de cámara</i>	La escena comienza con un <i>tilt-down</i> desde una mano sosteniendo una rama hacia la fogata. Luego solo se observan planos estáticos de los personajes.	El propósito del <i>tilt-down</i> desde la mano fue mostrar como <i>Ra's al Ghul</i> es la persona que está alimentando el fuego, es decir, está propiciando un espacio de contención hacia el otro.
<i>Escalas de planos</i>	La escena comienza con un gran primer plano de la mano sobre la fogata. Luego se observan primeros planos desde los hombros de ambos personajes dialogando.	En gran primer plano pretende contextualizar la fuente de calor y luz en la cual se encuentran los personajes. Los primeros planos son utilizados para mostrar las reacciones de <i>Bruce</i> frente al frío y al cansancio del entrenamiento anterior, lo cual va cambiando durante la escena. Además, se pueden apreciar las reacciones frente al diálogo que establece <i>Ra's al Ghul</i> , quien se encuentra más tranquilo frente al frío y un poco más iluminado.
<i>Tipo de música</i>	La escena comienza con ruidos ambiente de fogata, luego del primer diálogo de <i>Ra's al Ghul</i> ingresa una música incidental de violines, la cual se va intensificando a medida que van conversando hasta alcanzar un clímax. Luego las notas de los violines se tornan más graves y termina con una nota sostenida.	El silencio inicial pretende contextualizar la fogata. El uso de violines busca mostrar toda la emocionalidad y calidez que no se puede apreciar en los rostros de los personajes. Al momento de <i>Ra's al Ghul</i> mencionar a su esposa, la música alcanza mayor intensidad mostrando un momento de confianza entre ambos personajes y finalmente cambia a tonalidades más graves al momento de hablar de la venganza. Al momento de efectuar el cuestionamiento sobre por qué <i>Bruce</i> no ha vengado a sus padres, los

		violines quedan en una nota sostenida evidenciando una pregunta que quedó sin respuesta.
Temporalidad	A partir de la luminosidad se puede apreciar que la escena transcurre durante la noche. La conversación intenta abordar aspectos del pasado de ambos personajes y además muestra la reacción en el presente frente a la adversidad del ambiente.	Podemos interpretar que ocurre en la noche debido a la baja luminosidad de ambiente. Conversar acerca del pasado es una forma de mostrar cierta confianza e intimidad entre ambos personajes. También se puede inferir una preocupación de <i>Ra's al Ghul</i> por el bienestar de <i>Bruce</i> , como un padre cuidaría a su hijo. En la pregunta final que plantea el maestro se puede apreciar cómo espera una cierta acción por parte de su discípulo.
Elementos del género cinematográfico	Se puede apreciar la fase de entrenamiento de <i>Batman</i> , en la que aún no estaba preparado para ser el personaje, siendo tutelado por un maestro. Por lo tanto, se puede apreciar que en algún momento de su construcción fue un sujeto con debilidades, lo que se observa al principio de la escena en sus expresiones de frío.	Se pretende mostrar la parte humana del superhéroe, quitando las características que lo sitúan por sobre el común de las personas. Se observa la fragilidad del personaje quién también tiene una necesidad de protección, en este caso frente al frío.
Contexto histórico	La película transcurre en el pasado del personaje, sin embargo se puede apreciar una cultura oriental secreta y oculta en el Himalaya. Se puede observar el sesgo de lo oriental en relación con lo occidental.	Al no hablar de una fecha específica del pasado o un evento histórico reconocido, se pretende reinventar al personaje para las nuevas generaciones. Además se observa cómo occidente percibe a las culturas orientales más alejadas de lo material, conectadas con lo espiritual, lo extraño y extravagante.

Escena 1: “Fogata en el hielo”
Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	<p>Bruce: personaje principal de la película. Se encuentra en una fase anterior a la construcción del superhéroe, por lo tanto es un aprendiz.</p> <p>Ra's al Ghul: personaje misterioso, ya que en la escena aún no se sabe su verdadera identidad, funciona</p>	<p><i>Bruce</i> es un personaje que aún no sabe quién es ni qué quiere en el futuro, por lo que se evidencia una constante búsqueda de su identidad. Se puede desprender además que a partir de su debilidad frente al frío, es un personaje que aún es un cachorro que necesita protección. <i>Ra's al Ghul</i> pretende cumplir la función de una</p>

	como maestro en las artes marciales para <i>Bruce</i> .	figura protectora casi paternal. Es una masculinidad dominante que se encuentra instruyendo a la masculinidad subordinada no hegemónica.
Vestimenta	Bruce: traje de entrenamiento beige el cual está mojado, sobre su espalda tiene una chaqueta sobrepuesta, bajo su traje lleva un polerón beige con cierre y una bufanda. Ra's al Ghul: traje negro similar al que utilizan los ninjas, un sweater café oscuro y un chaleco negro.	La vestimenta pretende en primer lugar, contextualizar el frío del lugar en el que se encuentran entrenando. Por otra parte, los colores son más oscuros en <i>Ra's al Ghul</i> lo que demuestra una mayor jerarquía y a la vez un mayor alejamiento de las emociones, mientras que <i>Bruce</i> tiene colores más claros en señal de ser el aprendiz que recién está comenzando.
Ciclo vital	Bruce: adultez joven. Ra's al Ghul: adultez media.	Se pretende destacar aún más la relación de maestro-alumno o paternofamiliar entre ambos personajes, a partir de sus edades.
Interseccionalidad	Bruce: hombre, adulto joven, blanco, clase alta, huérfano, esbelto, heterosexual, norteamericano. Ra's al Ghul: líder de una secta, hombre, adulto medio, musculoso, heterosexual, oriental.	Por un lado se aprecian diferentes tipos de masculinidades (hegemónica y subordinada), a partir de sus características. Es necesario mencionar además, que a diferencia de las películas anteriores se opta por un <i>Batman</i> menos corpulento, con una musculatura más atlética. También se puede apreciar el contraste entre la masculinidad occidental frente a la oriental, la cual está rodeada de secretismo y misterio.
Conducta	Bruce: se encuentra abrazándose en una posición fetal y tiritando. <i>Bruce</i> levanta la mirada para observar a <i>Ra's al Ghul</i> y se queda mirando la fogata con la mirada perdida, luego vuelve a mirar a su maestro fijamente y le dirige la palabra. Ra's al Ghul: se observa su mano derecha echando una rama al fuego y no demuestra expresividad de estar sintiendo frío. Habla mirando a <i>Bruce</i> directamente a los ojos.	Se puede observar la diferencia entre <i>Bruce</i> y <i>Ra's al Ghul</i> , ya que <i>Bruce</i> está sufriendo por el frío del lugar, mientras su maestro no da ninguna señal de debilidad. <i>Bruce</i> le dirige una mirada a su maestro cuando le mencionan al padre lo que podría representar la importancia de la figura paterna para el personaje. Las miradas entre los personajes demuestran una intimidación sobre los momentos que están compartiendo.
Diálogos	Ra's al Ghul: -"Frote su pecho, sus brazos se calentarán solos. Usted es más fuerte que su padre"- Bruce: -"No conocí a mi padre"- Ra's al Ghul: -"Pero conozco la ira que lo domina. La inevitable ira que estrangula la pena hasta que el recuerdo de un ser amado es veneno en las venas, y un día incluso desea que la persona que amó nunca hubiera existido y así olvidar la pena. No siempre he vivido en las montañas, tenía esposa, mi gran amor, pero le quitaron la vida. Aprendí que existe gente sin escrúpulos a la que hay que eliminar sin consideraciones ni piedad. Su ira le da un gran poder, pero si no la controla puede destruirlo, como casi lo hizo conmigo" Bruce: -"¿Qué detuvo su ira?"-	El lenguaje de <i>Ra's al Ghul</i> es a través de instrucciones u órdenes a su discípulo. <i>Bruce</i> no se comunica mucho verbalmente, sino más bien escucha las enseñanzas del maestro de forma pasiva. Demuestra una cierta molestia ante la afirmación negativa sobre su padre. El lenguaje de <i>Ra's al Ghul</i> intenta expresar sus emociones mediante metáforas y enseñanzas sobre la importancia del control de las emociones para ser más poderoso y masculino. Se puede además desprender al final de la conversación una diferencia de puntos de vista acerca de las acciones a realizar para superar el dolor de la pérdida de un ser amado. Esta acción es un primer indicio de la decisión de una masculinidad hegemónica que necesita tomar su

	<p>Ra's al Ghul: -"La venganza"- Bruce: -"Eso no me sirve"- Ra's al Ghul:- "¿Por qué Bruce?, ¿Por qué no puede vengar a sus padres?"-</p>	<p>propio camino dejando de lado el rol de seguidor.</p>
Psicolingüística	<p>Bruce: tiene una voz más aguda que <i>Ra's al Ghul</i>, alza el volumen de la voz al defender a su padre y luego continúa con una voz más pausada. Ra's al Ghul: tiene la voz más grave, habla de forma más pausada y monótona sin expresividad, utiliza frases cortas y deja un espacio entre ellas.</p>	<p><i>Ra's al Ghul</i> demuestra tener el dominio de sus emociones, ya que no se puede distinguir una expresividad a pesar del contenido profundo del mensaje. <i>Bruce</i> al levantar la voz demuestra lo importante que es la figura paterna para él, ya que la elevación de la voz demuestra una cierta molestia.</p>
Interacciones	<p>Se puede apreciar en la escena que el foco de atención es la reacción de <i>Bruce</i> frente a lo que escucha. La dirección de la conversación la maneja <i>Ra's al Ghul</i> de forma activa, mientras <i>Bruce</i> es reactivo.</p>	<p>Las interacciones entre los personajes dan a entender que para <i>Bruce</i> es importante escuchar las enseñanzas de su maestro. Por otra parte, se observa cómo <i>Ra's al Ghul</i> concibe a <i>Bruce</i> como un discípulo de mucho potencial, ya que lo decide entrenar personalmente.</p>
Lenguaje psicológico	<p>Se puede observar cómo se utiliza la figura primaria de masculinidad introyectada como una forma de manipulación y ataque. También se puede apreciar la enseñanza acerca del control de las emociones. La ira es canalizada por <i>Ra's al Ghul</i> mediante elaborados planes de venganza.</p>	<p>En la conversación se puede apreciar como un hito la superación de la figura paterna, se infiere que el hijo siempre tiene que ser superior a su padre. <i>Ra's al Ghul</i> pretende enseñar a controlar las emociones en general, las cuales como él señala podrían llegar a destruir a una persona. Otro aspecto que se puede apreciar es la proyección de sus propios deseos e impulsos de venganza en su discípulo.</p>

Escena 2: "Cachetadas"

Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	<p>La escena transcurre en el automóvil de <i>Rachel</i>, el cual es celeste metálico, de 4 puertas y de gama media. Se encuentra junto a <i>Bruce</i> estacionados en las afueras de un bar. El interior del vehículo es de asientos acolchados beige y cinturones de seguridad del mismo color. <i>Bruce</i> carga consigo un revolver. En la fachada del local se pueden observar dos guardias de seguridad recibiendo gente, la calle está mojada, se observan pilares del tranvía superior, el local tiene un letrero con letras grandes de neón rojo que dice "BAR", tiene ventanales</p>	<p>En primer lugar, se puede observar por la fachada que se encuentran en un sector marginal de ciudad <i>Gótica</i>, ya que no parece haber un mantenimiento de limpieza municipal del lugar. El auto de la protagonista puede señalar que en su trabajo no gana mucho dinero, sino más bien pertenece a una clase media. Los guardias revisando a las personas que ingresan demuestran que el sitio es un lugar exclusivo en el cual la gente que ingresa viste de forma elegante. Además, a pesar de haber una entrada amplia solo hay una puerta pequeña abierta.</p>

	amplios de forma rectangular, puertas anchas con motivos rectangulares, se observan marcas de tragos, hay faroles esféricos iluminando la calle, hay grafitis en la muralla, se observa un grifo de color rojo, existe mucha basura en la calle y un vagabundo en el fondo.	
Iluminación	En los rostros de los personajes al interior del vehículo se pueden observar colores anaranjados. A diferencia del exterior donde se observan colores fríos y tenues. Los faroles y las luces de neón iluminan un poco la calle del bar.	La conversación en el interior del vehículo se da entre un par de amigos de infancia, por lo que se pretende mostrar un ambiente de calidez y confianza. Al contrario, en el exterior podemos observar un ambiente nocturno, hostil, solitario y peligroso.
Movimientos de cámara	No existen movimientos de cámara, solo escalas de plano.	No se observa acción ni movimientos de importancia entre los personajes, por lo que se le da mayor relevancia al contenido del diálogo y la expresión facial de los personajes.
Escalas de planos	Se observa un medio conjunto de la fachada del lugar, luego primeros planos de ambos personajes desde los hombros y un gran primer plano de las manos de <i>Bruce</i> con la pistola.	El medio conjunto pretende contextualizar el lugar en el que se encuentra estacionado el vehículo. El gran primer plano pretende resaltar la importancia del objeto para la discusión que se lleva a cabo. Los primeros planos de los personajes pretenden resaltar sus reacciones y expresiones faciales.
Tipo de música	Parte con un contrabajo cuando recién se estaciona el vehículo, luego hay silencio mientras se lleva a cabo la conversación. Finalmente, vuelve la música incidental con violines agudos al momento de mencionar al padre de <i>Bruce</i> .	La primera música incidental pretende mostrar el bajo mundo o el sector marginal en el que se estacionan. El silencio pretende resaltar la tensión entre los diálogos. La música que ingresa al final pareciera ser en forma de lamentos o llantos que intentan expresar el dolor de <i>Bruce</i> al sentirse interpelado por <i>Rachel</i> . Además, representa un quiebre de su relación de amistad.
Temporalidad	La escena transcurre en la noche, ya que se observan focos encendidos, además el auto tiene sus luces encendidas y los letreros de neón están encendidos. La conversación está en presente y se proyecta hacia un futuro condicional.	La noche es escogida para resaltar las características de marginalidad y pobreza de ciudad <i>Gótica</i> , en concordancia con el contenido de lo que hablan los personajes. La conjugación de los verbos guarda relación con la multiplicidad de opciones que tiene <i>Bruce</i> en la construcción de su identidad.
Elementos del género cinematográfico	Se puede observar a través del diálogo como <i>Bruce</i> se considera a sí mismo como alguien malvado por querer vengar la muerte de sus padres mediante el intento de venganza personal. Por lo tanto, es un personaje que está aceptando una oscuridad que debe ser mantenida bajo control.	Se puede observar en el cuestionamiento que se hace a sí mismo, la búsqueda de una identidad propia y la elección de sus propias normas y valores. El tener control sobre la propia oscuridad demuestra algunos de los primeros indicios en la construcción del personaje como un superhéroe.
Contexto histórico	La ciudad <i>Gótica</i> que se observa en la película pretende representar la peor cara de una urbe del siglo XXI.	La finalidad de este hecho es contextualizar la problemática social en la cual deberá intervenir posteriormente el superhéroe.

**Escena 2: “Cachetadas”
Pauta de Análisis B**

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	<p>Rachel: protagonista femenino de la película, es una amiga de la infancia de la familia de <i>Bruce</i> y actualmente es fiscal en ciudad <i>Gótica</i>.</p> <p>Bruce: personaje principal de la película. Se encuentra en una fase anterior a la construcción del superhéroe en búsqueda de su identidad. Los guardias y los personajes que aparecen en la escenografía no serán considerados en el análisis, ya que cumplen la función de objeto.</p>	<p>Se puede apreciar que existe una relación más simétrica entre los personajes, ya que tienen una edad similar y fueron amigos durante la infancia, lo que genera un vínculo de confianza que no había tenido <i>Batman</i> con otras protagonistas femeninas anteriores. También se puede apreciar que <i>Bruce</i> se encuentra absolutamente perdido en este momento sin encontrar su rol en la sociedad.</p>
Vestimenta	<p>Rachel: abrigo beige, aros de perla y maquillaje suave.</p> <p>Bruce: abrigo café oscuro, bufanda azul, sweater gris, camisa azul y corbata negra.</p>	<p>El hecho de estar abrigados sirve para resaltar la humedad y frío que existe en el ambiente. La vestimenta de <i>Rachel</i> transmite sencillez, pulcritud e inocencia. Mientras que la vestimenta de <i>Bruce</i> pareciese no pertenecer a él, ya que se le ve</p>

		demasiado abultada y es de un estilo antiguo, como si lo hubiese tomado prestado del ropero de su fallecido padre.
Ciclo vital	Rachel: adultez joven. Bruce: adultez joven.	La elección de edades similares en los personajes hace referencia a una amistad de la infancia que los llevó a vivir situaciones similares y ha perdurado en el tiempo. La elección también sirve como una forma de evitar dar un trasfondo amoroso y/o erótico a la relación de ambos.
Interseccionalidad	Rachel: fiscal, mujer, adulta joven, blanca, clase media, delgada, heterosexual, inmigrante. Bruce: hombre, adulto joven, blanco, clase alta, huérfano, esbelto, heterosexual, norteamericano.	A pesar de ser amigos de infancia, ella era hija de alguien que trabajaba en la mansión <i>Wayne</i> , por lo que existe una asimetría de poder entre ambos a partir de su condición económica y género. Llama la atención además que se opta por un personaje femenino de pelo oscuro, lo que no corresponde al estereotipo de mujer norteamericana. Cabe señalar que esto es un cambio en relación a las anteriores películas.
Conducta	Rachel: estaciona el vehículo frente a un bar y hace un gesto a <i>Bruce</i> para que mire hacia afuera, se observa en su rostros gestos de ironía. Cuando <i>Bruce</i> saca el revólver, se lo queda mirando y le propina un cachetazo con la mano derecha en la mejilla izquierda de <i>Bruce</i> . Al ver que <i>Bruce</i> no reacciona lo vuelve a cachetear y lo queda mirando fijamente a los ojos. Cuando <i>Bruce</i> baja, se observa que sus ojos tiritan, se ponen rojos, húmedos y luego da vuelta su rostro hacia el lado contrario. Bruce: está echado sobre el asiento mirando hacia la nada, luego dirige la mirada hacia el bar y posteriormente hacia abajo, para luego volver a mirar hacia la nada. Posteriormente, saca del abrigo un revolver que sostiene entre sus manos y queda mirado a <i>Rachel</i> . Recibe dos cachetadas sin reaccionar, solo cierra sus ojos y mira hacia el suelo. Luego levanta la mirada y se queda mirando a <i>Rachel</i> con expresión de sorpresa. Abre la puerta del auto y se baja.	Primero, se observa que <i>Bruce</i> está cansado e incómodo con la conversación. También se siente como si no entendiera por qué se encuentran en ese lugar. <i>Rachel</i> se puede apreciar con una actitud de seguridad y persuasiva con respecto a lo que intenta transmitir a <i>Bruce</i> . Posteriormente se puede observar como <i>Bruce</i> saca con vergüenza el arma y la muestra tímidamente. La primera cachetada de <i>Rachel</i> pareciera ser en señal de desilusión ante la confesión que le realiza su amigo, mientras que la segunda cachetada es de rabia al ver que no reacciona. Finalmente, se puede volver a apreciar la importancia que tiene para <i>Bruce</i> la figura paterna, ya que cuando es mencionado su padre, en su rostro hay una expresión de enojo y decide cortar la comunicación.
Diálogos	Rachel: -“¿Quieres agradecerle? Ahí está. Todos saben dónde encontrarlo, pero mientras intimide a los buenos y ayude a los criminales no lo detendrán. La gente buena como tus padres que lucharon contra la injusticia, ya no existen. ¿Qué pasará si la gente buena no puede hacer nada?” Bruce: -“Yo no soy uno de los buenos <i>Rachel</i> ” Rachel: -“¿De qué hablas?”- Bruce: -“Todos estos años he querido matarlo y no lo hice”-	La forma de expresarse de <i>Rachel</i> es utilizando la ironía, lo que es concordante con su gestualidad. Posee un pensamiento demasiado negativo, ya que utiliza una generalización al decir que ya no existe gente buena que luche contra las injusticias, aquí hace algunas referencias implícitas a la construcción de la masculinidad hegemónica, mencionando elementos de esta como la lucha contra la injusticia, la importancia de la figura paterna. Se puede observar un pensamiento de <i>Bruce</i> muy

	<p>Rachel: -“Tu padre se avergonzaría de oír eso”-</p>	<p>crítico de sí mismo quien aún no define quién es. Finalmente, se puede escuchar la utilización de la figura del padre para atacar a <i>Bruce</i> como una forma de señalarle que su padre es una figura bondadosa y perfecta a la cual debería aspirar a convertirse.</p>
Psicolingüística	<p>Rachel: tiene un habla firme y utiliza un ritmo rápido, una tonalidad más grave de lo común durante la película. Bruce: tiene un tono más grave y pausado, ritmo monótono y con escasa modulación.</p>	<p>El tono de voz de <i>Rachel</i> transmite seguridad e ironía acerca de su punto de vista en contraposición con <i>Bruce</i>, quien se muestra aletargado e indeciso acerca de su moral, la cual aún no está definida.</p>
Interacciones	<p>El poder está centrado en el personaje femenino, quien dirige la conversación y mira directamente a su interlocutor esperando una respuesta. Sin embargo, <i>Bruce</i> evita en todo momento el contacto visual y no reacciona hasta que es nombrado su padre.</p>	<p>La escena transmite la sensación de una madre regañando a su hijo, ya que <i>Bruce</i> se encuentra atravesando una crisis de identidad, pareciendo más bien un niño amurrado sentado en el asiento del vehículo. El momento en que reacciona es cuando se menciona a su padre, demostrando la importancia de la figura paterna en la construcción identitaria.</p>
Lenguaje psicológico	<p>Se puede observar cómo <i>Bruce</i> utiliza la devaluación del yo como mecanismo de defensa.</p>	<p>Este mecanismo de defensa cumple la función adaptativa de bajar los niveles de las pulsiones internas negativas. A pesar de desvalorizarse a sí mismo se quita el peso de encima de la autoexigencia de ser “bueno” como su padre, el cual durante la película se muestra como una figura protectora, que instruye y tiene un código moral bien establecido orientado hacia el bien común.</p>

Escena 3: “Asesoramiento tecnológico”
Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	<p><i>Bruce</i> y <i>Lucius</i> se encuentran en la planta baja de la empresa <i>Wayne</i>, como en una especie de zona de almacenamiento. Se puede observar una infraestructura sólida de colores grises, cajas apiladas, cadenas en el techo, pilares gruesos, es un techo bajo, hay tubos fluorescentes, en el lado izquierdo se observan cajas más pequeñas de almacenamiento de utensilios, los pasillos son largos y están repletos de repisas. En otro sector se pueden apreciar un vehículo tapado con una lona negra y a su alrededor se encuentran distintos aparatos de mecánica como una gata, un prensa hidráulica, un tanque de gas, un extintor, mangueras de presión, etc.</p>	<p>Se puede inferir que es un espacio para almacenar distintos tipos de objetos, los cuales se observan correctamente ordenados e impecables lo que muestra que <i>Lucius</i> a pesar de haber sido echado de la junta de directivos se compromete con su actual trabajo. Se podría apreciar por la diversidad de elementos que existen en el lugar, que la empresa <i>Wayne</i> invierte en diversas áreas, ya que acá se acumulan todo tipo de tecnologías que aún no salen al mercado. Como por ejemplo, avances militares que aún no han sido aprobados. Otro aspecto que se puede inferir es la degradación jerárquica que se hizo de <i>Lucius</i>, ya que lo reubican en la parte más escondida y baja del edificio.</p>
Iluminación	<p>Es un lugar oscuro que posee mucha iluminación artificial de tubos fluorescentes y focos. También transmite una cierta frialdad y humedad, no se observan ningún tipo de ventanal que permita temperar el lugar. Las caras de los personajes se observan bien iluminadas con colores cálidos.</p>	<p>En concordancia con lo anterior podemos ver que este lugar se encuentra en una planta baja y aislada de la empresa <i>Wayne</i>. Las luces artificiales están todas en funcionamiento y dando una correcta iluminación, lo que permite inferir que <i>Lucius</i> se preocupa mucho de su labor. A pesar de ser el primer contacto de <i>Bruce</i> con <i>Lucius</i>, la iluminación en sus rostros con colores cálidos da a entender una cierta cercanía y complicidad entre los personajes.</p>
Movimientos de cámara	<p>No se observan movimientos de cámara.</p>	<p>En primer lugar, se puede inferir que es mucho más importante el momento de complicidad entre los personajes que se genera a partir de los diálogos. En segundo lugar, se pueden observar cámaras fijas que se preocupan de resaltar los detalles de la tecnología que está siendo mostrada por <i>Lucius</i>.</p>
Escalas de planos	<p>Durante la conversación de los personajes se observa un juego entre primeros planos de ellos y un gran primer plano de las manos de</p>	<p>Los primeros planos pretenden resaltar la conversación entre ambos personajes. El gran primer plano pretende mostrar en detalle la</p>

	<p><i>Lucius</i>. También se puede observar un medio primer plano en el momento en que ambos posan sus manos sobre el material enseñado. Finalmente, se observa un medio conjunto de un automóvil.</p>	<p>tecnología que está siendo utilizada. El medio primer plano busca mostrar la utilidad de la tela de memoria, la cual posteriormente se transformará en la capa del personaje. Finalmente, se muestra un medio conjunto como primer acercamiento al nuevo <i>batimóvil</i> que será utilizado por <i>Batman</i> en la nueva franquicia cinematográfica.</p>
Tipo de música	<p>Se escucha ruido ambiente de ventilación y electricidad en el guante mostrado por <i>Lucius</i>.</p>	<p>No hay inserción de música, ya que es una escena donde no se resalta ningún tipo de emocionalidad, dado que lo que se busca en la escena es mostrar la novedad y el conocimiento tecnológico como algo de suma importancia en el diálogo entre hombres.</p>
Temporalidad	<p>No se observan elementos que permitan identificar si la escena transcurre de día, tarde o noche, ya que la luz artificial del lugar podría ser utilizada en cualquier horario. El diálogo transcurre en una acción-reacción presente.</p>	<p>Al no haber elementos que describan una temporalidad, se podría inferir que el trabajo de <i>Lucius</i> no es tan considerado por los dueños de la empresa, ya que podría entrar o salir del lugar sin supervisión y además podría estar todo el tiempo que quisiera trabajando en la bodega. El diálogo en presente hace mención de una necesidad inmediata de <i>Bruce</i> para construir su traje.</p>
Elementos del género cinematográfico	<p>Se puede apreciar el uso de la tecnología para el beneficio personal en pro de la protección de los ciudadanos de ciudad <i>Gótica</i>. <i>Lucius</i> también cumple un rol de ayudante del superhéroe. Por otra parte, también se puede observar que el superhéroe se encuentra en un proceso de construcción de su identidad a través de un traje que lo proteja.</p>	<p>La tecnología en <i>Batman</i> sirve como una forma de compensar los súper poderes que no posee en su estado natural. La preocupación por un vestuario específico que responda a las necesidades del superhéroe le permite proteger su seguridad y la de sus seres queridos.</p>
Contexto histórico	<p>Se puede destacar que la tecnología utilizada es de carácter militar. Elemento que se encuentra muy en boga en la actualidad, ya que la carrera armamentista de los gobiernos es un tema de preocupación a nivel internacional. La película hace un guiño a esto, al señalar que es tecnología que no ha sido probada ni utilizada por su alto costo para implementarlo.</p>	<p>Se puede apreciar que la empresa <i>Wayne</i> tiene un poder político y adquisitivo enorme, el cual podría influir a nivel global.</p>

Escena 3: “Asesoramiento tecnológico”
Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	<p>Lucius: antiguo directivo de empresas <i>Wayne</i> que fue degradado luego de la muerte de los padres de <i>Bruce</i>. Actualmente trabaja en la zona de almacenamiento de los proyectos de la empresa. Conoce de tecnología y forma un lazo especial con <i>Bruce</i>.</p> <p>Bruce: es el superhéroe y personaje principal de la película. Se encuentra en la fase de construcción del superhéroe, específicamente buscando los elementos para su traje y tecnología.</p>	<p>A pesar de ser el primer encuentro entre ambos personajes, se percibe una cierta confianza y empatía del uno con el otro. Se puede inferir que ambos conocían previamente quiénes eran y <i>Lucius</i> sabe perfectamente que la tecnología será utilizada para algún proyecto secreto de <i>Bruce</i>, generándose una complicidad entre ambos.</p>
Vestimenta	<p>Lucius: chaqueta de terno azul, chaleco gris y una camisa a cuadros.</p> <p>Bruce: traje negro, camisa blanca con líneas azules y corbata negra.</p>	<p>La vestimenta de <i>Lucius</i> hace referencia a alguien de mayor edad y además es abrigada, por lo que se puede inferir que el lugar es un sitio húmedo y frío. Por la parte de <i>Bruce</i>, podemos suponer que se dirigió a la empresa para tener alguna reunión importante con los ejecutivos y posteriormente pasó a visitar a <i>Lucius</i>, ya que su vestimenta pareciera ser la de un empresario promedio.</p>
Ciclo vital	<p>Lucius: adultez mayor.</p> <p>Bruce: adultez media.</p>	<p>Se puede observar a <i>Lucius</i> como el hombre que sirve de guía y sabiduría para el hombre hegemónico. Se puede inferir que es un hombre sabio y lleno de conocimiento. Por otra parte, las características de <i>Bruce</i> hacen aparentar como si hubiera madurado, crecido y esté preparado para asumir su propio camino.</p>
Interseccionalidad	<p>Lucius: trabajador, hombre, adulto mayor, negro, clase media-baja, contextura gruesa, heterosexual y afroamericano.</p> <p>Bruce: superhéroe, hombre, adulto medio, blanco, clase alta, huérfano, esbelto, heterosexual y norteamericano.</p>	<p>A pesar de que los elementos dan a entender que <i>Lucius</i> se encuentra en una posición inferior a <i>Bruce</i>, él es de todas formas valorado, escuchado y respetado por la masculinidad hegemónica de <i>Bruce</i>. Se puede inferir además cierto racismo de los miembros de la junta al desvalorizar tanto a <i>Lucius</i> marginándolo totalmente del contacto con otras personas del lugar de trabajo.</p>
Conducta	<p>Lucius: saca los seguros de una caja desde la cual desenvuelve una tela negra sobre una mesa y observa a <i>Bruce</i> mientras se coloca un guante en la mano derecha. Cuando tiene el guante colocado, ordena la tela sobre la mesa y pasa su guante sobre ella</p>	<p>Se puede apreciar en el diálogo entre ambos que existe muy poca expresión de corporalidad cuando se realiza un diálogo entre masculinidades. Por otra parte, se puede inferir que <i>Lucius</i> conoce perfectamente la ubicación de los</p>

	<p>mientras explica su funcionamiento. Luego se da vuelta y posiciona sus manos en la cadera, mira hacia el automóvil y luego gira su rostro hacia <i>Bruce</i> y hace un gesto con su cara como expresando sorpresa.</p> <p>Bruce: observa la tela que desprende <i>Lucius</i> y para sentir su textura la toca con la mano derecha, hace un gesto con su rostro y mira a <i>Lucius</i>. Luego vuelve a tocar la tela cuando fue expandida con el guante. Se da vuelta para hablar a los ojos con <i>Lucius</i>. Mira hacia la izquierda hacia donde se encuentra el automóvil con el ceño fruncido.</p>	<p>objetos y el uso de las tecnologías que se mantienen guardadas en la bodega, ya que demuestra una absoluta confianza en su manipulación. Las conductas <i>Bruce</i> demuestran una cierta curiosidad por lo que está siendo presentado por <i>Lucius</i> y adopta un rol pasivo dejándose instruir por su contraparte.</p>
Diálogos	<p>Lucius: –“Se llama tela de memoria, ¿Nota algo...? En estado normal es flexible, pero si aplica electricidad las moléculas cambian y se vuelve rígida”-</p> <p>Bruce: –“¿Qué forma puede tomar?”</p> <p>Lucius: –“Puede adoptar la forma de cualquier estructura que sea rígida”-</p> <p>Bruce: –“¿Muy cara para el ejército?”-</p> <p>Lucius: –“Nunca pensaron que hubiera multimillonarios espeleólogos que practicaran el paracaidismo”.</p> <p>Bruce: –“Escuche Sr. Fox”-</p> <p>Lucius: –“Sí, señor”-</p> <p>Bruce: –“Si se siente incómodo...”-</p> <p>Lucius: “Sr. Wayne, si no quiere decirme lo que está haciendo, cuando pregunten no tendré que mentir, pero no piense que soy un tonto”</p> <p>Bruce: –“Es justo... ¿Qué es eso?”-</p> <p>Lucius: –“¿El acróbata? No le va a interesar señor”-</p>	<p>Se puede apreciar el uso de la tecnología y un lenguaje técnico como elementos de importancia en la interacción masculina. <i>Lucius</i> es quien demuestra en todo momento tener conocimiento sobre el tema, mientras que <i>Bruce</i> se dedica a cuestionar. Otro elemento de importancia es la empatía de <i>Lucius</i>, quien indirectamente le señala que no es necesario que le diga para qué quiere la tecnología, pero que sabe perfectamente que no es para un fin común.</p>
Psicolingüística	<p>Lucius: voz grave y firme, velocidad normal y fluida.</p> <p>Bruce: voz menos grave, ritmo más pausado y con indecisión.</p>	<p>La psicolingüística de <i>Lucius</i> transmite que es un hombre mucho mayor, pero con cierta seguridad en su labor. <i>Bruce</i> adopta una posición de inseguridad e incredulidad de lo que está transmitiendo <i>Lucius</i>. Podría incluso verse como la interacción de un niño con un vendedor en una juguetería.</p>
Interacciones	<p>La conversación es manejada por <i>Lucius</i>, ya que <i>Bruce</i> más bien adopta un rol reactivo. Existe un trato simétrico entre ambos y se pueden observar ciertas miradas de complicidad, ya que ambos asienten a la vez sin necesidad de decir nada más.</p>	<p>Se puede señalar un cierto respeto mutuo y un trato amable entre ambos personajes. Hay un reconocimiento por parte de <i>Bruce</i> de la labor que desempeña <i>Lucius</i> en su empresa. Se puede percibir un rasgo de las masculinidades, el cual es la complicidad entre los sujetos, en la cual no es necesario hablar de forma detallada sobre un tema para comprender la intención del otro.</p>
Lenguaje psicológico	<p><i>Lucius</i> prefiere no saber todos los detalles de la utilización de la tecnología que dará <i>Bruce</i>, ya que sabe que podría ocasionar algún tipo de problema grave.</p>	<p><i>Lucius</i> es consciente de su bienestar psicológico y se preocupa de mantenerse al margen de situaciones que le pudiesen generar ansiedades o estrés.</p>

Escena 4: “Ataque a Rachel”
Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	La escena transcurre después de que <i>Rachel</i> se baja del tranvía de ciudad <i>Gótica</i> y se dirige a un paso sobre nivel para peatones. En la escena se pueden apreciar escaleras con pasamanos de fierro algo oxidado, planchas de zinc oxidadas, cables gruesos, transmisores de corriente que se encuentran expuestos y transformadores de electricidad. También se puede observar en el fondo ventanas por donde entra la luz de la ciudad, tubos fluorescentes encendidos, luces de neón y más	Pareciera ser un lugar abandonado, descuidado y sin mantenimiento, por lo tanto transmite una sensación de no ser un lugar seguro. Por la humedad que se observa en el piso, se puede inferir que llovió hace poco, o que el escaso aseo que se le hace al sector se lleva a cabo limpiando de forma superficial con agua. A pesar de encontrarse en un lugar céntrico, el espacio se observa marginal, lo cual da a entender que ciudad <i>Gótica</i> tiene este aspecto. Llama la atención que es uno de los pocos espacios

	<p>escaleras. El piso se encuentra húmedo, el lugar en si se aprecia como una gran estructura metálica con poco orden y que luce sucio a pesar de que hay basureros.</p>	<p>públicos donde se ve la mujer, las características del entorno antes mencionadas permiten resaltar la impresión de vulnerabilidad femenina.</p>
Iluminación	<p>Se trata de una iluminación lúgubre en el núcleo del lugar, ya que en la periferia se observan las luces de la ciudad y los tubos fluorescentes encendidos, reflejados en el piso húmedo. Los rostros de los personajes se encuentran iluminados parcialmente, dejando una mitad de la cara ensombrecida, sobre todo en <i>Batman</i>.</p>	<p>La iluminación transmite la sensación de que el lugar es inseguro, lo cual es concordante con la escena, debido a que el personaje femenino es abordado con violencia por los sujetos. Llama la atención que se muestre más sombrío el personaje de <i>Batman</i> en relación a los otros, lo cual sirve a modo de teatralización de sus características de por si oscuras, tanto de aspecto como de personalidad.</p>
Movimientos de cámara	<p>Se observa un <i>tilt-down</i> cuando <i>Rachel</i> baja las escaleras, un <i>traveling</i> a pie mientras ella camina. También se puede apreciar un <i>tilt-down</i> mientras se agacha a recoger unas fotografías arrojadas por <i>Batman</i>.</p>	<p>El <i>tilt-down</i> resalta los pasos en descenso por la escalera que realiza <i>Rachel</i>, así mismo el <i>traveling</i> a pie cumple la función de resaltar y acompañar los pasos del personaje. El <i>tilt-down</i> de las fotos, al igual que los movimientos de cámara anteriores, tiene el objetivo de dar realce a los movimientos que lleva a cabo <i>Rachel</i>.</p>
Escalas de planos	<p>La escena parte con un medio conjunto mientras desciende por la escalera. Luego, durante la acción se observan primeros planos con acercamientos y alejamientos de enfoque de la cámara. Cuando aparece <i>Batman</i>, es enfocado en un medio primer plano para luego ser mostrado solamente en primeros planos. Además, se puede observar un gran primer plano de las fotografías que él arroja al suelo, las cuales vuelven a ser enfocadas en gran primer plano cuando ella las recoge. Las interacciones entre ambos siguen siendo enfocadas en primer plano. Luego, en medio conjunto se aprecia parte de la escenografía con un <i>Batman</i> súbitamente desaparecido y luego con este mismo enfoque se muestra a un policía que entra a la escena.</p>	<p>El medio conjunto inicial pretende contextualizar acerca del lugar donde transcurre la escena, mientras que luego, los primeros planos de <i>Rachel</i> pretenden resaltar las expresiones de ella tras ser atacada por un grupo de sujetos. Cabe señalar que en el fondo de uno de estos primeros planos, se observa a <i>Batman</i> a modo de silueta oscura, reduciendo y golpeando a uno de los sujetos atacantes. El medio primer plano de <i>Batman</i> pretende introducir al superhéroe a la escena. Posteriormente, los primeros planos resaltan la importancia de los diálogos entre ambos personajes y las expresiones de estos, sobre todo en <i>Rachel</i> ya que la cámara realiza acercamientos a su rostro sorprendido. El gran primer plano de las fotografías tiene como objetivo mostrar el contenido de éstas, donde se puede observar a un sujeto corrupto de ciudad <i>Gótica</i>. El medio conjunto de la escenografía pretende mostrar el escenario vacío, ya que <i>Batman</i> desapareció fugazmente, y a su vez, entra en escena otra figura protectora, la cual a diferencia de <i>Batman</i>, sí posee autoridad legal.</p>
Tipo de música	<p>Se puede oír desde un principio de la escena, música incidental de percusiones constantes y frenéticas, las cuales se intensifican cuando uno de los sujetos atacantes sube la escalera para entrar en escena. Cuando ella es atacada, la música se intensifica aún más, gracias a la entrada de una mezcla de instrumentos de viento. La música cambia cuando entra <i>Batman</i> en</p>	<p>El frenetismo de las percusiones transmite tensión al momento al no saber qué es lo que va a ocurrir. Cuando esta se intensifica, lo hace con el fin de resaltar la acción de la escena, llegado a una especie de clímax. Cuando la intensidad baja, se interpreta como una cierta calma en la situación que de todas formas implica una tensión latente ante el</p>

	escena, pasando de un ritmo frenético a una sola nota sostenida en el tiempo hasta el final de la escena.	desconocimiento por parte de <i>Rachel</i> de la figura del superhéroe.
Temporalidad	La escena ocurre cuando está anocheciendo, lo cual se evidencia en las luces encendidas de los edificios de la ciudad, la ausencia de luz natural de sol y la presencia de luz artificial. Los diálogos apuntan constantemente a un tiempo presente.	La noche intensifica la sensación de peligro e inseguridad que la situación presenta. La temporalidad responde a la situación del momento, lo cual transmite la posibilidad de que sucesos violentos le puedan ocurrir a cualquier persona.
Elementos del género cinematográfico	En primer lugar, se distingue la caracterización del personaje principal mediante el uso de su traje característico. En segundo lugar, se encuentra el sacrificio personal, ya que él se encuentra combatiendo contra delincuentes con el fin de ayudar a otra persona, lo cual indica una implicación altruista y una dedicación hacia lo bueno. Esto es concordante además, con la prosocialidad dado que el superhéroe además de salvar a <i>Rachel</i> le entrega evidencias para que esta presente en contra de políticos corruptos de ciudad <i>Gótica</i> .	El personaje principal, ya ha construido una caracterización oscura de sí mismo con el fin de asustar a sus contrincantes. Se observa además, en sus actos de autosacrificio, una inmersión en su misión personal de limpiar ciudad <i>Gótica</i> del crimen y la corrupción política.
Contexto histórico	La escena muestra la marginalidad, se observa un lado negativo de la urbanidad, el cual es sucio, frío e inseguro. Lo cual es una característica que puede encontrarse en algunas áreas de cualquier ciudad en el siglo XXI.	Es concordante con el ambiente que intenta representar constantemente la película, la oscuridad, la inseguridad y la tensión son elementos que caracterizan ciudad <i>Gótica</i> y que son el desafío del superhéroe.

Escena 4: “Ataque a Rachel”
Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	<p>Rachel: fiscal de ciudad <i>Gótica</i>, se encuentra investigando a los principales mafiosos de la ciudad. En la escena se baja de un tren y es interceptada por sujetos que buscan evidentemente hacerle daño.</p> <p>Batman: superhéroe de ciudad <i>Gótica</i>, aparece repentinamente a prestar ayuda a <i>Rachel</i> y desaparece también fugazmente.</p>	<p>Es la primera interacción entre el superhéroe y <i>Rachel</i>. Entre los personajes se observa la dinámica de una persona en problemas en relación con un misterioso salvador. Se puede observar la relación entre masculinidad hegemónica y una feminidad que se muestra distinta con relación a las anteriores películas, pero de todas formas ella se salvada por el superhéroe, llevándose a cabo la dinámica de mujer en apuros y hombre salvador.</p>
Vestimenta	<p>Rachel: pantalón negro, una polera con cuello en V color verde oscuro, una chaqueta color café, aros de perla y un moño medio, cartera negra de correa corta. Porta consigo un arma eléctrica de protección personal (<i>taser</i>).</p> <p>Batman: armadura color negro de material ligero y resistente con una insignia de murciélago negra en el pecho, una capa larga negra, máscara con orejas cortas y puntiagudas que cubre los ojos y la nariz.</p>	<p><i>Rachel</i> lleva vestimentas que cualquier mujer común y corriente utilizaría en la calle, mientras que <i>Batman</i> lleva un traje que en sí mismo es una armadura. Es decir, el superhéroe se encuentra preparado para enfrentar el peligro y recibir golpes si es necesario. No obstante, ella lleva consigo un <i>taser</i>, lo cual indica que también se encuentra preparada para cierto nivel de peligro.</p>
Ciclo Vital	<p>Rachel: adultez joven.</p> <p>Batman: adultez joven.</p>	<p>Ambos se encuentran en una etapa similar del desarrollo, por lo cual se infiere que las diferencias entre ambos provienen de otros factores más allá de la edad, lo cual es mencionado en el apartado de interseccionalidad.</p>
Interseccionalidad	<p>Rachel: fiscal, mujer, adulta joven, blanca, clase media, delgada, heterosexual, inmigrante.</p> <p>Batman: superhéroe, hombre, adulto joven, blanco, clase alta, huérfano, esbelto, heterosexual, norteamericano.</p>	<p>Estos elementos permiten entender las diferencias entre ambos. La clase social, el sexo y la ocupación marcan una notoria diferencia, haciendo que él posea mayores recursos para enfrentar situaciones peligrosas.</p>
Conducta	<p>Rachel: baja las escaleras mientras lleva su mano derecha al bolsillo de su chaqueta y en su mano izquierda sujeta su cartera. Su caminar es rápido y con la vista hacia abajo. Se quita la cartera del hombro y mira hacia adelante donde hay un hombre que camina hacia a ella, luego mira hacia atrás de reojo viendo que otro</p>	<p>La rápida y agresiva acción de <i>Rachel</i> frente a los sujetos que se acercaban a atacarla indica que ella se encontraba preparada para el peligro, lo cual es concordante con su condición de mujer, es decir, solo por el hecho de ser mujer se ve en la necesidad de portar consigo algún elemento de autodefensa dado que</p>

	<p>sujeto se acerca. Ella intenta pasar caminando por el lado del sujeto que tenía en frente, pero es interceptada y empujada hacia atrás por éste. <i>Rachel</i> da algunos pasos hacia atrás y golpea con su cartera al sujeto que había aparecido a sus espaldas y se acercaba en silencio. Luego ella apunta con el <i>taser</i> al sujeto que tiene por delante, el cual mira con aparente sorpresa a la silueta de <i>Batman</i> detrás de <i>Rachel</i>. Ella apunta al sujeto hasta que este sale corriendo para luego voltear la vista y ver a <i>Batman</i> de repente frente a ella. Esto hace que se sobresalte lanzando un ligero grito apuntándole con el <i>taser</i> y disparándole con éste, ella lo mira con los ojos y boca abiertos en señal de miedo, ya que su disparo no tuvo ningún efecto en el superhéroe. Después, <i>Rachel</i> se agacha manteniendo por un momento la vista en el <i>Batman</i> con el objetivo de recoger las fotografías que éste había arrojado. Al levantarse y darse cuenta de que él ya no se encuentra en el lugar, ella pone cara de asombro y mira hacia su lado izquierdo desde donde aparece un policía ingresando al lugar donde ella se encontraba para auxiliarla.</p> <p>Batman: entra en escena sorpresivamente por detrás de <i>Rachel</i> a golpear a uno de los sujetos que la iban a agredir. Luego, se queda de pie apoyado en un barrote de fierro mirando fijamente a <i>Rachel</i>. Ante el disparo eléctrico de ella él no hace absolutamente nada. Después de mantener el disparo eléctrico un momento en su pecho se lo quita con su mano izquierda y le habla a <i>Rachel</i> mirándola fijamente. Tras arrojar algunas fotos al piso desaparece sin dejar rastro alguno.</p>	<p>los espacios públicos son dominados por lo masculino y percibidos como un peligro por parte de lo femenino. Si bien como fiscal se mantiene en espacios seguros, cuando no lo hace, se encuentra expuesta a represalias de delincuentes que se han visto afectados por su trabajo. Por su parte, <i>Batman</i> también tiene una conducta agresiva contra los delincuentes, no obstante, el superhéroe lo hace sin expresión alguna. Cabe destacar cómo entra en escena y sale de ésta sin ningún previo aviso utilizando a su favor el factor sorpresa.</p>
<p>Diálogos</p>	<p>Rachel: -"Quieto. Eso es, mejor vete"- Batman: -"Falcone los envió a matarla"- Rachel: -"¿Por qué?"- Batman: -"Se siente amenazado" Rachel: -"¿Qué es eso?"- Batman: -"Evidencia"- Rachel: -"¿Para qué?"- Batman: -"Para hacer justicia"- Rachel: -"¿Quién es usted?"- Batman: -"Alguien como usted. Alguien que busca la justicia"- Policía: -"Señorita, ¿Se encuentra bien?"-</p>	<p>La escena se centra más en la acción, habiendo poca presencia de diálogos. Se observa que <i>Rachel</i> mantiene una postura de desconfianza y a la defensiva. De hecho todos sus diálogos hacia <i>Batman</i> son preguntas. Mientras tanto, el superhéroe parece tener el dominio de la situación, entregando respuestas cortas y concisas, decidiendo cuándo comenzar a hablar y cuándo terminar la conversación mediante su salida.</p>
<p>Psicolingüística</p>	<p>Rachel: ritmo de voz rápido y en tono de cuestionamiento, el timbre es agudo. Al hablar lo hace mirando fijamente a <i>Batman</i>. Batman: entrega respuestas rápidas con un todo de voz grave y ritmo de habla más pausado que <i>Rachel</i></p>	<p>Se observa como <i>Rachel</i>, ante la novedad de interactuar con <i>Batman</i>, se encuentra asustada y sorprendida, sin embargo mantiene siempre la compostura. Mientras <i>Batman</i> no muestra ninguna expresión más que la seriedad, maneja la situación</p>

		mediante su elocuencia y firmeza al hablar.
Interacciones	<i>Rachel</i> se encuentra defendiéndose por sí misma de los sujetos que la atacan hasta que llega <i>Batman</i> por sorpresa, quien provoca la huida de los delincuentes. La forma de interactuar de ambos es mediante preguntas y respuestas, donde <i>Rachel</i> adopta el rol de interrogadora y <i>Batman</i> el rol reactivo que entrega respuestas. Cabe mencionar que la primera interacción de <i>Rachel</i> al ver al superhéroe, es el sobresalto y lo ataca con el <i>taser</i> , mientras que <i>Batman</i> solo se remite a contestar las preguntas de forma rápida para luego abandonar el lugar y a <i>Rachel</i> .	De aquí se desprende que a pesar de ser <i>Rachel</i> quien hace las preguntas, es <i>Batman</i> quien se encuentra en la posición de poder, puesto que contesta lo que quiere y como quiere sin volver a ser cuestionado por ella. Además, es quien hace que los malhechores huyan y entrega la evidencia para completar el trabajo de la policía.
Lenguaje Psicológico	<i>Batman</i> le dice a <i>Rachel</i> que el mafioso <i>Falcone</i> fue quien la mandó a matar debido a que le tiene miedo, lo cual indica que sentirse intimidado es un motor de actos que una persona común no llevaría a cabo.	Llama la atención como <i>Batman</i> identifica el miedo como motivación de los demás, puesto que este mismo elemento es una de sus mayores motivaciones y armas en su rol como superhéroe.

Escena 5: “Reencuentro”

Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	La escena transcurre en la entrada de un hotel, se observan grandes puertas de vidrio, algunas plantas, elementos para cargar equipaje, un recepcionista vestido de traje y vallas papales. En el fondo también se puede ver un auto con características lujosas de color gris, una limusina, grandes ventanales con cortinas, varias personas vestidas de forma elegante, fotógrafos, trabajadores del hotel con sus uniformes y dos mujeres vestidas con bata blanca que acompañan al personaje principal.	La escenografía hace alusión a un hotel de lujo, donde la ostentación y suntuosidad son la tónica del ambiente. Se trata de un lugar donde quienes tienen dinero pueden demostrar el hecho de tenerlo. La clase social que asiste a este lugar se ve muy marcada y estereotipada, siendo un lugar ideal para que <i>Bruce Wayne</i> pueda camuflarse en su personaje de millonario excéntrico para disimular su dualidad.

Iluminación	La escena se percibe con una iluminación clara proveniente de fuentes artificiales como lámparas y focos, también resalta la presencia de los <i>flashes</i> de las cámaras fotográficas. La iluminación permite observar claramente a los personajes generando apenas una ligera sombra en la mitad de los rostros.	Un lugar lujoso como lo es este hotel debe tener una iluminación brillante y clara debido a que la claridad se asocia al alto estatus socioeconómico de las personas que asisten a este tipo de lugares, quienes disfrutan lucir sus trajes y accesorios.
Movimientos de Cámara	La escena comienza con un <i>traveling</i> a pie que muestra a <i>Bruce</i> caminando junto a sus dos acompañantes, una bajo cada brazo del personaje.	El movimiento de cámara se enfoca en resaltar al personaje principal en su ostentosa actitud teniendo a dos bellas mujeres bajo sus brazos y dándole una generosa propina al recepcionista.
Escalas de planos	La escena comienza con un medio primer plano de <i>Bruce</i> y sus acompañantes femeninas. Los enfoques siguientes siguen siendo en medio primer plano hasta que comienza la conversación cara a cara con <i>Rachel</i> . Aquí cobran relevancia los primeros planos de <i>Bruce</i> y <i>Rachel</i> en la interacción verbal.	En primera instancia, las escalas de planos se centran en mostrar la escenografía, el ambiente y a <i>Bruce</i> con sus acompañantes junto con sus conductas. Cuando toman lugar los primeros planos, quiere decir que la escena vuelca su importancia hacia los diálogos y las expresiones faciales de los personajes.
Tipo de música	En la escena se puede oír música real de estilo clásica. Se oye música incidental de tonalidades graves que tenuemente se mezcla con la música real, hasta lograr reemplazarla mientras habla <i>Bruce</i> .	La música real ayuda a resaltar el lujo del hotel donde los personajes se encuentran. La música clásica se asocia generalmente a estratos sociales altos y a la intelectualidad. La música incidental de tonalidades graves aparece cuando <i>Bruce</i> comienza a hablar de sí mismo y se intensifica cuando <i>Rachel</i> le da su punto de vista. Esto guarda relación con el grado de emocionalidad que transmite la escena, mientras los personajes van dejando ver sus emociones y expresiones más se intensifican la música. Así pues, la música se vuelve más intensa cuando habla el personaje femenino al final de la escena.
Temporalidad	A pesar de que los personajes se encuentren en el exterior, la iluminación es artificial, por lo tanto se afirma que en la escena es de noche, lo cual también se ve reflejado en las luces que se observan en los ventanales en el fondo de la escenografía. Los diálogos crean una dinámica entre acciones del presente y recuerdos del pasado.	El hecho de que un lugar contenga a tanta gente vestida de forma elegante en una ciudad peligrosa como lo es <i>Gótica</i> es concordante con el hecho de que se trata de un lugar alejado de los sectores marginales. La temporalidad de los diálogos es concordante con la situación de reencuentro donde las frases dichas apuntan tanto al momento presente como a elementos del pasado que para ambos personajes son recuerdos en común.
Elementos del género cinematográfico	El elemento del género de superhéroes característico en esta escena es la actitud de <i>Bruce</i> , ya que se encuentra haciéndose pasar por un millonario excéntrico adicto a los lujos y que gusta de derrochar su dinero, lo cual se aleja de la realidad de su personalidad.	La actitud arrogante y despilfarradora de <i>Bruce</i> , es un medio utilizado por el personaje para ocultar su identidad como superhéroe. Este elemento del género cinematográfico, le permite al superhéroe ocultar su verdadera identidad con el fin de proteger a sus seres cercanos de posibles

		represalias, ya sea mediante un traje característico o mediante una máscara social como la utilizada por <i>Bruce</i> .
Contexto histórico	En la escena se muestra la ostentación del ambiente y el poder adquisitivo del personaje, ya que es capaz de comprar más de un hotel solo por “diversión”.	Este hecho es un reflejo de la sociedad capitalista neoliberal del siglo XXI, donde el capital es la piedra angular. Quienes tienen mayor poder de consumo son quienes se ubican en la cima de la pirámide socioeconómica.

Escena 5: “Reencuentro”

Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	Rachel: fiscal de ciudad <i>Gótica</i> , amiga de la infancia de <i>Bruce Wayne</i> a quien no veía hace más de 7 años. Bruce: dueño de las empresas <i>Wayne</i> , por lo tanto millonario excéntrico que demuestra en la sociedad lo que tiene.	Han pasado 7 años desde las escenas anteriores, así que el hecho de que <i>Rachel</i> se encuentre en un lugar como el hotel de la escena indica que ella ascendió en su posición socioeconómica. Por otra parte, <i>Bruce</i> se encuentra actuando de una forma en la que antes no lo hacía, lo cual es concordante con su necesidad de ocultar su identidad como superhéroe.
Vestimenta	Rachel: vestido de gala negro con brillos, cuello alto y transparencia en la espalda. Bruce: terno negro con la chaqueta abierta, camisa blanca y corbata beige con líneas diagonales. Cabe señalar que se encuentra completamente mojado.	La vestimenta de ambos se asemeja a las del resto de personas en escena, representan formalidad y lujo. Combinando ambos con toda la ambientación del lugar, a excepción de lo mojado que se encuentra <i>Bruce</i> , lo cual resalta su excentricidad.

Ciclo vital	<p>Rachel : adultez media Bruce: adultez media</p>	<p>La semejanza en la etapa del ciclo vital de ambos le otorga simetría a la relación, además concuerda con el hecho de que ambos son amigos de la infancia.</p>
Interseccionalidad	<p>Rachel: fiscal, mujer, adulta media, blanca, clase media alta, delgada, heterosexual, inmigrante. Bruce: dueño de empresas <i>Wayne</i>, adulto media, blanco, clase alta, huérfano, esbelto, heterosexual, norteamericano.</p>	<p>Las diferencias entre ambos están marcadas por la ocupación, el sexo y la clase social, se observa que la simetría relacional es mayor que en la escena anterior. Cabe señalar que se habla de la interacción de <i>Rachel</i> con <i>Bruce</i>, ya que si se trata de <i>Batman</i> la simetría cambia drásticamente.</p>
Conducta	<p>Rachel: entra al hotel pasando por el lado izquierdo de <i>Bruce</i>, al darse cuenta de que era él se voltea para hablarle mientras sostiene una cartera entre ambas manos. Se queda de pie frente a <i>Bruce</i> para mantener una conversación, finalmente se va dándole a él la espalda. Bruce: camina en dirección hacia la salida del hotel abrazando a sus acompañantes, mientras caminan con él una en cada brazo. Se acerca al recepcionista y deposita algo en la mano de éste sin decir nada, al hacerlo lo hace encorvando la espalda, un tanto agachado. Tras seguir caminando hacia su auto deportivo, es sorprendido por <i>Rachel</i>, con quien se queda de pie y estático manteniendo una conversación. Finalmente, se mantiene de pie sin moverse mirando como <i>Rachel</i> se aleja.</p>	<p>Las conductas de <i>Bruce</i> en un principio se orientan hacia demostrar sus lujos, pero al aparecer <i>Rachel</i> éste se queda parado en su lugar, dirigiendo toda su atención hacia ella, lo cual indica que para <i>Bruce</i> ella es más importante que el rol que está actuando. Por su parte, <i>Rachel</i> pasa desapercibida hasta que intercepta a <i>Bruce</i>. Ella también se queda estática al hablar con él, lo cual indica la importancia que le da. Aun así, cabe señalar que es ella quien le da inicio a la conversación y también le pone fin, dándole la espalda a <i>Bruce</i> en señal de rechazo por sus comportamientos inusuales.</p>
Diálogos	<p>Recepcionista: -“Adiós. Hasta luego. Gracias”- Rachel: -“¿<i>Bruce</i>...?”- Empleado: -“Traigan el auto del señor <i>Johnson</i>”- Bruce: -“<i>Rachel</i> ...”- Rachel: -“Escuché que volviste. ¿Qué te pasó?”- Bruce: -“Ah, estuve nadando. Wow <i>Rachel</i>, que gusto volver a verte”- Rachel: -“Te ausentaste largo tiempo”- Bruce: -“Lo sé, ¿Cómo está todo?” Rachel: -“Igual. Pero el trabajo empeora”- Bruce: -“No puedes cambiar el mundo tu sola”- Rachel: -“No tengo otra opción. Tú te la pasas nadando”- Bruce: -“<i>Rachel</i>, lo que ves, todo esto... Yo no soy lo que piensas, en... en el interior soy... alguien diferente”- Acompañante 1: “Ven <i>Bruce</i> vámonos”- Acompañante 2: “<i>Bruce</i>, hay más hoteles que puedes comprar”- Rachel: -“<i>Bruce</i>, todavía debe estar dentro de ti ese niño encantador,</p>	<p>Hasta cierto punto se observa a un <i>Bruce Wayne</i> intentando mantener su papel de multimillonario excéntrico frente a quien es su amiga desde la infancia. Luego, hace un intento por explicarle que lo que está viendo es una fachada, pero no logra comunicarlo efectivamente, tornándose su habla un tanto torpe y con pausas. Finalmente, <i>Rachel</i> confronta a <i>Bruce</i> con su verdadero yo del pasado, haciéndole ver que su forma de actuar no es la indicada, y que personas como ella lo pueden notar. <i>Bruce</i>, ante el contenido emocional de la situación, se queda mudo sin poder decir nada más ni mostrar expresiones.</p>

	pero no es quien seas en el interior, son tus actos los que te definen”	
Psicolingüística	<p>Rachel: ritmo de habla más pausado que lo acostumbrado en ella, su tono de voz es agudo y a la vez suave.</p> <p>Bruce: ritmo de habla es torpe, con pausas y algunos balbuceos, su tono de voz es grave.</p>	La psicolingüística en la escena demuestra que en este caso quien tiene mayor dominio en la interacción es <i>Rachel</i> , puesto que a diferencia de <i>Bruce</i> expresa seguridad y elocuencia en su habla, la cual a la vez mantiene un tono suave y acogedor hacia su interlocutor. En cuanto a <i>Bruce</i> , su modo de expresarse es concordante con su intento fallido de mantener su máscara de excéntrico frente a alguien que le conoce desde pequeño. Se puede observar como elemento común en las películas, que el momento de fallo en la hegemonía masculina, es en la interacción con una figura femenina.
Interacciones	<i>Rachel</i> es quien comienza la interacción, en todo momento mira fijamente a <i>Bruce</i> con una ligera sonrisa en el rostro y la cabeza de medio lado. Ella es además quien finaliza la interacción. Por su parte, <i>Bruce</i> mantenía una sonrisa hasta que es interceptado por <i>Rachel</i> quien no logra responder con palabras de inmediato, sino que se queda con un rostro que expresa sorpresa, mirándola atónito y asintiendo. Luego su sonrisa vuelve, pero se desvanece cuando habla de su falsa apariencia. Finalmente, <i>Rachel</i> se voltea y se va caminado. <i>Bruce</i> con un esbozo de sonrisa y los labios apretados observa como ella se aleja.	La diferencia entre la seguridad e inseguridad que ambos personajes demuestran, radica en que ella es auténtica en su modo de interactuar, mientras que él se encuentra en la disyuntiva de mantener su papel e imagen o ser auténtico y perder su falsa identidad excéntrica frente a todos/as los/as presentes en el hotel. Queda claro que <i>Rachel</i> en este caso mantiene el dominio de la interacción, siendo ella quien la comienza y la finaliza.
Lenguaje Psicológico	<i>Rachel</i> en su diálogo final indica a <i>Bruce</i> que la importancia no radica en quien sea en el interior, sino que sus actos son lo que lo definen.	Aquí <i>Rachel</i> hace referencia a la importancia que tienen las conductas en la definición de un sujeto, lo cual implica que más allá de lo que se encuentre en la psique, si no se observan manifestaciones conductuales, lo que hay “en el interior” pierde relevancia.

Escena 6: “Cenizas de Bruce”
Pauta de Análisis A

Objetos	Descripción	Interpretación
Escenografía	La escena transcurre en los restos del incendio ocurrido en la mansión <i>Wayne</i> . Se puede observar unos muros de ladrillos en pie, algunos restos del techo de madera, estructuras de fierro, ramas de árboles y enredaderas. <i>Bruce</i> está cerrando la apertura de un pozo con maderas y en el fondo se observan algunos restos de muebles como sillones, por ejemplo. También se observa humo emergiendo del suelo.	La ambientación intenta señalar que la escena transcurre a la mañana siguiente del incendio que provoca <i>Ra's al Ghul</i> . Las ramas de árboles y enredaderas presentes parecieran representar el invernadero en el cual juegan <i>Bruce</i> y <i>Rachel</i> en su infancia al comienzo de la película, por lo que representa además una especie de circularidad en la historia, donde <i>Bruce</i> encuentra su límite, al no poder desmarcarse de su rol de superhéroe, lo cual no le permite establecer una relación estable y significativa con una mujer. Por otra parte, recuerda el mito del ave fénix que se vuelve cada vez más fuerte a partir de sus propias cenizas.

Iluminación	<p>La escena presenta una iluminación natural amplia, pero con colores fríos. Los rostros de los personajes casi no tienen sombras.</p>	<p>La iluminación pretende representar que los personajes se encuentran en un espacio abierto sin techo, por lo que los ilumina el cielo. La elección de los colores fríos puede representar que la escena transcurre en horas muy tempranas del día. Es una escena donde ambos personajes son transparentes el uno con el otro, quizá por eso ya no existen sombras en sus rostros y se encuentran completamente iluminados.</p>
Movimientos de cámara	<p>Comienza con un <i>tilt-up</i> desde las manos de <i>Bruce</i> martillando hasta su rostro cuando se da cuenta de que aparece <i>Rachel</i>. Luego la escena transcurre en tomas fijas de primeros planos de ambos personajes.</p>	<p>El <i>tilt-up</i> pretende mostrar como <i>Bruce</i> se encuentra cerrando el túnel donde cayó cuando pequeño cuando jugaba con <i>Rachel</i>, ya que justo en ese momento se percata de su presencia. Como lo más importante de la escena son los diálogos y reacciones entre los personajes, se decide no utilizar más movimientos de cámara.</p>
Escalas de planos	<p>Se comienza con un primer plano del tronco de <i>Bruce</i>, mientras martilla unas maderas sobre la apertura de un pozo. De fondo se puede ver cómo aparece en el cuadro <i>Rachel</i>. Luego, la escena transcurre en primeros planos que comienzan desde el pecho de los personajes y culminan en toma de sus rostros a medida que se acercan.</p>	<p>La cámara enfocada en las manos y cuerpo de <i>Bruce</i> pretende mostrar el ingreso de <i>Rachel</i> al escenario y la conexión entre el cierre del túnel con la infancia entre ambos en aquel lugar. Los primeros planos pretenden resaltar las reacciones de los personajes a medida que conversan sobre situaciones del pasado. Posteriormente se decide acercar aún más las cámaras a los rostros al momento de destacar la tensión romántica entre ambos personajes y la decisión de <i>Rachel</i>. Algo muy llamativo es que durante la escena del beso no se muestran las reacciones de <i>Bruce</i>, ya que es enfocado de espalda o cubierto por el rostro de <i>Rachel</i>, lo cual indica que es la mujer a quien se le permite y debe mostrar emociones y ser expresiva con relación a estas, mientras que el hombre debe mantener su emocionalidad oculta, acentuando aún más la relación entre feminidad y emociones.</p>
Tipo de música	<p>La escena utiliza música incidental. Comienza con un suave piano adornado con ruidos de pájaros en el ambiente. Luego ingresan violines los cuales se van intensificando a medida que los personajes se acercan llegando al clímax durante el beso. Luego, vuelve a aparecer el piano e ingresa un violonchelo que culmina la escena acompañado de violines.</p>	<p>El piano acompañado de los pájaros intenta llevar al público cinematográfico hacia un ambiente de recuerdos entre los personajes. Los violines pretenden intensificar el romance entre ambos personajes. El violonchelo marca los argumentos que prohíben el amor entre ellos y el ingreso de los violines al final muestra la esperanza de un futuro juntos.</p>
Temporalidad	<p>La escena transcurre durante una mañana, lo que se puede apreciar en la iluminación de la escenografía y pequeños trazos del cielo que se pueden observar. El diálogo entre los personajes intenta hablar sobre eventos del pasado de <i>Bruce</i> y <i>Rachel</i>, y cómo los afectará en el presente.</p>	<p>La escena pretende ser el cierre de la historia de ambos personajes, por esta razón en el diálogo se explican acciones del pasado. Por otra parte, la escenografía pretende explicar que la escena transcurre a la mañana siguiente del incendio en la mansión <i>Wayne</i>.</p>

Elementos del género cinematográfico	En primer lugar se puede apreciar en el diálogo la dualidad de <i>Bruce/Batman</i> que <i>Rachel</i> remarca al señalarle que la máscara de <i>Batman</i> es <i>Bruce</i> . También se puede inferir la realización del sacrificio de evitar todo tipo de emoción personal, ya que el camino del héroe es solitario.	Esta es la primera vez que se plantea que la máscara de <i>Bruce</i> sea realmente él y que <i>Batman</i> es su verdadera naturaleza. Es decir, construyó una identidad secreta con todas las características de una masculinidad hegemónica como si fuese el rol que la sociedad espera que él cumpla como <i>Bruce Wayne</i> . También se puede apreciar cómo el sentido del deber y la entrega por ciudad <i>Gótica</i> es mucho más importante para <i>Bruce</i> que realizar una vida en familia y desarrollarse emocionalmente.
Contexto histórico	No se puede apreciar algún contexto histórico relevante.	La escena pretende cerrar la historia entre ambos personajes, por lo que la contextualización histórica de la película pasa a un segundo plano.

Escena 6: “Cenizas de *Bruce*”
Pauta de Análisis B

Sujetos	Descripción	Interpretación
Tipo de personajes	<p>Bruce: personaje principal de la película. En esta fase de la película ya se encuentra decidido de proteger a ciudad <i>Gótica</i> bajo el manto de <i>Batman</i>.</p> <p>Rachel: protagonista femenina de la película, amiga de la infancia de la familia de <i>Bruce</i> y trabaja como fiscal en ciudad <i>Gótica</i>. En esta escena pretende tener una última conversación con su amigo de infancia.</p>	<p><i>Bruce</i> ya protegió a ciudad <i>Gótica</i> del intento de invasión de <i>Ra's al Ghul</i> y comprende que su destino es ser un vigilante enmascarado que proteja la ciudad de futuras amenazas. Por su parte, <i>Rachel</i> busca enfrentar a <i>Bruce</i> sin ningún secreto entre medio, siendo esta conversación una conclusión para la relación de ambos.</p>
Vestimenta	<p>Bruce: polera de manga larga azul, pantalón de tela verde claro y reloj de pulsera con correa de cuero en su mano izquierda.</p> <p>Rachel: blusa de seda blanca, falda verde y botas negras.</p>	<p>La vestimenta de <i>Bruce</i> pretende ser casual y cómoda, ya que está realizando trabajo manual y físico. Se encuentra recorriendo las ruinas de la mansión <i>Wayne</i>. En particular en esta escena se encontraba trabajando con un martillo antes de llegar <i>Rachel</i>, lo</p>

		cual explica la ropa más sencilla, aun así, no pierde la elegancia de alguien de clase alta. Ella aparece con una vestimenta formal, por lo que pareciera que luego de visitar a <i>Bruce</i> debe dirigirse a su trabajo como fiscal.
Ciclo Vital	Bruce: adultez media. Rachel: adultez media.	Si bien <i>Rachel</i> parece un poco más joven que <i>Bruce</i> , hay que recordar que ambos fueron amigos de infancia y durante la escena de apertura parecen tener una edad muy similar entre ellos.
Interseccionalidad	Bruce: hombre, adulto medio, blanco, clase alta, huérfano, esbelto, heterosexual, norteamericano. Rachel: fiscal, mujer, adulta media, blanca, clase media, delgada, heterosexual, inmigrante.	La situación de interseccionalidad entre ambos es bastante similar, pero recordemos que se diferencian en la clase social, ya que <i>Rachel</i> trabaja como fiscal ganando un sueldo promedio, mientras <i>Bruce</i> es heredero de una familia multimillonaria. Existiendo por lo tanto una diferencia de poder entre ambos, la que se contrapesa con su amistad desde la infancia.
Conducta	Bruce: se encuentra martillando tablas para cubrir la apertura de un pozo, toma clavos y martilla hasta que se da cuenta de la presencia de <i>Rachel</i> . Se detiene y gira su cabeza hacia su dirección, luego comienza a conversar con ella. La observa con una sonrisa mientras <i>Rachel</i> se acerca y se besan. Cuando ella se separa la queda mirando desde muy cerca, luego su rostro se torna serio cuando <i>Rachel</i> toca su mejilla. Cuando ella retira su mano, el rostro de <i>Bruce</i> se torna cada vez más tenso a medida que habla con él y finaliza cuando aprieta sus labios. Rachel: aparece en escena por el umbral de una puerta, se afirma con su mano derecha y avanza hacia <i>Bruce</i> , lo queda mirando a los ojos y comienzan a conversar. Se comienza a acercarse mucho más al cuerpo de <i>Bruce</i> hasta que se besan. Ella se separa y queda con los ojos cerrados frente al rostro de <i>Bruce</i> , luego abre sus ojos y posa su mano en la mejilla izquierda de <i>Bruce</i> tocándolo suavemente. Retira su mano y continúa la conversación con <i>Bruce</i> .	En primer lugar, observamos la asociación del martillo con el trabajo masculino, en lugar de contratar a otras personas con el dinero que tiene para reconstruir su mansión, se da a entender que él se hará parte de este proceso. Se puede apreciar a <i>Bruce</i> al comienzo con menos defensas, ya que incluso esboza algunas sonrisas en su rostro. Sin embargo, no se muestra toda su emocionalidad, ya que su rostro se oculta durante el beso con <i>Rachel</i> . Cuando su rostro se torna serio y se observa como aprieta sus labios se puede apreciar la represión de sus emociones. <i>Rachel</i> adopta un rol más cercano en esta escena y es ella quien toma la iniciativa de acercarse cada vez más a <i>Bruce</i> , incluso se puede apreciar una mayor intensidad de ella en dar el beso como una forma de realizar una acción que hace mucho tiempo deseaba, pero también es ella quien se aparta y da término a la interacción cercana entre ambos personajes.
Diálogos	Bruce: -“Perdona que no te lo dijera...”- Rachel: -“No, no <i>Bruce</i> , perdóname a mí. El día que <i>Chill</i> murió, dije... cosas terribles”- Bruce: -“Pero ciertas. Fui un cobarde al portar un arma y la justicia es más que venganza. Así que, gracias”- Rachel: -“Jamás dejé de pensar en ti, en nosotros y cuando supe que regresaste, crecí mi esperanza. Pero luego supe lo de tu máscara”- Bruce: -“ <i>Batman</i> es solo un símbolo, <i>Rachel</i> ”-	Se puede observar en primer lugar, una humildad y necesidad de explicarle al otro acciones del pasado de ambos. <i>Bruce</i> agradece a <i>Rachel</i> porque su acción del pasado le permitió comprender que la venganza es un aspecto negativo, mientras él se encontraba en el proceso previo a la construcción de <i>Batman</i> . Luego, se aprecia en <i>Rachel</i> el amor que siente por <i>Bruce</i> , para luego acabar con esa ilusión, asumiendo que mientras <i>Bruce</i> siga siendo <i>Batman</i> ellos no podrán estar juntos porque sabe que

	Rachel: -“No, ésta es tu máscara. Tu verdadero rostro es al que ahora le temen los criminales. El hombre que amé, el hombre que desapareció, él jamás volvió, pero es probable que él esté en alguna parte. Tal vez un día cuando ciudad <i>Gótica</i> ya no necesite a <i>Batman</i> , lo vuelva a ver”-	ciudad <i>Gótica</i> será siempre más importante para él.
Psicolingüística	Bruce: voz serena, más ronca que <i>Rachel</i> y ritmo pausado. Rachel: voz suave, más aguda que <i>Bruce</i> y ritmo pausado.	Es una escena que pretende transmitir la calma luego de la tempestad de la acción transcurrida la noche anterior, por eso ambos personajes utilizan un hablar más pausado. Además, es una escena conclusiva de la relación entre ambos, por lo que la suavidad con que son escogidas las palabras pretende mostrar el cariño que siente el uno por el otro.
Interacciones	Se puede apreciar que <i>Rachel</i> es quien toma la iniciativa en esta escena, ya que es ella la que maneja la proximidad entre ambos, además es quien habla mayormente.	Ella es quien maneja la situación de mejor forma, ya que es una escena de emocionalidad. Ella representa los recuerdos de infancia, el deseo amoroso, la posibilidad de renuncia de su deber. Por lo que lo está enfrentando en su emocionalidad por última vez, pero él no es capaz de reaccionar.
Lenguaje Psicológico	Se hace alusión en el diálogo a la doble personalidad de <i>Bruce</i> y cómo se utilizan máscaras frente a la vida para representar ciertas características frente a la sociedad.	El uso de máscaras es una forma de mecanismo de defensa que suelen utilizar las personas para representar lo que otros esperan de ellos/as. En el caso de <i>Bruce</i> , pretende ser un “hombre”, con todas las fortalezas y debilidades asociadas para despistar a ciudad <i>Gótica</i> de su verdadera identidad, <i>Batman</i> .

A partir de las pautas anteriormente expuestas, se genera un análisis transversal a las tres películas que permite encontrar las regularidades y los cambios en los contenidos en relación con los conceptos sensibilizadores con el fin de generar una definición detallada de las categorías.

V.1. MASCULINIDAD HEGEMÓNICA

▪ **Regularidades:** inicia y termina conversación, control de interacciones verbales, heterosexualidad, poder y deseo de ayudar, inteligente y culto, relevancia social, posición de poder, contención emocional, dominante, posee conocimiento, control de situaciones, lenguaje técnico, Incapacidad de mostrar emociones (expresión plana), calmado, seductor (en tono de conquista), paternal, elegancia (Formalidad), deber de salvar a los demás, dualidad (espacio público y privado), represión del ello, protector, habilidad para luchar, descontrol en presencia de una mujer (torpeza y nerviosismo al hablar, cede el poder), autosacrificio, oscuridad, devaluación a la masculinidad no hegemónica (apelando a salud mental), expertiz, preocupación por la propia seguridad, agilidad y forma física, misterio, da órdenes, actitud defensiva frente a su dualidad, actitud defensiva frente a situaciones amorosas, uso de intimidación para demostrar poder, trabajador, seriedad, frialdad, territorialidad,

molestia al ser considerado anormal, necesidad de recuperar control cuando lo pierde, uso de violencia para recuperar el control, arrepentimiento y condescendencia frente al daño a una persona cercana significativa, no teme a riesgos o al peligro, conocimiento como mecanismo de poder, rivalidad con otras masculinidades (lucha por una mujer), poca expresión corporal, interés por lo tecnológico, interés en sabiduría de masculinidades que fueron hegemónicas, forma de hablar concisa, decisión de en qué situaciones actuar y cuáles no, atención a la figura femenina, capacidad de trabajo múltiple, se encarga de tareas complejas, bonanza económica (empresario).

▪ **Cambios:** apegado a la ley (normas sociales), esbozo de sonrisa (En espacio íntimo), expresar de forma no verbal la molestia, busca ocultar verdadera identidad, necesidad de espacios de soledad, arrepentimiento de actos pasados (Asumir errores), nerviosismo e inseguridad al intentar dar explicaciones, pérdida de locus de control interno (agresividad, deseo, venganza), necesidad de defender la importancia de la propia labor, confianza y empatía con los demás, poseer un vínculo de amistad, necesidad de demostrar opulencia, respetuosos.

V.1.1. Categorías conceptuales de masculinidad hegemónica

1. Conceptos Teóricos

<p><i>“Cánones sociales”</i> (Fuller, 1997, p. 46)</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Control de interacciones verbales, da órdenes, inicia y termina una conversación. -Heterosexualidad y atención a la figura femenina. -Trabajador. -Que pueda y tenga el deseo de ayudar, decide en qué situaciones intervenir y en cuáles no, no teme a los riesgos ni peligros. -Demuestra conocimiento, es inteligente, culto y posee lenguaje técnico. -Posición de poder, utiliza el conocimiento como mecanismo de poder y posee relevancia social. -Contención emocional, muestra una actitud defensiva frente a situaciones amorosas y frialdad. -Dominante, controla las situaciones, usa la intimidación para demostrar el poder, marca su territorialidad, necesita recuperar el control cuando lo pierde y usa de la violencia para recuperarlo.
<p><i>“Dueño de sí mismo”</i> (Lagarde, 1996, p. 29)</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Control de interacciones verbales, da órdenes, inicia y termina una conversación. -Trabajador. -Que pueda y tenga el deseo de ayudar, decide en qué situaciones intervenir y en cuáles no, no teme a los riesgos ni peligros. -Posición de poder, utiliza el conocimiento como mecanismo de poder y posee relevancia social. -Contención emocional, muestra una actitud defensiva frente a situaciones amorosas y frialdad. -Dominante, controla las situaciones, usa la intimidación para demostrar el poder, marca su territorialidad, necesita recuperar el control cuando lo pierde y usa de la violencia para recuperarlo.

<p><i>“Legitimación del patriarcado”</i> (Connell, 2003, p. 46)</p>	<p>-Control de interacciones verbales, da órdenes, inicia y termina una conversación. -Decide en qué situaciones intervenir y en cuáles no. -Demuestra conocimiento, es inteligente, culto y posee lenguaje técnico. -Posición de poder, utiliza el conocimiento como mecanismo de poder y posee relevancia social. -Actitud defensiva frente a situaciones amorosas. -Dominante, controla las situaciones, usa la intimidación para demostrar el poder, marca su territorialidad, necesita recuperar el control cuando lo pierde y usa de la violencia para recuperarlo.</p>
---	---

2. Conceptos Compuestos

<p><i>“Responsabilidad”</i> (Connell, 2003, p. 43)</p>	<p>-Actitud paternal y protectora hacia una figura femenina, deber de salvar a los demás, autosacrificio de anteponer su deber frente a sus necesidades personales, ser experto en su labor, mantener una agilidad y forma física, actitud defensiva frente a su espacio íntimo (dualidad), seriedad, interés por la tecnología (actualización), capacidad de desempeñar múltiples labores complejas y mantener una posición económica.</p>
<p><i>“Conquista heterosexual”</i> (Fuller, 1997, p. 46)</p>	<p>-Utiliza la seducción para conquistar a una mujer, adopta un rol paternal, necesita ser protector, autosacrificio de abandonar las relaciones por su labor, actitud defensiva frente a su espacio íntimo, bonanza económica y presenta rivalidad con otras masculinidades por una mujer.</p>
<p><i>“Frialdad emocional”</i> (Fuller, 1997, p. 46)</p>	<p>-Expresividad aplanada, incapacidad para demostrar las emociones, calma frente a situaciones, resguardo del espacio personal (dualidad de identidades), represión del ello, seriedad, forma de hablar concisa y poca expresividad corporal.</p>
<p><i>“Fuerza física y/o simbólica”</i> (Fuller, 1997, p. 46)</p>	<p>-Ser protector, tener habilidades para luchar, devaluar a las demás masculinidades considerándolas anormales, poseer agilidad y un buen estado físico, rivalidad con otras masculinidades por una mujer, capacidad de realizar múltiples y complejos trabajos.</p>
<p><i>“Intelectualidad”</i> (Lagarde, 1996, p. 29)</p>	<p>-Habilidad para luchar, expertiz, interés por la tecnología, forma de hablar concisa, capacidad de trabajo múltiple y desarrollo de tareas complejas.</p>

3. Conceptos Emergentes

<p><i>“Relación con un interés amoroso”</i></p>	<p>-Mantener una cierta elegancia y formalidad, descontrol en presencia del interés amoroso lo que lo lleva a ser torpe, nervioso y despreocuparse del poder, tener un cierto misterio, molestia al ser considerado anormal y una actitud de arrepentimiento y condescendencia frente al daño hacia una persona significativa.</p>
<p><i>“Elementos psicológicos de la personalidad”</i></p>	<p>-Descontrol en presencia de un interés amoroso, oscuridad y misterio, preocupación por ser considerado normal y muestra de arrepentimiento y condescendencia frente al daño provocado en figuras significativas, y muestra de interés en la sabiduría de masculinidades exhegemónicas.</p>
<p><i>“Relación con una masculinidad exhegemónica”</i></p>	<p>-Mantener una formalidad en el trato, preocupación por la propia seguridad, mantenimiento de un cierto misterio e interés en la sabiduría de estas figuras.</p>

V.2. MASCULINIDADES NO HEGEMÓNICAS

▪ **Regularidades:** apoyo a la masculinidad hegemónica, respaldo de decisiones de masculinidad hegemónica, cuestionar lo extraño femenino, impulsividad, se encuentra bajo la tutoría de masculinidad hegemónica, subordinación (obedece

órdenes), intimidante con una mujer, controlador frente a masculinidades menos hegemónicas y feminidad, ceder el control a masculinidad hegemónica, necesidad de protección, mostrar debilidad frente a otro hombre, desorientación identitaria, vergüenza al mostrar posible descontrol del mundo interno, confianza en masculinidad hegemónica, complicidad con masculinidad hegemónica, extravagancia, cuestionar lo extraño masculino, no pensar en consecuencias de actos, asociación con un fin malvado, confusión en el liderazgo (lucha por autoridad, existencia de secuaces), decisiones y métodos incorrectos, uso de piropos, aprovechado, invade espacio personal de la mujer, loco, bromista y extrovertido, incoherencia, confianza en masculinidad exhegemónica, poca expresión corporal en presencia de otros hombres, incómodo al escuchar a una mujer, entretención con la maldad, expresividad variada, acentuación de sus personalidades individuales, colores llamativos, vestimenta inusual (Excéntrica, abrigada, antigua, sencilla), paranoide, lucha por el poder contra hombre hegemónico en presencia de una mujer, búsqueda de identidad, crítica hacia sí mismo.

▪ **Cambios:** uniformidad institucional, defensa de sí mismo, dualidad que oculta fines secundarios, agresividad sádica, contener emocionalmente a otros, importancia de que alguien más ocupe el rol de liderazgo, tendencia a transformarse en una figura autoritaria, importancia de poseer tecnología, falta de empatía, importancia de poseer conocimiento actualizado, interés romántico por una mujer, alejamiento de las emociones, necesidad de estructurarse mediante órdenes e instrucciones, puede ejercer como figura protector, molesto por escuchar a una mujer.

V.2.1. Categorías conceptuales de masculinidades no hegemónicas

1. Conceptos Teóricos

<p><i>“Subordinación”</i> (Connell, 2003, p. 47)</p>	<p>-Apoyar a la masculinidad hegemónica, respaldar las decisiones de la masculinidad hegemónica, se encuentra bajo tutoría de masculinidad hegemónica, obedece órdenes, cede el control a la masculinidad hegemónica, necesidad de protección, muestra debilidad frente a otro hombre, confianza y complicidad con la masculinidad hegemónica.</p>
<p><i>“Complicidad”</i> (Connell, 2003, p. 47)</p>	<p>-Apoyar a la masculinidad hegemónica y respaldar sus decisiones, controlador frente a masculinidades menos hegemónicas y feminidad, vergüenza al mostrar posible descontrol del mundo interno y confianza en la masculinidad hegemónica.</p>
<p><i>“Beneficios del Patriarcado”</i> (Connell, 2003, p. 47)</p>	<p>-Cuestionar lo extraño femenino, estar bajo la tutela y protección, de una masculinidad hegemónica, controlador frente a masculinidades menos hegemónicas y mujeres y necesidad de protección.</p>

2. Conceptos Compuestos

<p><i>“Masculinidades”</i> (Connell, 2003, p. 46)</p>	<p>-Extravagancia, confusión de liderazgos, multiplicidad de formas de hacer, aprovechamiento, loco, bromista y extrovertido, incoherente, confianza en masculinidad exhegemónica, poca expresión corporal entre hombres e incomodidad al escuchar a una mujer.</p>
<p><i>“Relación de masculinidades”</i></p>	<p>-No pensar en la consecuencia de los actos, decisiones y métodos incorrectos, uso de piropos, aprovechamiento,</p>

<i>hegemónicas con la mujer”</i> (Connell, 2003, p. 47)	invasión del espacio personal, bromista, extrovertido e incómodo al escuchar una mujer por largo tiempo.
--	--

3. Conceptos Emergentes

<i>“Necesidad identitaria”</i>	-Expresividad variada, acentuación de personalidad individual, uso de colores llamativos y vestimenta inusual, búsqueda de una identidad y crítica a sí mismo.
<i>“Desestructuración social”</i>	-Entretención con la maldad, acentuación de las individualidades, vestimenta inusual, paranoia y lucha por el poder contra hombre hegemónico en presencia de una mujer.

A partir de lo observado en las películas se definieron cinco tipos de masculinidades no hegemónicas, de las cuales detallamos a continuación sus regularidades:

▪ **Regularidades “El aprendiz”:** apoyo a la masculinidad hegemónica, respaldo de decisiones de masculinidad hegemónica, cuestionar lo extraño femenino, impulsividad, se encuentra bajo la tutoría de masculinidad hegemónica, subordinación (obedece órdenes), extravagancia, ceder el control a masculinidad hegemónica, necesidad de protección, mostrar debilidad frente a otro hombre, desorientación identitaria, vergüenza al mostrar posible descontrol del mundo interno, confianza en masculinidad hegemónica, cuestionar lo extraño masculino, no pensar en consecuencias de actos, decisiones y métodos incorrectos, aprovechado, incoherencia, confianza en masculinidad exhegemónica, incómodo al escuchar a una mujer, poca expresión corporal en presencia de otros hombres, expresividad variada, acentuación de sus personalidades individuales, colores llamativos, vestimenta inusual (excéntrica, abrigada, antigua, sencilla), búsqueda de identidad, crítica hacia sí mismo.

▪ **Regularidades “El villano”:** cuestionar lo extraño femenino, impulsividad, subordinación (obedece órdenes), extravagancia, intimidante con una mujer, controlador frente a masculinidades menos hegemónicas y feminidad, ceder el control a masculinidad hegemónica, mostrar debilidad frente a otro hombre, confianza en masculinidad hegemónica, asociación con un fin malvado, no pensar en consecuencias de actos, confusión en el liderazgo (lucha por autoridad, existencia de secuaces), decisiones y métodos incorrectos, aprovechado, invade espacio personal de la mujer, loco, bromista y extrovertido, incoherencia, incómodo al escuchar a una mujer, entretención con la maldad, expresividad variada, acentuación de sus personalidades individuales, colores llamativos, vestimenta inusual (excéntrica, abrigada, antigua, sencilla), paranoide, lucha por el poder contra hombre hegemónico en presencia de una mujer, búsqueda de identidad.

▪ **Regularidades “El sabio”:** apoyo a la masculinidad hegemónica, respaldo de decisiones de masculinidad hegemónica, ceder el control a masculinidad hegemónica, mostrar debilidad frente a otro hombre, confianza en masculinidad hegemónica, complicidad con masculinidad hegemónica, subordinación (obedece órdenes), extravagancia, controlador frente a masculinidades menos hegemónicas

y feminidad, aprovechado, incoherencia, poca expresión corporal en presencia de otros hombres, vestimenta inusual (excéntrica, abrigada, antigua, sencilla), paranoide, acentuación de sus personalidades individuales.

▪ **Regularidades “El cómplice”:** apoyo a la masculinidad hegemónica, respaldo de decisiones de masculinidad hegemónica, subordinación (obedece órdenes), ceder el control a masculinidad hegemónica, necesidad de protección, mostrar debilidad frente a otro hombre, confianza en masculinidad hegemónica, complicidad con masculinidad hegemónica, cuestionar lo extraño masculino, decisiones y métodos incorrectos, aprovechado, confianza en masculinidad exhegemónica, poca expresión corporal en presencia de otros hombres, acentuación de sus personalidades individuales, vestimenta inusual (excéntrica, abrigada, antigua, sencilla)

▪ **Regularidades “El aspiracional”:** cuestionar lo extraño femenino, impulsividad, subordinación (obedece órdenes), ceder el control a masculinidad hegemónica, desorientación identitaria, vergüenza al mostrar posible descontrol del mundo interno, confianza en masculinidad hegemónica, cuestionar lo extraño masculino, asociación con un fin malvado, no pensar en consecuencias de actos, decisiones y métodos incorrectos, uso de piropos, aprovechado, invade espacio personal de la mujer, loco, bromista y extrovertido, incoherencia, incómodo al escuchar a una mujer, poca expresión corporal en presencia de otros hombres, acentuación de sus personalidades individuales, paranoide, lucha por el poder contra hombre hegemónico en presencia de una mujer, búsqueda de identidad, expresividad variada.

V.3. FEMINIDAD

▪ **Regularidades:** anormalidad, expresividad (ironía, sorpresa, enojo, miedo, Vergüenza), busca confianza del hombre, sobriedad, busca ayuda en la masculinidad hegemónica, inocente, delicada y frágil, sumisa, necesidad de protección, baja participación en diálogos entre hombres, congraciativa, reactividad/pasividad, temerosa frente a intimidación masculina, busca ayudar, búsqueda de seguridad externa, infantilización, apoyo incondicional, neutralidad en discusiones entre hombres, comprensiva, a la defensiva, formalidad en espacio público, desapercibida, intención romántica, exotividad, seducción y sensualidad, dedicación y seriedad laboral, desconfianza en la reacción masculina, en medio de choque de fuerzas masculinas, acepta secretos de la masculinidad hegemónica, cuestionar normalidad del superhéroe), romper el orden, elegancia, a la moda, vestimenta realza el físico, diferenciación emocional/laboral, atracción hacia el peligro y lo misterioso, búsqueda de explicaciones, cercanía hacia la masculinidad, distracción a hombres.

▪ **Cambios:** rasgos no norteamericanos, características llamativas, doble intención, dificultad de control de pulsiones, descuidada frente a situaciones riesgosas, respuestas evasivas, búsqueda de alianza con un hombre por un fin, ataque verbal

frente a injusticias, carácter firme hasta que el hombre hegemónico recupera el control, interrumpe, busca aclaraciones sentimentales, simetría con masculinidades no hegemónicas, persuasión, tendencia a generalizar, pertenencia a clase social acomodada, confronta cuando percibe que el rol de masculinidad hegemónica no esa siendo cumplido, inicia y cierra diálogo, posicionamiento activo en conversaciones que impliquen afectividad, poder de decisión (rechazo), domina interacción sentimental.

V.3.1. Categorías conceptuales de feminidad

1. Conceptos Teóricos

<p><i>“Cánones sociales”</i> (Acuña y Bruner, 2001, p. 47)</p>	<p>-Debe mostrar una amplia gama de expresividad, confiar en el hombre hegemónico, sobriedad y formalidad en el espacio público, buscar ayuda y protección en la masculinidad hegemónica, sumisa, inocente, delicada y frágil, baja participación en diálogos con hombres, pasividad, ayudar a las demás masculinidades, infantilización, ser comprensiva y mantener una intención romántica con el hombre hegemónico.</p>
<p><i>“Comunicación con las masculinidades”</i> (Tannen, 2008, p. 65)</p>	<p>-Muestra una mayor expresividad, búsqueda de confianza, sobriedad, baja participación en los diálogos, se muestra congraciativa, es pasiva/reactiva, temerosa frente a intimidación masculina, apoyo incondicional, se muestra neutra frente a discusiones entre hombres y es comprensiva.</p>

2. Conceptos Compuestos

<p><i>“Pacto y lealtad con masculinidad hegemónica”</i> (Lagarde, 1996, p. 30)</p>	<p>-Muestra desconfianza en el descontrol masculino, puede encontrarse entre medio de una confrontación entre masculinidades por su conquista, es comprensiva y acepta los secretos de su interés romántico (masculinidad hegemónica).</p>
<p><i>“Represión de la expresión sexual”</i> (Engels, 1984, p. 25)</p>	<p>-Se muestra exótica, puede aplicar la seducción y la sensualidad en la relación con otras masculinidades, se mantiene seria y dedicada en el área laboral, es un objeto de deseo por parte de masculinidades.</p>

3. Conceptos Emergentes

<p><i>“Divergente”</i></p>	<p>-Cuestionar la normalidad de los actos y características del héroe, romper el orden del patriarcado, vestimenta que realza su sexualidad, separación de lo emocional con lo laboral, atracción hacia el peligro y lo misterioso, búsqueda de explicaciones y cercanía a otras masculinidades.</p>
<p><i>“Aceptación de su propia sexualidad”</i></p>	<p>-Romper el orden establecido desde el patriarcado, es elegante y se viste a la moda, su vestimenta realza sus atributos físicos, atracción hacia el peligro y misterio, mayor cercanía con las masculinidades e intentar distraerlos.</p>

A partir del análisis realizado de las regularidades presentes en la masculinidad hegemónica, masculinidades no hegemónicas y feminidad, se realizó una categorización en sus componentes teóricos, compuestos y emergentes, la síntesis de este proceso se detallará a continuación.

V.4. DEFINICIONES DE CATEGORÍAS CONCEPTUALES

MASCULINIDAD HEGEMÓNICA

En cuanto a las categorías teóricas una de las características que más llama la atención es la apreciación de “un deber”, que se encuentra impuesto por la sociedad de forma transversal, a través del concepto *cánones sociales* (Fuller, 1997, en marco teórico p. 46). Algunos de los cánones sociales que se encontraron en el material fílmico analizado responden de forma concreta al concepto de masculinidad hegemónica teórico de la presente tesis basado en Connell (2003), entre ellos se espera que el hombre hegemónico sea una persona dominante que tiende a controlar las situaciones sociales mediante mecanismos de poder como el conocimiento, el dinero, la elocuencia al hablar, marcar territorialidad e incluso pueden llegar a emplear la violencia cuando pierde esa posición; debe asumir un control en las interacciones verbales, lo que lo lleva a expresarse de forma directiva frente a los/as demás y tomar la iniciativa al iniciar y terminar una conversación; su orientación sexual debe ser marcadamente heterosexual y dedicar su atención a figuras femeninas atractivas y más jóvenes; debe poseer un trabajo importante que le permita tener una posición de poder y relevancia social en la comunidad en que se encuentra inserto, tener una contención emocional frente a situaciones afectivas y, finalmente, la sociedad espera de él que sea una persona que pueda decidir en qué situaciones desea intervenir evaluando los riesgos y peligros, lo que incluso puede generar que tenga el deseo de ayudar a los demás.



Ilustración 1 En el minuto 20 con 30 segundos de *Batman Begins* (2005) se puede escuchar como Ra's Al Ghul le enseña a Bruce que debe controlar sus sentimientos para no ser destruido

Otra categoría teórica relevantes de la masculinidad hegemónica son las *prácticas de legitimación del patriarcado* (Connell, 2003, en marco teórico p. 46), lo que se lleva a cabo a través de prácticas que lo ubiquen en una posición dominante por sobre las demás masculinidades y mujeres. Algunas características que se observaron en las películas que le permiten acceder a este privilegio son el control absoluto de situaciones sociales, la necesidad de recuperar el poder cuando se ve

amenazado por otros/as, la necesidad de demostrar su conocimiento e inteligencia mediante el uso de un lenguaje técnico, suele adoptar una interacción directiva hacia los/as demás y demostrar su poder a diario para mantener una relevancia social.



Ilustración 2 En el minuto 80 con 5 segundos de *Batman* (1989) se puede apreciar como Bruce adopta una posición asimétrica con Vicki comenzando a explicar su situación personal como si se tratara de una niña pequeña

Se puede apreciar además desde la teoría que el hombre hegemónico es *dueño de sí mismo* (Lagarde, 1996, en marco teórico p. 29), es decir, es el único que puede modificar su entorno a su antojo, tiene la capacidad de crear formas de protección de sus privilegios y eliminar todo aquello que lo deslegitime de su posición de poder. Algunas características observadas en la escenas escogidas que le permiten estas acciones al hombre hegemónico son: ser el que inicia y termina una interacción cuando él estime conveniente según sus intereses, el trabajo le otorga el poder material y social para intervenir en asuntos socialmente relevantes, mantener una contención emocional que le permite ser frívolo frente a ciertas situaciones que no impliquen la pérdida de su territorialidad, frente a las cuales podría descontrolarse y dirigir sus emociones hacia la violencia que le permita recuperar el control de su mundo.



Ilustración 3 En el minuto 74 con 51 segundos de Batman (1989) se observa el personaje sentado frente a los monitores de su fortaleza vigila los archivos policiales del caso de Guasón, demostrando la intervención en asuntos relevantes socialmente

Entre las categorías compuestas y relacionadas con “el deber” se propone el concepto de *responsabilidad* (Connell, 2003, en marco teórico p. 43), pero de forma más específica a lo que propone Connell, ya que aparecen características que podría estar más asociadas al superhéroe de los filmes analizados, dentro de ellas encontramos: mantener una actitud protectora paternalista hacia la figura femenina de interés amoroso, es decir, un empleo de fusión entre la conquista y el mantenimiento del poder; se observa además que el hombre hegemónico podría llegar a dejar de lado sus propias necesidades por el autosacrificio de salvar a los demás por un bien mayor, lo que se explica a través del legado que dejaría en la sociedad en el caso de fallecer; también se pudo observar que en su trabajo o sus actividades diarias mantiene una preocupación constante por su formación, especialización y posición económica profesional, a través por ejemplo del entrenamiento físico, el interés por la actualización tecnológica, la capacidad y seriedad para desempeñar labores múltiples y complejas, además mantiene una separación clara del espacio laboral de lo afectivo.



Ilustración 4 En el minuto 62 con 1 segundo de *Batman: The Movie* (1966) se puede apreciar la responsabilidad del personaje de evitar exponer a una madre con la bomba, buscando una vía alternativa para arrojarla

El segundo concepto que se propone es el de *conquista heterosexual* (Fuller, 1997, en marco teórico p.46), el cual se complementa con algunas características más concretas observadas en el material audiovisual como el uso de la seducción en la conquista de una mujer, puede llegar a entrar en rivalidades con otras masculinidades por el interés amoroso, es capaz de abandonar una relación por el mantenimiento de su espacio personal, el cual llega a proteger de manera activa y demuestra utilizar recursos económicos en sus intenciones de conquistas heterosexuales que mantengan su posición de macho frente a la sociedad patriarcal.



Ilustración 5 En el minuto 69 con 55 segundos de *Batman Begins* (2005) se observa un Bruce Wayne intentando demostrar su capacidad de múltiples conquistas heterosexuales al salir acompañado por dos mujeres desde un hotel que acaba de comprar

Un tercer concepto que se propone es la *frialdad emocional* (Fuller, 1997, en marco teórico p. 47), la cual, según lo observado en el material fílmico, incluye una baja expresividad corporal además de sentimental, existe una represión del ello que implica que no es una persona que no tenga emociones, sino que tiene dificultades

al externalizarlas, presenta un miedo profundo a su mundo interno lo que lo lleva a un aplanamiento emocional, esto se expresa mostrándose calmado frente a cualquier situación.



Ilustración 6 En el minuto 94 con 45 segundos de Batman: The Movie (1966) se observa al superhéroe inexpresivo mirando al horizonte cuando se acaba de enterar de la doble identidad de Gatúbela

El cuarto concepto que se propone es el uso de la *fuerza física y/o simbólica* (Fuller, 1997, en marco teórico p.46), en las películas se pudo observar una importancia del físico en la masculinidad hegemónica que le permite tener destreza en la lucha, agilidad y protección de los/as demás, y se pudo observar una constante devaluación de las demás masculinidades.



Ilustración 7 En el minuto 47 con 37 segundos de Batman: The Movie (1966) se observa una pelea física en la que Bruce se encuentra rodeado de malhechores y a pesar de esto intenta hacerles frente por proteger a Kitka

Finalmente se considera a la *intelectualidad* (Lagarde, 1996, p.29) como otro de los conceptos fundamentales, ya que se pudo observar en las escenas, el manejo y expertiz en diversas labores y tareas complejas, es un hombre hegemónico que sabe realizar todo tipo de acciones y no solamente lo que esté bajo su profesión.



Ilustración 8 En el minuto 97 con 43 segundos de *Batman: The Movie* (1966) se observa al protagonista manipulando un instrumento científico de última generación que le permite separar las moléculas de los principales líderes mundiales convertidos en polvo

En las categorías emergentes se propone la importancia de los siguientes conceptos. En primer lugar, la *relación con el interés amoroso*, una de las características más llamativas observadas en las películas, es la pérdida absoluta del control frente a un interés amoroso, lo cual lo lleva a actuar de manera torpe, nerviosa, pudiendo llegar incluso a cometer ciertos errores en el mantenimiento de su legitimación. Es un hombre que puede mostrar ciertos sentimientos como el arrepentimiento por situaciones del pasado en las que pudo haber dañado a personas significativas, también es un hombre que pierde el control cuando es cuestionada su normalidad y sus acciones por parte del interés amoroso. Otras características que se pudieron apreciar sobre el hombre hegemónico frente a una mujer de su interés son la elegancia, la formalidad y el mantenimiento del misterio.



Ilustración 9 En el minuto 127 con 4 segundos de *Batman Begins* (2005) se puede apreciar un beso entre Bruce y Rachel, en la cual se oculta la manifestación de sentimientos del personaje principal ocultando el descontrol de la situación afectiva

En segundo lugar, emerge el concepto de *elementos psicológicos de la personalidad*, se pudo apreciar en las películas la presencia de contenido

psicológico, el cual es de vital interés en la presente investigación, por ejemplo: el constante cuestionamiento de la normalidad en los actos del superhéroe (hombre hegemónico); un superyó disminuido en presencia de una mujer atractiva por quien sienta alguna afectividad romántica; la búsqueda y el respeto constante del hombre hegemónico hacia otras masculinidades que lo fueron anteriormente, reeditándose la búsqueda de un modelo paternal en el personaje.



Ilustración 10 En el minuto 46 con 14 segundos de *Batman: The Movie* (1966) se aprecia a un Bruce Wayne impactado con la belleza de Kitka, lo cual lo lleva a realizar gestos de contención a sí mismo en varias ocasiones hasta que ya no puede más e intenta besarla

En tercer lugar, se encuentra el concepto de *relación con masculinidad exhegemónica*. Se pudo observar en los filmes, una formalidad en el trato y respeto hacia la sabiduría de figuras masculinas exhegemónicas que pueden cumplir el rol de sabio o cómplice para el personaje. A pesar de demostrar confianza en estas figuras, siempre se mantiene una necesidad de protección al espacio personal bajo un halo de misterio.



Ilustración 11 En el minuto 20 con 1 segundo de *Batman Begins* (2005) Bruce Wayne escucha atentamente el relato de Ra's Al Ghul demostrando la confianza y respeto que ha depositado en las palabras de su maestro

MASCULINIDADES NO HEGEMÓNICAS

Al realizar el análisis de las masculinidades no hegemónicas se hizo necesario generar divisiones que pudiesen explicar y caracterizar la enorme cantidad de diferencias y diversidades que se pudieron apreciar en los filmes. Por esta razón se decidió dividir a las masculinidades no hegemónicas en 5 tipos: el aprendiz, el villano, el aspiracional, el cómplice y el sabio.

Al hablar de aprendiz se refiere a una masculinidad que se caracteriza por estar a la tutela de una masculinidad hegemónica, que se encuentra en entrenamiento de sus capacidades y funciona como soporte del superhéroe. Este tipo de masculinidad no hegemónica puede llegar a convertirse en hegemónico en el futuro a medida que continúe las enseñanzas de su tutor. Sus rasgos característicos son ser de menor edad (generalmente adolescentes), contextura física en desarrollo, de mayor expresividad corporal y emocional, tienden a cometer errores o proponer ideas incorrectas que deben ser corregidas, son hombres que reaccionan a las órdenes del hombre hegemónico, etc.



Ilustración 12 En *Batman Begins* se observa en el minuto 38 con 14 segundos cómo Bruce está atravesando un episodio clave en la formación de los aprendices, ya que decide contrariar las órdenes de su maestro y buscar su propio sendero

Al hablar de villano aparecen ciertas características como ser la principal figura de oposición al hombre hegemónico, actúan de forma impulsiva, son extravagantes, actúan en contra de la normatividad social, es la contraparte de todas las características de la masculinidad hegemónica. Sus rasgos característicos son ser de mayor edad, estar ligados a actividades delictivas, físicamente son no canónicos, tienden a tener secuaces, se visten de formas llamativas visualmente y pretenden ser líderes, pero siempre se generan confusiones en sus liderazgos, etc.



Ilustración 13 En Batman observamos en el minuto 82 con 11 segundos como el guasón se encuentra tratando de manipular a Vicky mediante la intimidación. En la galería de villanos de Batman se puede encontrar una gran diversidad de personajes con características excéntricas muy diversas entre sí.

Con respecto al aspiracional se utiliza para aquellas masculinidades no hegemónicas que pretenden ser hegemónicas, pero no poseen las características necesarias para llegar a serlo. Algunos de sus rasgos son ser extrovertidos, graciosos, suelen invadir el espacio personal de los demás (especialmente de mujeres), no tienen relevancia social, no son atractivos físicamente, tienen empleos con baja rentabilidad económica, pretenden vestirse, verse y actuar como un hombre hegemónico, etc.



Ilustración 14 En Batman (1989) en el minuto 22 con 54 segundos Alexander se observa en el espejo del salón museo de Bruce Wayne intentando parecerse al anfitrión de la fiesta rodeado de la opulencia del lugar

El siguiente tipo es el cómplice en el cual se encuentran aquellas masculinidades no hegemónicas que prestan ayuda económica, intelectual, tecnológica, logística, etc. a la masculinidad hegemónica con el fin de obtener beneficios secundarios del patriarcado. Sus rasgos suelen ser una edad mayor, posiciones de confianza, suelen tener acceso a beneficios útiles para la masculinidad hegemónica, guardan secretos buscando alianzas entre hombres, etc.



Ilustración 15 En *Batman* (1989) en el minuto 80 con 24 segundos se aprecia como dos cómplices de Bruce, Lucius y Alfred, intentan ayudarlo mientras se recupera de sus heridas

Por último, encontramos en las películas al sabio, el cual en algún momento de su juventud fue un hombre hegemónico, por lo tanto posee mucho conocimiento y sabiduría que transmitir a los más jóvenes. Se caracteriza por ser el de mayor edad de todos los hombres (usualmente cercanos a la adultez mayor), son calmados, misteriosos, solitarios, lúcidos, suelen tener la respuesta o las claves para resolver los problemas del hombre hegemónico, etc.



Ilustración 16 En *Batman Begins* (2005) en el minuto 18 con 25 segundos se observa a Ra's Al Ghul instruyendo a su discípulo en los secretos de su cofradía secreta

En cuanto a las categorías teóricas de las masculinidades no hegemónicas se encuentran conceptos como *subordinación* (Connell, 2003, en marco teórico p. 47), lo que se pudo observar en el material audiovisual, a través de buscar respaldar y apoyar las acciones de la masculinidad hegemónica porque sabe que socialmente busca hacer lo correcto; encontrarse bajo un peldaño inferior que les resta poder; demostrar tener confianza en el hombre hegemónico y cederle el control de la mayoría de las situaciones.



Ilustración 17 En el minuto 10 con 14 segundos en *Batman: The Movie* (1966) se aprecia al joven aprendiz de Batman a su lado derecho aprendiendo cómo manejar una conferencia de prensa

Como segundo concepto relevante teórico se propone la *complicidad* (Connell, 2003, en marco teórico p. 47) lo cual se evidenció en el material fílmico en la absoluta confianza en las decisiones aplicadas por la masculinidad dominante, la posibilidad de protección de esta frente a otras masculinidades de menor grado, y la existencia de comprensión en respetar el resguardo del mundo emocional interno entre hombres.



Ilustración 18 Exactamente en el minuto 57 de *Batman Begins* (2005) se observa a un Lucius comprometido con ayudar tecnológicamente a Bruce, pero consciente de que esconde un secreto mayor que es capaz de respetar

El tercer concepto teórico que se considera de importancia son los *beneficios del patriarcado* (Connell, 2003, en marco teórico p. 47), es decir, según la teoría, todo hombre no hegemónico solo por el hecho de pertenecer a ese género obtiene de forma directa ciertos beneficios, privilegios y derechos por sobre la mujer. En las películas se pudo observar en acciones como cuestionar cualquier acción de las mujeres, llegar a controlarlas, intimidarlas y mantener el dominio de espacios públicos, por el solo hecho de estar bajo la protección de una masculinidad hegemónica que legitima sus acciones.



Ilustración 19 En el minuto 10 con 29 segundos en *Batman: The Movie* (1966) observamos a un comisionado Gordon y jefe O'Hara molestos por la intromisión en la conferencia de prensa de una mujer extranjera con ideas descabelladas a la cual pretenden denostar

Entre los conceptos compuestos, en primer lugar se propone ampliar el concepto de *masculinidades* (Connell, 2003, en marco teórico p. 46), ya que se pudo observar en las escenas, características que advierten de una mayor diversidad de espectros masculinos que la propuesta por Connell. Por ejemplo, se pudo apreciar que igual existe una búsqueda de liderazgos entre hombres no hegemónicos; también se revela la importancia de la masculinidad exhegemónica como una de las categorías más elevadas dentro de lo no hegemónico y la existencia de características excéntricas más ligadas a la anormalidad en la periferia de la masculinidad no hegemónica.



Ilustración 20 En el minuto 47 con 15 segundos de *Batman: The Movie* (1966) una diversa galería de villanos (masculinidades no hegemónicas) ingresa al departamento de Kitka, quien le tendió un trampa a Bruce Wayne

En segundo lugar, se propone el concepto de *relación de masculinidades no hegemónicas con la mujer* (Connell, 2003, en marco teórico p. 47), se pudo apreciar en las escenas observadas, la existencia de incomodidad al interactuar con mujeres, sin necesariamente querer ocupar una posición de poder frente a ellas, como si no

hubiera recibido una enseñanza por parte de la sociedad para entender cómo relacionarse con el género femenino. Esta situación lleva a ciertas masculinidades no hegemónicas a conductas como actuar sin pensar en las consecuencias que pueden tener sus actos, por ejemplo, intentar ser simpático invadiendo el espacio personal de una mujer.



Ilustración 21 En el minuto 13 con 51 segundos en Batman (1989) observamos como Alexander invade el espacio de Vicky e intenta llevar la conversación de un plano profesional a uno más personal

En cuanto a los conceptos emergentes que se proponen encontramos, en primer lugar, la *necesidad identitaria*. Se pudo apreciar en el material analizado una búsqueda constante identitaria de algunas masculinidades no hegemónicas, lo cual se ve reflejado en la acentuación de las individualidades mediante formas inusuales y llamativas tanto de vestir como de actuar. Debido a que la identidad no está completamente establecida, existe una tendencia hacia la autoobservación crítica.



Ilustración 22 En el minuto 11 con 2 segundos de Batman: The Movie (1966) se aprecia a Robin de colores más llamativos que Batman intentado defender sus identidades secretas frente a la sugerencia de Kitka

En segundo lugar, emerge el concepto de *desestructuración social* en algunas escenas se observó una tendencia a generar agrupaciones entre hombres con fines malévolos que buscan romper con lo socialmente hegemónico, es decir, con la

seguridad social, la familia, las instituciones, etc. Las características que aquí se presentan son la lucha por el poder y el control, tendencia paranoide y entretención con lo malvado.



Ilustración 23 En el minuto 66 con 55 segundos en *Batman* (1989) se aprecia un Guasón disfrutando de la intimidación sobre Vicky Vale que ha logrado durante el ataque al museo

FEMINIDAD

En cuanto a las categorías teóricas generadas a partir del análisis de las mujeres presentes en las películas, el primer concepto relevante es el de *cánones sociales* (Acuña y Bruner, 2001, en marco teórico p. 47), el cual al igual que en el caso de la masculinidad hegemónica, presenta una mayor densidad, dentro de este concepto se encuentran todos los deberes impuestos socialmente al género, como por ejemplo, el mostrar una mayor expresividad en todo sentido, buscar la confianza y protección de un hombre dominante mediante un aspecto infantilizado y frágil, ser comprensiva y estar siempre dispuesta a ayudar a los hombres, ser sobria, formal, sumisa, inocente, pasiva y delicada en espacios públicos, mantener una baja participación en interacciones sociales en presencia de hombres y mantener una intención romántica con el hombre hegemónico. Todas estas características mencionadas generan una diferenciación dual con la masculinidad hegemónica, siendo entonces la feminidad la contraparte de ésta.



Ilustración 24 En el minuto 93 con 18 segundos de Batman (1989) se observa la contraparte expresiva y comunicativa de Vicky quien acude a aclarar la situación sentimental con Bruce

Otro concepto teórico importante es el de *comunicación con las masculinidades* (Tannen, 2008, en marco teórico p. 65). En las películas se pudo apreciar que existe una forma particular por parte de las mujeres para interactuar con los hombres, la que se expresa a través de conductas como una baja participación en diálogos en los que se encuentren hombres, cuando se presenta un conflicto entre masculinidades tiende a permanecer callada y neutral, es comprensiva y entrega apoyo incondicional al hombre hegemónico, hay una tendencia a la pasividad y a la reactividad pues sigue las ordenes que el hombre da, además se muestra frágil a la intimidación de otros hombres.



Ilustración 25 En el minuto 83 con 29 segundos se aprecia una neutral Vicky comiendo palomitas mientras se lleva a cabo una acalorada discusión entre Bruce Wayne y el Guasón

En relación con las categorías compuestas, en primer lugar emerge el concepto de *pacto y lealtad con masculinidad hegemónica* (Lagarde, 1996, en marco teórico p. 30) Se observó en los filmes, una mayor profundidad en el lazo que las mujeres establecen con los hombres, ya que además de comprender y aceptar secretos del hombre hegemónico generan una cierta complicidad con éstos, a pesar de saber

que el hombre con el cual genera este lazo puede caer en el descontrol, lo comprende y no quiebra la complicidad generada, además, a pesar de mantener neutralidad frente a confrontaciones masculinas, tiene una tendencia a brindar apoyo a la masculinidad hegemónica.



Ilustración 26 En el minuto 126 con 30 segundos en *Batman Begins* (2006) se aprecia a Rachel quien a pesar de saber el secreto de la verdadera identidad de Bruce, decide respetar el pacto de amistad de infancia y guardar silencio

En segundo lugar, emerge el concepto de *represión de la expresión sexual* (Engels, 1984, en marco teórico p. 25) Se puede observar en algunas escenas, que a pesar de los cánones sociales impuestos en espacios públicos, en lo privado la mujer presenta algunas características particulares que incluso pueden ser utilizadas a su favor, tales como la seducción, la sensualidad y la exotividad, elementos que la hacen ser objeto de deseo por parte de algunas masculinidades, es capaz de mantener una separación entre lo público y lo privado lo que le permite evitar mezclar asuntos emocionales en lo laboral, donde se mantiene seria y dedicada.



Ilustración 27 En el minuto 46 con 5 segundos en *Batman: The Movie* (1966) se observa una sensual Kitka quien ha invitado a Bruce a su departamento para tenderle una trampa

En cuanto a las categorías emergentes, en primer lugar, se propone el concepto de *divergentes*. Se refiere a figuras femeninas observadas en las películas que se atreven a cuestionar lo impuesto por el patriarcado y las características que le otorgan poder a la masculinidad hegemónica. Se observan rasgos como sentir atracción por lo peligroso y misterioso, tendencia a buscar explicaciones y ser más proactivas, también pueden mostrar un grado de cercanía con otras masculinidades como una forma de oposición a un sistema dominante. Es importante señalar que dichas características se observaron en personajes que cumplen el rol de villanas dentro del género cinematográfico, y en el personaje femenino principal de la película más actual.



Ilustración 28 En el minuto 10 con 28 segundos en Batman (1966) una extravagante mujer rusa acude a la conferencia de prensa osando pedir una fotografía de las verdaderas identidades de Batman y Robin

En segundo lugar el concepto emergente que se propone es la *aceptación de su propia sexualidad*, el cual se pudo observar en el material cinematográfico, a través de la búsqueda de un realce de los atributos físicos que llamen la atención y le permitan controlar a otros hombres, dentro de este concepto se observan ejemplos tales como vestirse de forma elegante y a la moda de forma llamativa, logra entender que utilizando la sensualidad como un instrumento, puede lograr generar lazos con hombres con el fin de alcanzar una mayor simetría con estos, e incluso manipularlos.



Ilustración 29 En el minuto 13 con 28 segundos en Batman (1989) se observa un primer plano de las piernas de Vicky sobre el escritorio de Alexander esperándolo para convencerlo a trabajar juntos investigando la verdadera identidad del hombre murciélago

A continuación, se presenta una serie de representaciones gráficas de las definiciones anteriormente llevadas a cabo, donde se pueden observar las conexiones entre las categorías y sus contenidos. Cabe señalar que por motivos de espacio y diseño, en algunas ocasiones se prefirió ocupar las abreviaciones MH para masculinidad hegemónica y MnoH para masculinidad no hegemónica respectivamente. Además, los colores de las categorías son a partir de a las densidades que arroja Atlas.ti.

V.5. RESULTADOS ATLAS.TI
 MASCULINIDAD HEGEMÓNICA

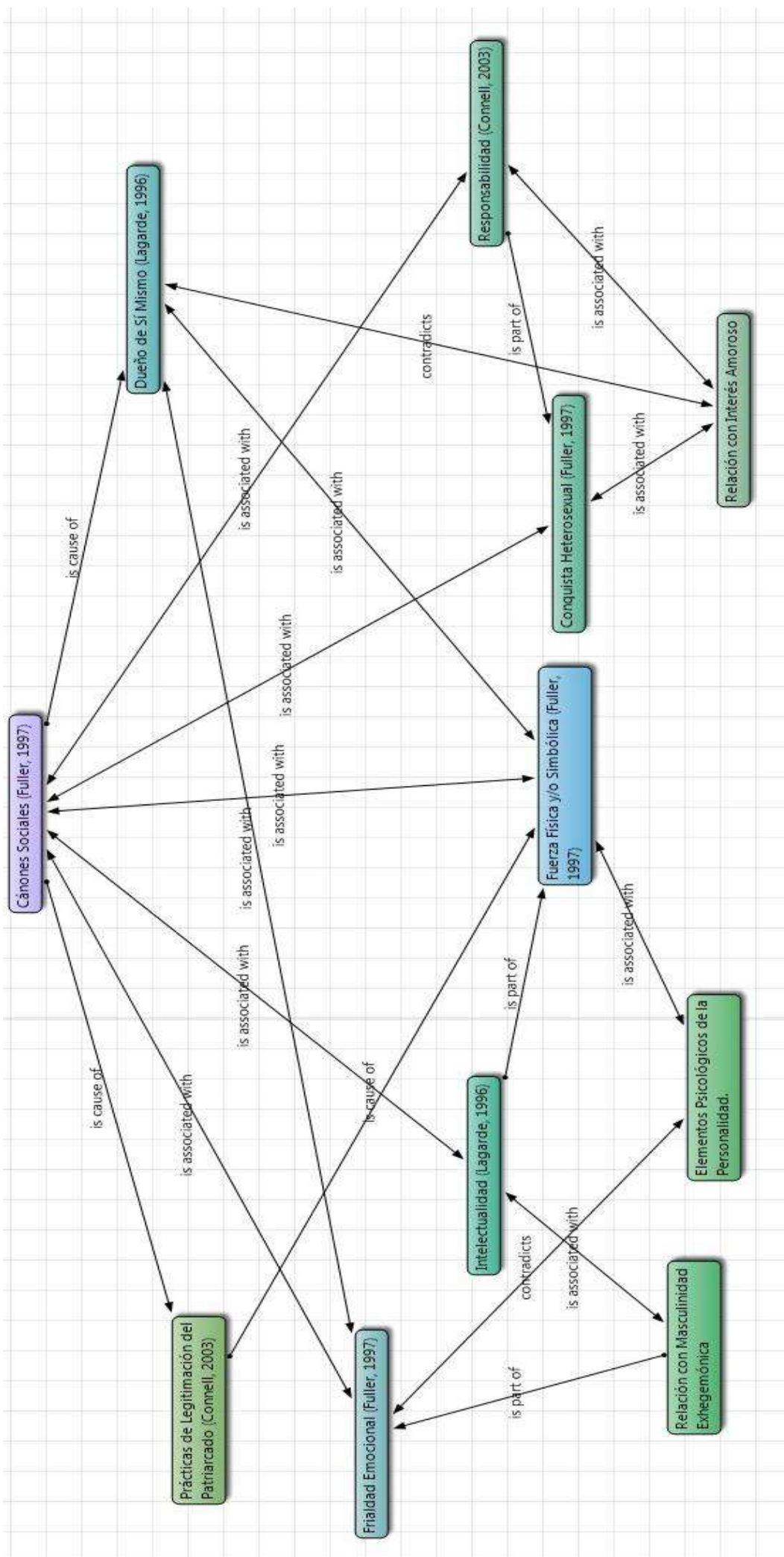


Figura 3 Relaciones establecidas entre las categorías conceptuales de masculinidad hegemónica

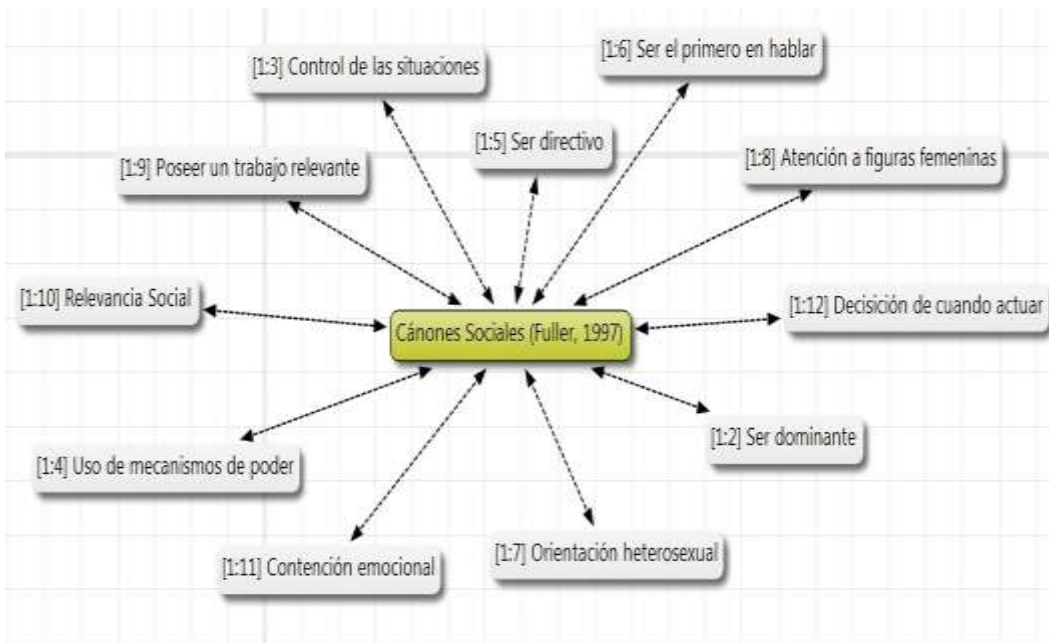


Figura 4 Regularidades de MH en cuanto a los cánones sociales

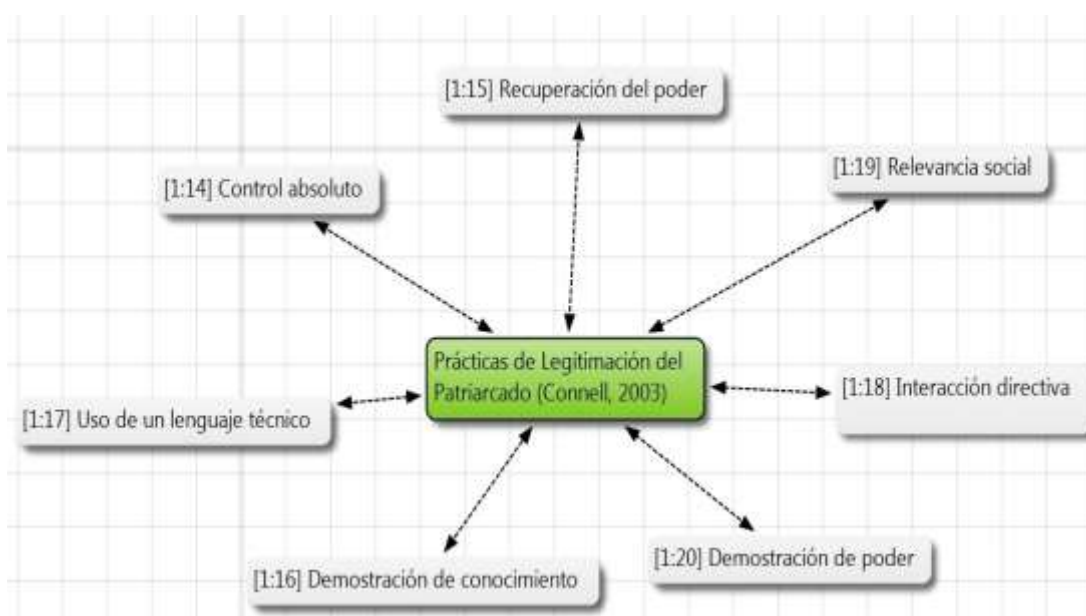


Figura 5 Regularidades de MH en cuanto a prácticas de legitimación del patriarcado

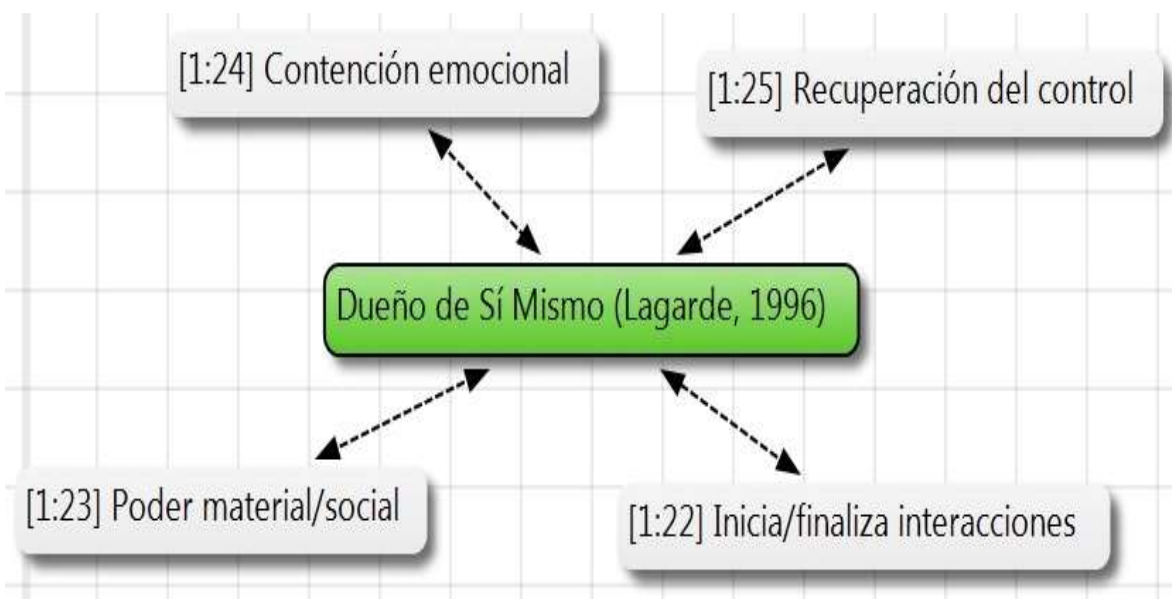


Figura 4 Regularidades de MH en cuanto a ser dueño de sí mismo

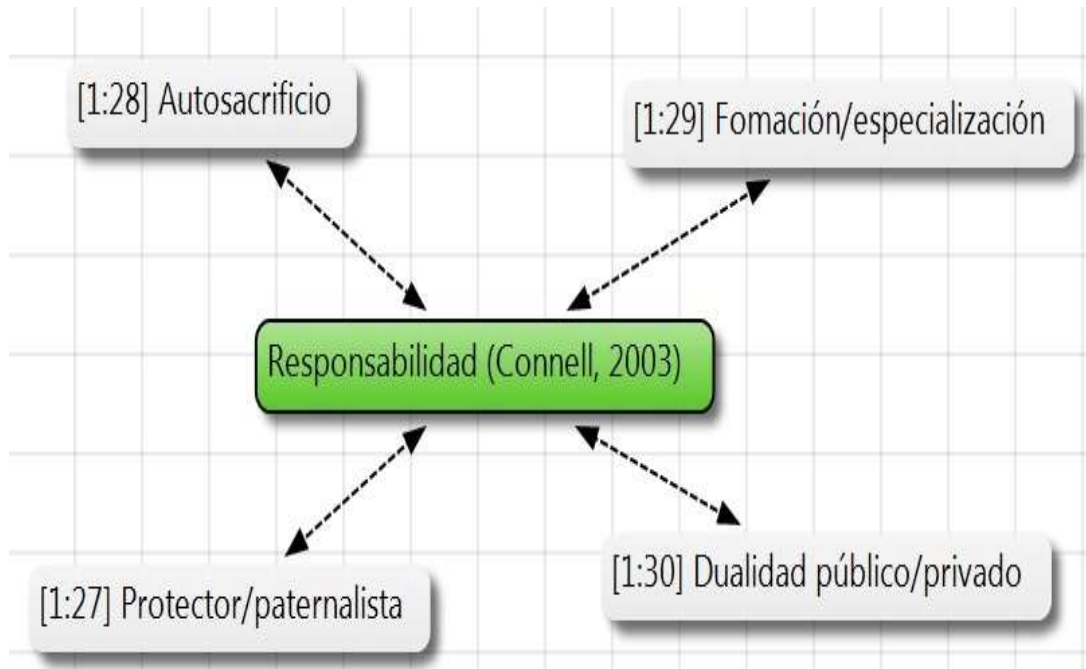


Figura 7 Regularidades de MH en cuanto a responsabilidad

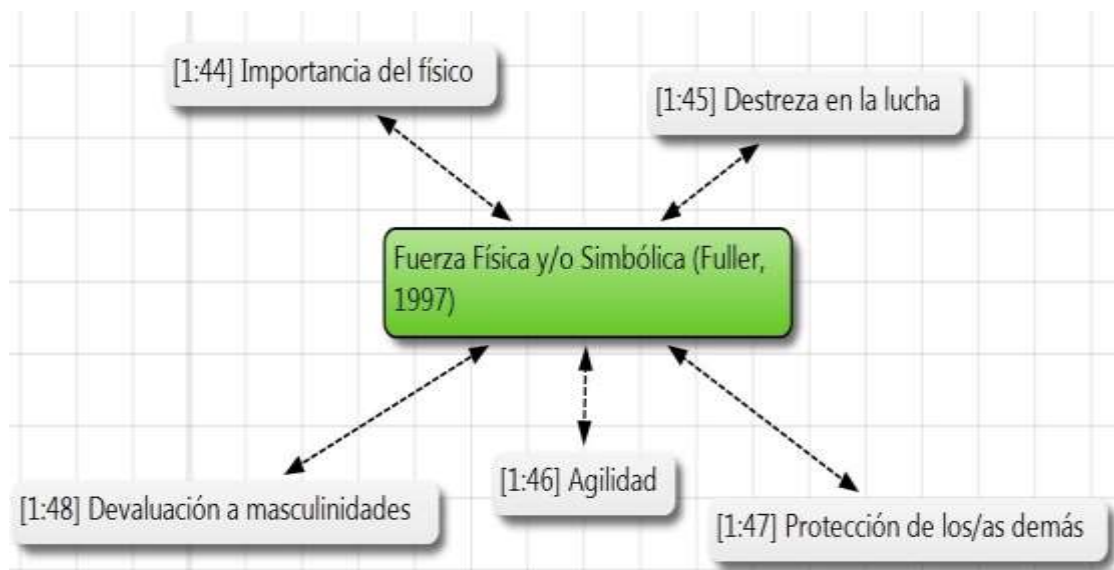


Figura 8 Regularidades de MH en cuanto a fuerza física y/o simbólica

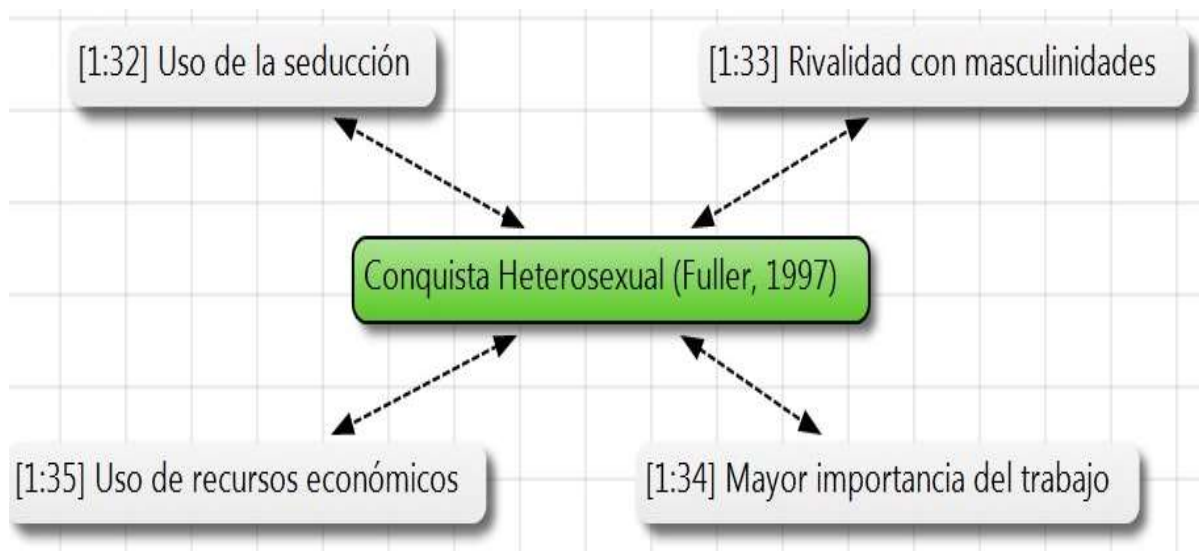


Figura 5 regularidades de MH en cuanto a fuerza física y/o simbólica



Figura 10 Regularidades de MH en cuanto a intelectualidad

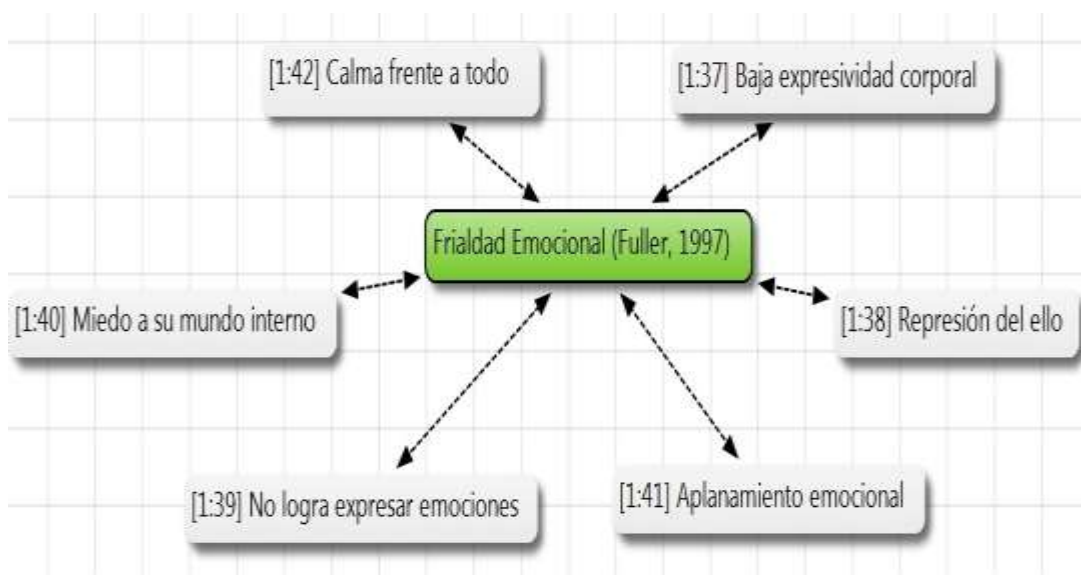


Figura 11 Regularidades de MH en cuanto a frialdad emocional



Figura 6 Regularidades de MH en cuanto a la relación con masculinidad exhegemónica

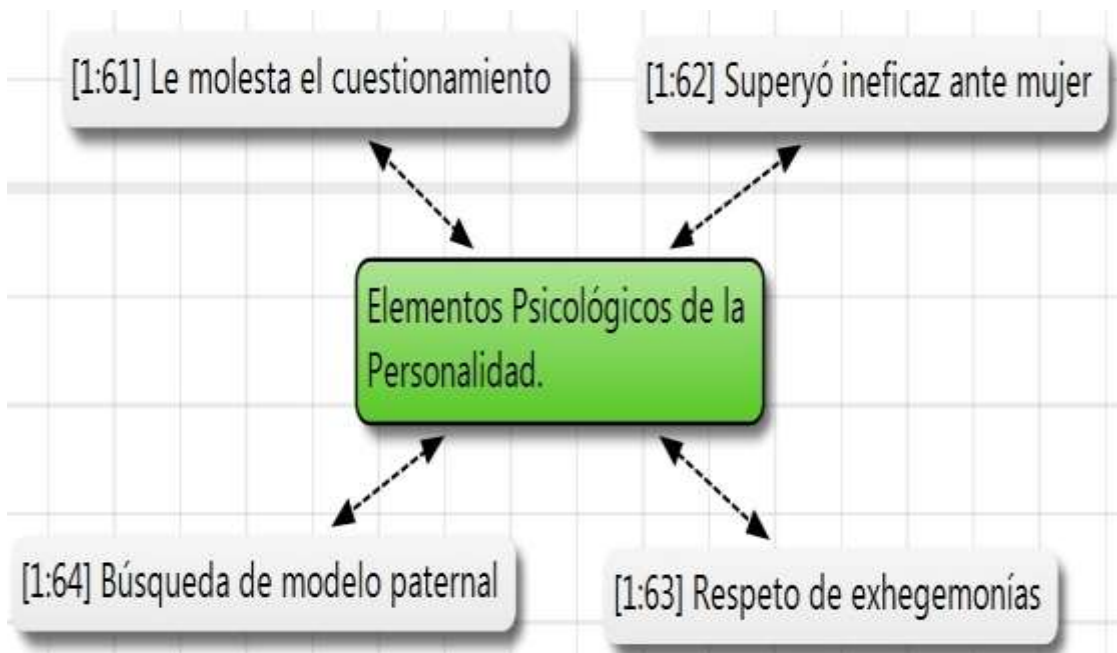


Figura 7 Regularidades de MH en cuanto a elementos psicológicos de la personalidad

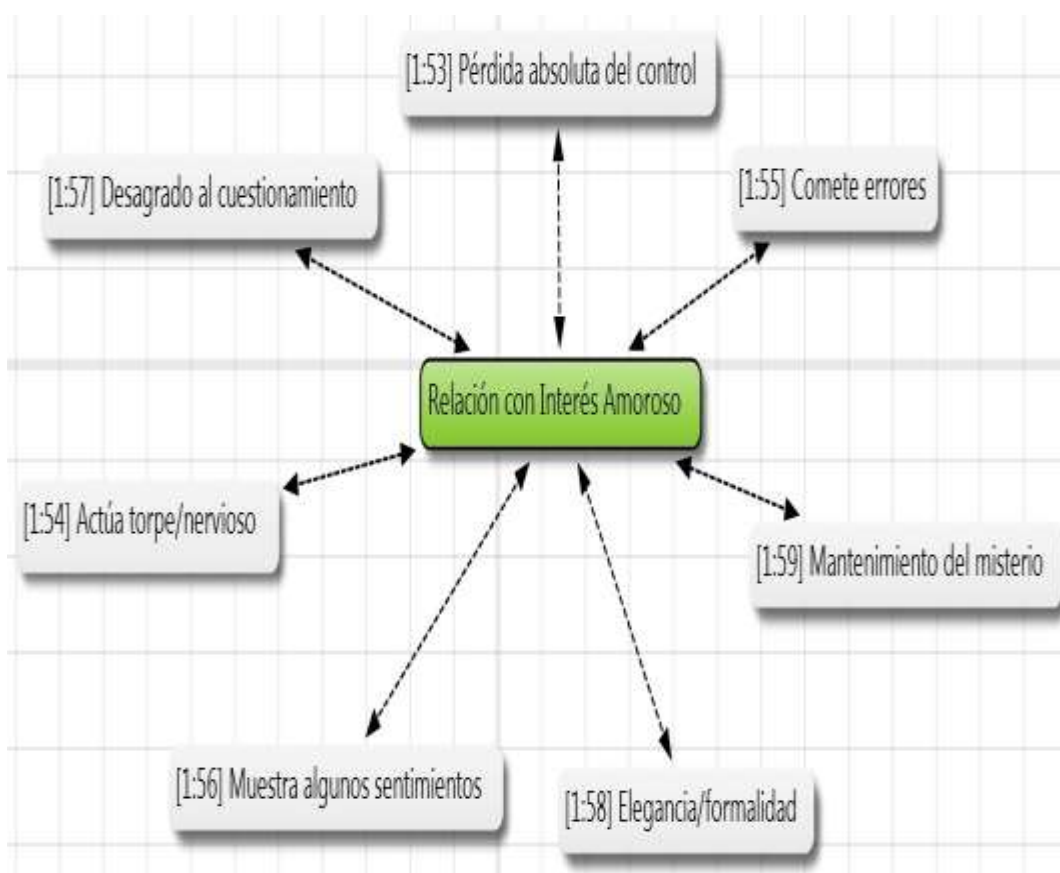


Figura 8 Regularidades de MH en cuanto a relación con interés amoroso

MASCULINIDADES NO HEGEMÓNICAS

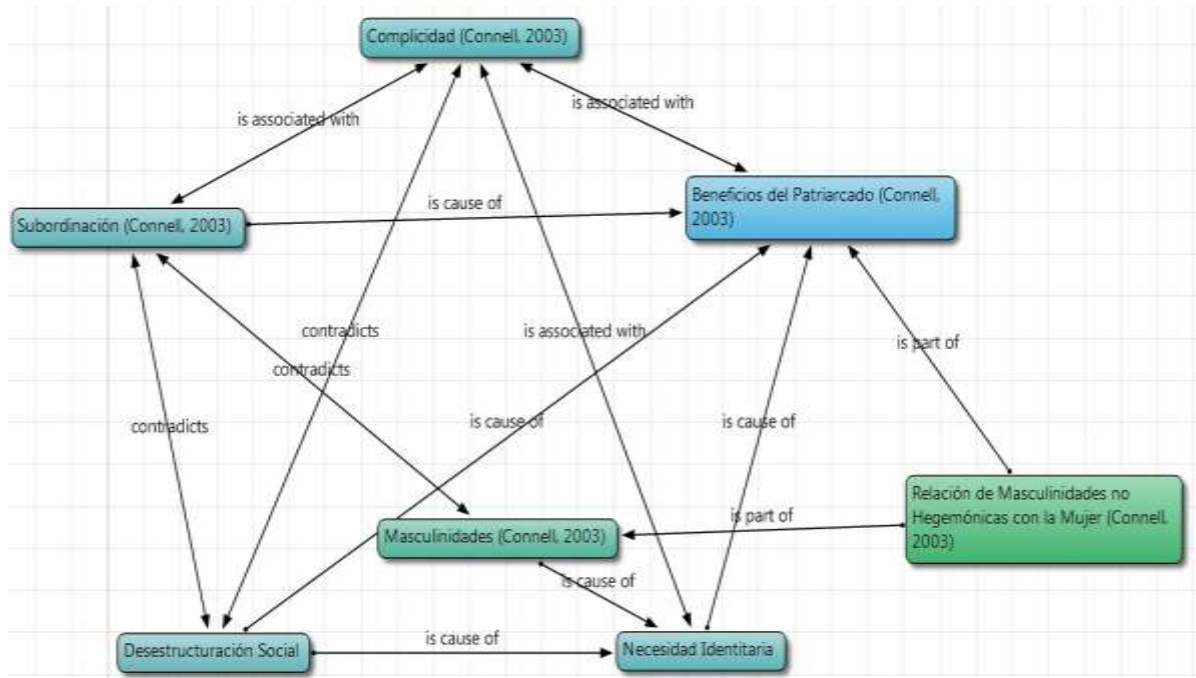


Figura 9 Relaciones establecidas entre las categorías conceptuales de MnoH

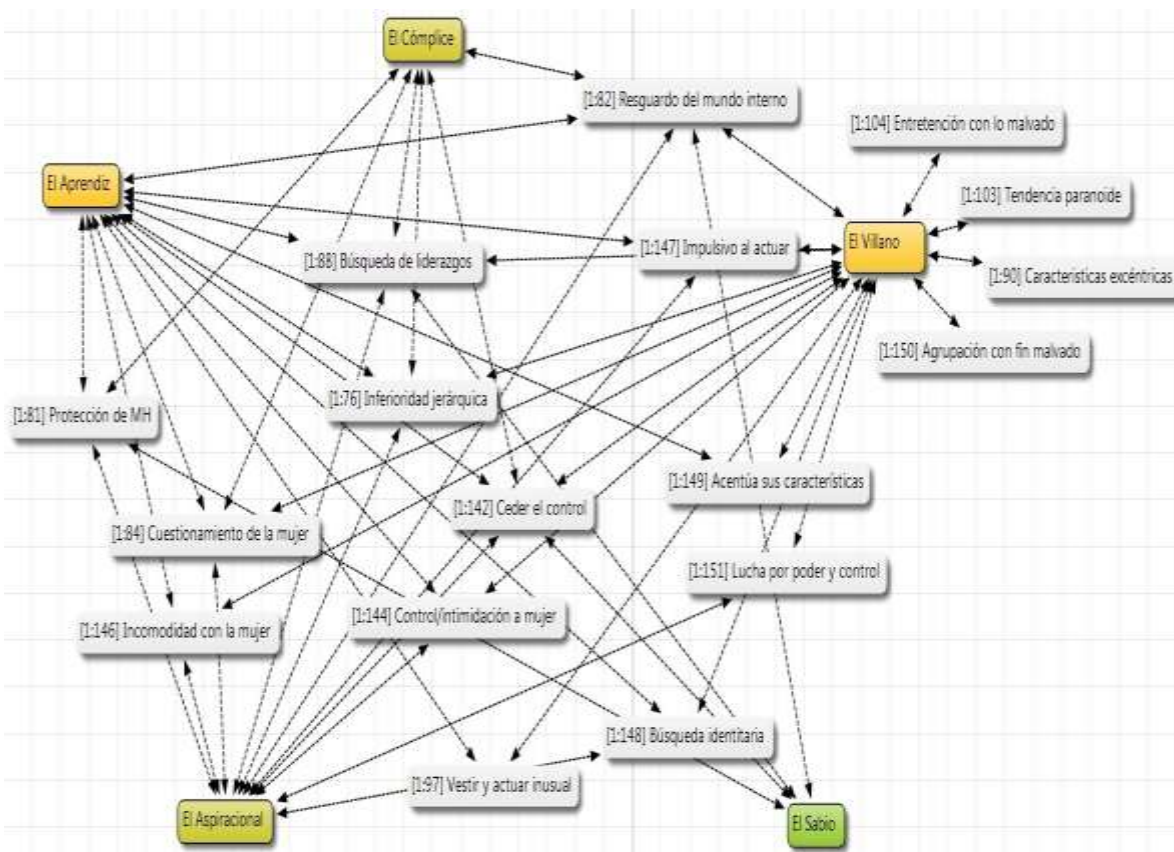


Figura 10 Regularidades de las MnoH con relación a los tipos de MnoH

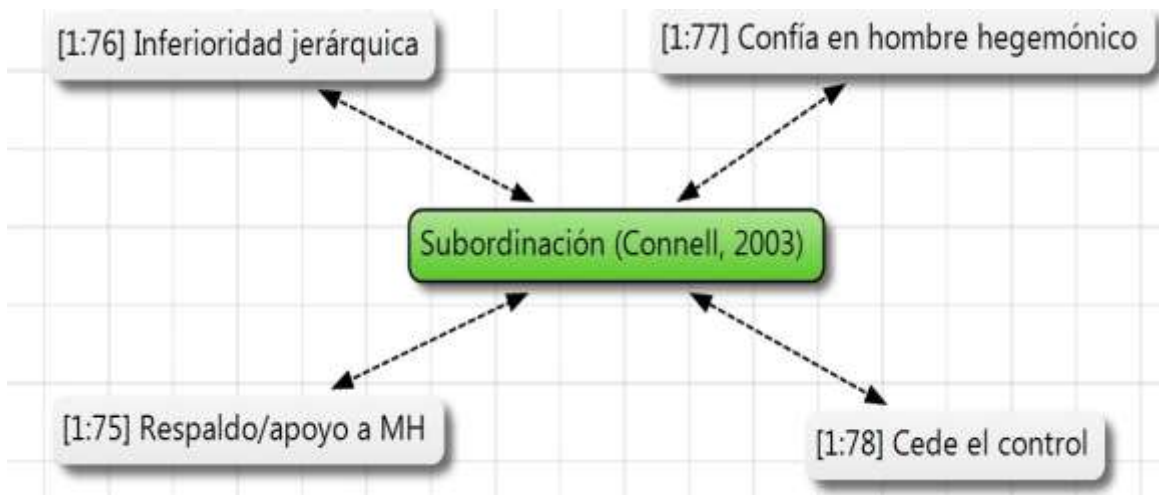


Figura 17 Regularidades de las MnoH en cuanto a la subordinación



Figura 18 Regularidades de las MnoH respecto a la complicidad

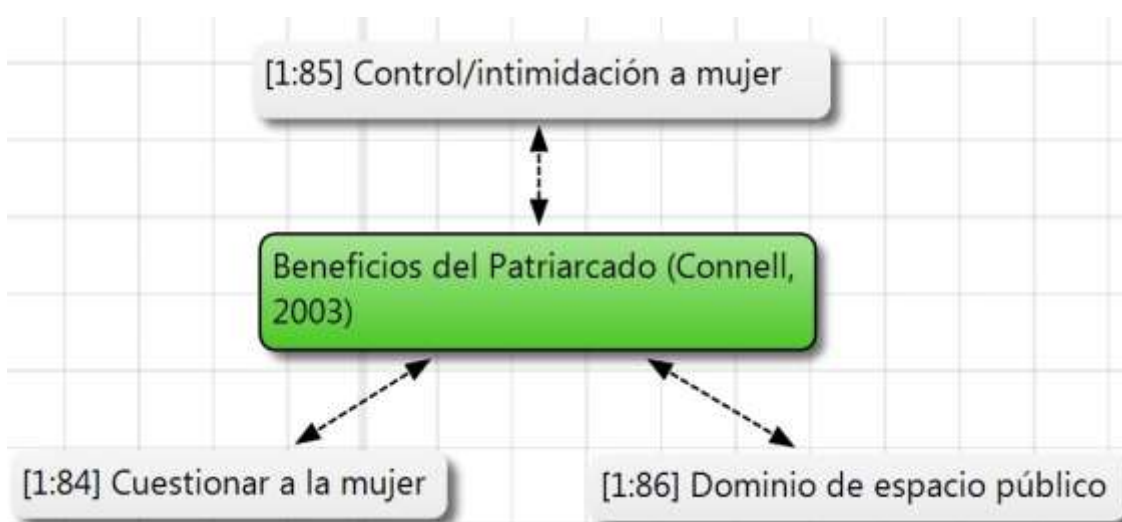


Figura 11 Regularidades de las MnoH respecto a los beneficios del patriarcado

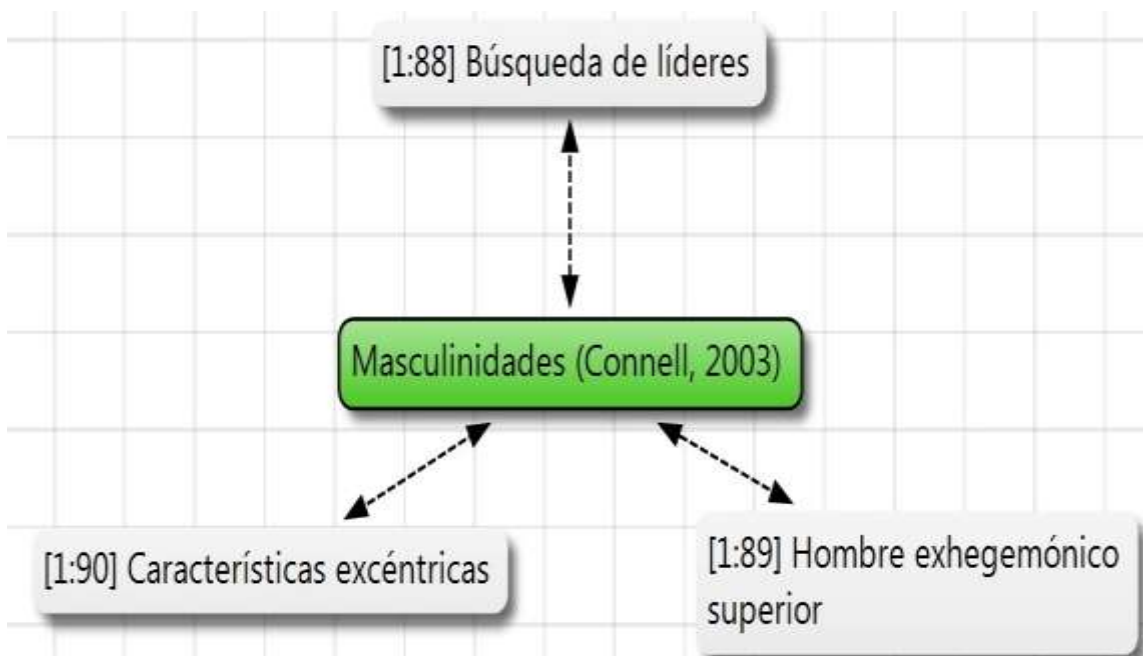


Figura 20 Regularidades de las MnoH respecto a masculinidades

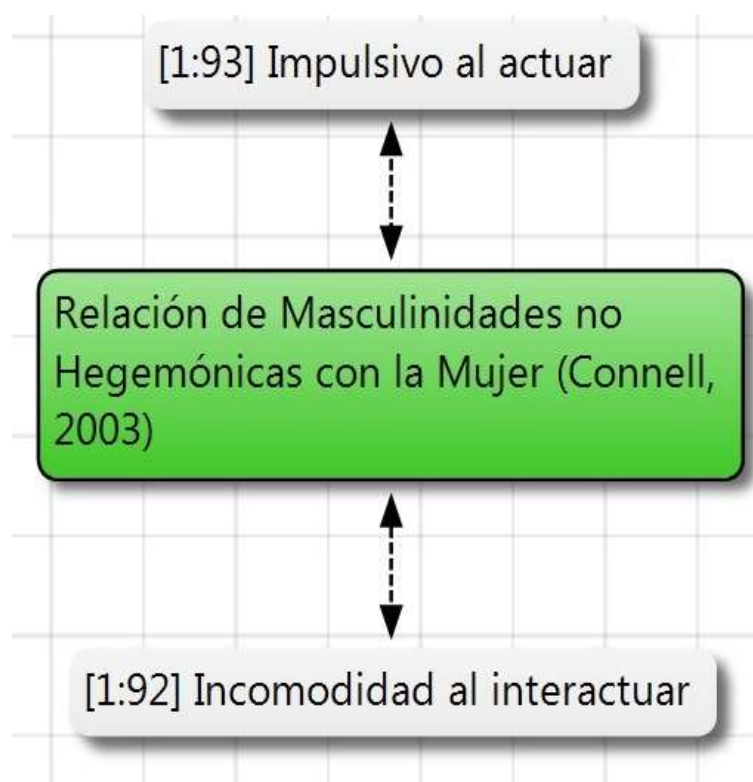


Figura 12 Regularidades de las MnoH respecto a la relación de masculinidades no hegemónicas con la mujer

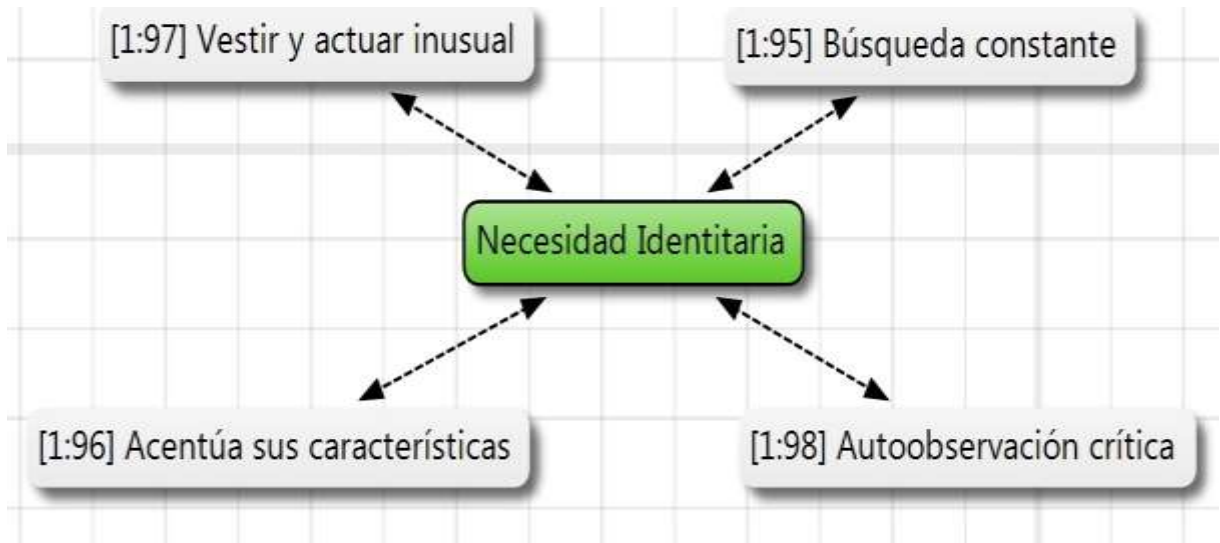


Figura 22 Regularidades de las MnoH en relación a la necesidad identitaria

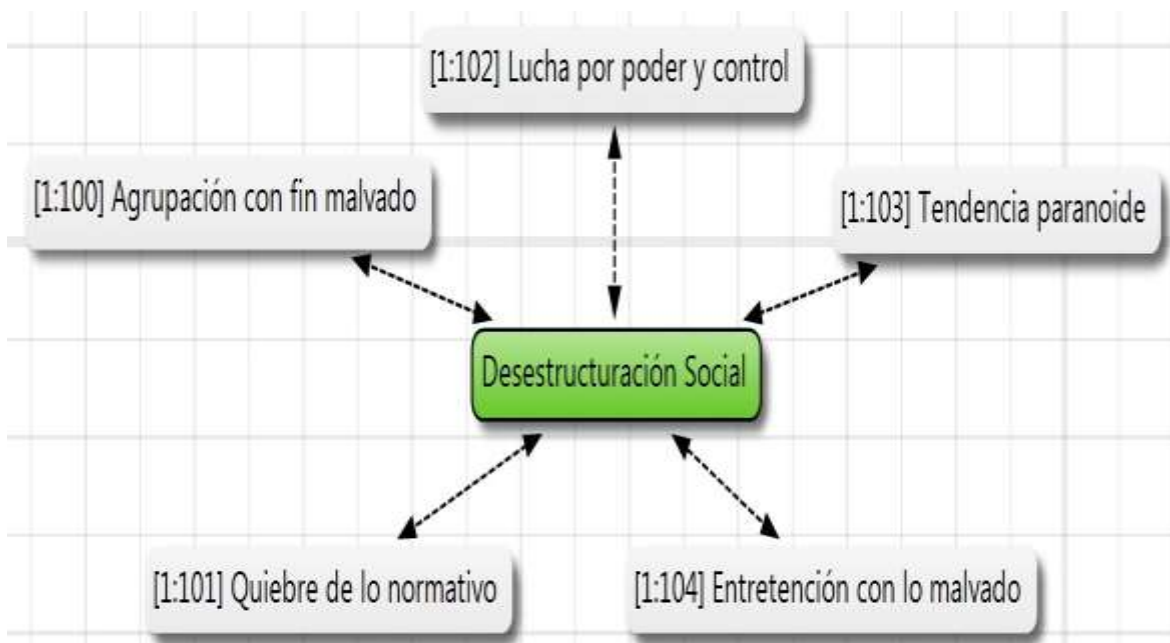


Figura 13 Regularidades de las MnoH en relación a la desestructuración social

FEMINIDAD

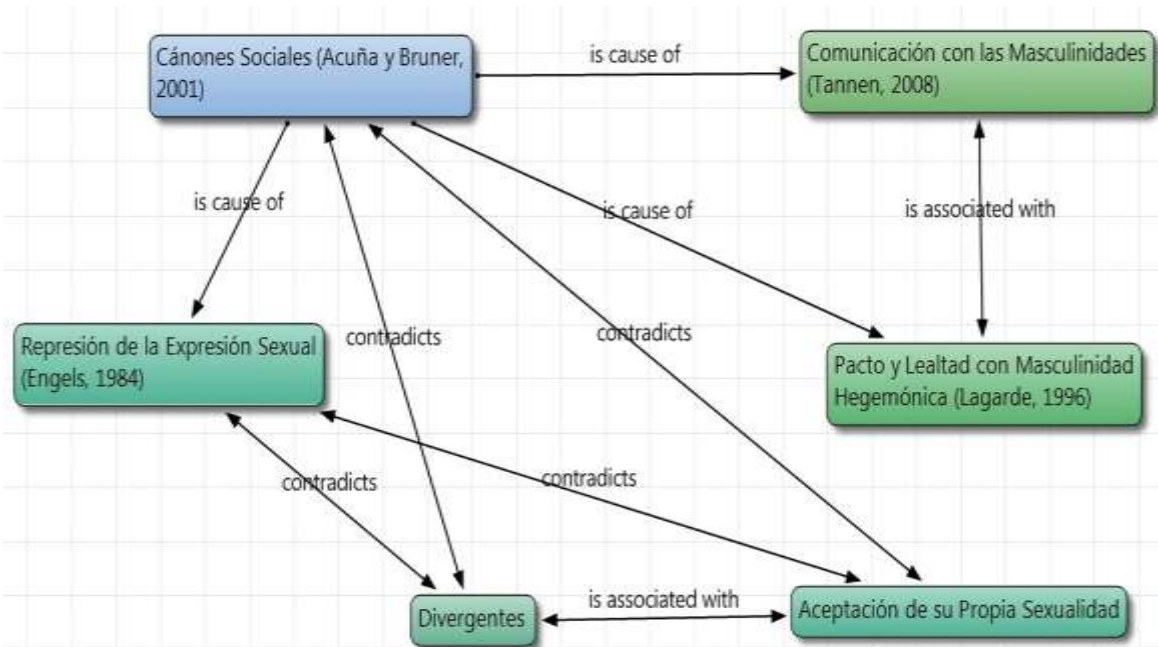


Figura 14 Relaciones entre las categorías conceptuales de feminidad

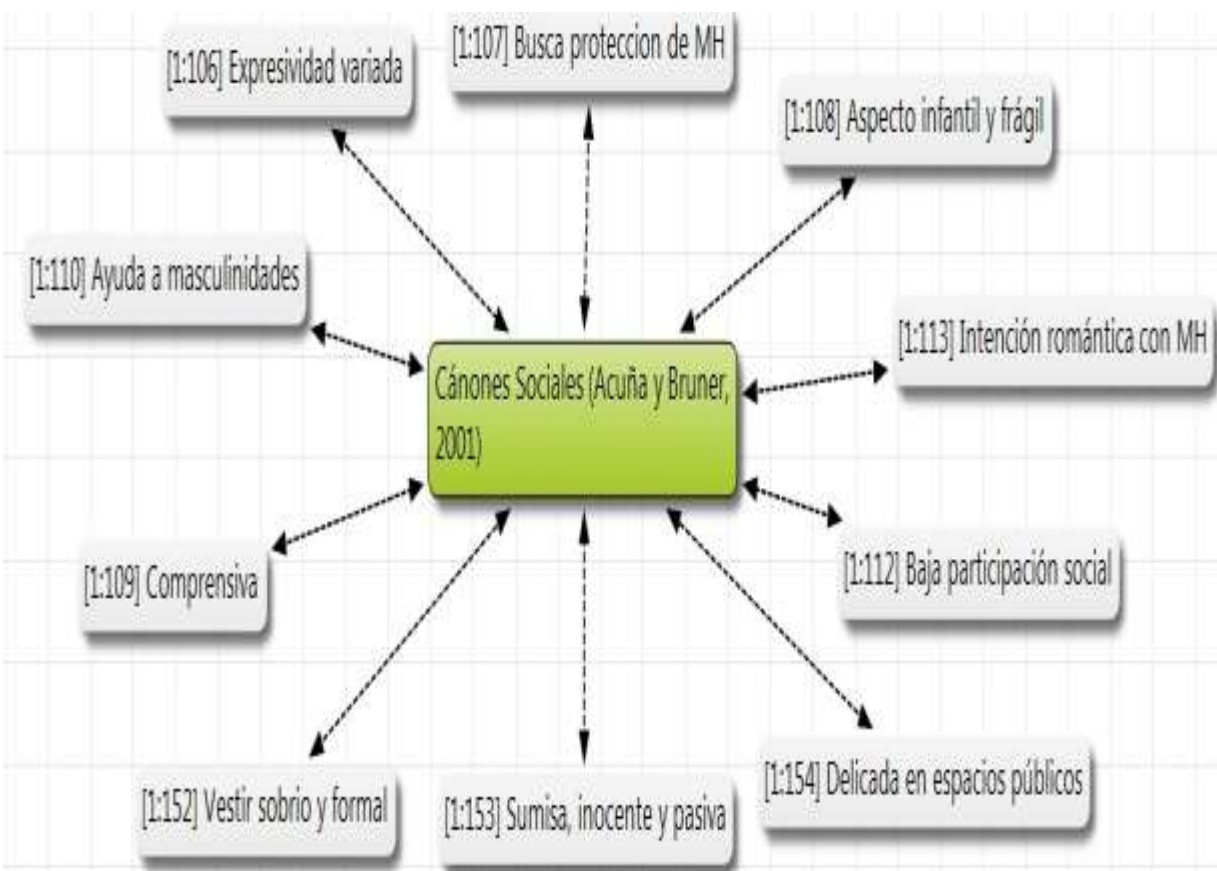


Figura 15 Regularidades de la feminidad en relación a los cánones sociales



Figura 16 Regularidades de la feminidad en relación a la comunicación con las masculinidades

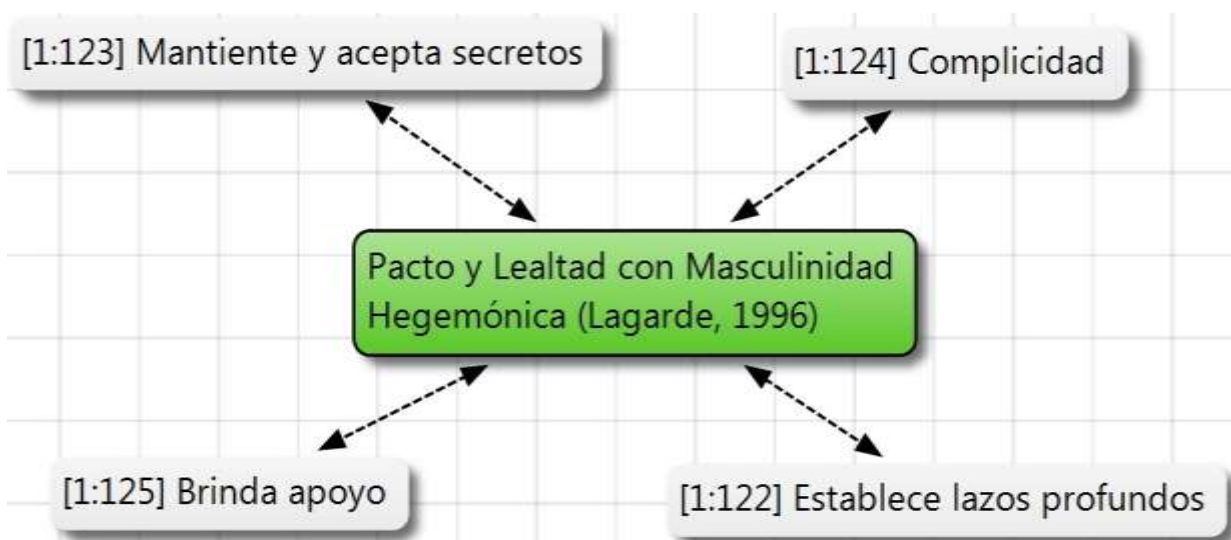


Figura 17 Regularidades de la feminidad en relación al pacto y lealtad con MH

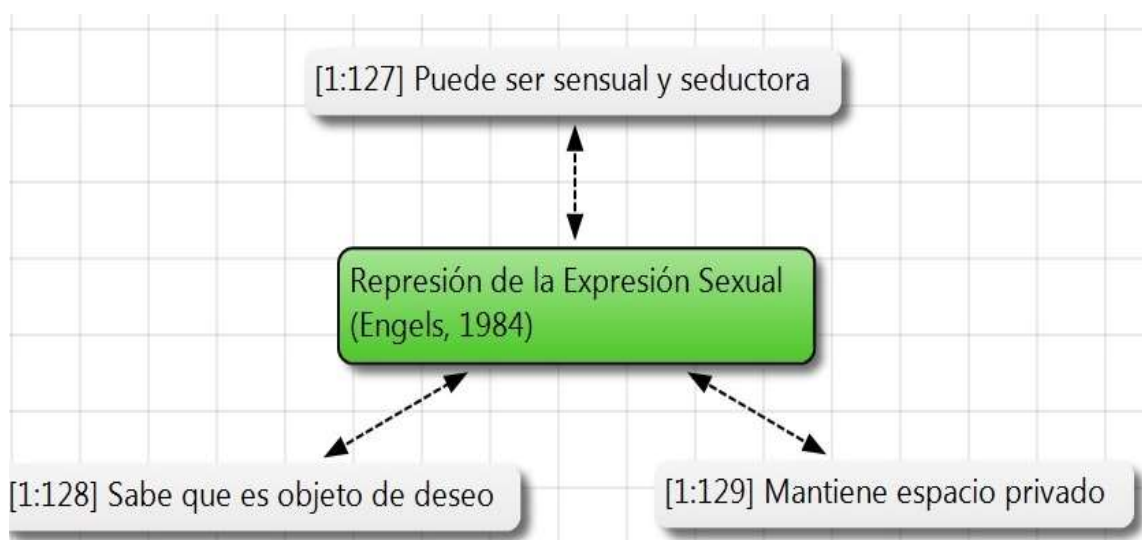


Figura 18 Regularidades de la feminidad en relación a la represión de la expresión sexual

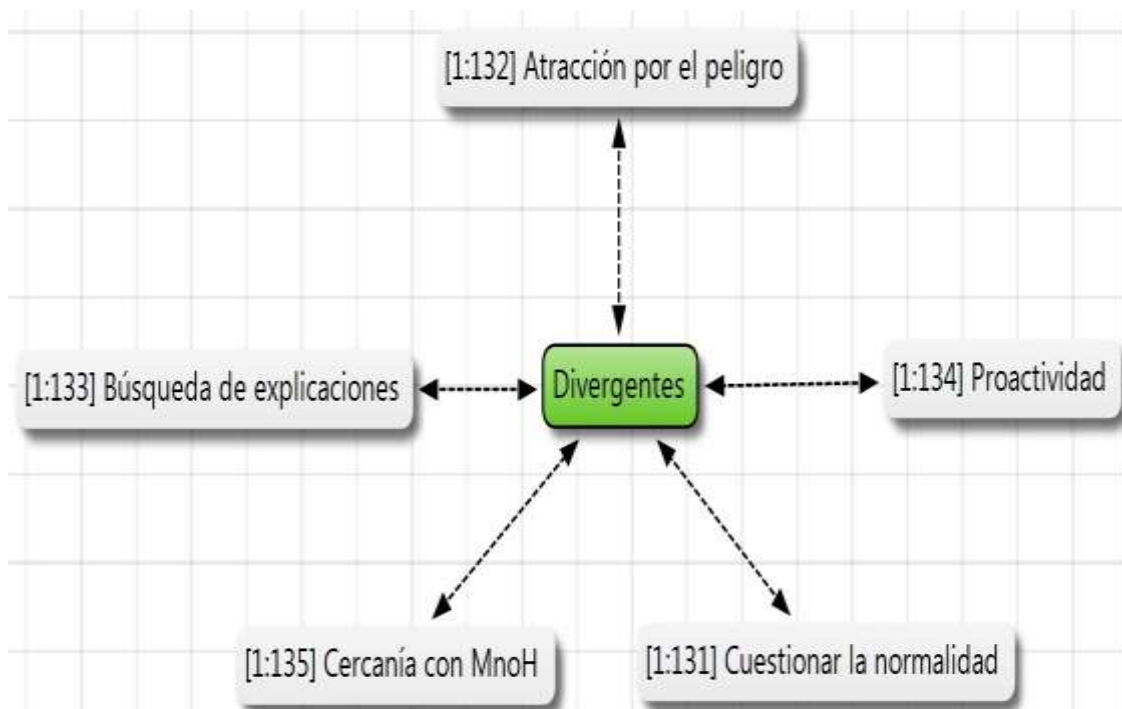


Figura 29 Regularidades de feminidad en relación a ser divergentes

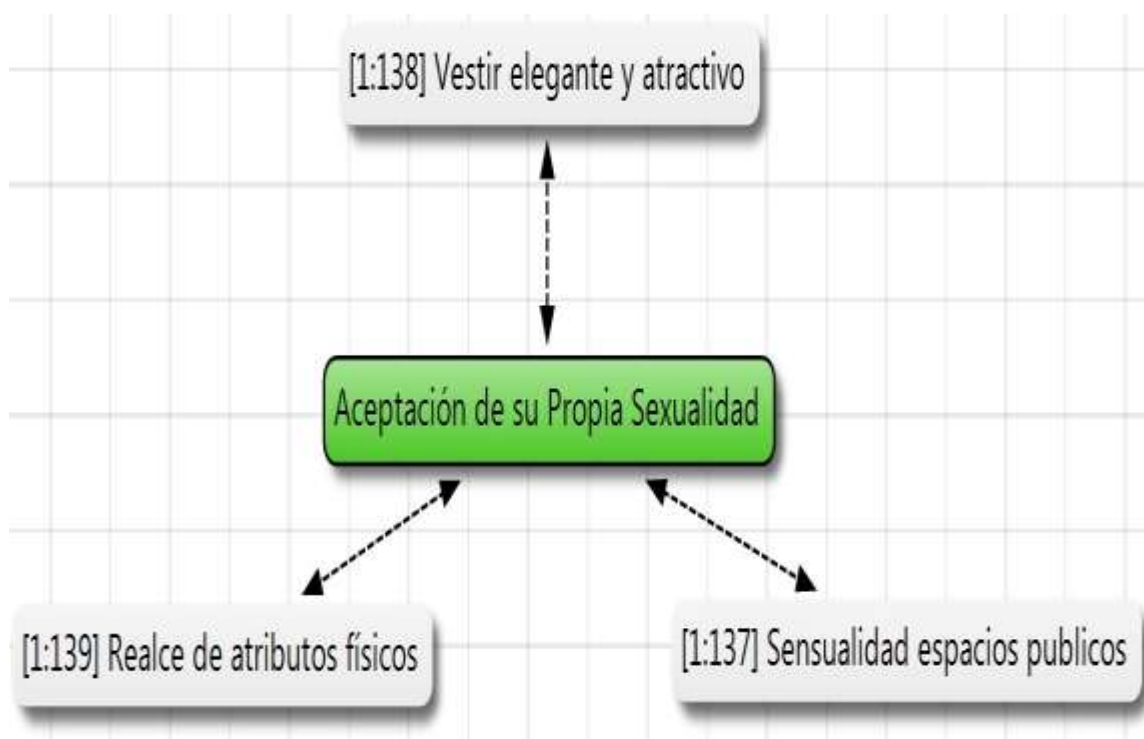


Figura 19 Regularidades de feminidad en cuanto a la aceptación de su propia sexualidad

Luego de haber presentado las definiciones de las categorías que surgieron a partir del análisis del material fílmico, se presentan los elementos del análisis que responden a los objetivos específicos de la presente investigación, los cuales son:

- i. Reconocer elementos icónicos que caracterizan a la masculinidad como objeto social presentes en películas de *Batman*.
- ii. Distinguir elementos metafóricos que caracterizan a la masculinidad como objeto social presentes en películas de *Batman*.
- iii. Visibilizar los cambios históricos ocurridos en la periferia de las representaciones sociales de masculinidad en las películas escogidas.

A continuación se presentan los elementos icónicos, metafóricos e históricos de forma complementaria a las definiciones establecidas para masculinidad hegemónica, masculinidades no hegemónicas y femineidad.

ELEMENTOS ICÓNICOS MASCULINIDAD HEGEMÓNICA

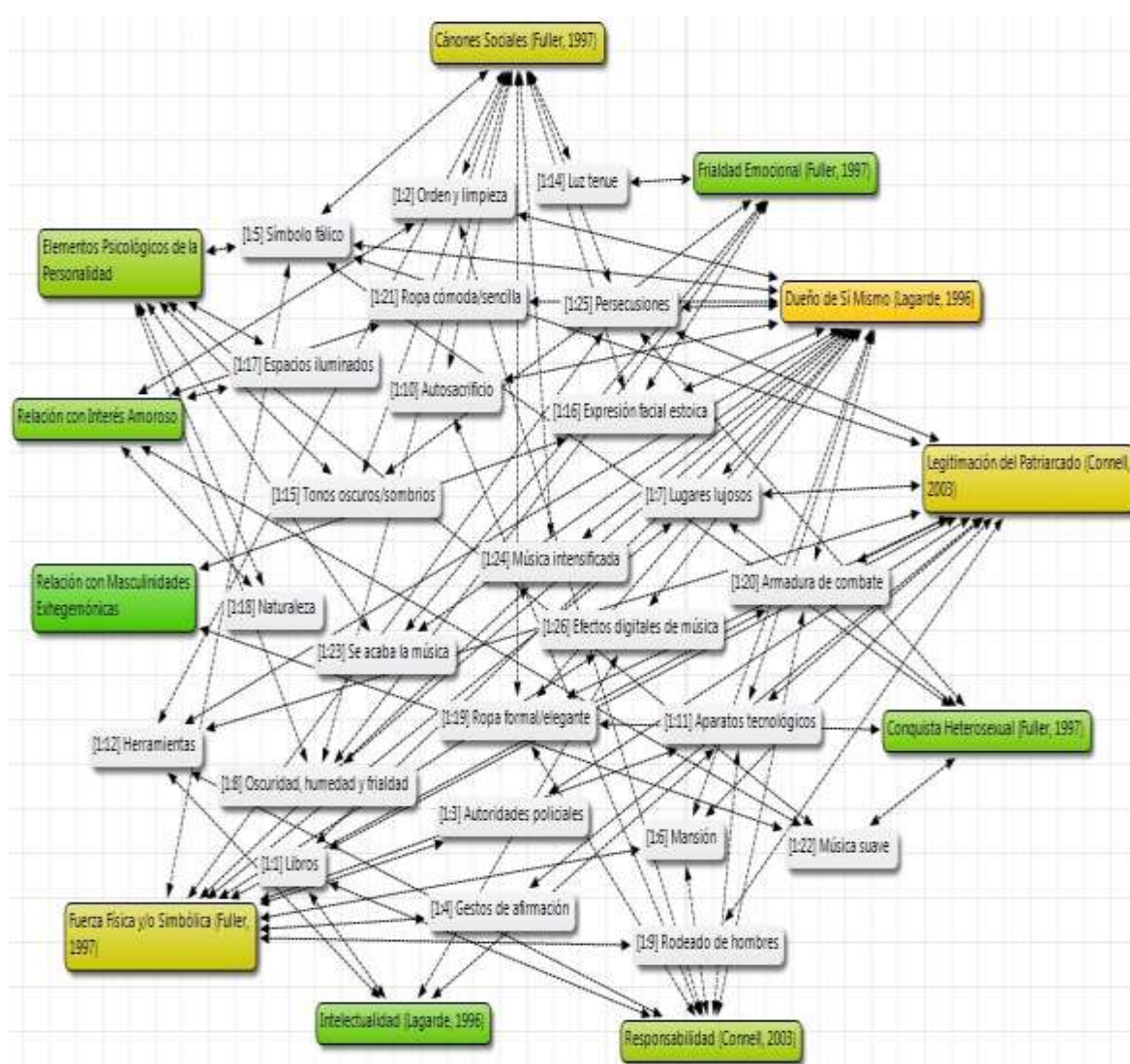


Figura 20 Asociación de contenido icónico con las categorías conceptuales de MH

ELEMENTOS ICÓNICOS MASCULINIDADES NO HEGEMÓNICAS

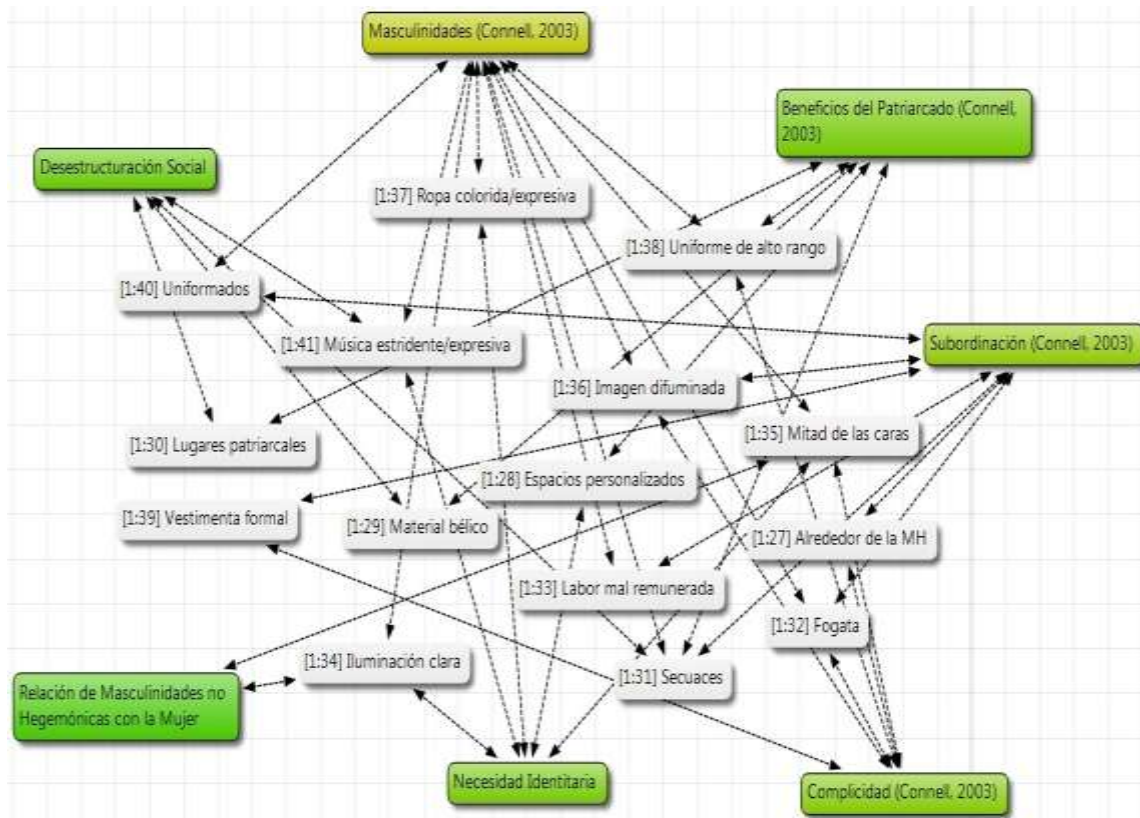


Figura 21 Asociación de contenido icónico con las categorías conceptuales de MnoH

ELEMENTOS ICÓNICOS FEMINIDAD

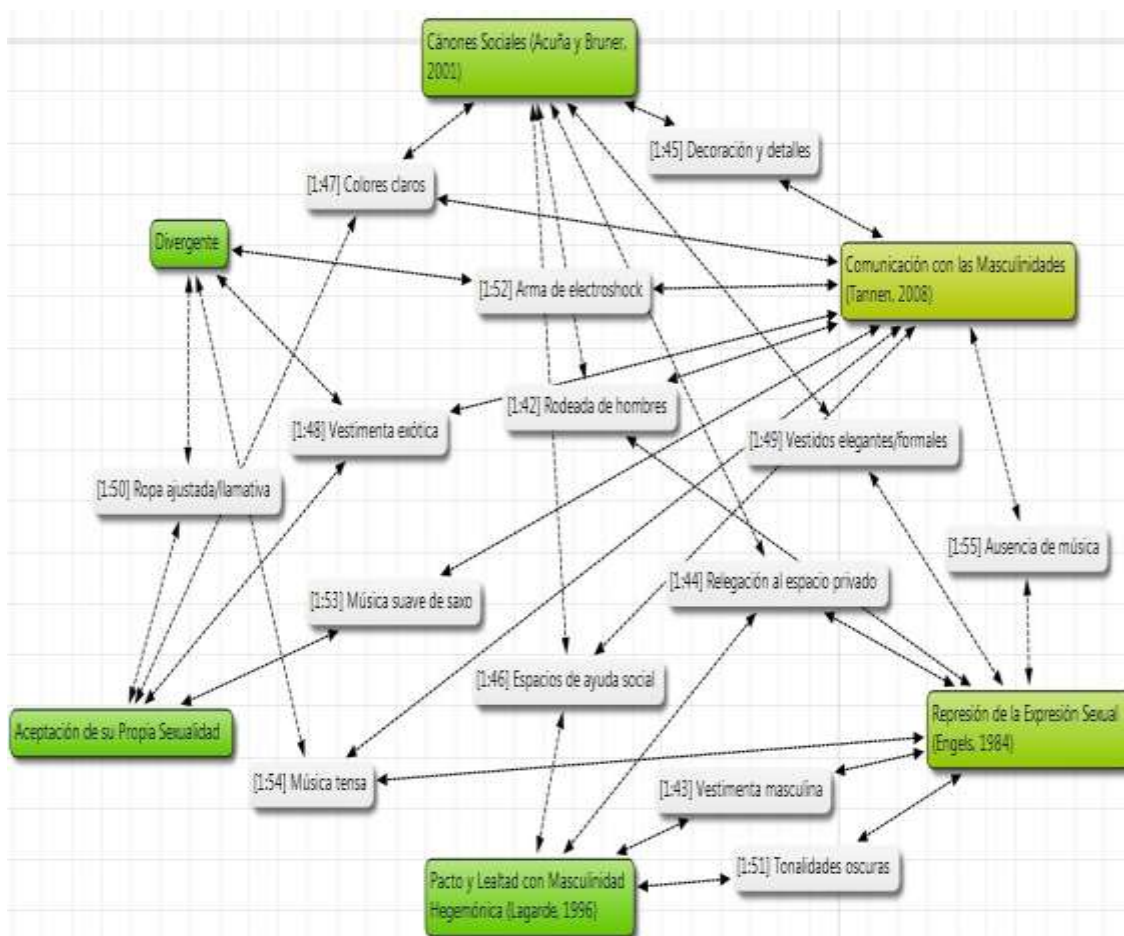


Figura 22 Asociación de contenido icónico con las categorías conceptuales de feminidad

ELEMENTOS METAFÓRICOS MASCULINIDAD HEGEMÓNICA

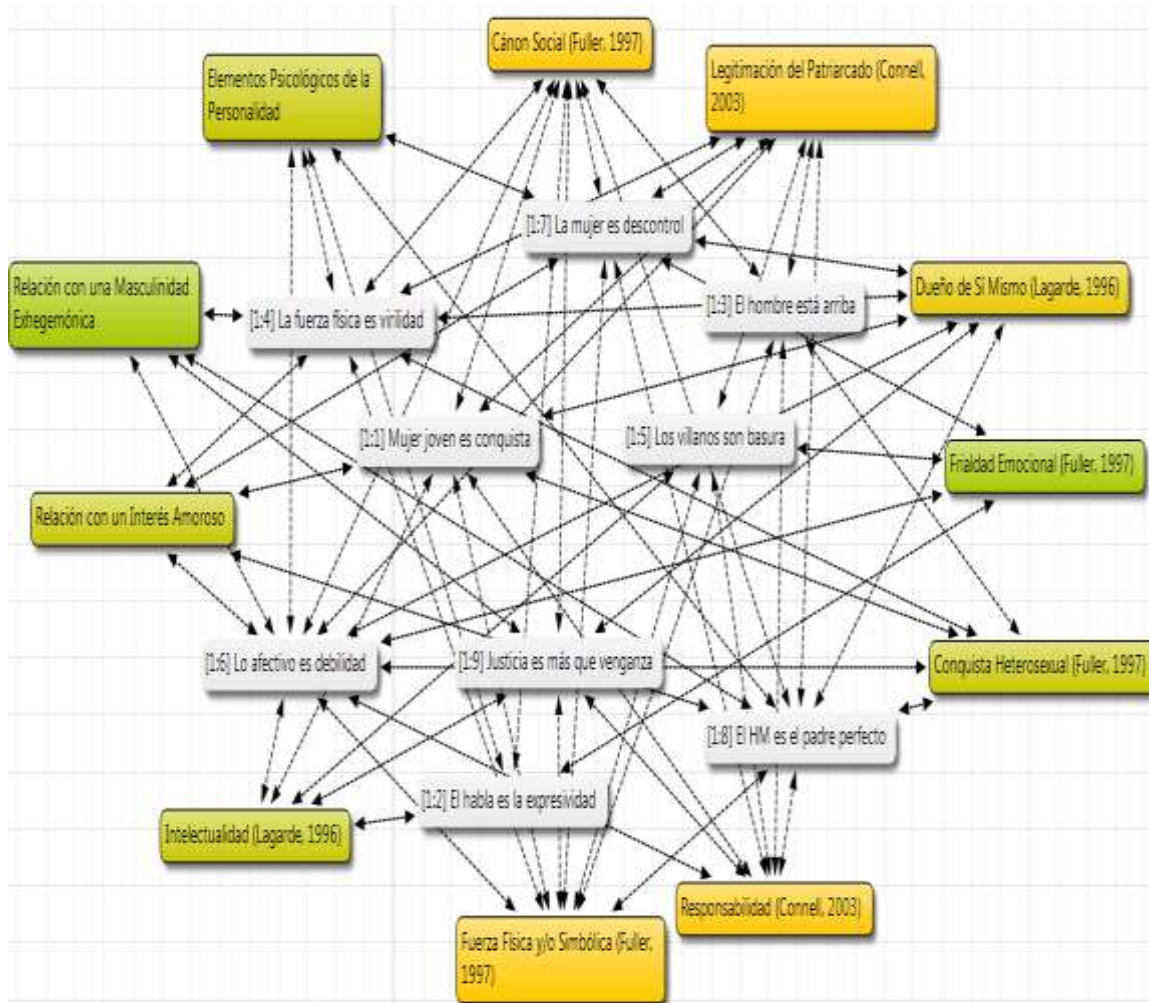
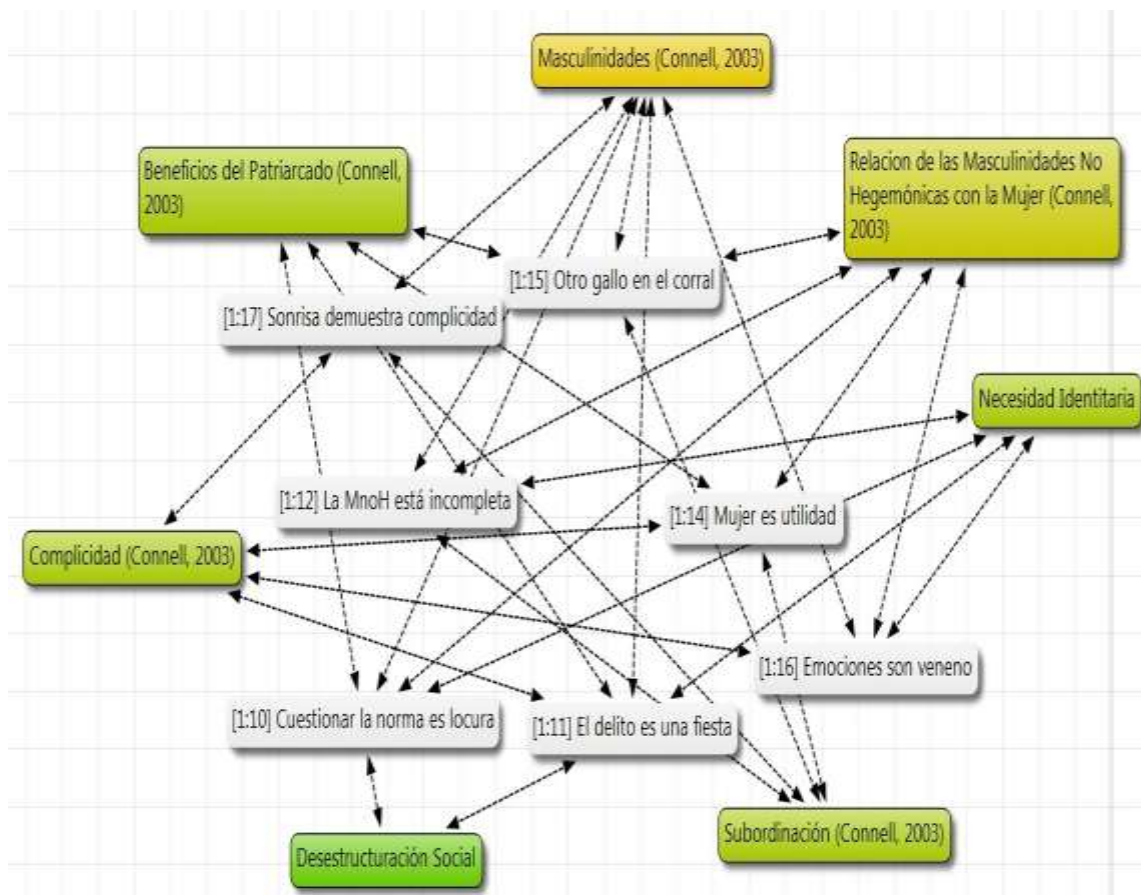


Figura 23 Asociación de contenido metafórico con las categorías conceptuales de MH

ELEMENTOS METAFÓRICOS MASCULINIDADES NO HEGEMÓNICAS



ELEMENTOS METAFÓRICOS FEMINIDAD

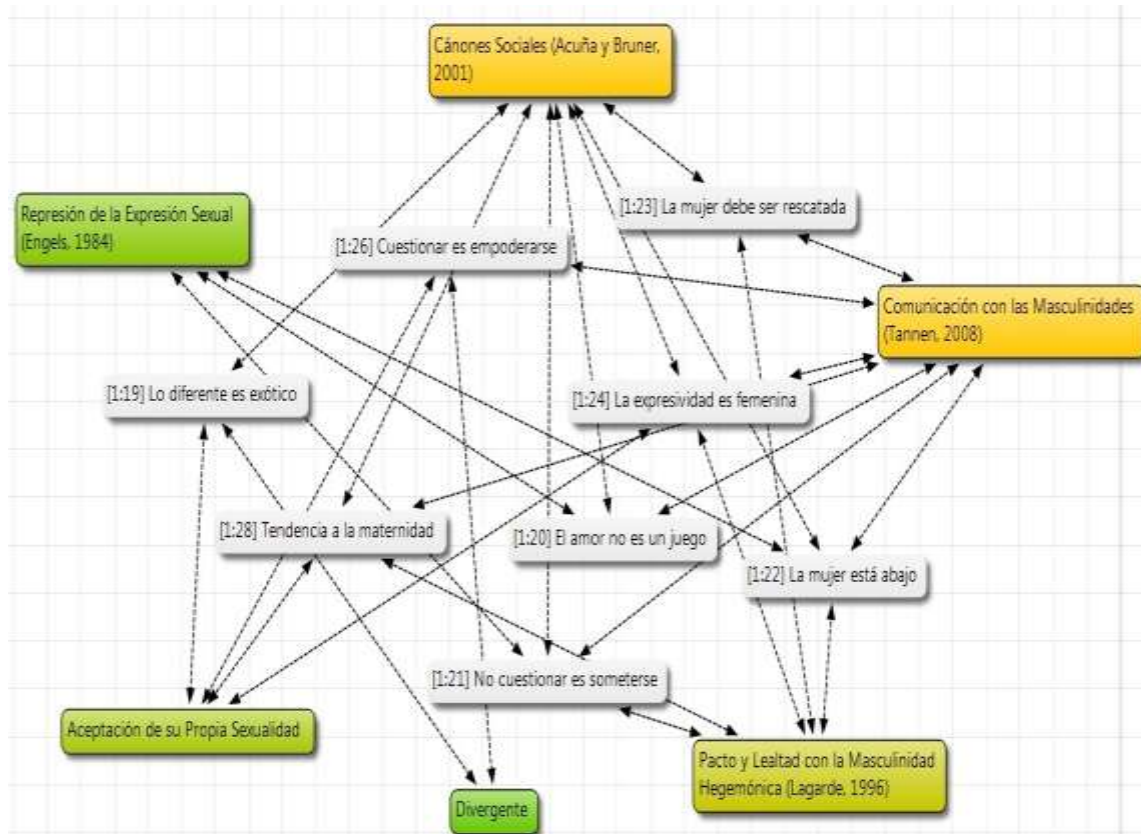


Figura 24 Asociación de contenido metafórico con las categorías conceptuales de Feminidad

ELEMENTOS HISTÓRICOS

Masculinidad Hegemónica

- a. Frente al interés amoroso adopta el rol de conquistador y galán.
- b. Positivismo y tecnología en general, como forma de resolver problemas desde la investigación científica.
- c. Contextura física gruesa.
- d. Está a cargo de un aprendiz bajo una visión paternalista.
- e. Vestimentas con colores menos oscuros, de tela, y con expresividad dibujada en la máscara.
- f. Etapa del ciclo vital: adultez media (alrededor de 40 años).
- g. Respetado y respaldado por las fuerzas policiales.
- h. Muestra algo de expresividad emocional.
- i. Trato un poco más simétrico con la protagonista.

Masculinidades no Hegemónicas

- a. Presencia de hombres rodeando y respaldando a la masculinidad hegemónica.
- b. Baja aparición y participación de hombres de color.
- c. Tendencia a generar alianzas y agrupaciones en torno a lo delictual.
- d. Polarización y generación de bloques “buenos – malos” con tendencias extremistas.
- e. Aparición de villanos y aprendiz como tipos de masculinidades no hegemónicas.
- f. Se puede observar simetría de poder en la agrupación de villanos.
- g. Los planes de los villanos son un fin de entretención y caos.

Feminidad

- a. Extranjera, extravagante y ligada al régimen comunista.
- b. Personaje femenino principal al ser distinta a la normalidad del contexto, adopta el rol de villana.
- c. No es parte del mundo del trabajo ni tiene relevancia social, su profesión inventada es parte del engaño.
- d. Las mujeres en papeles secundarios suelen permanecer calladas, cabizbajas, y con vestimentas semejantes a las de los hombres.
- e. Utilización de la seducción para someter al hombre.
- f. La villana al actuar como mujer normal, se muestra frágil y con necesidad de protección.
- g. Se muestra la representación de la madre y la mujer religiosa como íconos sociales con prioridad en la protección.

Batman: The Movie (1966)

Masculinidad Hegemónica

- a. Frente al interés amoroso adopta un rol más romántico.
- b. Tecnología de observación como forma de vigilar los problemas de ciudad *Gótica* desde su guarida secreta.
- c. Contextura media, menos robusto que el anterior.
- d. Trabajo solitario con la ocasional complicidad de *Alfred*.
- e. Vestimentas con colores oscuros, de goma reforzada, con musculatura marcada y sin expresividad en la máscara.
- f. Etapa del ciclo vital: adultez media (alrededor de 35 años).
- g. Trabaja en conjunto con la fuerza policial, pero con mayor autonomía.
- h. No muestra expresividad emocional además de agresividad.
- i. Trato asimétrico hacia la mujer, incluso utilizando la violencia física en una escena.

Masculinidades no Hegemónicas

- a. Presencia de hombres que no tienen como función respaldar al hombre hegemónico, sino intentar cumplir el mismo rol de forma independiente.
- b. Baja participación de hombres de color, pero con relevancia política.
- c. El villano principal tiene un fin egoísta y liderazgo autoritario por sobre masculinidades menos hegemónicas (secuaces).
- d. Maldad ligada a la figura individual del villano y sus tendencias sociópatas.
- e. Aparición de villanos, cómplices y aspiracional como tipos de masculinidades no hegemónicas.
- f. Se observa asimetría de poder entre el villano principal y sus subordinados.
- g. El plan del villano busca la dominación de ciudad *Gótica* mediante métodos mortales.

Feminidad

- a. Calza a la perfección en los cánones sociales norteamericanos, es rubia, ojos azules, tez blanca y sin imperfecciones, contextura delgada, etc.
- b. Al adoptar los cánones sociales, el personaje femenino representa el ideal de mujer occidental con características positivas.
- c. Posee un trabajo real (oficio de fotógrafa), que le otorga cierto estatus social, pero no alcanza la relevancia que poseen las masculinidades.
- d. Prevalece la presencia de hombres en espacios públicos, pero las mujeres ya no se encuentran uniformadas de forma semejante a hombres.
- e. Utilización de la seducción para distraer al hombre.
- f. Rasgos propios de fragilidad y necesidad de protección.
- g. Mayor preocupación por la decoración que por la tecnología en el espacio privado.

Batman (1989)

Masculinidad Hegemónica

- a. Frente al interés amoroso adopta un rol más infantil, mostrándose confundido y nervioso.
- b. Utilización de tecnología bélica de vanguardia y armamento militar para combatir el crimen de ciudad *Gótica*.
- c. Contextura atlética que demuestra mayor agilidad.
- d. Trabajo en solitario que acepta consejos y ayuda de una gama de cómplices.
- e. Vestimenta negra de *kevlar* con mayor protección e inclusión de tecnología interna, con musculatura marcada y sin expresividad en la máscara.
- f. Se observan dos etapas del ciclo vital: su periodo de formación durante la adultez joven y cuando adopta el rol hegemónico en la adultez media (30 años aproximadamente).
- g. No es respaldado por las fuerzas policiales, siendo incluso perseguido.
- h. No muestra expresividad emocional además de unas leves sonrisas, a diferencia de su etapa de aprendiz, donde se observa más expresivo.
- i. Incomodidad en la interacción con la mujer.

Masculinidades no Hegemónicas

- a. Existencia de una agrupación que contempla la preparación de hombres.
- b. Personajes masculinos con interseccionalidad de raza y edad que llegan a ocupar papeles importantes.
- c. El villano principal tiene un fin altruista, pero con métodos incorrectos y poco empáticos con los derechos humanos.
- d. Maldad ligada a problemáticas sociales más que individuales.
- e. Aparición de una mayor variedad de masculinidades, pudiendo observarse villanos, aprendices, cómplices y sabios.
- f. Se observa mayor estratificación jerárquica en las masculinidades no hegemónicas.
- g. El plan del villano busca limpiar la sociedad corrompida de ciudad *Gótica*.

Feminidad

- a. No cumple a la perfección con los cánones sociales norteamericanos, ya que tiene facciones latinas, pelo castaño y ojos cafés, lo cual la hace parecer inmigrante
- b. El personaje femenino presenta una mayor dualidad mostrando aciertos y desaciertos en su actuar.
- c. Posee un trabajo profesional con relevancia y estatus social (fiscal).
- d. Prevalece la presencia de hombres en espacios públicos, pero las mujeres se observan en roles más diversos y relevantes.
- e. No hay utilización de seducción por parte de la protagonista. Se muestra más sencilla.
- f. La mujer muestra una capacidad para protegerse a sí misma en espacios públicos.
- g. No se muestra el espacio privado de la protagonista.

Batman Begins (2005)

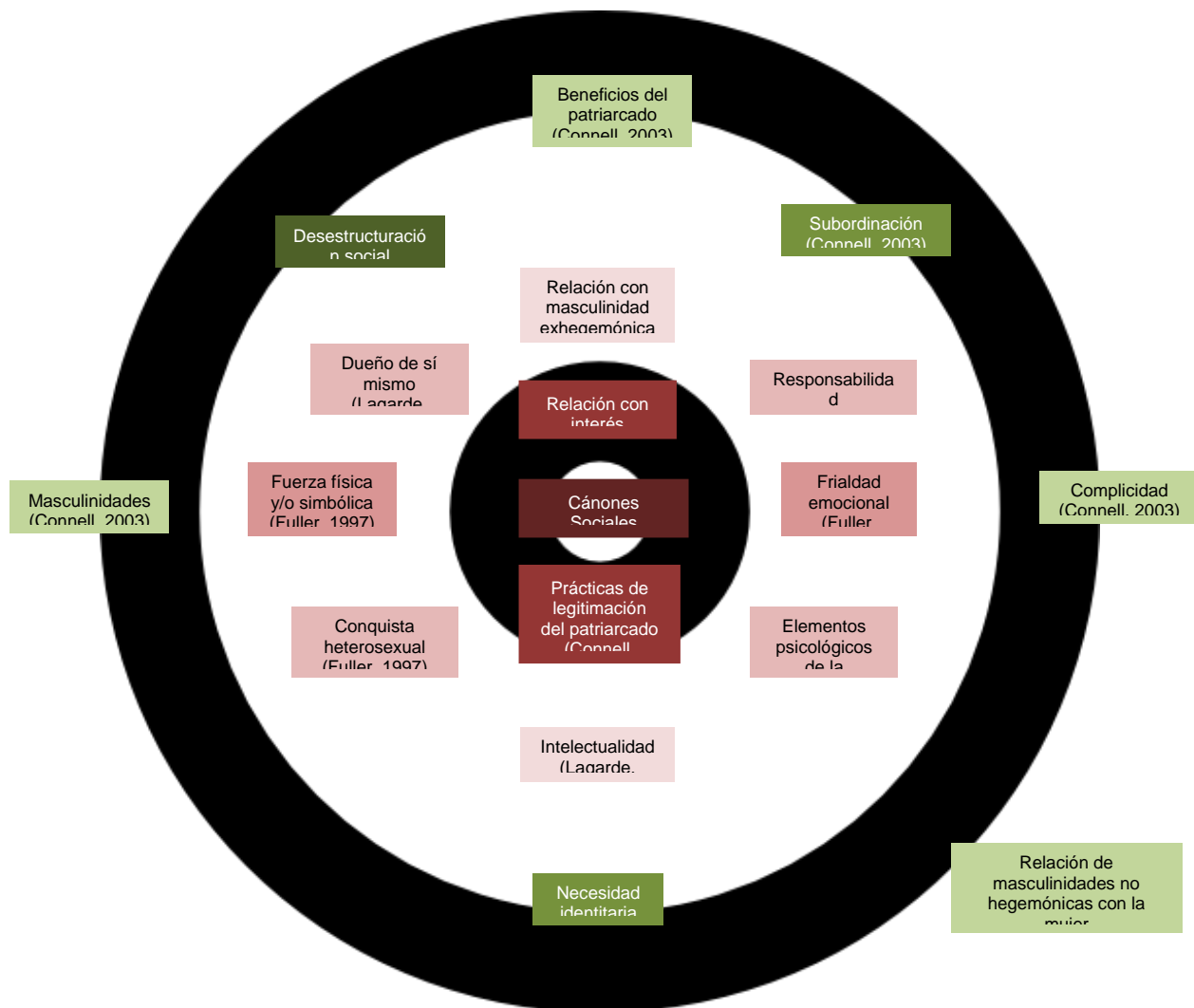


Figura 25 Elementos centrales y periféricos de las masculinidades según contenidos analizados en las películas de *Batman*.

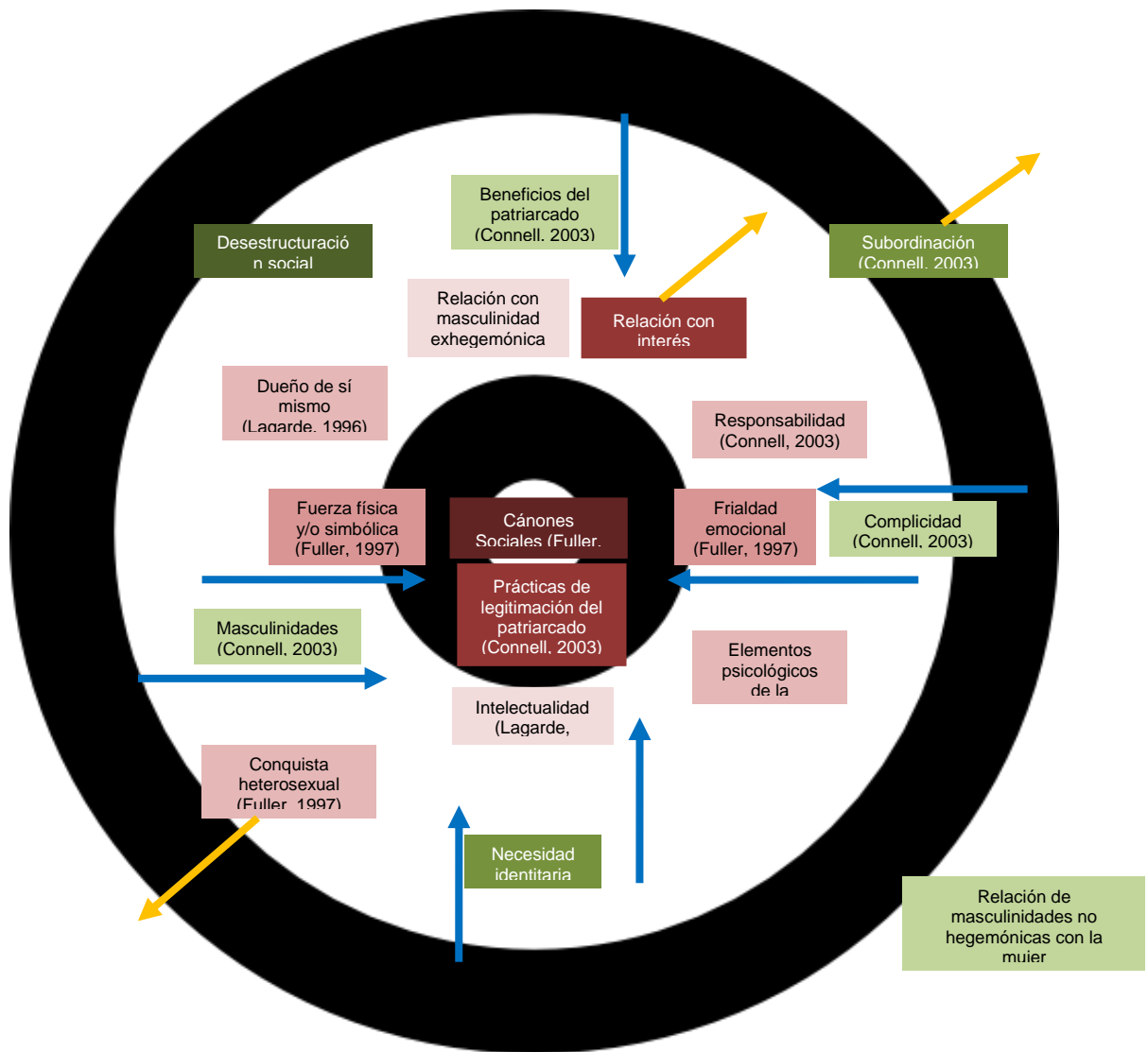


Figura 26 Dinámica de los elementos centrales y periféricos de las masculinidades según la evolución en el cine de *Batman*.

VI. CONCLUSIONES

La presente tesis se centró en el objetivo general el cual es *analizar representaciones sociales de masculinidad presentes en tres películas de Batman estrenadas entre 1960-2010*. Las películas escogidas a modo de muestra de población pretenden establecer una franquicia en torno al personaje en sus respectivas épocas históricas. Dicho objetivo, se enfocó en dar respuesta a la pregunta principal de investigación la cual es *¿Qué representaciones sociales de masculinidad están presentes en tres películas de Batman estrenadas entre 1960 y 2010?*

Para llevar a cabo el análisis de las masculinidades fue necesario desglosar el objeto de estudio en sus elementos constitutivos de fácil representación audiovisual y metafórica, además de identificar y sistematizar los cambios históricos que se pudieran hallar en las películas escogidas. Para lograr esto fue necesario dar respuesta a las preguntas secundarias de la investigación. La primera pregunta a responder es *¿Qué elementos icónicos que caracterizan a la masculinidad como objeto social se pueden reconocer en las películas escogidas?*

En primer lugar, cabe señalar que se considera un elemento icónico a todo aquello que posea un potencial comunicativo y que permita formarse una idea de las cosas. Cada vez que se observa una imagen, la mente recurre al uso de esquemas cognitivos preconstruidos y cuando estos no existen, se tiende a recurrir a lo simbólico creándose entonces el ícono (Zecchetto, 2002). Para analizar las escenas seleccionadas se tomó en cuenta una postura gestáltica, desde la lógica de figura-fondo, donde los aspectos esenciales son las figuras y los aspectos secundarios son el fondo (Zecchetto, 2002).

Para acceder a los iconismos presentes en las tres películas escogidas, se prestó especial atención a ciertos criterios incluidos en las pautas de análisis, tales como la escenografía, iluminación, escalas de planos, vestimentas de los personajes, entre otros. En relación al lenguaje icónico de la primera película, es decir, *Batman: The Movie*, se puede afirmar que es de carácter mucho más expresivo y explícito, pensando en un tipo de público cinematográfico infantilizado. A pesar de este lenguaje icónico simple y explícito, existen de fondo varios mensajes y discursos profundos en torno a temáticas serias y complejas, tales como el conflicto latente entre EE.UU. y la U.R.S.S. durante la Guerra Fría.

A continuación se lleva a cabo un análisis por escena de los elementos icónicos que más llaman la atención y que de mejor forma explican la representación social de la masculinidad en los filmes. En la escena 1 “Conferencia de prensa” los íconos están orientados hacia la uniformidad y complicidad de lo masculino en oposición a una figura femenina exótica, que viene a interrumpir con la normalidad del contexto. En la escena 2 “Entrevista en mansión *Wayne*” se busca mostrar mediante el lenguaje icónico, el espacio que ocupa en la sociedad la hegemonía masculina, observándose sus lujos y ostentidades características. En la escena 3 “Cita en

departamento” se observan íconos referentes al manejo de la sexualidad y la seducción por parte de la mujer, mientras que en el hombre se muestran íconos que apuntan hacia el descontrol frente a las acciones de la mujer. En cuanto a la escena 4 “La bomba”, se busca mostrar cuales son los estereotipos más importantes en la sociedad occidental que deben ser primordialmente protegidos de cualquier amenaza, incluso mediante el autosacrificio por parte del personaje principal. En la escena 5 “*Kitka* es descubierta” los íconos se orientan a mostrar cómo la masculinidad hegemónica a pesar de encontrarse en una situación de decepción, no muestra expresión alguna, manteniéndose estoica y centrada en cumplir de la mejor forma su deber y responsabilidades. Finalmente, en la escena 6 “*Batman* y *Robin* en el laboratorio” se pretende mostrar la asociación entre masculinidades y el trabajo ligado a lo tecnológico, lo científico y lo público.

En relación al lenguaje icónico de la segunda película, es decir, *Batman*, se puede afirmar que hay una notoria diferencia en comparación a la película anterior, lo cual se puede apreciar en el estilo gótico característico del cine de Tim Burton. El filme toma tonos más oscuros, violentos y dramáticos, asociados a lo masculino y lo femenino es representado mediante colores claros, observándose frágil, sumisa y dependiente del héroe.

En relación a las principales características icónicas por escena observadas en la segunda película escogida se distingue lo siguiente: en cuanto a la escena 1 “*Vicky Vale* la fotógrafa” se pretende introducir al personaje femenino, quien tiene un oficio y la intención de figurar en el espacio público dominado por lo masculino. Además, aparece por primera vez un tipo de hombre no hegemónico que pretende serlo (Aspiracional). En la escena 2 “*Batman* rescata a *Vicky*” se observa mediante una serie de íconos la alegoría que representa a la princesa en apuros que necesita ser rescatada por el príncipe heroico. En cuanto a la escena 3 “*Vicky* conversa con *Batman*” se pretende mostrar mediante los íconos, la tendencia a la frialdad emocional y al alejamiento, tanto afectivo como de la sociedad, por parte del personaje principal. Además de mostrar la posesión y conocimiento de tecnología asociado a la masculinidad hegemónica, su intelectualidad y su control sobre los demás. En la escena 4 “Discusión entre *Bruce* y *Vicky*” el lenguaje icónico apunta hacia la polaridad masculino-femenino, dando a entender cuáles son los lugares que deben ocupar el hombre y la mujer bajo un sistema patriarcal. La escena 5 “*Bruce* discute con *Guasón*” pretende mostrar el enfrentamiento entre dos masculinidades con cierto grado de poder y la neutralidad femenina frente a esta situación. Finalmente, en la escena 6 “Dentro de *Bruce*” los íconos hacen referencia a la dicotomía entre una masculinidad fría y emocionalmente distante versus una feminidad ligada a lo afectivo y la calidez.

En relación al lenguaje icónico de la tercera película, es decir, *Batman Begins*, se puede afirmar que adopta un tono mucho más serio que las anteriores y con una serie de sucesos posibles de acontecer en el mundo real. Se muestra además la dualidad del personaje principal y su evolución, pudiendo apreciarse elementos de

su infancia, su etapa de presuperhéroe, su entrenamiento y su culminación como hombre hegemónico.

En la escena 1 “Fogata en el hielo” los íconos presentes buscan representar la fragilidad de una masculinidad en formación en contraposición con una masculinidad dominante. La escena 2 “Cachetadas” pretende representar icónicamente la incomodidad de un hombre no hegemónico con un personaje femenino y el carácter maternal que puede llegar a emplear la mujer con otros tipos de masculinidades no dominantes. En cuanto a la escena número 3 “Asesoramiento tecnológico” se busca mostrar la importancia de la tecnología y la ciencia para las masculinidades, pudiendo apreciarse también elementos de complicidad entre estas. En la escena 4 “Ataque a *Rachel*” los íconos apuntan hacia la fragilidad y necesidad de protección por parte de la mujer en espacios públicos. Además, se observa una proactividad no antes vista en el personaje femenino principal. En la escena 5 “Reencuentro” icónicamente se pretende mostrar el intento del personaje principal por adoptar un rol de ostentación y relevancia social, además de la heterosexualidad como elemento transversal en el canon social masculino de su contexto. Finalmente, en cuanto a la escena 6 “Cenizas de Bruce”, es posible observar íconos relacionados con la contención emocional y la reconstrucción personal sin la ayuda de terceros.

Siguiendo los conceptos centrales de la presente tesis, los cuales son masculinidad hegemónica, masculinidad no hegemónica y feminidad, se llevan a cabo a continuación conclusiones sobre el lenguaje icónico transversal en las películas escogidas, en base a los datos obtenidos mediante el análisis de las asociaciones entre categorías conceptuales y contenidos en el programa Atlas.ti.

En el nodo central de la representación social de masculinidad, se encuentran ciertos íconos que simbólicamente representan elementos que se encuentran en los *cánones sociales* de masculinidad, los cuales la masculinidad debe cumplir a mayor cabalidad posible para poder reclamar su sitio y ser validada por su entorno social (Fuller, 1997). Los elementos icónicos hallados en las películas que se asocian al cumplimiento de estos cánones son los espacios oscuros, fríos y húmedos con iluminación tenue, el uso de tonalidades oscuras en la vestimenta ligadas a lo lujoso y formal en espacios públicos, un espacio privado siempre ordenado y limpio, la acción física a través de imágenes de persecuciones, armaduras de combate, música intensificada y de mayor volumen. También se pueden observar el uso de múltiples herramientas en diversas tareas, una expresión facial normalmente estoica, una contextura física atlética y el uso de armamento tecnológico bélico. Además, se observa que en relación a las figuras femeninas principales, en algunas ocasiones hay un interés romántico por parte de la masculinidad hegemónica.

Otro elemento del nodo central de la representación social de masculinidad que se encuentran en las películas analizadas, son todos aquellos íconos que se relacionan con la *legitimación del patriarcado*, es decir, todos los elementos que aseguran una posición dominante por sobre los demás hombres y mujeres (Connell,

2003). Algunos elementos icónicos encontrados en relación a esta categoría son la utilización de un grupo de hombres (usualmente uniformados) que se encuentran próximos a la figura de la masculinidad hegemónica a modo de respaldo hacia esta, lo cual se evidencia en sus expresiones faciales. También se observa la utilización de aparatos tecnológicos alrededor de las figuras masculinas dominantes, lo cual también se ve vinculado con el uso y posesión de lujos, ostentosas y comodidades que no cualquier persona se podría permitir. Otro elemento icónico que llama la atención, es la presencia en una escena del símbolo fálico representante del sistema patriarcal dominante en un contexto de seducción. Se observa además, el uso de herramientas por parte de los hombres, lo cual indica que lo masculino se encuentra ligado a la producción, mientras que la mujer se ve ligada a lo doméstico y la ornamentación. Es importante señalar, el ícono de la persecución observable en algunas de las escenas, lo cual indica que es el hombre quien pone el orden, quien puede apropiarse y hacer uso libre de los espacios públicos (Connell, 2003).

La relación con interés amoroso es otro elemento que se pudo observar en el nodo central de la representación social de masculinidad. Los elementos icónicos que a esta categoría se asocian son primeramente, la presencia de música suave, generalmente interpretada por un saxo; el acompañamiento por parte de un personaje femenino en espacios abiertos e iluminados; el uso de ropa más sencilla y cómoda, pero sin perder los aspectos lujosos. Además, se observa la tendencia hacia el orden y la limpieza en dicha categoría como un método para intentar tener bajo control las situaciones de encuentro con la mujer.

Al avanzar un poco más afuera del nodo central, aparecen algunas categorías conceptuales que también poseen elementos icónicos que caracterizan a la masculinidad como un objeto social. Una de ellas es la que apunta a la tendencia de la masculinidad hegemónica a utilizar la *fuerza física y/o simbólica* para imponerse frente a los/as demás, sobre todo cuando su dominio se ve amenazado (Fuller, 1997). Un ejemplo de los elementos icónicos ligados a esta idea, es el uso de aparatos tecnológicos por parte del personaje principal en la escena “*Batman rescata a Vicky*”, donde se observan accesorios de utilidad en su labor, sumados a una armadura de combate que le permiten una entrada triunfal en escena rescatando de forma exitosa a la mujer en apuros.

Al explorar las zonas un poco más alejadas del nodo central de la representación social de masculinidad, es posible identificar elementos icónicos que se asocian directamente con la *frialdad emocional*. En contraposición a la idea anterior, donde lo primordial era demostrar fuerza por distintos medios, aquí lo primordial es ocultar los elementos más frágiles del mundo interno (Fuller, 1997). Por ejemplo, en la escena “*Kitka es descubierta*”, es posible apreciar un rostro impávido por parte del personaje principal, pese a que se encontraba viviendo una experiencia de decepción por parte de un interés amoroso. Icónicamente la emocionalidad de la situación es expresada a través de una música de balada.

Al distanciarse aún más del nodo central se encuentran algunas categorías que también presentan asociados elementos de lenguaje icónico que caracterizan la RR.SS. de masculinidad. En base a los postulados de Lagarde (1996), surge una categoría que implica que el hombre es capaz de construir su mundo, ya que es *dueño de sí mismo*, tal como se observa en la escena “Cenizas de *Bruce*” donde él se encuentra reconstruyendo sectores de su mansión con sus propias manos luego del catastrófico incendio que la destruyó. Por otra parte, según establece Connell (2003) el hombre asume, sin cuestionarse, ciertas *responsabilidades* derivadas de los cánones sociales, como en la escena “Dentro de *Bruce*” donde se observa a modo de símbolo icónico, el autosacrificio por parte del personaje principal dejando de lado su interés amoroso por la responsabilidad como vigilante de ciudad *Gótica*. Otra categoría importante en esta área de la representación social de masculinidad, es la *conquista heterosexual* (Fuller, 1997), la cual se ve ejemplificada en la escena “Reencuentro”, donde *Bruce Wayne* aparenta ser un gigoló saliendo de un hotel lujoso acompañado de dos modelos europeas en bata blanca. Siguiendo en esta área de la representación, emerge la categoría que hace referencia a *los elementos psicológicos de la personalidad*, donde resalta la tendencia a la soledad representada icónicamente mediante colores oscuros, ambientes fríos y apartados de las masas, humedad e iluminación tenue. Esto se puede observar en la escena “*Vicky* conversa con *Batman*” donde se muestra cómo es la *baticueva*, cumpliendo con las características anteriormente señaladas.

Como últimos elementos de la masculinidad hegemónica, ya alejados del nodo central, se encuentra primeramente la *relación con la masculinidad exhegemónica*, categoría que emerge del material fílmico al observarse que no se muestran expresiones faciales significativas entre masculinidades, tal como se observa en la escena “Fogata en el hielo” donde si bien hay una conversación profunda entre *Bruce* y *Ra’s al Ghul* sobre asuntos referentes a lo emocional, mas no se observan expresiones en los rostros. Por otra parte, se encuentra la *intelectualidad*, la cual según Lagarde (1996), es utilizada por el hombre al servicio de sí mismo; mientras que la mujer, en una sociedad patriarcal, siente, piensa y actúa para las necesidades de las masculinidades. Un ejemplo de esto, se observa en la escena de “*Batman* y *Robin* en el laboratorio” donde el personaje principal emplea sus conocimientos y expertiz científica para resolver una situación compleja y a su vez corregir e instruir a su aprendiz.

Algunos de los elementos del nodo periférico de la representación social de masculinidad se encuentran presentes en las masculinidades no hegemónicas. El primero a destacar son los *beneficios del patriarcado*, a los cuales todos los hombres pueden acceder independientemente de su grado de hegemonía (Connell, 2003). Esto se puede ver ejemplificado en la escena “Conferencia de prensa” donde por los múltiples íconos de la escenografía, tales como colores fríos y tenues se interpreta que el espacio físico es perteneciente a las masculinidades. Por esto los

hombres en escena se sienten con el derecho a oponerse a la participación de una mujer que pretende cuestionar a la masculinidad hegemónica.

Otra categoría importante hallada en la periferia de la representación social, es *la subordinación*, donde se encuentra material icónico que simbólicamente representa categorías de jerarquías menos privilegiadas dentro de las masculinidades (Connell, 2003). Por ejemplo, en la escena “*Batman y Robin en el laboratorio*”, el aprendiz (*Robin*), nunca se muestra realizando acciones por su propia cuenta, sino que su imagen siempre se ve vinculada a la del superhéroe principal, quien le da órdenes y correcciones a partir de una moral aparentemente superior. La *complicidad*, es otra categoría que se encuentra en el nodo periférico de la representación. Este concepto se refiere a ciertos íconos que demuestran un respaldo por parte de las masculinidades a la masculinidad hegemónica, sus actos y decisiones (Connell, 2003). Un ejemplo de esto se da en la escena “*Conferencia de prensa*” donde es posible observar detrás del personaje principal una serie de policías uniformados a modo de respaldo. Otro elemento relevante de la periferia, es la *relación de las masculinidades no hegemónicas con la mujer*, donde se pueden observar elementos icónicos que hacen referencia a la cercanía de estas masculinidades alejadas del nodo central con la feminidad (Connell, 2003). Esto puede verse ejemplificado en la escena “*Cita en departamento*” donde uno de los íconos relevantes es la amplia gama de colores claros y brillantes que presentan los trajes de los villanos, incluso uno de ellos (*Acertijo*), presenta movimientos amanerados y un traje verde claro ajustado al cuerpo. La *necesidad identitaria*, es una categoría visible en ciertos íconos que indican la necesidad de algunas masculinidades menos hegemónicas de construir su propia identidad aún no formada. Un ejemplo icónico de esta categoría es visible en la escena “*Entrevista en mansión Wayne*” donde al principio es posible apreciar en la escenografía del fondo, mientras habla *Gatúbela*, estanterías con elementos característicos y personalizados de cada uno de los villanos. Dado que no hay una uniformidad de iconicismo en la gama de *masculinidades*, es posible hablar de una pluralidad, lo cual permite identificar una serie de íconos representativos de las distintas jerarquías masculinas (Connell, 2003). Esto es posible observar en la escena “*Batman rescata a Vicky*” donde aparecen las imágenes de diversas masculinidades, tales como villano, secuaces y el héroe. Finalmente, emerge en la periferia de la representación social, la categoría de *desestructuración social*, en donde se pueden observar elementos icónicos que hacen referencia al quiebre de la normalidad, las instituciones y en general todo aquello que es normado por el sistema patriarcal. Esto es posible identificar en la escena “*Bruce discute con Guasón*”, puesto que el villano en cuestión hace uso de un arma de fuego con fines malvados (matar a *Bruce*), lo cual icónicamente representa el quiebre de una norma social legalmente penalizada en casi todo el mundo.

Es importante recordar en este punto que los íconos de la masculinidad presentan una relación de opuestos con los íconos de la feminidad. Algunos de los

elementos icónicos de feminidad encontrados en el material fílmico analizado son la utilización de colores más claros, escenografías con decoraciones y detalles, relegación de la mujer al espacio privado, vestimentas elegantes y/o exóticas, ajustadas y llamativas, menor presencia en espacios públicos, generalmente vestidas de forma masculina y con la necesidad de portar elementos de protección personal, acompañamiento de música suave de saxo que resalta la sensualidad, ausencia de música para resaltar la importancia de la comunicación, entre otros.

Se procede a continuación a responder a la segunda pregunta específica de investigación, la cual es *¿Qué elementos metafóricos que caracterizan a la masculinidad como un objeto social se pueden distinguir en las películas escogidas?*

Habiendo ya llevado a cabo un análisis de los elementos visibles y materiales, a continuación se hace referencia a todo aquello no material con potencial simbólico dentro de la representación social de masculinidad. Recordando que los elementos metafóricos permiten representar objetos ausentes o invisibles y escapar de las limitaciones de espacio/tiempo (Farr, 1985). Se comprenden como elementos metafóricos todos aquellos elementos que permiten conceptualizar, organizar y articular las percepciones de la realidad, permitiendo así generar conexiones entre conceptos abstractos, con el fin de explicar uno en función del otro (Amparo, 2006). Estos elementos son productos lingüísticos y guían tanto el actuar como el pensar, por lo tanto, son variables según la cultura tanto de origen como de interpretación (Lakoff y Johnson, 1995).

A continuación, se lleva a cabo un análisis por escena de los elementos metafóricos que se encuentran relacionados con la representación social de masculinidad en la primera película, es decir, *Batman: The Movie*. En la escena 1 “Conferencia de prensa” es posible identificar una metáfora estructural enunciada cuando *Batman* se refiere a *Kitka* como si fuera un objeto de decoración en un espacio público masculino (“Y nos adorna con su presencia”). En la escena 2 “Entrevista en mansión *Wayne*”, se hace una metáfora estructural que asocia el nombre completo de *Kitka* con sus características personales exóticas como una forma de resaltar su singularidad respecto al contexto en el cual se encuentra (“Camarada *Wayne*, me llamo *Kitayna Ireyna Tatanya Kerenska Alisoff*). En la escena 3 “Cita en departamento”, cuando hacen ingreso los villanos para llevar a cabo su plan maléfico, uno de ellos asocia el delito de secuestro con una fiesta mediante una metáfora estructural (“Nos vamos de fiesta”). En cuanto a la escena 4 “La bomba”, si se considera a este objeto como sujeto producto de su agencia, es posible identificar una metáfora ontológica que hace referencia a la sensación de peligro constante debido a que su mecha se encuentra en todo momento encendida durante la escena. En la escena 5 “*Kitka* es descubierta”, cuando el personaje principal hace un llamado a las autoridades enuncia una metáfora estructural que hace referencia a que los delincuentes tienen las mismas características que la basura, es decir, son un desperdicio que ha de ser desechado y eliminado de la sociedad (“Está lleno de basura humana, vengan”). Finalmente, en la escena 6

“*Batman y Robin* en el laboratorio” es posible identificar una metáfora estructural que pretende explicar el ingreso y manejo de datos a aparatos tecnológicos mediante la alusión al concepto de alimentación (“Alimentaré los varios factores étnicos y nacionales”).

En relación a las principales características metafóricas por escena observadas en la segunda película escogida, es decir, *Batman*, se detectaron algunas de las siguientes metáforas. En cuanto a la escena 1 “*Vicky Vale*, la fotógrafa” mientras *Vicky* se encuentra en el escritorio de *Alexander* leyendo algunos de sus reportajes, él se le acerca asociando mediante una metáfora estructural, el físico de ella con su personalidad y forma de ser (“Y yo estoy leyendo la tuya”). En la escena 2 “*Batman* rescata a *Vicky*”, el *Guasón* le muestra a *Vicky* su antigua amante como una obra de arte que debe ser exhibida, haciendo una metáfora estructural que asocia a la mujer con las características que tiene un objeto de entretenimiento (“Ella es solo un juego”). En cuanto a la escena 3 “*Vicky* conversa con *Batman*”, la metáfora ontológica que es posible identificar es a partir de la psicolingüística del personaje principal, quien a pesar de encontrarse con su interés amoroso mantiene una actitud fría y distante en su labor de vigilante, lo cual implica que para él lo afectivo es debilidad. En la escena 4 “Discusión entre *Bruce* y *Vicky*” es posible identificar una metáfora orientacional cuando *Bruce* reacciona de forma violenta y empuja a *Vicky* para que ella quede sentada en una posición inferior en relación a él, lo cual implica que el hombre patriarcal debe mantenerse en una posición superior mientras que la mujer bajo este sistema le corresponde estar en una posición inferior. La escena 5 “*Bruce* discute con *Guasón*” muestra una metáfora estructural, que revela el enfrentamiento entre dos masculinidades que pretenden dominar un escenario donde se encuentra una mujer (“Vaya señorita *Vale*, hay otro gallo en el corral”). Finalmente, la escena 6 “Dentro de *Bruce*” presenta una metáfora ontológica cuando *Vicky* le pregunta a *Bruce* si el amor que existió entre ellos fue solo un juego y si se encuentra cuerda (“Hola, dime que no estoy loca, que no fue solo un juego lo que pasó entre nosotros”).

En relación con los elementos metafóricos de la tercera película, es decir, *Batman Begins*, se pudo analizar lo siguiente. En la escena 1 “Fogata en el hielo” es posible encontrar una metáfora ontológica que implica que los recuerdos de seres amados y las emociones ligadas a estos son algo dañino que se debe evitar (“El recuerdo de un ser amado, es veneno en las venas”). La escena 2 “Cachetadas” presenta una metáfora ontológica mediante la conducta del personaje principal, ya que se muestra arrepentido por haber querido cometer un acto de venganza comprendiendo que la justicia que buscaba no la encontraría de esa forma. La metáfora sería entonces “justicia es más que venganza”. En cuanto a la escena número 3 “Asesoramiento tecnológico”, se utiliza una metáfora estructural que asocia las actividades extravagantes de un multimillonario con la complicidad de secretos que no son necesarios de contar entre hombres (“Nunca pensaron que hubiera multimillonarios espeleólogos que practicaran el paracaidismo”). La escena

4 “Ataque a *Rachel*” muestra una metáfora orientacional, a través de las conductas de los/as personajes, que hace alusión a que la masculinidad hegemónica debe rescatar a la mujer en apuros, es decir, el hombre se encuentra arriba en una posición superior que salva y rescata mientras que la mujer se encuentra abajo en una posición inferior donde debe ser defendida y rescatada. En la escena 5 “Reencuentro” es posible identificar una metáfora ontológica donde se hace referencia al tiempo ocupado por *Bruce* en múltiples actividades mediante el concepto de nadar (“Tú te la pasas nadando”). Finalmente, en cuanto a la escena 6 “Cenizas de Bruce”, se identifica una metáfora ontológica que asocia el mantener secretos con ocultarse detrás de una máscara (“Pero luego supe lo de tu máscara”).

Siguiendo los conceptos centrales de la presente tesis, los cuales son masculinidad hegemónica, masculinidad no hegemónica y feminidad, se llevan a cabo conclusiones sobre el lenguaje metafórico transversal en las películas escogidas. En el nodo central de la representación social de masculinidad, se encuentran ciertas metáforas que simbólicamente representan elementos que se encuentran en los *cánones sociales*, así pues, funcionan como instrucciones inconscientes que indican lo que el hombre debe y no debe hacer según su cultura y socialización (Fuller, 1997). Dentro de los elementos metafóricos detectados a modo de instrucciones se encuentran ubicar al hombre en una posición por sobre otras masculinidades y a la mujer en una posición inferior (“*El hombre está arriba*”); dado que su posición es arriba, su deber es cuidar a quienes se encuentran en peldaños jerárquicos inferiores (“*La MH es el padre perfecto*”); por otra parte, se observa que al relacionarse con el género femenino se pone en peligro el mundo emocional interno (“*La mujer es descontrol*”); el ideal de justicia se ve representado en las instituciones del sistema patriarcal (“*Justicia es más que venganza*”); en cuanto a la expresividad, el hombre debe comunicarse de manera precisa, efectiva y concisa, no mostrando mayor expresividad o duda en lo que dice (“*El habla es expresividad*”); el interés amoroso de la masculinidad hegemónica deben ser mujeres más jóvenes que él, asumiendo una postura conquistadora y paternalista (“*Mujer joven es conquista*”); también es posible observar que la expresión de afectos entre hombres no está permitida (“Lo afectivo es debilidad”); se debe mostrar un dominio superior en cuanto a lo físico para mantener la posición de poder y recuperarla de ser necesario (“*La fuerza física es virilidad*”).

Otro elemento del nodo central de la representación social de masculinidad, son todas aquellas metáforas que se relacionan con la *legitimación del patriarcado*, es decir, todos los significados socialmente compartidos que aseguren a la masculinidad hegemónica una posición dominante (Connell, 2003). En esta categoría se encontraron los mismos elementos metafóricos que en la categoría anterior de *cánones sociales*, agregando la devaluación a las masculinidades menos hegemónicas hacia una categoría casi marginal (“*Los villanos son basura*”). Otra categoría importante perteneciente al nodo central de la representación social de masculinidad es la *relación con un interés amoroso*, con la cual el hombre suele

adoptar un rol paternal, protector y dominante frente a mujeres que suelen ser más jóvenes y frágiles. Frente a esto es necesario demostrar el valor del físico, mantener cierta distancia afectiva frente a dicho interés amoroso y ocultar cualquier debilidad ligada a lo emocional. Las metáforas halladas en las películas que se asocian a lo anteriormente mencionado son las siguientes: “la fuerza física es debilidad”, “la mujer es descontrol”, “mujer joven es conquista”, “lo afectivo es debilidad” y “la masculinidades hegemónica es paternal”.

Al ir un poco más afuera del nodo central, aparecen algunas categorías conceptuales que también poseen elementos metafóricos que caracterizan a la masculinidad como un objeto social. La primera categoría hace referencia al uso de la *fuerza física y/o simbólica* y todos los significados que esto implica para mantener una posición de poder por sobre otras masculinidades y la feminidad (Fuller, 1997). Una forma de ejemplificar esto, puede observarse en la escena “Bruce discute con Guasón” donde el personaje principal utiliza la expresión “mala semilla” para referirse a él, como alguien que jamás dará frutos en la sociedad patriarcal a la cual pertenecen. En esta área de la representación social, también es posible identificar elementos metafóricos que se asocian directamente con la *frialdad emocional*, los significados apuntan a una postura masculina en contra de la expresión de emociones (Fuller, 1997). Un claro ejemplo de esto se aprecia en la enseñanza de *Ra's al Ghul a Bruce* en la escena “Fogata en el hielo”, en la cual utiliza la expresión “si no la controla puede destruirlo, como casi lo hizo conmigo”, haciendo referencia a una emocionalidad que debe ser mantenida bajo control, evitando así las consecuencias negativas de su vivencia y expresión.

Al distanciarse aún más del nodo central, se encuentran algunas categorías también asociados a elementos metafóricos que caracterizan a la masculinidad como objeto social. En base a los postulados de Lagarde (1996), se plantea una categoría que implica que metafóricamente el hombre es *dueño de sí mismo*, pudiendo manejar su vida y su entorno a su antojo, incluyendo a la mujer. Esto se observa en la escena “*Batman* rescata a *Vicky*”, cuando el Guasón se considera a sí mismo un artista, comparándose incluso con *Picasso*, haciendo referencia a que si él es un artista entonces puede hacer lo que se le antoje, tanto consigo mismo como con quienes le rodean.

Por otro lado, según los postulados de Connell (2003), el hombre está asociado metafóricamente a una serie de *responsabilidades* derivadas de los cánones sociales, tal como en la escena “*Vicky* conversa con *Batman*” donde el personaje principal asume que debe actuar acorde a las exigencias del contexto en el cual se encuentra, lo cual lo inunda de una gran responsabilidad que si él quisiera, podría dejar, mas no lo hace.

Otra categoría importante en esta área de la representación social de masculinidad, son las metáforas asociadas a la *conquista heterosexual* por parte del hombre (Fuller, 1997). Esto se puede ver ejemplificado en la escena “Cita en el departamento” donde *Bruce* asocia la pérdida de los sentidos y el descontrol con

caer en la seducción del personaje femenino. Siguiendo en esta área de la representación, emerge una categoría que apunta a las metáforas referentes a los *elementos psicológicos de la personalidad*. Esto se puede observar en la escena “Vicky conversa con *Batman*” donde *Batman* trata de psicótico al *Guasón* y *Vicky* le responde que algunas personas dicen lo mismo de él. Aquí la metáfora, por parte de *Batman*, implica que la insanidad mental está directamente relacionada con los actos delictuales.

Como últimos elementos de la masculinidad hegemónica, ya alejados del nodo central, se encuentran primeramente, la *relación con la masculinidad exhegemónica*. Esta categoría emerge del material fílmico a partir de metáforas que aluden a las enseñanzas entregadas por una masculinidad sabia, tal como se observa en la escena “Fogata en el hielo” donde *Ra’s al Ghul*, al señalarle a *Bruce* que él es más fuerte que su padre, metafóricamente le transmite que él podría llegar a convertirse en una masculinidad dominante con mucho poder si estuviera dispuesto a seguir bajo su tutela y enseñanzas. Por otra parte, se encuentra la *intelectualidad* (Lagarde, 1996), donde las metáforas se orientan hacia la demostración de conocimiento por parte de la masculinidad hegemónica por sobre los/as demás. Un ejemplo se halla en la escena “*Batman* y *Robin* en el laboratorio” donde el personaje principal hace una metáfora que implica que la ciencia y las leyes de la naturaleza se encuentran por sobre los deseos de los seres humanos, dándole así realce al conocimiento y la ciencia.

Algunos de los elementos del nodo periférico de la representación social de masculinidad se encuentran en las masculinidades no hegemónicas. La primera categoría a ejemplificar mediante un elemento metafórico son los *beneficios del patriarcado* (Connell, 2003). Esto se puede ejemplificar en la escena “Conferencia de prensa” donde el jefe de policía *O’Hara* califica a una mujer como loca por participar y cuestionar a los héroes en un espacio público masculino, ligando metafóricamente la locura con conductas que están fuera de la norma social occidental patriarcal. Otra categoría importante encontrada en la periferia de esta representación social es la *subordinación* (Connell, 2003). Por ejemplo, en la escena “*Kitka* es descubierta”, *Batman* invita a su aprendiz *Robin* a acercarse y observar lo que pudo haber sido un desastre mundial si los tubos con los líderes mundiales convertidos en polvo se rompieran. La metáfora entonces, sería catalogar a dichos tubos de ensayo como la esperanza del mundo. La *complicidad*, es otra categoría que se encuentra en la periferia de la representación social de masculinidad (Connell, 2003). Un ejemplo de esta complicidad respaldante se observa en la escena “Asesoramiento tecnológico” donde el personaje de *Lucius* metafóricamente dice que él no es tonto, haciendo referencia a que *Bruce* no necesita mentirle para ocultar sus planes, ya que él ya los sabe, y respalda las intenciones del personaje principal aún sin saber bien cuáles son.

Otro elemento importante de la periferia es la *relación de las masculinidades no hegemónicas con la mujer*, cabe mencionar que las masculinidades no

hegemónicas son muy diversas, por lo tanto las metáforas también lo son (Connell, 2003). Una de las metáforas que permiten ejemplificar esto se produce en la escena “*Vicky Vale, la fotógrafa*” donde una de estas masculinidades (aspiracional) le pregunta metafóricamente a *Vicky* si se quiere casar con él, queriendo referirse a la utilidad que ella representa, ya que en la escena le ofrece algo que el personaje necesitaba de carácter urgente.

La *necesidad identitaria*, es una categoría visible en ciertas metáforas que indican la necesidad de algunas masculinidades de establecer y legitimar su propia identidad. Un ejemplo de este elemento se halla en la escena “Conferencia de prensa” donde *Robin* hace un llamado público a los/as ciudadanos/as de ciudad *Gótica* para apoyar a la policía, señalando metafóricamente una forma de respaldo a sí mismo como un agente de la ley. No existe una uniformidad en el espectro de *masculinidades*, sino una multiplicidad, lo cual permite identificar una serie de metáforas representativas de estas (Connell, 2003). Un ejemplo, se halla en la escena “Cita en departamento” cuando uno de los villanos, mientras inician el rapto de *Bruce*, hace una referencia metafórica a que cada uno podrá expresarse y divertirse con la actividad delictual de la manera que mejor les parezca, lo cual se demuestra en el desorden y descoordinación al llevar a cabo el plan. Finalmente, emerge en la periferia el concepto de *desestructuración social*, en donde se pueden observar elementos metafóricos que hacen referencia a la impulsividad y quiebre de la normalidad. Es posible identificar una metáfora en la escena “*Bruce discute con Guasón*”, cuando el villano le pregunta a *Bruce* ‘Si ha bailado con el diablo por las noches’, solo con el fin de anticipar una acción delictual, que en el caso de la escena, es el disparo a sangre fría contra el personaje principal.

A modo de contrastar la masculinidad anteriormente desarrollada, a continuación se presentan algunos elementos metafóricos hallados en el material filmico referentes a la feminidad: la mujer debe ser rescatada, la mujer está abajo, la expresividad es femenina, el amor no es un juego, no cuestionar es someterse, cuestionar es empoderarse, lo diferente es exótico, tendencia a una figura maternal.

A continuación se da respuesta a la tercera pregunta de investigación, la cual es *¿Qué cambios históricos se reconocen en la periferia de las representaciones sociales de masculinidad en las películas escogidas?*

Con respecto a los elementos del nodo central de la representación social de masculinidad, uno de los principales cambios detectados es la renuncia de una postura de conquistador con un interés amoroso por parte de la masculinidad hegemónica, cambiando progresivamente a mostrarse más infantilizado y confundido, encontrando refugio en masculinidades exhegemónicas. Esto se muestra contrario a lo que menciona Fuller (1997), quien indica que para que el hombre pueda mantener su hegemonía debe tener un matrimonio e hijos/as. Se puede observar que el papel de macho conquistador por parte del hombre se ha ido relegando hacia una postura más pasiva, comprensiva y simétrica.

Dado que el género cinematográfico de superhéroes que implica acción, es posible observar un cambio histórico en cuanto a la intelectualidad y el uso de la ciencia y tecnología por parte de la masculinidad hegemónica, pasando de un uso investigativo orientado a la resolución de problemas hacia un uso bélico orientado al combate. En concordancia con lo anterior, también es posible mencionar los cambios que se observan en el traje del superhéroe, dado que en un principio se trataba de un traje de tela, el cual evolucionó hacia una armadura de combate de materia resistente que le otorga al personaje una mayor protección en su labor. Estas características mencionadas se acercan a las categorías aledañas al nodo central de la representación, como una forma de empoderamiento y desarrollo personal, lo que le permite generar un sistema de competencia jerarquizado con otros hombres dentro del sistema patriarcal (Lagarde, 1996).

Otro elemento importante a destacar en el devenir histórico de la representación social de masculinidad, es la imagen física proyectada por el personaje principal, la que según la época obedece a los cánones sociales de belleza. Para este punto se presta especial atención a los cambios en la textura del personaje y la etapa del ciclo vital en la que se encuentra. La cosmovisión de lo que significa ser hombre es dinámica, durante el desarrollo tanto de lo masculino como lo femenino, se van transformando sus normas, valores y formas de actuar (Lagarde, 1996). Así pues, la exigencia en cuanto a los cánones masculinos se han vuelto más rígidos apuntando hacia una imagen más juvenil y atlética.

Con respecto a la compañía que se observa junto al personaje principal, es posible identificar que el devenir histórico apunta hacia un alejamiento de tener bajo la tutela de un subordinado y una tendencia a aumentar la cantidad de personas que le brindan ayuda y consejos, los cuales figuran como masculinidades no hegemónicas (sabias o cómplices), mas no alguien de menor categoría que él. Este punto guarda relación con el cambio observado en cuanto a la capacidad de expresar emociones de la masculinidad hegemónica, dado que en la primera película se le ve junto a un aprendiz con el cual posee un vínculo paterno-filial. Pero en los siguientes filmes, además de no tener un vínculo de éste tipo, se observa que la expresividad emocional es cada vez más baja, lo cual se relaciona con lo indicado por Fuller (1997), al decir que para la masculinidad hegemónica los sentimientos son percibidos como debilidad.

Otro punto importante a mencionar en el devenir histórico de la representación social de masculinidad, es el cambio en relación al concepto de vigilante que comenzó a ser adoptado en los cómics a partir de la década de los 80s, como sujetos que combaten la delincuencia de forma independiente y con algún tipo de uniforme (Skoble, 2013). En las películas, se puede observar cómo la labor del personaje principal es cada vez menos respaldada por las instituciones legales y la sociedad, pasando de ser un súper policía a una especie de fugitivo justiciero, lo cual produce un alejamiento de la periferia en cuanto a la categoría de fuerza física y/o simbólica y subordinación. El contexto sociohistórico detrás de este cambio

obedece a las transformaciones socioculturales que se encontraba atravesando el mundo occidental en dicha época, las instituciones estaban adquiriendo la función total de orden social, como en el caso de la policía. Así pues, la figura del vigilante obedece a este cambio, siendo una figura de poder que puede permitirse tomar el poder de la justicia en sus manos, lo cual no puede ser replicado por cualquier persona común. El cuestionamiento de la figura del superhéroe entonces, viene dado producto de que en las relaciones de poder siempre habrá alguien en una postura superior.

En cuanto a la relación con el interés amoroso, de la cual se ha hablado en puntos anteriores de la presente tesis, es posible afirmar que cada vez se aleja más del nodo central de la representación social. En un principio hay una relación de cierta simetría desde *Bruce* hacia una mujer de carácter fuerte (villana), pasando a un trato asimétrico con ocasional uso de violencia física, para finalmente, decantar en un alejamiento e incomodidad en la interacción con un interés amoroso. Esto implica una gran diferencia con lo propuesto por Lagarde (1996), quien señala que el hombre hegemónico en el sistema patriarcal, siempre buscará la dominación de la mujer, sin embargo, sigue estando presente la tendencia a subordinar y demostrar poder por sobre otras masculinidades, sobre todo en presencia de la mujer.

Al hablar de masculinidades como un espectro diverso, es posible afirmar que el concepto se ha ido acercando cada vez más al nodo central. Este mayor acercamiento permite poner en duda la concepción tradicional de masculinidad hegemónica, lo que tiene como consecuencia la visualización y reconocimiento de una gama más amplia dentro del espectro masculino (Lamas, 1996a). Concretamente, el material fílmico revela que en un principio las masculinidades (excepto villanos) rodean y respaldan a la masculinidad hegemónica, las que luego cambian a masculinidades que no tienen como rol central el respaldo sino el intentar imitar el mismo rol de la masculinidad dominante. Finalmente, se muestra la importancia de las masculinidades no hegemónicas (sabio, cómplice) en la formación de hombres. Cabe destacar que en la última película (*Batman Begins*) el espectro de masculinidades es más amplio. En concordancia con la idea anterior, es posible observar una apertura por parte de la cultura hollywoodense a mostrar personajes con ascendencia afroamericana en posiciones más relevantes y con mayor poder.

En cuanto a la evolución de la figura masculina del villano en las películas analizadas, es posible afirmar que comienza desde una tendencia a generar alianzas bajo fines que se acercan a la entretención con la maldad, hacia figurar como maestro solitario con fines altruistas, pero con medios equivocados. En los cómics, a partir de la década de los 40s, los villanos comienzan a tomar características más psicológicas (Sucasas, 2014) Se pudo observar en los filmes analizado una tendencia a adoptar varias de las características centrales asociadas a la masculinidad hegemónica, como por ejemplo, la frialdad emocional. Se pudo observar en las películas analizadas que la simetría existente entre grupos de pares

no hegemónicos (villanos) fue desapareciendo cada vez más, en favor de un villano controlador, déspota y posicionado jerárquicamente en rangos superiores, casi cercanos al hombre hegemónico. En complemento con el punto anterior, es posible afirmar que las intenciones de los villanos han ido evolucionando desde una visión extremadamente polarizada del bien y el mal, hacia intenciones que incluso podrían ser compartidas por parte del público cinematográfico. A diferencia de lo que propone Rojo (2011) sobre una dinámica de polarización nosotros/as-ellos/as, la división es cada vez más flexible y difusa, lo que provoca que sea cada vez más cuestionada la maldad y/o bondad de los personajes. Por ejemplo, es posible observar una evolución en las planificaciones de los villanos, pudiendo ser el plan de la última película comprendido y compartido por algunas personas. Un ejemplo de esto, se puede observar en el contexto sociopolítico actual de países americanos donde las políticas conservadoras de ultraderecha están adquiriendo mayor influencia social, surgiendo personajes (presidentes) que representan ideologías de ciertos grupos sociales que se sienten representados en estas figuras carismáticas, compartiendo sus ideologías.

Al igual que en los elementos icónicos y metafóricos, para concluir, se hace referencia a los elementos del devenir histórico referentes a la feminidad, ya que es aquí donde se produce el contraste con la masculinidad. Entendiendo que masculinidad y feminidad funcionan bajo una dicotomía en la cual a la mujer le corresponde la naturaleza y al hombre la cultura (Amorós, 1991).

En primer lugar, la protagonista de la primera película se sale de los cánones sociales patriarcales y es considerada como villana, en la segunda película, la protagonista representa el símbolo de la feminidad perfecta que cumple los cánones estadounidenses, mientras que en la tercera, a la protagonista se le agrega mayor diversidad, incorporando elementos de interseccionalidad como profesión, raza y edad. En segundo lugar, se observa una evolución en cuanto al trabajo del personaje femenino, ya que la primera ni siquiera tiene un trabajo real, la segunda posee un oficio y la tercera una profesión con relevancia social. En tercer lugar, se observa que las mujeres que ocupan personajes secundarios comienzan siendo representadas como objetos uniformados de forma masculina, posteriormente se encuentran en menor cantidad en espacios públicos pero sin estar uniformadas y finalmente son representadas con una mayor diversidad y en mayor cantidad en los espacios públicos. En cuarto lugar, se analiza el uso de la seducción por parte de los personajes femeninos principales: en la primera película se observa que su uso es para someter al hombre, en la segunda para distraerlo y en la tercera no se muestra el uso de la seducción. En quinto lugar, en la primera película la villana actúa en espacios privados con la fragilidad de una mujer canónica bajo un sistema patriarcal, en la segunda se aprecia la fragilidad y la necesidad de protección como rasgos propios de la personalidad de la protagonista, mientras que en la tercera película hay una proactividad por parte del personaje femenino principal por protegerse a sí misma en los espacios públicos. Finalmente, en relación a los

espacios públicos y privados, se puede observar que en la primera película a la mujer se le representa en roles importantes para la sociedad patriarcal, tales como madre, enamorada, religiosa, etc.; en la segunda película se le representa en el espacio privado preocupada de la ornamentación y decoración; y en la tercera película no se muestran espacios privados femeninos, únicamente se ve a mujeres desenvolviéndose en espacios públicos.

En el material fílmico revisado, se pudo apreciar que los métodos tradicionales para mantener el poder siguen siendo representados de forma coercitiva, es decir, mediante la capacidad que algunos sujetos tienen de hacer que otros ejecuten lo que quieran mediante la fuerza, la seducción y el convencimiento (Montero, 2006). Esto se puede apreciar en el personaje de *Gatúbela*, quien utiliza la seducción como un mecanismo de control hacia el hombre, el *Guasón* que utiliza la violencia para intimidar a sus víctimas y *Ra's al Ghul* que utiliza la persuasión para lograr sus fines. Se pudo apreciar además, que el género cinematográfico de superhéroes utiliza el mecanismo de poder propuesto por Dorfman y Mattelart (1972) llamado dilución, el cual permite generar una visión desvirtuada de ciudad *Gótica*, llena de delincuencia provocando el rechazo por parte del público cinematográfico, con el fin de respaldar patriarcalmente la función y los actos del superhéroe.

Por otra parte, según la perspectiva foucaultiana, el poder es un formador de sujetos/as que funciona como un agente regulador interno (Foucault, 2000). Esto pudo ser observado en el material fílmico en instituciones tales como: la policía, la liga de las sombras y empresas *Wayne*, entre otras. Estas instituciones funcionan como formadoras de sujetos, particularmente de masculinidades en distintas áreas y disciplinas, desde lo social y legal, pasando por lo ético y moral, hasta lo político y económico.

La categoría de prácticas de legitimación del patriarcado, utiliza las mismas estrategias propuestas por Eagleton (1997) en la legitimación del poder ejercido por la sociedad patriarcal. Por ejemplo, la promoción de creencias y valores afines se pudo observar en el clan de la liga de las sombras, el cual formaba hombres con creencias rígidas y extremistas; la naturalización de creencias se pudo observar en la escena "Fogata en el hielo" cuando *Ra's al Ghul* instruye a *Bruce* a alejarse de sus sentimientos para obtener mayor poder y menos vulnerabilidad; la universalización de creencias se puede ejemplificar al tener que estar acompañado de una o más figuras femeninas para demostrar la heterosexualidad en espacios públicos; la denigración de ideas desafiantes se puede ejemplificar cuando en la conferencia de prensa, *Kitka* es cuestionada y devaluada por pedir conocer la identidad secreta de *Batman* y *Robin*; la exclusión de ideas contrarias se puede observar en la escena del laboratorio cuando *Batman* corrige la primera idea que le plantea su aprendiz *Robin*; finalmente, el oscurecimiento de la realidad social se pudo observar mediante el trabajo en secreto por parte de *Batman* con funcionarios/as ligados/as a la ley.

Las relaciones de poder no necesariamente se dan cara a cara, ya que se gestan tanto a nivel micro como macro estructural, permeando además de las relaciones personales, todas las relaciones sociales que se establecen en base la política y las instituciones, de hecho, los/as sujetos/as al encontrarse inmersos/as en relaciones de producción, cualquiera sea la naturaleza de estas, se encuentran automáticamente envueltos en relaciones de poder. Así pues, el hombre hegemónico es quien tiene el discurso dominante, y en base a esto genera instituciones que le permitan tanto legitimar su posición privilegiada, como subordinar a las mujeres y a las masculinidades no dominantes. Esto también se relaciona con el carácter histórico cultural que tienen los productos fílmicos, los cuales heredan los discursos hegemónicos de sus determinados contextos.

En cuanto al discurso, la presente investigación se centró bajo una perspectiva de práctica social (Rojo, 2011). Es decir y siguiendo a Van Dijk (2000) tanto los diálogos como los íconos observables en los filmes no se limitan a la lingüística, considerando también actos sociales, políticos y culturales; los cuales presentan una ideología de forma transversal que resguarda y protege a la masculinidad hegemónica en el sistema patriarcal. Cabe señalar en este punto, que existe una diferenciación importante entre la cultura de producción del material fílmico, la cual figura como un país desarrollado (EE.UU.) y las culturas receptoras, que abarca en su mayoría países subdesarrollados. Para la cultura hollywoodense, la individualidad y la competitividad son aspectos latentes en los contenidos de sus producciones, los cuales culturalmente son distantes de la cosmovisión de los pueblos latinoamericanos considerados subdesarrollados.

En las masculinidades presentes en las películas analizadas, se mantiene lo que propone Tannen (2008) al señalar que se utilizan estrategias lingüísticas de carácter dominante, lo que se ve ejemplificado en la tendencia de *Batman* a iniciar y terminar las interacciones verbales, dar instrucciones, órdenes y lecciones, la utilización de silencios, el uso de preguntas, etc.

Por último, se procede a desarrollar la pregunta primaria de la presente investigación *¿Qué representaciones sociales de masculinidad están presentes en tres películas de Batman estrenadas entre 1960 y 2010?*

Primeramente, tal como se señaló en el marco teórico, y desde una postura crítica feminista, es imposible estudiar género sin considerar una serie de identidades sociales que conforman a un objeto social a partir del concepto de interseccionalidad (Shields, 2008). Es por esto por lo que es necesario comprender como características que refuerzan, mantienen y definen la identidad masculina del personaje principal otras características como el hecho de pertenecer a un estatus socioeconómico alto, ser blanco, estadounidense, etc. Estas características permiten hacer el contraste con los otros tipos de masculinidades, por ejemplo, el hecho de no pertenecer a la clase alta, no ser blanco o no ser adulto medio, ya es excluyente para un hombre de una cierta posición social dominante (Shields, 2008).

Al hacer una revisión de la representación social de masculinidad, específicamente su nodo central, es posible mencionar que los deberes y derechos, así como también las normas sociales introyectadas que deben cumplirse, son el aspecto central de dicho nodo, lo que se expresa a modo de *cánones sociales*. Esto cobra aún más sentido si se considera, en base a la teoría de las representaciones sociales que el nodo central está marcado por la memoria colectiva, funcionando como un lugar de consenso del sistema de normas que lo componen (Guimelli, 1993). Esto puede verse ejemplificado en los contenidos encontrados mediante el análisis fílmico en la categoría de cánones sociales, donde se encuentra a un hombre con tendencia al control en las diversas situaciones sociales, se muestra directivo y dominante frente a los/as demás siendo generalmente el primero y último en hablar en las interacciones verbales; elementos icónicos como: utilización de espacios oscuros, fríos y húmedos, espacios privados ordenados, vestimentas oscuras y el uso de múltiples herramientas, etc.; y metáforas tales como “el hombre está arriba”.

Tal como indica Abric (1993), el nodo central se compone de normas que otorgan coherencia, estabilidad, consistencia y resistencia a los cambios, es por esto, que otro de los elementos que se encuentran en este nodo junto a los cánones sociales son todas aquellas *prácticas que legitiman el sistema patriarcal*. Como por ejemplo, la necesidad de demostrar la posición de poder para tener el control y dominio absoluto por sobre los/as demás; elementos icónicos tales como: grupos de hombres rodeando la masculinidad hegemónica, utilización de aparatos tecnológicos, posesión de lujos, etc.; y metáforas tales como “los villanos son basura”. De esta forma, considerando el nodo central construido en la representación social de la masculinidad, es posible afirmar que responde a las funciones de las RR.SS. planteadas por la teoría, tales como la orientación de las prácticas sociales y la legitimación de las conductas individuales (Gutiérrez, 2006).

Una de las características llamativas del análisis de la RR.SS. de masculinidad, es lo que ocurre con la categoría *relación con interés amoroso*, la cual en un principio aparece como un elemento central de la representación, no obstante al llevar a cabo el análisis del devenir histórico del objeto social, se pudo constatar que dicha categoría se alejaba cada vez más del nodo central, dejando de ser un elemento rígido para la masculinidad. Aquí se puede observar un tipo de transformación progresiva, el cual al no ser un elemento que presente mayores contradicciones con este nodo, logra que se produzca una integración de carácter gradual (Abric, 1993). Posiblemente, dada la raíz y naturaleza del personaje principal de las películas, el cual se vuelve más solitario, se fue haciendo innecesario dar tanto realce a las conquistas y actitud de galán frente a las mujeres, debido a que su heterosexualidad ya era algo asumido y evidente para el público en general. Esto es concordante con la categoría de *responsabilidad*, dado que debido a su labor como superhéroe, se le ve cada vez más alejado de conquistas amorosas y ligado a su labor de vigilante justiciero. Tal como indican Loeb y Morris (2013), la

figura del superhéroe en general, debe ser capaz de realizar un sacrificio personal, lo cual en el caso del material analizado se ve reflejado en que el personaje finalmente no logra establecer lazos significativos con ninguna figura femenina. Concretamente esto se observa en conductas tales como una mayor cantidad de errores estando en presencia de un interés amoroso y la pérdida del control de sí mismo, lo cual lo lleva a actuar de manera torpe y nerviosa. Algunos elementos icónicos asociados a la relación con interés amoroso son la presencia de música suave, espacios más iluminados y el uso de ropa cómoda etc.; mientras que un ejemplo de metáfora utilizado es “la mujer es descontrol”. Algunos elementos icónicos asociados a la responsabilidad son saber utilizar aparatos tecnológicos, la utilización de armaduras de combate, el mantenimiento de espacios ordenados y limpios, el autosacrificio, etc.; mientras que un ejemplo de metáfora utilizada es “el hombre hegemónico es el padre perfecto”.

El hecho de que la categoría de relación con interés amoroso se aleje cada vez más del nodo central, es concordante con el acercamiento hacia categorías como la *fuerza física y/o simbólica* y la *frialdad emocional*, lo cual también se pudo constatar mediante el análisis de la evolución histórica que ha tenido la RR.SS. de masculinidad. Estos elementos periféricos, al acercarse al nodo central, buscan funcionar como un mecanismo defensivo de la representación con el fin de proteger el significado de ésta (Abric 1993). En relación a las categorías anteriormente mencionadas, se puede afirmar que a medida que transcurrían las películas, la destreza en la lucha, la importancia de un físico atlético y la agilidad fueron desarrolladas cada vez más, dándoles mayor importancia. Se observaron íconos tales como: armaduras de combate, símbolos fálicos, mayor presencia de autoridades policiales, etc.; mientras que un ejemplo metafórico utilizado es “las masculinidades marginadas son mala semilla”. Por otro lado la relación con un interés amoroso, representó cada vez un mayor peligro, por lo que ya en el último filme se observa una represión del ello por parte del personaje principal en relación a la figura femenina protagonista. En esta categoría de frialdad emocional se observaron contenidos como mantener siempre la calma y una baja expresividad corporal; elementos icónicos como: un rostro impávido, música expresiva, trato formal, etc.; mientras que un ejemplo metafórico utilizado fue “lo afectivo es debilidad”. Por lo tanto, estos elementos periféricos se fueron modificando tal como plantea Abric (1993), con el fin de mantener la consistencia del nodo central de la representación.

Es posible afirmar en cuanto al nodo periférico de la RR.SS, que se encuentra en constante cambio, siendo fuertemente influenciado tanto por cambios históricos como por cambios culturales de la sociedad en la cual se configura la representación (Vergara, 2008). Una de las categorías que sufrió cambios fue la de *conquista heterosexual*, concretamente esto se puede observar en los filmes, mediante un alejamiento por parte de la masculinidad hegemónica de prescripciones como la formación de una familia, tener hijos o tener varias conquistas heterosexuales; lo

cual es desplazado en importancia en función de la categoría de intelectualidad la cual permite una mayor formación personal junto con la búsqueda de otro tipo de objetivos de vida menos orientados hacia lo relacional. Esto también guarda relación con la categoría de responsabilidad, recordando la importancia de esta en películas de superhéroes. Algunos de los contenidos que permiten ejemplificar los cambios en las categorías anteriormente revisadas son una disminución en el uso de la seducción, una entrega mayor a la importancia del trabajo y la búsqueda de aumentar la capacidad de conocimiento en diversas áreas. Icónicamente la conquista heterosexual se representó a través de música de saxo, lugares lujosos, símbolos fálicos, etc.; mientras que un ejemplo metafórico es “mujer joven es conquista”. Icónicamente la intelectualidad se representó mediante libros, laboratorios, aparatos científicos, etc.; mientras que una metáfora asociada es “justicia es más que venganza”.

Luego de revisar los elementos que han sufrido modificaciones en la RR.SS de masculinidad, se hace una revisión de aquellas categorías que según el análisis fílmico no presentan mayores cambios. Una de ellas es la tendencia del hombre a ser *dueño de sí mismo*, categoría que no presenta una importancia tan relevante como las del nodo central, lo que implica que al ser puesta en duda, no afecta la consistencia de la RR.SS. ni produce un colapso en ésta (Guimelli, 1993). Algunos de los contenidos que se encuentran en esta categoría son: encontrarse en una posición de poder tanto material como social o la tendencia a la contención de las emociones, íconos como: herramientas, automóviles, posesiones valiosas, etc.; mientras que un ejemplo metafórico encontrado es “la delincuencia es un arte”. En esta misma área de la RR.SS. se encuentra la categoría de *relación con una masculinidad exhegemónica*, tal como se vio anteriormente, la figura femenina a modo de conquista amorosa, dejó de ser vital para la hegemonía masculina según la progresión observada en las películas. Así pues, cobra importancia la figura de una masculinidad sabia, que cumpla el rol de maestro formador y socializador del sitio que deben ocupar los hombres en el sistema patriarcal. Esta categoría se ve reflejada en una formalidad en el trato hacia estos personajes y la demostración de respeto hacia su sabiduría, íconos como la calidez de una fogata, trajes de combate jerarquizados, etc.; mientras que un ejemplo metafórico encontrado es “la paternidad es sabiduría”. La *responsabilidad*, es otra categoría que aparece en este punto de la RR.SS, se ve ligada con lo anteriormente mencionado, dado que uno de los contenidos centrales de la responsabilidad masculina es la formación y especialización, lo cual viene dado por parte de la actitud paternalista de la masculinidad exhegemónica. También cabe destacar, que dicha responsabilidad desde lo masculino implica diferenciar los espacios públicos de aquellos privados. La responsabilidad se vio representada icónicamente mediante el autosacrificio, el entrenamiento, el rechazo a relaciones, etc.; mientras que en lo metafórico aparece como ejemplo “la responsabilidad es sacrificio”. Por último, es importante mencionar que en este nivel de la representación, se encuentran también los *elementos*

psicológicos de la personalidad, los cuales se orientan hacia la búsqueda de un modelo de masculinidad a seguir, junto con el rechazo de dualidad con lo femenino. Icónicamente se refleja en colores oscuros, silencios, conexión con la naturaleza, etc.; mientras que un ejemplo metafórico encontrado es “el dolor de su muerte no ha cicatrizado”. Las cuatro categorías anteriormente revisadas, se encuentran funcionando como un mecanismo de resistencia a la transformación, lo que le permite al nodo periférico mantener un equilibrio en la RR.SS. (Abric, 1993).

Las categorías y características mencionadas anteriormente son componentes de la masculinidad hegemónica. Así pues, a continuación se lleva a cabo una descripción de la zona más periférica de la RR.SS. de masculinidad, donde se encuentran categorías y características pertenecientes a masculinidades no hegemónicas. Estos elementos periféricos han funcionado tal cual como la teoría indica, es decir, que frente a situaciones superficiales dichos elementos han cumplido su función de mantener intacto el nodo central de la representación social (Abric, 1993).

Tal como se indicó en el marco teórico de la presente tesis, las masculinidades son diversas y van más allá de la hegemonía. Así pues, es posible afirmar que a través del proceso de anclaje se han ido jerarquizando y clasificando a los nuevos actores sociales, produciéndose las fases de dicho proceso propuestas por Jodelet (1985), desde la integración de la novedad, la asignación de significados y la construcción de un nuevo marco de referencia que permita ampliar las categorías de la representación social actual de masculinidad. A medida que se avanzaba en el análisis de las películas, fue posible observar una mayor diversidad en el espectro masculino, presentando cada vez más formas de actuar, de vestir, de hablar, un mayor desarrollo psicológico y relevancia en la trama. También se observó una mayor existencia de jerarquías entre masculinidades no hegemónicas, es posible afirmar que ya no se abusa del recurso de la uniformidad para restar relevancia a lo no dominante. Esto lleva a generar una ampliación respecto de las *masculinidades* tratadas por Connell (2003), es decir: subordinados, cómplices y marginados, a los cuales se añaden el sabio, el aspiracional y villanos no marginados; estos poseen cierto grado de poder y posiciones jerárquicamente altas, en cierto modo imitando a la masculinidad hegemónica. Icónicamente las masculinidades diversas se representan mediante variados ciclos vitales, razas, contexturas físicas, etc.; mientras que una metáfora asociada a esta categoría es “otro gallo en el corral”.

Lo anteriormente mencionado guarda una directa relación con el avance desde el nodo periférico en dirección al nodo central de la categoría de *necesidad identitaria*, junto con el progresivo alejamiento del nodo central de la categoría de *subordinación*, quedando en las capas más exteriores de la periferia. Esto es debido a que mientras mayor es la satisfacción de la necesidad identitaria, menor es la subordinación. La necesidad identitaria se reflejó en el análisis del material fílmico mediante la autoobservación crítica por parte de algunos personajes no hegemónicos y la acentuación de sus características personales, íconos como

espacios personalizados, ropa colorida, etc.; mientras que una metáfora asociada a esta categoría es “la masculinidad no hegemónica está incompleta”. Mientras que la subordinación, a pesar de seguir siendo una característica de la RR.SS. de masculinidad, presenta ahora una mayor gama de grados, por otra parte el respaldo y la confianza frente a la hegemonía fue disminuyendo. Icónicamente la subordinación fue representada mediante sujetos uniformados, trabajos mal pagados, etc.; mientras que un ejemplo metafórico de la categoría es “la mujer es utilidad”.

En la periferia de la representación social analizada, también se encuentran otras categorías que han sufrido algunos cambios develados mediante el análisis de los cambios históricos en las películas escogidas. Fue posible observar que la *complicidad* se acercó un poco más a los elementos centrales, debido a que la tendencia del personaje principal se dirigió cada vez más a abandonar los vínculos significativos con la figura femenina protagonista, y a generar vínculos no significativos con masculinidades cómplices, las cuales a su vez se ven atraídas y respaldadas por los beneficios del patriarcado. La complicidad se caracteriza en los filmes mediante la confianza en las acciones de las masculinidades hegemónicas, la protección mutua del mundo interno, íconos como: vestimentas formales, imágenes difuminadas de hombres, etc.; una metáfora relacionada a esta categoría es “sonrisa demuestra complicidad”. Los beneficios del patriarcado se ven ejemplificados mediante la entrega de mayor poder en espacio público a las masculinidades en general, el cuestionamiento hacia la mujer divergente bajo el respaldo de la masculinidad hegemónica, icónicamente se refleja en el uso de material bélico, uso de espacios públicos, etc.; un ejemplo metafórico de esta categoría es “el delito es una fiesta”. En coherencia con la teoría, una de las características de las RR.SS., es que deben ser compartidas por un grupo social mediante un consenso (Rateau y Lo Monaco, 2013), el cual se interpreta como un alejamiento de todo tipo de afectividad en pro de obtener mejores dividendos del sistema patriarcal.

Las últimas dos categorías que se hallan en el nodo periférico de la RR.SS. de masculinidad de las películas de *Batman*, son en primer lugar, la tendencia hacia la *desestructuración social* por parte de masculinidades marginadas (algunos villanos), los que buscan generar caos en la sociedad a partir del quiebre de lo normativo y la generación de agrupaciones con otros hombres que encajen dentro de esta categoría con fines maléficos. Icónicamente esta categoría se refleja en secuestros de espacios públicos, risas a partir de hechos malvados, etc.; mientras que un ejemplo metafórico es “cuestionar la norma es locura”. En segundo lugar, se encuentra la *relación de masculinidades no hegemónicas con la mujer*, siendo esta última categoría la más alejada del nodo central, y por lo tanto, el límite entre los sistemas binarios de oposición jerárquica masculino/femenino (Conway, Bourque y Scott, 1996). Algunas características observables en los filmes de dicha categoría son una mayor impulsividad en sus reacciones y en el actuar, lo que lleva al hombre

a vivir ciertas situaciones de incomodidad con la mujer. Icónicamente se representó mediante el uso de colores claros en vestimentas, rostros más iluminados, etc.; mientras que un ejemplo metafórico es “las emociones son veneno”.

Para finalizar, una característica que llama la atención es que en el nodo central de la RR.SS. de feminidad surge la misma categoría que en la RR.SS. de masculinidad, es decir, los *cánones sociales*. Esta categoría funciona definiendo el objeto social, organizándolo, dándole cohesión y otorgando sentido a los elementos periféricos de la RR.SS. (Flament, 1994). Algunas de las características normativas de la feminidad encontradas en las películas analizadas son una mayor expresividad tanto en lo emocional como en lo físico-corporal, una baja participación en ambientes sociales públicos, características de sumisión, inocencia y pasividad, la búsqueda de una masculinidad hegemónica con una necesidad de protección e intención romántica, entre otras. Íconos tales como decoración y detalles, ropa ajustada y llamativa, música suave de saxo, relegación al espacio privado, etc.; mientras que un ejemplo metafórico de la categoría es “la mujer está abajo”. Otras categorías encontradas, son: la represión de la expresividad sexual, la cual se pudo apreciar al mantenerse todo tipo de contenido que hiciera alusión a lo sexual en el espacio privado. La necesidad de *comunicación con las diversas masculinidades*, lo cual se pudo apreciar en un rol pasivo y de carácter reactivo en la mayoría de las interacciones en las cuales existía una figura masculina en escena. El *pacto y lealtad con la masculinidad hegemónica*, que se traduce en un rol de cómplice y compromiso de confianza plena. Finalmente, en la periferia y como elementos contradictorios con el nodo central, se encuentran la *aceptación de su propia sexualidad*, lo que se pudo apreciar en personajes femeninos que explotaban sus atributos físicos en espacios públicos. Y características de *divergencia* en cuanto a las normas establecidas por el sistema patriarcal, lo cual se ve reflejado en personajes femeninos más proactivos con mayor poder y atracción por la participación en espacios públicos frente a otras masculinidades.

A continuación se abordan las limitaciones que presentó este trabajo de investigación. En primer lugar, es importante mencionar la dificultad en la elección del universo muestral, debido a la amplia variedad de material fílmico en el género de superhéroes y material audiovisual en general en la actualidad. Esto implicó en primera instancia, una discusión en torno a cuál sería el personaje a trabajar, bajo qué criterios se seleccionaría y posteriormente cuántas y cuáles serían las películas seleccionadas en el abordaje de la investigación. En segundo lugar, se encuentra la dificultad que presentó la búsqueda de material bibliográfico en torno al análisis de material audiovisual en investigaciones cualitativas, las cuales en un primer momento se orientaban demasiado hacia aspectos técnicos de la cinematografía, Además, es importante reconocer que la bibliografía técnica en cuanto a estudios cinematográficos es antigua y necesita actualización. Esto llevó a los investigadores a tener que llevar a cabo ciertas modificaciones a pautas de análisis y fichas cinematográficas existentes, así como, también a formas de proceder con el fin de

que la investigación fuera lo más transparente posible para los/as futuros/as lectores/as. En tercer lugar, es necesario reconocer que por parte de los investigadores existía una escasa preparación de pregrado en torno a la metodología de investigación cualitativa, limitación que fue abordada mediante la constante revisión bibliográfica y adquisición de conocimientos en torno a la temática de manera emergente. Finalmente, por criterio de transparencia, es importante mencionar que durante las primeras etapas de la investigación, uno de los integrantes, producto de problemas personales, fue desvinculado de la presente tesis. Por otra parte, también es relevante señalar que durante la finalización del trabajo investigativo, se produjo un abandono por parte de la persona que figuraba como académica guía, siendo necesaria la búsqueda de un nuevo profesor supervisor.

Con respecto a las proyecciones que se contemplan en torno a la presente tesis, se propone en primer lugar, llevar a cabo una labor similar con las tres películas escogidas, pero esta vez enfocándose en la RR.SS. de feminidad. A la vez se podría contrastar los resultados con la presente investigación, con el fin de complementar la dualidad de ambos objetos sociales (masculinidad/feminidad). En segundo lugar, una posible proyección es utilizar el método de análisis del presente trabajo en un solo filme de *Batman* de carácter más actual, con el fin de profundizar aún más en el objeto social y evidenciar posibles nuevos cambios en torno a las categorías conceptuales propuestas. En tercer lugar, sería interesante que basándose en un marco teórico similar al de la presente tesis, se llevara a cabo un análisis de RR.SS. presentes en el público cinematográfico, es decir, esta vez trabajando con una población humana. En cuarto lugar, se podría buscar material fílmico latinoamericano relacionado al género cinematográfico de superhéroes, con el fin de contrastar las representaciones sociales de masculinidad halladas ahí con las que se encontraron en el presente estudio.

A modo de reflexión personal la realización de la presente tesis nos ayudó a entender de forma personal, que trabajar con material audiovisual permite desmarcarse de una serie de dificultades éticas en torno al trabajo con personas, sin embargo, si surgieron dificultades entorno a lo metodológico, debido a la escases de tesis bajo la misma dirección. Por otra parte, como investigadores percibimos que la presente tesis se trató de un trabajo arduo y sistemático, en el cual se invirtió una gran cantidad de energía y tiempo, lo que permitió un aprendizaje significativo en torno a la metodología cualitativa y al contenido investigado para su realización. También es relevante resaltar la capacidad de adaptación a las circunstancias adversas por parte de los investigadores, lo cual es un elemento central tanto en la calidad como en la coherencia y transparencia de la investigación. Finalmente, a modo de cierre, es importante señalar que la investigación es siempre una actividad creativa en la que la metodología actúa como línea orientadora, pero no como un manual de instrucciones.

VII. REFERENCIAS

- Abric, Jean-Claude (1993) Central system, peripheral system: their functions and roles in the dynamics of social representations. *Papers on Social Representations*. 2(2), 75-78. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/284756719_Central_System_Peripheral_System_their_Functions_and_Roles_in_the_Dynamic_of_Social_Representations
- Abric, Jean-Claude (2001) Las representaciones sociales: aspectos teóricos. En Abric, Jean-Claude (ed.) *Prácticas sociales y representaciones*. México, D.F.: Ediciones Coyoacán S. A.
- Acuña, Laura y Bruner, Carlos (2001) Estereotipos de masculinidad y feminidad en México y en Estados Unidos. *InterAmerican Journal of Psychology*. 3(1), 31-57. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/284/28435102.pdf>
- Aguayo, Francisco y Nascimento, Marcos (2016) Dos décadas de estudios de hombres y masculinidades en América Latina: avances y desafíos. *Sexualidad, Salud y Sociedad*. (22), 207-220. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2016.22.09.a>
- Aguayo, Francisco y Sadler, Michelle (2011) El papel de los hombres en la equidad de género: ¿Qué masculinidades estamos construyendo en las políticas

- públicas en Chile? En Aguayo, Francisco Y Sadler, Michelle (eds.) Masculinidades y políticas públicas: involucrando hombres en la equidad de género. Santiago de Chile: FACSO. Recuperado de: http://portales.mineduc.cl/usuarios/convivencia_escolar/doc/201212041627090.2011LibroMasculinidadesyPolíticas.pdf
- Aguayo, Francisco; Correa, Pablo y Cristi, Pablo (2011) Encuesta IMAGES Chile Resultados de la Encuesta Internacional de Masculinidades y Equidad de Género. Santiago: CulturaSalud/EME. Recuperado de: http://portales.mineduc.cl/usuarios/convivencia_escolar/doc/201212041625540.2011EncuestaIMAGESChileCulturaSaludEME.pdf
- Alonso, Luis y Fernández, Carlos (2006) Roland Barthes y el Análisis del Discurso. Empiria: Revista de Metodología de las Ciencias Sociales. 12, 11-35 Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297124008001>
- Amigot, Patricia y Pujal, Margot (2009) Una lectura del género como dispositivo de poder. Sociológica. 24(70), 115-152. Recuperado de: www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n70/v24n70a5.pdf
- Amorós, Cecilia (1991) Hacia una crítica de la razón patriarcal. Barcelona: Anthropos.
- Amparo, Luz (2006) La metáfora como proceso cognitivo. Forma y Función. 19, 47-56. Recuperado de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/21619/1/18115-58503-1-PB.pdf>
- Arcos, Eduardo (2009) Disney compra *Marvel Entertainment* por 4 mil millones de dólares. Hipertextual. Recuperado de: <https://hipertextual.com/2009/08/disney-compra-marvel-entertainment-por-4-mil-millones-de-dolares>
- Ávila-Fuenmayor, Francisco (2006) El concepto de poder en Michel Foucault. Telos. 8(2), 215-234. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99318557005>
- Banister, Peter; Burman, Erica; Parker, Ian; Taylor, Maye y Tindall, Carol (2004) Métodos cualitativos en psicología. Una guía para la investigación. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Banks, Marcus (2010) Los datos visuales en Investigación Cualitativa. Madrid: Ediciones Morata, S.L.
- Barker, Gary (2011) Prólogo. En Aguayo, Francisco; Correa, Pablo y Cristi, Pablo (2011) Encuesta IMAGES Chile Resultados de la Encuesta Internacional de Masculinidades y Equidad de Género. Santiago: CulturaSalud/EME. Recuperado de: http://portales.mineduc.cl/usuarios/convivencia_escolar/doc/201212041625540.2011EncuestaIMAGESChileCulturaSaludEME.pdf
- Barker, Gary y Aguayo, Francisco (2011) Masculinidades y Políticas de Equidad de Género: Reflexiones a partir de la Encuesta IMAGES y una revisión de políticas en Brasil, Chile y México. Rio de Janeiro: Promundo.

- Barker, Gary y Grenee, Margaret (2011) ¿Qué tienen que ver los hombres con esto?: Reflexiones sobre la inclusión de los hombres y las masculinidades en las políticas públicas para promover la equidad de género. En Aguayo, Francisco Y Sadler, Michelle (eds.) Masculinidades y políticas públicas: involucrando hombres en la equidad de género. Santiago de Chile: FACSO. Recuperado de: http://portales.mineduc.cl/usuarios/convivencia_escolar/doc/201212041627090.2011LibroMasculinidadesyPolíticas.pdf
- Barthes, Roland (1971) Elementos de Semiología. Madrid: Alberto Corazón.
- Bolaños, Laura (2012) Los superhéroes, el deber moral y la obligación: el caso de *Spider-Man* y los *X-Men*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Bourdieu, Pierre (2000) La dominación masculina. Barcelona: Anagrama.
- Brenzel, Jeff (2013) ¿Por qué son buenos los superhéroes? Los cómics y el anillo de Giges. En Morris, Tom y Morris, Matt (eds.) Los superhéroes y la filosofía. Barcelona: Blackie Books S.L.U.
- Bruel, Teresa; Scarparo, Helena; Calvo, Aline; Herranz, Julia y Blanco, Amalio (2013) Estudio psicosocial sobre las representaciones sociales de género. *Diversitas: Perspectivas en Psicología* 9(2), 243-255. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-99982013000200002
- Butler, Judith (1997) Lenguaje, poder e identidad. Madrid: Síntesis.
- Camisassa, Elena (2017) Difusión de la teoría de las representaciones sociales en Argentina. *Psicología & Sociedade*. 29, 1-10. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1807-0310/2017v29i161808>
- Casetti, Francesco y di Chio, Federico (1991) Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Castaño, Norma (2011) De la epistemología constructivista piagetiana, el reconocimiento de la cultura y de la diversidad para la formación en escenarios culturalmente diversos. *Revista Colombiana de Educación*. (60), 107-122. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0120-39162011000100007&lng=es&nrm=iso
- Chodorow, Nancy (1978) The reproduction of mothering. Los Ángeles: University of California.
- CineChile (2018) Enciclopedia del cine chileno. Recuperado de: <http://cinechile.cl>
- Connell, Raewyn (2003) Masculinidades. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Conway, Jill; Bourque, Susan y Scott, Joan (1996) El concepto de género. En Lamas, Marta (ed.) El género. La construcción cultural de la diferencia sexual. México D.F.: PUEG.
- Coogan, Peter (2006). Superhero: The Secret Origin of a Genere. Austin: Monkey Brain Books.

- Cornejo, Marcela y Salas, Natalia (2011) Rigor y calidad metodológicos: un reto a la investigación cualitativa. *Psicoperspectivas*. 2(10), 12-42. DOI <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol10-Issue2-fulltext-144>
- Corres, Patricia (2012) Femenino y masculino: modalidades de ser. En Blazquez, Norma; Flores, Fátima y Ríos Mabel (eds.) *Investigación Feminista*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cuadrado, Isabel (2007) La influencia de la estructura social: el caso de las relaciones de género. En Morales, J. Francisco, Moya, Mario; Gaviria, Elena y Cuadrado, Isabel. (2007) *Psicología social*. Madrid: McGraw-Hill.
- Cubero, Rosario (2005) Elementos básicos para un constructivismo social. *Avance en Psicología Latinoamericana*. 23, 43-61. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79902305>
- Cucchiari, Salvatore (1996) La revolución de género y la transición de la horda bisexual a la banda patrilocal: los orígenes de la jerarquía de género. En Lamas, Marta (ed.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Ciudad de México: PUEG.
- DC Comis (2018) Recuperado de: <https://www.dccomics.com/>
- De Moraes, Grazielle y de Oliveira, Maísa (2015) Cine y ciencia: un análisis de los estereotipos presentes en la película infantil *Frankenweenie*, de Tim Burton. *Alexandria*. 8(2), 183-197. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/1982-5153.2015v8n2p183>
- Díez, Raúl (2018) Superhéroes moda pasajera o género. *Cinemascomics*. Recuperado de: <https://www.cinemascomics.com/superheroes-moda-pasajera-o-genero/>
- Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand (1972) *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dozier, William (Productor) y Martinson, Leslie (Director) (1966) *Batman: The Movie* [Película] USA: Twentieth Century Fox, William Dozier Productions y Greenlawn Productions.
- Drove, Tamara (2016) El enfoque de género en la nueva Política de Niñez y Adolescencia de Chile: demandas y desafíos. Recuperado de: <http://www.cl.undp.org/content/chile/es/home/presscenter/articles/2016/06/02/el-enfoque-de-g-nero-en-la-nueva-pol-tica-de-ni-ez-y-adolescencia-de-chile-demandas-y-desaf-os-tamara-drove.html>
- Eagleton, Terry (1997) *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Engels, Friedrich (1984) *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Recuperado de: https://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/origen/el_origen_de_la_familia.pdf
- Espinar, Eva (2007) Estereotipos de género en los contenidos audiovisuales infantiles. *Comunicar*. 15(29), 129-134. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/html/158/15802922/>

- Espinar, Eva y González, María (2009) Jóvenes en las redes sociales virtuales. Un análisis exploratorio de las diferencias de género. *Feminismo/s*. 14, 87-106. Recuperado de: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13302/1/Feminismos_14_06.pdf
- Fairclough, Norman y Wodak, Ruth (2000) Análisis crítico del discurso. En van Dijk, Teun (ed.) *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.
- Farr, Robert (1985) Las representaciones sociales. En Moscovici, Serge (ed.) *Psicología Social, II*. Barcelona: Paidós.
- Fernández, Christian y López, Ana (2015) El cómic como medio, el superhéroe como alegoría: las narrativas del superhéroe como recurso didáctico. *RIE-UANL*. 2(2), 1006-1014. Recuperado de: <https://www.researchgate.net/publication/314237024>
- Fernandez, Joan (2017) Los comics de super-héroes. Grupo Li Po. Recuperado de: <http://grupolipo.blogspot.com/2017/01/los-comics-de-super-heroes-parte-i.html>
- Flament, Claude (1994) Dynamique et transformation des représentations sociales. En Jean-Claude Abric (ed.) *Pratiques sociales et représentations*. Paris: PUF.
- Flick, Uwe (2012) *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Foucault, Michel (2000) *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.
- Foucault, Michel (2012a) *El poder, una bestia magnífica: sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2012b) *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Foucault, Michel (2015) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fox-Keller, Evelyn (1991) *Reflexiones sobre género y ciencia*. Valencia: Alfons El Magnànim.
- França-Tarragó, Omar (2001) *Ética para psicólogos: introducción a la psicoética*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Franco, Larry; Roven, Charles y Tkach, Cheryl (Productores), y Nolan, Christopher (Director) (2005) *Batman Begins* [Película] USA/UK: Warner Bros., Syncopy, DC Comics, Legendary Entertainment y Patalex III Productions Limited.
- Fuller, Norma (1997) Fronteras y retos: varones de clase media del Perú. En Valdés, Teresa y Olavarría, José (eds.) *Masculinidad/es: poder y crisis*. Chile: FLACSO.
- Gabbard, Krin (2008) Hombres de película. En Angels Carabí y Josep Armengol (eds.) *La masculinidad a debate*. Barcelona: Icaria.
- García-Escrivá, Vicente (2018) El auge del género de superhéroes y la nueva industria cinematográfica global. *Revista mediterránea de comunicación*. 9(1), 483-491. Recuperado de: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/72053/6/ReMedCom_09_01_32.pdf

- Geertz, Clifford (1991), *La Interpretación de las Culturas*, Barcelona, GEDISA.
- Gómez, Bernardo (2005) *Disfunciones de la Socialización a través de los Medios de Comunicación*. *Razón y Palabra*. 10(44), 1-8. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520624015>
- González, Manuel (2002) Aspectos éticos de la investigación cualitativa. *Revista iberoamericana de educación* (29), 85-103. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/800/80002905.pdf>
- González, Teresa (2009) Flexibilidad y reflexividad en el arte de investigación cualitativa. *Índex de Enfermeria*. 18(2), 121-125. Recuperado de: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962009000200012&lng=es&tlng=es.
- Grady, Joseph (1999) A typology of motivation for conceptual metaphor: correlation vs. resemblance. En Gibbs, Raymond y Steen, Gibbs (Eds.), *Metaphor in cognitive linguistics. Selected papers from the fifth international cognitive linguistics conference*. Amsterdam, John Benjamin Publishing Company.
- Guba, Egon y Lincoln, Yvonna (1994) *Competing paradigms in qualitative research*. En Denzin, Norman y Lincoln, Yvonna (eds.) *Handbook of qualitative research*. California: Sage Publications.
- Guber, Peter (Productor) y Burton, Tim (Director) (1989) *Batman* [Película] USA/UK: Warner Bros., The Guber-Peters Company y PolyGram Filmed Entertainment
- Gubern, Román (1987) *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A.
- Guerrero, María (2016) *La investigación cualitativa*. INNOVA. 1(2) 1-9. Recuperado de: <http://www.journaluidegye.com/magazine/index.php/innova/article/view/7/8>
- Guimelli, Christian (1993) Concerning the structure of social representations. *Papers on Social Representations*. 2(2); 85-92. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/138647078/Christian-Guimelli-Concerning-the-Structure-of-Social-Representations>
- Guimelli, Cristian (1994) *Structures et transformations des représentations sociales*. Génova: Universidad de Lausanne.
- Gutiérrez, Silvia (2006) *Las representaciones sociales desde una perspectiva discursiva*. UAM-X. 17, 231-256. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/27393347_Las_representaciones_sociales_desde_una_perspectiva_discursiva.
- Jodelet, Denise (1985) *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*. En Moscovici, Serge (ed.) *Psicología Social, II*. Barcelona: Paidós.
- Juárez-Salazar, Edgar (2015) *Sociedad e Ideología desde Lacan y Althusser: una propuesta de Psicología Crítica*. *Psicología & Sociedade*. 27(3) 609-617. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1807-03102015v27n3p609>

- Ladevito, Paula (2014) Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación. *Universitas Humanística*. (78), 211-237. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79131632010>
- Lagarde, Marcela (1996) Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia. Madrid: Horas y Horas.
- Lakoff, George y Johnson, Mark (1995) Metáforas de la vida cotidiana. España: Teorema.
- Lamas, Marta (1996a) Introducción. En Lamas, Marta (ed.) El género. La construcción cultural de la diferencia sexual. Ciudad de México: PUEG.
- Lamas, Marta (1996b) La antropología feminista y la categoría "género". En Lamas, Marta (ed.) El género. La construcción cultural de la diferencia sexual. Ciudad de México: PUEG.
- Lamas, Marta (1996c) Usos, dificultades y posibilidades de la categoría "género". En Lamas, Marta (ed.) El género. La construcción cultural de la diferencia sexual. Ciudad de México: PUEG.
- Leal, Aurora (2003) Mirar y pensar desde la cultura de género. *Anuario de psicología*. 34(2), 279-290. Recuperado de: www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/download/61741/88526
- Leal, Sandra (2016) El destino del héroe: el sacrificio de su sensibilidad femenina. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. 25, 153-169. DOI <http://dx.doi.org/10.20983/noesis.2016.12.10>
- León, Eric (2016) El origen de las películas de superhéroes: el inicio de un todo. Hello Friki. Recuperado de: <http://www.hellofriki.com/cine/reportajes-cine/2016/02/27/el-origen-de-las-peliculas-de-superheroes-el-inicio-de-un-todo/>
- Loeb, Jeph y Morris, Tom (2013) Héroes y superhéroes. En Morris, Tom y Morris, Matt (eds.) Los superhéroes y la filosofía. Barcelona: Blackie Books S.L.U.
- Marqués, Joseph-Vincent (1997) Varón y patriarcado. En Valdés, Teresa y Olavarría, José (eds.) Masculinidad/es: poder y crisis. Chile: FLACSO.
- Martínez, Alejandra y Merlino, Aldo (2006) Discurso y socialización en producciones cinematográficas infantiles. *Comunicar*. (26), 125-130. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15802619>
- Martínez, Miguel (2006) Validez y confiabilidad en la metodología cualitativa. *Paradigma*, 27(2), 07-33. Recuperado de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1011-22512006000200002&lng=es&tlng=es.
- Marvel Comics (2018) Recuperado de: <http://marvel.com/>
- Maza, Alejandro (2013) Un acercamiento al cómic: origen, desarrollo y potencialidades. *Perspectivas Docentes*. (67), 12-16. Recuperado de: <http://revistas.ujat.mx/index.php/perspectivas/article/view/586>
- McCloud, Scott (1995) Cómo se hace un cómic: el arte invisible. Barcelona: Editoriales B

- Montero, Maritza (2006) Teoría y práctica de la psicología comunitaria. La tensión entre comunidad y sociedad. Buenos Aires: Paidós.
- Morales, J. Francisco; Moya, Miguel; Gaviria, Elena y Cuadrado, Isabel (2007) Psicología social. Madrid: McGraw-Hill.
- Morris, Matt (2013) Batman y sus amigos: Aristóteles y el círculo íntimo del Caballero Oscuro. En Morris, Tom y Morris, Matt (eds.) Los superhéroes y la filosofía. Barcelona: Blackie Books S.L.U.
- Morris, Tom (2013) ¿Qué hay detrás de la máscara? El secreto de las identidades secretas. En Morris, Tom y Morris, Matt (eds.) Los superhéroes y la filosofía. Barcelona: Blackie Books S.L.U.
- Morris, Tom y Morris, Matt (eds.) (2013) Los superhéroes y la filosofía. Barcelona: Blackie Books S.L.U.
- Okuda, Mayumi y Gómez-Restrepo, Carlos (2005) Métodos en investigación cualitativa: triangulación. Revista Colombiana de Psiquiatría. 34(1), 118-124. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/rcp/v34n1/v34n1a08.pdf>
- Olavarría, José (2003) Los estudios sobre masculinidades en América Latina. Un punto de vista. Anuario Social y Político de América Latina y el Caribe. (6), 91-98. Recuperado de: [http://www.pasa.cl/wp-content/uploads/2011/08/Los Estudios sobre Masculinidades en America Latina Olavarría Jose.pdf](http://www.pasa.cl/wp-content/uploads/2011/08/Los_Estudios_sobre_Masculinidades_en_America_Latina_Olavarría_Jose.pdf)
- Olivas, Oswaldo (2017) DC sigue apostando por las animaciones para adultos con Batman: Gotham by Gaslight. Merca 2.0. Recuperado de: <https://www.merca20.com/dc-sigue-apostando-por-las-animaciones-para-adultos-con-batman-gotham-gaslight/>
- Organización de las Naciones Unidas (1995) Informe de la conferencia internacional sobre la población y el desarrollo. Nueva York: ONU. Disponible en https://www.unfpa.org/sites/default/files/event-pdf/icpd_spa_2.pdf
- Ortiz, Elsa (2013) Las representaciones sociales: un marco teórico apropiado para abordar la investigación social educativa. Revista de Ciencias Sociales. 19(1), 183-193. Recuperado de: www.redalyc.org/articulo.oa?id=28026467006
- Pedrero, Mercedes (2012) Metodología cualitativa para reforzar estudios cuantitativos. En Blázquez, Norma; Flores, Fátima y Ríos Mabel (eds.) Investigación Feminista. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez, Eulalia (2011) El sexo en las metáforas. 187(747), 99-108. DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.747n1011>
- Platero, Lucas (2013) Marañas con distintos acentos: Género y Sexualidad en la Perspectiva Interseccional. Encrucijadas. 5, 44-52. Recuperado de: www.encrucijadas.org/index.php/ojs/article/view/63
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (2010) Desarrollo humano en Chile 2010. Género: los desafíos de la igualdad. Santiago: PNUD. Recuperado de http://desarrollohumano.cl/idh/download/PNUD_LIBRO.pdf

- Puente, Claudia (2016) Masculinidad y violencia en el nuevo cine mexicano. Las películas de Luis Estrada. *La Palabra*. (28), 59-72. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451546837005>
- Quesada, Daniel (2018) Cine de superhéroes. Análisis de todas las películas. Hobby Consolas. Recuperado de: <https://www.hobbyconsolas.com/reportajes/analizamos-clasicos-cine-superheroes-84982>
- Quintanilla, Alberto (2016) Reportaje especial *Batman*: todas sus películas, actores y mejores tebeos. IGN España. Recuperado de: <http://es.ign.com/batman-v-superman-dawn-of-justice/101524/feature/reportaje-especial-sobre-batman-todas-sus-peliculas-actores>
- Quinteros, Paulo (2017a) Las películas de superhéroes no morirán. Mouse. Recuperado de: <http://mouse.latercera.com/las-peliculas-de-superheroes-no-moriran/>
- Quinteros, Paulo (2017b) El estado de las películas de superhéroes DC que desarrolla Warner Bros. Mouse. Recuperado de: <http://mouse.latercera.com/dc-films-warner-bros-lista/>
- Rada, Dora (2007) El rigor en la investigación cualitativa: técnicas de análisis, credibilidad, transferibilidad y confirmabilidad. *Sinopsis Educativa*. (1), 17-26. Recuperado de: http://revistas.upel.edu.ve/index.php/sinopsis_educativa/article/view/3539c
- Rateau, Patrick y Lo Monaco, Grégory (2013) La Teoría de las Representaciones Sociales: Orientaciones conceptuales, campos de aplicaciones y métodos. *CES Psicología*. 6(1), 22-42. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=423539419003>
- Reig, Ramón y Mancinas-Chávez, Rosalba (1989) Dibujos animados: estereotipos de género. *Chasqui*. 111, 79-83. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11441/28226>
- Rocha, Tania (2009) Desarrollo de la Identidad de Género desde una Perspectiva Psico-Socio-Cultural: Un Recorrido Conceptual. *Revista Interamericana de Psicología*. 43(2), 250-259. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/284/28412891006.pdf>
- Rojo, Luisa (2011) El análisis crítico del discurso. En Íñiguez, Lupicinio (ed.) *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*. Barcelona: UOC.
- Ruiz de Mendoza, Francisco (2000) The role of mappings and domains in understanding metonymy. En Barcelona, Antonio (Ed.) *Metaphor and metonymy at the crossroads*. Berlin, Mouton de Gruyter.
- Ruiz Olabuénaga, José (2012) *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad Deusto.
- Ruiz, Santiago y Triquell, Ximena (2017) Imágenes y palabras en la lucha por la imposición de los sentidos. *La imagen como generadora de relatos*. Centro de

- estudios en diseño y comunicación (61), 143-154. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/596_libro.pdf
- Salgado, Eva (2013) El discurso y sus discursos en la mira. (43), 7-12. México: Centro de investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n43/n43a1.pdf>
- Sánchez, Enrique (2003) Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórica-estructural. Revista Universidad de Guadalajara. (28) 1-40. Recuperado de: <http://mural.uv.es/sanfera2/hollywood.pdf>
- Sánchez, Rafael (1970) El montaje cinematográfico. Arte en movimiento. Barcelona: Editorial Pomaire, S.A.
- Santivañez, César (2012) ¿Qué pasó con el Comic Code Authority? Perú21. Recuperado de: <http://blogs.peru21.pe/comics21/2012/08/que-paso-con-el-comic-code-aut.html>
- Scott, Joan (1996) El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas, Marta (ed.) El género. La construcción cultural de la diferencia sexual. Ciudad de México: PUEG.
- Scott, Joan (2016) Género: ¿todavía una categoría útil para el análisis? La Manzana de la Discordia. 6(1); 95-101 DOI: <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i1.1514>
- Shields, Stephanie (2008) Gender: An Interseccionalidad Perspective. Sex Roles. 59(5), 301-311. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/225716758_Gender_An_Interseccionalidad_Perspective
- Skoble, Aeon (2013) Revisionismo de superhéroes en Watchmen y The Dark Knight Returns. En Morris, Tom y Morris, Matt (eds.) Los superhéroes y la filosofía. Barcelona: Blackie Books S.L.U.
- Soriano, Cristina (2012) La metáfora conceptual. En Ibarretxe-Antuñano, Idrade y Valenzuela, Javier. Lingüística Cognitiva. Barcelona: Anthropos
- Sotolongo, Pedro y Delgado Carlos (2006) La epistemología hermenéutica de segundo orden. En Sotolongo, Pedro y Delgado, Carlos. La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Buenos Aires: Clacso.
- Sucasas, Ángel (2014) Batman cumple 75 años. El País. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2014/07/15/actualidad/1405437251_859388.html?r_el=mas
- Tannen, Deborah (2008) La relatividad de las estrategias lingüísticas: repensando el poder y la solidaridad en el género y en la dominación. La manzana de la discordia. 3(2), 91-105. DOI: <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v3i2.1466>
- Tortajada, Iolanda; Araña, Núria y Martínez, Inmaculada (2013) Estereotipos publicitarios y representaciones de género en las redes sociales. Comunicar. 21(41), 177-186. DOI: <http://dx.doi.org/10.3916/C41-2013-17>

- Tudor, Andrew (1974) Cine y comunicación social. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Ursua, Nicanor (1980) Ciencia y verdad en la teoría constructivista de la escuela de Erlangen. Revista internacional de filosofía. 10(2/3), 175-190. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/43046044>
- Valdés, Teresa y Olavarría, José (1997) Introducción. En Valdés, Teresa y Olavarría, José (eds.) Masculinidad/es. Poder y Crisis. Santiago de Chile: FLACSO.
- Van Dijk, Teun (2000) El discurso como interacción en la sociedad. En van Dijk, Teun (ed.) El discurso como interacción social. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, Teun (2008) Semántica del discurso e ideología. Discurso & Sociedad. 2(1), 201-261. Recuperado de: [http://www.dissoc.org/ediciones/v02n01/DS2\(1\)Van%20Dijk.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v02n01/DS2(1)Van%20Dijk.pdf)
- Vasilachis, Irene (2007) El aporte de la epistemología del sujeto conocido al estudio cualitativo de las situaciones de pobreza, de la identidad y de las representaciones sociales. Qualitative Social Research. 8(3), 1-22. Recuperado de: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/rt/printFriendly/290/637>
- Vásquez, Arturo (2014) ¿Estamos ante el fin del género de superhéroes? El Mundo. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/cultura/2017/04/28/59010e4646163f14398b4575.html>
- Vergara, María (2008) La naturaleza de las representaciones sociales. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. 6(1), 55-80. Manizales: Colombia. Recuperado de: <http://revistaumanizales.cinde.org.co/index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/265>
- Viñolo, Samuel e Infante, Fernando (2012) La imagen sometida. Ideología y contraideología de la representación visual en el cine digital y de animación latinoamericano. Aisthesis. (52), 369-391. DOI <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000200019>
- Wagner, Wolfgang y Flores-Palacios, Fátima (2010) Apuntes sobre la epistemología de las representaciones sociales. Educación Matemática. 22(2), 139-162. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=40516666007>
- Wagner, Wolfgang y Hayes, Nicky (2011) El discurso de lo cotidiano y el sentido común. Barcelona: Anthropos.
- Wodak, Ruth (2000) ¿La sociolingüística necesita una teoría social? nuevas perspectivas en el análisis crítico del discurso. Iberoamericana de discurso y sociedad. 2(3), 123-147. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4582710>
- Zayas, Pedro (2010) El rombo de las investigaciones de las ciencias sociales. Bogotá: E-Book.

Zecchetto, Victorino (2002) La danza de los signos. Nociones de semiótica general.
Quito: Abya-yala.

VIII. ANEXOS

Escenas seleccionadas *Batman: The Movie* (1966)



Ilustración 35 Escena 1 "Conferencia de prensa"



Ilustración 35 Escena 2 "Entrevista en mansión Wayne"



Ilustración 35 Escena 3 "Cita en departamento"



Ilustración 35 Escena 4 "La bomba"



Ilustración 35 Escena 4 "Kitka es descubierta"



Ilustración 35 Escena 6 "Batman y Robin en el laboratorio"

Escenas seleccionadas Batman (1989)



Ilustración 41 Escena 1 "Vicky Vale, la fotógrafa"



Ilustración 41 Escena 2 "Batman rescata a Vicky"



Ilustración 41 Escena 3 "Vicky conversa con Batman"



Ilustración 41 Escena 4 "Discusión entre Bruce y Vicky"



Ilustración 41 Escena 5 "Bruce discute con Guasón"



Ilustración 41 Escena 6 "Dentro de Bruce"

Escenas seleccionadas Batman (2005)



Ilustración 47 Escena 1 "Fogata en el hielo"



Ilustración 47 Escena 2 "Cachetadas"



Ilustración 47 Escena 3 "Asesoramiento tecnológico"



Ilustración 47 Escena 4 "Ataque a Rachel"



Ilustración 47 Escena 5 "Reencuentro"



Ilustración 47 Escena 6 "Cenizas de Bruce"

Pautas de discusión para la selección de escenas



PAUTA UTILIZADA CON MODIFICACIONES

CRITERIOS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Concepto de escena.											
Tiempo de duración.											
Presencia o mención del personaje principal.											
Interacciones que aborden algún aspecto de género.											
¿En qué grado la escena permite hacer referencia a los conceptos teóricos de la investigación? ¿Se puede establecer una commensurabilidad con las escenas de las otras películas?											

DIARIO DE CAMPO

En primer lugar, es relevante mencionar el método de trabajo que se lleva a cabo, el cual consiste en una hora de supervisión a la semana con la académica supervisora, espacio en el cual se revisan los avances semanales, la bibliografía ocupada y a ocupar, se discuten las decisiones a tomar, se planifican futuros avances, se toman acuerdos relevantes, entre otras cosas.

Los primeros meses de trabajo fueron enfocados al encuadre teórico y conceptual del presente trabajo, la labor se centró en generar un marco teórico sólido en el cual sustentar el posterior análisis, junto con una base empírica que permita aterrizar los conocimientos y conclusiones generadas. Es de suma importancia señalar que en esta etapa, uno de los investigadores, se retiró de la labor debido a problemas personales que no le permitieron continuar con el trabajo investigativo, no obstante, a pesar de ser una importante baja no prevista, el ritmo y calidad de trabajo se mantuvieron siempre estables.

Para continuar con las etapas de carácter metodológicas y procedimentales, luego de haber pasado por los procesos de elegir un superhéroe, elegir la cantidad de películas y cuáles serían éstas, se eligió en qué formato de idioma serían visualizadas. Esto figuró como una decisión relevante, dado que no resultaba igual, para efectos de esta investigación, una visualización en idioma original, original subtitulada al español o doblada al español; ya que entre estos formatos existen variaciones que si bien pueden ser sutiles, al momento de llevar a cabo un análisis exhaustivo tendrán una relevancia no menor. Así pues, se llegó a la conclusión, en una primera instancia, de ver las películas en su idioma original (inglés), con subtítulos en español puesto que es el idioma natal de los investigadores, y el nivel de inglés no es suficiente como para entender a cabalidad los diálogos que se presenten en las películas. No obstante, posteriormente se decidió optar por trabajar con las películas dobladas al español latino por dos razones. La primera de ellas consiste en que el contexto en el cual se desarrolla esta investigación, es más común y cotidiano que las películas, en general, sean vistas en español latino, dado que tienen mayor cobertura tanto en cines como en la televisión. La segunda razón, es la dificultad que presenta el conseguir subtítulos originales, sobre todo en los filmes más antiguos.

Posteriormente, se acordó en conjunto con la supervisora académica, una primera fecha para llevar a cabo la visualización de la primera película (*Batman: The Movie*), donde se dio lugar a una vista general, acompañada de una asociación libre triangulada en relación a posibles escenas a escoger para el posterior análisis en profundidad. Así pues, se repitió el mismo proceso con las otras dos películas, lo cual permitió un primer acercamiento al objeto de estudio, facilitando la posterior selección de escenas.

Luego, se procedió a ver los siguientes filmes, primero de forma individual y luego en conjunto, haciendo en cada instancia una selección general de escenas con potencial de análisis. Después de visualizado y discutido el material fílmico se llegó a los siguientes acuerdos. Para *Batman: The Movie* se seleccionaron un total de 11 escenas, mientras que en *Batman* y *Batman Begins* se seleccionaron 14 escenas. Dado que la cantidad de material a analizar era demasiado y podría resultar redundante, se decidió generar criterios de selección de escenas por parte de los investigadores, que permitieran llevar a cabo un despeje de las escenas seleccionadas anteriormente, dejando solamente aquellas que cumplieran de forma más precisa con los criterios generados.

La construcción de los criterios de selección de escenas mencionados anteriormente, se llevó a cabo por parte de los investigadores mediante una discusión de elementos centrales que debía tener el material de análisis, teniendo siempre en cuenta una justificación en base a los marcos teórico y empírico de la presente tesis, además teniendo presentes en todo momento los objetivos de investigación. La discusión decantó en 6 criterios de selección que serían utilizados para despejar la alta cantidad de escenas seleccionadas *a priori*. Este proceso se concretó utilizando una tabla de selección por cada película, las cuales contenían los criterios acordados anteriormente, y la cantidad total de escenas preseleccionadas (tablas que se encuentran en el apartado de anexos). Finalmente, se decidió utilizar un total de 6 escenas por película.

Una vez elegidas las escenas, se construyeron tablas de descripción, las cuales consistían en el nombre de estas, el tiempo de duración, una breve síntesis explicativa, una descripción densa y la justificación de elección. La parte más importante de dichas tablas, fue la descripción densa, donde se prestó atención a diversos elementos importantes como los diálogos, las interacciones, gesticulaciones y lenguaje no verbal en general. También se tomaron en cuenta la musicalización, cambios de cámara y montajes. Luego de haber llevado a cabo las descripciones de las 18 escenas, se tomaron capturas de pantalla representativas de cada una (revisar anexos)

Una vez elaboradas las selecciones y descripciones de las escenas a analizar, se procedió a construir dos tablas de análisis por cada escena, la “tabla de análisis A”, donde se llevó a cabo el análisis de los objetos, y la “tabla de análisis B”, donde se llevó a cabo el análisis de los sujetos. Cabe mencionar que durante la completación de dichas tablas, surgió una sugerencia por parte de la supervisora académica, de cambiar la escena 2 de la película *Batman Begins* por otra escena que era parte de las que no fueron escogidas. Luego de un proceso de revisión y discusión entre investigadores, se tomó la decisión de mantener la escena previamente escogida. Los argumentos para la decisión fueron los siguientes: no

encaja dentro del concepto de escena, dado que posee 4 escenografías distintas en distintos espacios físicos; por otro lado, la escena encaja en el concepto planteado en el marco empírico; además, tiene potencial de análisis en relación a la evolución de la relación masculinidad/feminidad que se puede observar en función de las otras películas; también es interesante ver cómo el personaje principal mantiene su control emocional y su falta de expresividad hasta que es nombrado su padre, donde cambia su actitud, esto es relevante al momento de analizar la construcción de la masculinidad y la relevancia que la figura paterna tiene en este proceso. Una vez tomada esta decisión se procedió a terminar de completar las tablas de análisis, para luego llevar a cabo una revisión de éstas en conjunto, con el fin de detectar y corregir errores de forma, además de hacer complementos a los análisis e interpretaciones.

Una vez finalizado el proceso anterior, se procedió a realizar una nueva revisión del marco teórico, con el fin de identificar y extraer los elementos más relevantes a utilizar durante las siguientes etapas de análisis, poniendo especial atención a los conceptos críticos de la presente tesis. Se obtuvo como resultado un resumen del marco teórico con sus conceptos centrales, definiciones, características y funciones de dichos conceptos, el cual fue utilizado para generar las categorías dentro de cada concepto crítico fundamental.

Las categorías generadas se dividieron en tres tipos: categorías teóricas, compuestas y emergentes. Una vez generadas todas las categorías se procedió a llenarlas de contenido a partir de las pautas de análisis. Para esto se buscaron regularidades y cambios presentes de forma transversal en las tres películas, mediante un proceso de discusión por parte de los investigadores, para luego clasificar estos contenidos como teóricos, compuestos o emergentes. Una vez clasificados, fueron integrados dentro de la categoría con la cual guardarán mayor relación. Paralelamente se generaron tipos de masculinidades no hegemónicas según lo que se pudo observar en el material fílmico. Una vez que cada categoría se encontraba compuesta de su correspondiente contenido, se procedió a construir las definiciones de cada una. Luego se complementaron las definiciones de las categorías a partir de los elementos icónicos, metafóricos e históricos, con el fin de responder a los objetivos específicos de la investigación.

El siguiente paso fue instalar el programa Atlas.ti en los computadores personales de los investigadores, con el fin de generar asociaciones entre las categorías y sus contenidos, para así comenzar la construcción de las representaciones sociales de masculinidades. Una vez generadas todas las asociaciones se procedió a guardar capturas de pantalla de los resultados obtenidos, las cuales posteriormente sirvieron de guía para desarrollar las conclusiones del presente trabajo.