

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

"ESTEREOTIPOS EN EL CINE GUATEMALTECO CONTEMPORÁNEO, 2010-2013."

TESIS DE GRADO

EDDIE ROLANDO LARA THOMAE

CARNET 20115-10

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, AGOSTO DE 2015
CAMPUS CENTRAL

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

"ESTEREOTIPOS EN EL CINE GUATEMALTECO CONTEMPORÁNEO, 2010-2013."

TESIS DE GRADO

TRABAJO PRESENTADO AL CONSEJO DE LA FACULTAD DE
HUMANIDADES

POR
EDDIE ROLANDO LARA THOMAE

PREVIO A CONFERÍRSELE

EL TÍTULO Y GRADO ACADÉMICO DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, AGOSTO DE 2015
CAMPUS CENTRAL

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR

RECTOR: P. EDUARDO VALDES BARRIA, S. J.
VICERRECTORA ACADÉMICA: DRA. MARTA LUCRECIA MÉNDEZ GONZÁLEZ DE PENEDO
VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y PROYECCIÓN: ING. JOSÉ JUVENTINO GÁLVEZ RUANO
VICERRECTOR DE INTEGRACIÓN UNIVERSITARIA: P. JULIO ENRIQUE MOREIRA CHAVARRÍA, S. J.
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO: LIC. ARIEL RIVERA IRÍAS
SECRETARIA GENERAL: LIC. FABIOLA DE LA LUZ PADILLA BELTRANENA DE LORENZANA

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANA: MGTR. MARIA HILDA CABALLEROS ALVARADO DE MAZARIEGOS
VICEDECANO: MGTR. HOSY BENJAMER OROZCO
SECRETARIA: MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY
DIRECTORA DE CARRERA: MGTR. NANCY AVENDAÑO MASELLI

NOMBRE DEL ASESOR DE TRABAJO DE GRADUACIÓN

DR. MIGUEL FLORES CASTELLANOS

REVISOR QUE PRACTICÓ LA EVALUACIÓN

DR. SILVIO RENE GRAMAJO VALDES

MIGUEL FLORES CASTELLANOS
miguelflorescastellanos@gmail.com / 5067-5449

Guatemala, 13 de abril de 2015

Señores Miembros
Consejo de Facultad de Humanidades
Universidad Rafael Landívar
Presente

De mi consideración:

Por este medio presento a ustedes la tesis titulada: **Estereotipos en el cine guatemalteco contemporáneo 2010-2013**, del alumno Eddie Rolando Lara Thomae, carnet: 2011510 de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

Esta investigación ha sido realizada con esmero y alto nivel de excelencia, tanto en creación y uso de nuevos instrumentos de análisis del cine, creados por el propio alumno, así como la calidad de datos recopilados. Todo expresado con una redacción impecable. Su trabajo de análisis y síntesis lo ha llevado a resultados fiables y valiosos a tomar en cuenta por las cineastas guatemaltecos y la crítica de cine de Guatemala. Además resulta un ejemplo de las habilidades y competencias de un comunicador landivariano. En vista de las muchas cualidades de esta tesis pediría que sea considerada para un reconocimiento por parte de la Facultad de Humanidades, dada la calidad y proyección de este trabajo.

En vista de lo anterior, solicito a ustedes iniciar el proceso de revisión final de tesis.

Agradeciendo su atención a la presente y quedando a sus respetables órdenes.

Atentamente,

A handwritten signature in dark ink, consisting of a series of vertical, slightly wavy lines that form a dense, scribbled pattern. The signature is slanted upwards from left to right.

Dr. Miguel Flores Castellanos
Código No. 363
Colegiado activo No. 22316



Orden de Impresión

De acuerdo a la aprobación de la Evaluación del Trabajo de Graduación en la variante Tesis de Grado del estudiante EDDIE ROLANDO LARA THOMAE, Carnet 20115-10 en la carrera LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, del Campus Central, que consta en el Acta No. 05368-2015 de fecha 24 de agosto de 2015, se autoriza la impresión digital del trabajo titulado:

"ESTEREOTIPOS EN EL CINE GUATEMALTECO CONTEMPORÁNEO, 2010-2013."

Previo a conferírsele el título y grado académico de LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN.

Dado en la ciudad de Guatemala de la Asunción, a los 25 días del mes de agosto del año 2015.



Irene Ruiz Godoy

**MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY, SECRETARIA
HUMANIDADES
Universidad Rafael Landívar**

Resumen

La presente investigación se enfoca en las distintas formas en que se manifiestan los estereotipos en las películas guatemaltecas entre los años 2010 al 2013, identificando la tipología de los enunciados más recurrentes para determinar la proyección simbólica que dichos estereotipos impregnan en el imaginario social nacional.

El estudio se plantea como un acercamiento profundo a la dimensión sociológica del cine en Guatemala y a la influencia que este ejerce en la sociedad.

Con el fin de responder a la pregunta de investigación se llevo a cabo un análisis de contenido de tres películas guatemaltecas; *El Regreso de Lencho*, *Gerardi* y *Capsulas* respectivamente. Para ello se realizó una visualización detenida de los films y posteriormente se crearon hojas de codificación que permitieron categorizar los estereotipos observados y agruparlos de manera de facilitar el análisis. El estudio se complementó con entrevistas a los directores y guionistas de las obras para ofrecer un panorama más amplio del marco contextual bajo el cual se concibieron las películas.

El estudio estableció la existencia una fuerte carga de estereotipos en las producciones cinematográficas guatemaltecas, primordialmente haciendo referencia a temas de edad, etnia, estilo de vida, género, nacionalidad, nivel socioeconómico, profesión, sexualidad y religión. Esto permite observar la existencia de una precepción sobre la sociedad guatemalteca como un contexto sumamente dividido con partidos definidos por diferencias basadas principalmente en aspectos económicos y culturales.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	3
1.1 Antecedentes	4
1.2 Marco Teórico	13
1.2.1 Cine	13
a. Historia del cine	13
b. Historia del cine en Guatemala	21
c. Teoría del cine	23
d. Géneros cinematográficos	42
e. Proceso	45
f. Teorías del cine	52
1.2.2 Estereotipos	60
a. Concepto	60
b. Clasificación de estereotipos	64
c. Estereotipos en imágenes	65
1.2.3 Análisis del film	66
a. Discurso sobre el film	67
II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	69
2.1 Objetivos	70
2.2 Elementos de estudio	71
2.2.1 Estereotipo	71
2.2.2 Largometraje	72
2.3 Alcances y límites	72
2.4 Aporte	73
III. MÉTODO	74
3.1 Metodología	74
3.2 Unidades de análisis	75
3.3 Técnicas e instrumentos	77

3.4 Procedimiento	78
IV. PRESENTACION Y ANÁLISIS DE RESULTADOS	79
4.1 <i>El Regreso de Lencho</i>	81
4.2 <i>Gerardi</i>	82
4.3 <i>Cápsulas</i>	82
4.4 Discusión	83
4.4.1 Realidades invisibles	83
4.4.2 Personajes estereotipados	90
4.4.3 Retrato de la sociedad guatemalteca	92
V. CONCLUSIONES	97
VI. RECOMENDACIONES	100
VII. REFERENCIAS	102
VIII. ANEXOS	

I. INTRODUCCIÓN

La invención del cine supuso en un principio una nueva forma de entretenimiento al presentar al público con imágenes en movimiento proyectadas en una pantalla, una novedad tal como el circo o el teatro lo fueron en sus respectivos tiempos. Desde los hermanos Lumiere hasta Woody Allen, la cinematografía ha captado la atención de una generación detrás de otra. Sin embargo, existe una dimensión comunicativa detrás de las imágenes superficiales que constituye quizás uno de los poderes más significativos de esta disciplina.

El cine funciona como un vehículo para la transmisión y reproducción de fenómenos y aspectos sociales, muchas veces de manera subliminal, entre estos los estereotipos. Estos son categorizaciones sociales acerca de grupos determinados de personas que muchas veces encaminan a connotaciones negativas. Ambos conceptos no son totalmente ajenos uno de otro y en ocasiones convergen para crear contenidos simbólicos, especialmente en sociedades pluriculturales como las de la actualidad.

La presente investigación pretende analizar el contenido de tres obras cinematográficas guatemaltecas para determinar si estas incluyen la reproducción de estereotipos en alguna parte de su discurso. De esta manera puede establecerse la relación entre el cine y la manera en cómo son retratados los personajes y dar claves de la percepción de quienes desarrollan la producción cinematográfica guatemalteca y la refracción de los distintos esquemas sociales.

Son escasos los estudios formales con respecto al contenido del cine de Guatemala. En un país con una industria cinematográfica aún en desarrollo y crecimiento resulta sumamente importante determinar las características que la definen desde un inicio. Esta investigación pretende ser un referente para comprender una dimensión sociológica del contenido del cine en Guatemala y así influir en las actitudes de creación y consumo de las producciones.

1.1 Antecedentes

A continuación se presentan investigaciones tanto nacionales como internacionales previas a la presente tesis y seleccionadas debido a la relevancia del tema que funcionaron como un punto de partida y aportaron información a este estudio. Se tomarán las experiencias anteriores en estudios relacionados con estereotipos y no necesariamente con el cine para poder analizar metodologías y aspectos teóricos.

Alonso (2013) enfoca un estudio en analizar los estereotipos de género en el cine de acción contemporáneo y su recepción por parte del público. Se empleó una metodología cualitativa, llevando a cabo un análisis de contenido de los comentarios escritos de alumnas y alumnos de la Universidad de Oviedo al proyectarles cuatro escenas breves extraídas de películas de acción. La investigación comprobó que el género del público es una de las maneras en que la industria cinematográfica hollywoodense clasifica sus productos para facilitar su comercialización. El cine de acción se concibe como un espectáculo para público masculino por elementos como la violencia. Las heroínas protagónicas parten de la condición de objeto de deseo, teniendo que mantener un equilibrio entre lo femenino y lo heroico masculino. La autora recomienda que es necesaria una indagación futura para determinar si la mirada femenina encontrada sigue identificando la relación de héroes y heroínas en las películas de acción.

Otro estudio, realizado por Mejía y Rojas (2012), analiza los estereotipos de belleza física que tienen los adolescentes de diferente género y estrato socioeconómico en Bogotá, para establecer estos patrones y caracterizar en qué consisten estos estereotipos. Se empleó una metodología mixta; cuantitativa para casos particulares y la contemplación de los resultados en relación a las variables, así como correlaciones estadísticas para conocer la influencia de los medios de comunicación. La dimensión cualitativa se empleó para comparar los resultados que se producen teniendo en cuenta el contexto social. La investigación definió

que si existen estereotipos de belleza física, particularmente relacionados a características retratadas en moda, farándula, belleza y salud, con una preferencia por la delgadez, los rasgos faciales suaves, particularmente latinos, la piel blanca y las características corporales de delgadez y alta estatura. Se recomienda profundizar en la relación que existe entre los medio de comunicación y los adolescentes para medir la incidencia en como los medios han ejercido influencia en la formación de la identidad de los adolescentes.

En otro caso, Castillo (2011) realizó una investigación acerca de la discriminación de género y dominancia social basándose en un análisis de los estereotipos de género y de la influencia del *priming* subliminal, es decir, de los estímulos relacionados con la memoria implícita. Para conocer la valencia de estos estereotipos se utilizaron para la metodología encuestas muestrales, cuestionarios socio demográficos y escalas de adjetivos. El estudio permitió reconocer que algunos estereotipos han dejado de tener vigencia en la actualidad, aunque algunos se mantienen tales como el de la mujer emocional y sumisa y el del hombre valiente e insensible. El patrón de resultados obtenido posiblemente refleja lo que ha sucedido en la sociedad, pues si bien algunos procesos y circunstancias de las relaciones intergrupales entre los grupos de género están evolucionando favorablemente y se encuentran en proceso de cambio, otros aspectos se mantienen arraigados y son más resistentes. Las modificaciones que la autora identifica son un menor apoyo a las actitudes sexistas y un mayor respaldo legal e institucional, así como una mayor implicación de las mujeres en el desarrollo formativo y laboral. La autora sugiere que es necesario aplicar medidas que eliminen las visiones estereotípicas de los grupos de género desde una perspectiva educativa enfocada a valores igualitarios donde el feminismo de igualdad adquiera relevancia.

En un estudio enfocado en las películas *Puro Mula* y *La Vaca*, De León (2010) investigó como estas dos películas enmarcadas en la producción cinematográfica guatemalteca contemporánea reflejan prejuicios y estereotipos en los personajes

principales y secundarios, definiendo temáticas y roles que transmiten ideas e influyen la mente de los espectadores. Para determinar estos fenómenos se realizó un análisis de contenido empleando la utilización de hojas de codificación y entrevistas a actores y directores que permitieran interpretar su reproducción e inclusión en el cine nacional. La investigación estableció que si existe una reproducción plena de estereotipos en estas producciones, en su mayoría de género, edad, belleza, nivel socioeconómico o clase social y nacionalidad, mientras los prejuicios mostrados fueron siempre de tipo social. El estereotipo más recurrente fue el de nivel socioeconómico, retratado con lenguajes, actitudes y formas de pensamiento particulares.

De León realiza un acercamiento a la realidad social guatemalteca definiendo a través del análisis al joven adulto con una falta de identidad y plagado de vicios, a la mujer caracterizada con responsabilidades caseras y a un contexto social cargado de modismos lingüísticos y de forma de vida, en donde los personajes del área rural se muestran con una menor escolaridad y educación. La autora sugiere a los futuros realizadores de producciones nacionales conocer la realidad social guatemalteca al crear historias para manejar un discurso, en el cual no se incluyan estereotipos y prejuicios y evitar así generalizaciones dentro de la sociedad.

Para analizar los estereotipos manifestados en el ámbito radial, Vargas (2010) realizó un estudio que analiza los estereotipos de los programas *El Estartazo* y *A Todo Dar*. Empleando entrevistas semiestructuradas y cuadros de cotejo, la autora definió que los estereotipos más recurrentes son los de género y rol social. Dentro de los discursos de los personajes se evidencia que roles determinados mantienen a la mujer y hombre con un grado educativo específico, con determinadas características físicas y un trabajo particular. También establece referencias a estereotipos homosexuales, que se vinculan siempre con características femeninas. En la investigación, la autora establece que lo importante en la sociedad actual, son las apariencias, la juventud, el dinero y la belleza y describe una percepción de las personas que residen en el interior del país connotada con

ignorancia y bajo nivel educativo. Se recomienda a los locutores realizar un estudio profundo del impacto que los personajes pudieran tener en la sociedad guatemalteca para que estos se conviertan en un cuestionamiento a las pautas culturales y circunstancias socioeconómicas que los determinan y evitar así reproducciones de estereotipos.

En cuanto a estereotipos de género se refiere, Castellán (2009) investigó sobre la participación de las mujeres en las producciones cinematográficas guatemaltecas en el periodo del 2000 al 2007. Con la finalidad de establecer el rol que juegan en esta disciplina, detrás y delante de cámaras, se cuantificaron diez películas y se entrevistó a una directora, a 4 directores y a diferentes mujeres que se desenvuelven en el área. Dentro de los resultados se estableció que las mujeres tienen una participación escasa en la profesión, constando únicamente un aproximado del 25% del total de directores y productores. Además, muchas de ellas desempeñan roles estereotipados y enfrentan en varias ocasiones discriminación por género o edad. La autora sugiere que se ha roto un poco la barrera patriarcal marcada por la sociedad, pero recomienda una mayor equidad en el medio de trabajo para garantizar un equilibrio equitativo.

Por su parte, Lara (2009) realizó una investigación para analizar los estereotipos masculinos en anuncios publicitarios en prensa escrita para determinar si estos muestran al hombre como una figura principal que refuerza conductas en el público objetivo. La metodología empleada constó de un análisis de las piezas por medio de fichas técnicas que determinan los criterios básicos del anuncio tales como tamaño, marca que se anuncia y los estereotipos a analizar. Además, se realizó una encuesta a cincuenta hombres y cincuenta mujeres para determinar si existen diferencias entre una época y otra en cuanto a los estereotipos en los anuncios publicitarios, y se realizó un *focus group* a cinco publicistas que indicaron los estereotipos utilizados por ellos mismos en sus anuncios y las diferencias entre diez años de espacio. Cabe resaltar que en dicho estudio se establece un sesgo inicial en el cual se daba por sentado la inclusión de estos enunciados en las

piezas publicitarias. La tesis se enfocó entonces en demostrar la forma en que ellos se manifiestan. En base a los resultados la autora estableció que efectivamente existen estereotipos en estos anuncios que relacionan al hombre con estereotipos en sus rasgos, en sus roles, en sus caracteres físicos y en sus destrezas cognitivas. Se discute que los estereotipos incluidos en el 2007 eran distintos a aquellos de diez años atrás con ciertos cambios como el hombre metrosexual, la libertad sexual más amplia, y la inclusión de la mujer en los anuncios publicitarios de ropa, lociones y zapatos de hombre que contribuyen una sociedad más libre e inclusiva. La autora recomienda a la sociedad guatemalteca ver los anuncios publicitarios como un medio empleado para llegar a ellos, no necesariamente como una regla exacta a que modelos seguir. A los comunicadores y agencias de publicidad se les sugiere utilizar su creatividad para reflejar los valores guatemaltecos, y no contribuir únicamente a una cultura de consumismo o establecimiento de características negativas por el único objetivo de vender.

Leguizamón (2009) realizó un análisis del discurso de los principales artículos de la *Revista Amiga* durante el año 2007 para establecer si existieron estereotipos en la comunicación del medio. La autora utilizó una metodología descriptiva en base a análisis crítico del discurso para desentrañar el trasfondo de 17 publicaciones. El estudio estableció que el estereotipo usual de ama de casa retratado en esta clase de revistas ha sido reemplazado por un rol femenino de negocios, pero que este se basa en la importancia de la apariencia física como principal características del éxito y como componente indispensable para el desarrollo personal. De esta manera se estableció que aunque la dinámica ha variado, si existe aún un refuerzo de los estereotipos por parte de este medio dirigido primordialmente a un público femenino. La autora hace hincapié en la importancia de dar un tratamiento adecuado a la información previa a su publicación, con el fin de fomentar plataformas de respeto y equidad en cuestión de género.

En la investigación realizada por Palominos (2006) el enfoque era el determinar la existencia de estereotipación de género en la publicidad dirigida a los niños a través de un análisis de contenido de una muestra de comerciales emitidos tanto en canales de televisión abierta como en canales infantiles de TV de pago. A través de un análisis de contenido, se definieron variables codificadas que posteriormente serían analizadas estadísticamente para dar respuesta a las hipótesis planteadas. La autora estableció que estos muestran una clara referencia a pensamientos generalizados respecto al género constante en el tiempo, y que existe una mayor presencia de personajes masculinos que femeninos, incluso en el caso de productos que no tienen una clara asociación con algún género. Se relaciona a los niños con mayor inventiva e inteligencia, mientras que a las niñas se las asocia con mayor emotividad y preocupación por la apariencia física. Los niños están altamente relacionados con la violencia explícitamente a través de protagonizar actos violentos, o a través de juguetes que tengan relación con ella.

En un estudio similar, Tavico (2006) realizó una investigación con el fin de determinar los prejuicios y los estereotipos dentro de un imaginario racista en la prensa guatemalteca. A través de una metodología descriptiva empleando el uso del análisis crítico del discurso, el autor aborda la transmisión de ideas etnocéntricas, comparativas, y de exclusión de grupos indígenas y ladinos nutriéndose de las distintas teorías que rodean al racismo y a la discriminación étnica. Los resultados determinaron que los medios hacen una diferenciación considerable en las caracterizaciones de personas de la ciudad y de la provincia del país, incluyendo estereotipos de ignorancia y violencia para quienes residen en el interior. Se presenta a esta parte como incapaz de realizar decisiones importantes por si misma lo cual conlleva dentro de su estructura prejuicios de pasividad y manipulación. El autor recomienda el reconocer la adscripción étnica de cada persona, así como el de la cultura a la que pertenece para propiciar el conocimiento y expresión adecuada y verídica de la gran diversidad que habita Guatemala.

En un análisis de los programas de opinión de radio de Guatemala, Archila (2013) estudia los actores, temas y propuestas ideológicas para determinar tendencias y establecer una comparación del contenido y los mensajes de cada programa. El análisis de contenido se realizó a través de hojas de cotejo, entrevistas y tablas comparativas que permitieran ilustrar de manera detallada las características de cada elemento por separado. Archila concluye en que el contenido de estos programas falla en generar una masa crítica plural de opinión en la audiencia, guiando hacia los intereses particulares que cada medio presenta ideológicamente. También define una tendencia general de derecha enfocada primordialmente en temas de origen político y del sector público. El autor recomienda fomentar el desarrollo de programas de opinión que presenten diversas posturas ideológicas para contribuir a una pluralidad crítica de opinión en la población, haciendo énfasis en que estos deben ser solo una de muchas fuentes consultadas por el público para formar un criterio balanceado.

Corona (2010) realizó un análisis de contenido de las caricaturas de mayor rating en México D.F. para identificar cuáles son los elementos que caracterizan particularmente a estas obras. Para ello se empleó una investigación de tipo descriptivo no experimental y un análisis de contenido tipo cuantitativo-exploratorio-directo con cuatro diferentes caricaturas como sujetos. Se categorizaron las características demográficas, psicológicas y ambientales de los personajes, enfatizando principalmente las psicológicas por la relevancia que estas suponen para el estudio. Se estableció que de las cuatro caricaturas, tres poseen elementos negativos para la audiencia infantil, tal como el retrato de personajes tontos, malos ejemplos a imitar, violencia y estereotipos de género predominantes. Se fomenta el papel centralista del hombre y el supeditado de la mujer, y la violencia se presenta en la mayoría de las situaciones como el único método para resolver problemas. La autora recomienda que los análisis posteriores relacionados con el tema incluyan un enfoque semiótico audiovisual, pues son estos elementos los que permiten una perspectiva completa e integral de las obras.

En un reportaje que describe los reconocimientos internacionales de cinco cineastas guatemaltecos actuales, Martínez (2013) se vale de entrevistas y testimonios recolectados por medio de la entrevista a estas personalidades para describir el contexto en el cual estos se desenvuelven. La autora describe que los premios obtenidos fuera de Guatemala denotan una producción cinematográfica de calidad y talento en donde se busca plasmar ideas, experiencias e historias de índole personal y colectiva. Sin embargo concluye en que la falta de cobertura en los medios y la falta de apoyo crean un círculo en el cual el público objetivo nacional pasa inadvertido en el proceso. Se recomienda que los guatemaltecos conozcan y apoyen el cine guatemalteco y el trabajo y reconocimientos otorgados a los directores nacionales para fortalecer la identidad nacional y a los medios de comunicación dar a conocer el trabajo de los cineastas para fomentar trabajos de mayor calidad.

De León (2012) también plantea razones y factores que impiden el desarrollo del cine en Guatemala. En la investigación se encuentran datos cualitativos y cuantitativos a través de entrevistas semiestructuradas a personalidades del cine y productoras así como a gestores del ministerio de cultura. El estudio establece que ciertas leyes como la de Fomento a las Industria Cinematográfica y Audiovisual en Guatemala brinda la posibilidad de regular la disciplina al proveer un amparo legal en las coproducciones, distribuir un fondo estatal, fomentar el turismo cultural y mejorar la imagen dentro y fuera del mismo país. De León concluye en que el avance y democratización de la tecnología hace posible hacer cine con equipo de calidad competitiva, aunque la industria no se especializa en la distribución lo cual se traduce en un obstáculo entre las películas y la audiencia. El autor recomienda a los cineastas guatemaltecos buscar la aprobación de la ley de fomento a la industria cinematográfica y audiovisual, ya que esta supone un aporte a las necesidades inminentes en el panorama nacional. Al regular la actividad, se puede lograr un aporte financiero al país y bajar los costos bajo los cuales se buscan los objetivos. Dicho estudio se incluye como antecedente debido

a que brinda una explicación profunda del funcionamiento de todos los esquemas que enmarcan el cine en Guatemala.

Las investigaciones previamente descritas contextualizan algunos acercamientos previos que se han realizado a los estereotipos en el cine, y particularmente al uso del análisis de contenido para la identificación de fenómenos sociales de tal naturaleza. Se hace evidente que el cine y otros medios han sido vehículos para la transmisión de estereotipos de alguna manera o en alguna parte de su discurso. La comunicación ha sido sujeta a la transmisión de mensajes subliminales que son consumidos inconscientemente por las audiencias y que en ocasiones han reforzado estereotipos tanto negativos como positivos.

1.2 Marco teórico

1.2.1 Cine

a. Historia del cine

- Cine mudo

Nowell-Smith (1996) menciona que el surgimiento del cine no puede reducirse a un único evento, ya que fueron incontables experimentos en países como Alemania, Inglaterra, Francia y Estados Unidos los que dieron cabida a su aparición y auge. Thomas Edison fue el primero en emplear el kinetoscopio en 1892, un dispositivo con una recámara de 35mm (medida empleada todavía en la actualidad) donde se montaba la película de celulosa que permitía a un espectador ver pequeños segmentos continuos a través de una secuencia de fotografías mostradas rápidamente. Benet (2004) sostiene que el invento poseía una única desventaja: la secuencia de imágenes podía ser vista únicamente por una persona a través de una mirilla. La falta de proyección no permitía un establecimiento del espacio ideal para que el cine surgiera con fuerza, deficiencia cambiada por los Lumière.

Faulstich y Korte (1997) reflexionan sobre el cine y la cultura cinematográfica a la que dio origen, atribuyendo que son características de las revoluciones tecnológicas y sociales del siglo XIX en dos formas: la forma en que un producto social en desarrollo puede ser comercializado como mercancía y por ende funcionar como un medio disponible para un público interesado y con necesidades similares.

Según Benet, es a los hermanos Lumière a quienes se les acredita la primera proyección cinematográfica a una audiencia formal en París en el año 1895. Con su invento denominado Cinématographe, el cual brindaría su nombre a la

disciplina cinematográfica, eran capaces de grabar, revelar y proyectar escenas cotidianas, lo cual les brindó un reconocimiento amplio en toda Europa y cedió a Francia la primicia en la aparición de la industria. Quizás las obras más notables de estos exponentes son *La salida de los obreros de las fábricas Lumiere* y *La llegada del tren a la estación de Ciotat*, ambas escenas de la vida cotidiana que proyectados en escena cautivaban la atención del público. Sin embargo, como menciona Sadoul (1972), después de dieciocho meses la audiencia se aburre de ver únicamente una serie de fotografías animadas y el cine se estanca hasta la aparición de George Méliés, un compatriota de los hermanos Lumiere que introduce la narrativa teatral al cine.

Méliés emplea los recursos del teatro para contar historias y rápidamente toma auge en el mundo del espectáculo. Benet (2004) atribuye a Méliés, una producción memorable entre 1896 y 1912, incluyendo la realización de cientos de obras que trascendieron de continente y se establecieron como principal fuente de entretenimiento en Estados Unidos. *Viaje a la luna*, una obra basada en dos novelas famosas de Julio Verne y de H.G. Wells, es su film más reconocido debido a su contenido ficticio creado con trucaje y maquetas en los primeros estudios cinematográficos de la historia. Según Lamet, Rodenas y Gallego (1968), la decadencia de Méliés se marca a partir de 1910, cuando difícilmente logra vender sus películas y se ve opacado por la competencia, primordialmente de Pathé, una productora también con sedes en las ciudades más importantes del momento y fuente de una gran multiplicidad de obras.

Zubiaur (1999) menciona que posteriormente se establece el impresionismo cinematográfico que se caracterizó por continuar con la corriente naturalista de Lumiere rompiendo con el conformismo narrativo de la películas hasta entonces, buscando una estructura rítmica significativa por si misma empleando el ritmo. Luego y a la corriente se suman personajes como Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Jean Epstein y Louis Delluc. Con el expresionismo se pretendía elevar el cine al gusto de las élites, alejándose del cine popular que creaba Méliés.

Charles Pathé lideró junto con Ferdinand Zecca la Compañía Pathé, la cual predominó el ámbito de la producción cinematográfica antes de la primera guerra mundial, estableciendo sedes en diferentes naciones. Lamet et al. sostienen que la necesidad de recurrir al mundo de la literatura para elevar la estética del cine inspiró a Pathé a fundar la Sociedad de Autores Cinematográficos, una organización que reunía las mentes y personalidades más brillantes de la comedia, música y decoración francesa para realizar obras de gran calidad. Con estos acercamientos empiezan a instituirse los primeros esfuerzos por consolidar al cine como una disciplina establecida con un gremio que los aglomere, como cualquier otra rama artística.

Nowell-Smith sostiene que desde las primeras décadas desde su aparición, el cine estaba conformado por tiempos no mayores a 10 minutos, en donde se ilustraban diferentes temas en pocas tomas. Es hasta 1910 en donde aparecen los films de larga duración, los cuales permitían narrativas complejas y el establecimiento del cine como una industria de entretenimiento formal. Fueron construidos complejos tan majestuosos y de tal importancia como el teatro, siendo Paris, Londres, Nueva York y Los Ángeles las ciudades sedes donde se concentraba la producción de mayor calidad. Es aquí donde el cine toma auge y empieza a verse como una actividad ligada inseparablemente a la cultura y ya no como un mero espectáculo de momento.

El cine ruso nace en 1919, con un decreto proclamado por Lenin, en donde se nacionalizaban todas las producciones cinematográficas. Faulstich y Korte (1997) resaltan que el cine ruso surge a raíz el establecimiento de cines urbanos y se basaba principalmente en representaciones teatrales de San Petersburgo y en episodios de novelas célebres o canciones populares. Sadoul menciona que el cine ruso se refería a las tradiciones y a la cultura del a nación, inspirándose principalmente en escenas y obras de la historia rusa de Tolstoj, Dostoievski, Puchkin, etc. Lamet et al. (1968) sostienen que es a los rusos a quienes se les

acredita el montaje, argumentando que esa era la esencia misma del cine. Zubiatur (1999) resume las características del cine soviético en un repudio por el cine-mercancía, buscando más un realismo y haciendo uso virtuoso del montaje. También se particulariza por ser un cine sumamente propagandístico, de gran impacto social al incluir a la clase obrera como protagonistas. Serge M. Eisenstein, uno de los primeros directores soviéticos realiza *El acorazado Potemkin* en 1925, un film que muestra al pueblo como protagonista y que en 1958 es señalada como la mejor película en la historia por historiadores.

En Estados Unidos, la compañía Edison continuaba liderando la producción cinematográfica del país a través de un monopolio de la industria basado en la imitación y compra de las películas francesas y de un control total de las patentes del cine. García y Sánchez (2002) sostienen que *General Film Company* se crea para pelear contra este monopolio, y los directores empiezan a formar iniciativas independientes como *National Independent Movie Picture Alliance* para defender sus derechos de mercado, aunque los estudios mantuvieron una dominancia debido a su poder financiero y a sus recursos.

Según Nowell-Smith (1966), luego del establecimiento de empresas como *Vitagraph*, *Biograph* y *Universal* dentro de la producción cinematográfica norteamericana se consolida a Hollywood como principal fuente de la cinematografía mundial por sus estudios-fábrica, y el país se empieza a distinguir por una supremacía en la industria y la creación. Para Benet (2004) es la diversificación de los géneros los que permiten tal proliferación de la industria cinematográfica en Estados Unidos. Al presentar al público con opciones segmentadas y bien definidas, la producción tomó un vuelco especializado según los gustos de una audiencia con creciente exigencia. David Wark Griffith junto con Charles Chaplin, Mary Pickford y Douglas Fairbanks crean la marca *United Artists*, bajo la cual se consolida la película ambientada en el sur de Estados Unidos *El Nacimiento de una Nación*. Su gran éxito consistió en saber presentar los sentimientos y en captar con unos medios técnicos, extraordinarios para la época,

una de las batallas de la guerra de secesión. Los autores resaltan la importancia de Chaplin en esta época debido a que se le adjudica crear un cine apto para todo público sin discriminación de estratos sociales o económicos, en contraste con las obras creadas usualmente para los intelectuales más refinados. Con la búsqueda de un cine sin estas discriminaciones se extendió el alcance de la audiencia y se removió la exclusividad que adquirió en un tiempo esta disciplina, así como sucedió con el teatro en el pasado.

Lamet et al. (1968) mencionan que en Alemania, alrededor de la década de los años 20, el cine manifiesta notablemente la corriente del expresionismo, la cual se caracteriza por un movimiento musical, arquitectónico, pictórico y fílmico que huye de la realidad y se encierra en la filosofía del sadismo, lo terrorífico y lo onírico. Zubiaur (1999) define que la finalidad del expresionismo fue explicar y expresar los estados de ánimo de los personajes por el simbolismo de las formas combinado con el decorado para la proyección desmesurada del drama. El decorado adquiere protagonismo y se convierte en un foco de atención de los creadores que se esfuerzan por mostrar estructuras y mundos simbólicos caracterizados por su pintura e iluminación extravagante. Los films mostraban la subjetividad atormentada de los autores con formas alejadas a los convencionalismos del contexto el momento y con un concepto diferente de armonía y belleza. *El gabinete del Dr. Caligari* de Carl Mayer es la obra exponente del movimiento y marca una reflexión subjetiva – narrativa que adquiriría gran importancia en la creación de cine posterior.

García y Sánchez (2002) argumentan que este film es el primer antecedente que posteriormente daría cabida al nacimiento del género del terror y la importancia en su momento consiste en una ruptura total del esteticismo y la forma trabajados hasta el momento. Benet (2004) indica que en esta corriente es notable la forma en que el cine bebe la influencia del universo pictórico, haciendo citas literales a obras pasadas.

Siguiendo la línea cronológica establecida por los autores previamente citados, hasta aquí, el cine mudo estaba ya instaurado como una disciplina artística de gran importancia. La internacionalización de las creaciones permitió un reflejo de las particularidades de cada contexto, que haciendo uso de las disponibilidades técnicas del momento, permitieron una gran gama de diferentes influencias y producciones. La evolución del cine fue un proceso exponencialmente rápido, y en menos de 20 años se establecen las bases sobre las cuales se fundamentaría la cinematografía hasta la contemporaneidad. Sin embargo algo faltaba para que la ecuación estuviera completa, y una transformación entera de la industria y el concepto del cine suceden al momento en el que se incorpora un elemento clave: el sonido.

- Cine hablado

Nowell-Smith (1966) sostiene que la llegada del cine con sonido sincronizado en 1927 supuso para el cine un cambio radical; la estructura de las películas fue alterada para considerar el sonido en la producción, los escritores empezaron a jugar un papel primordial en el cine y se habilitó la creación de nuevos géneros como los musicales. *El cantor de jazz*, una película dirigida por Alan Crosland, triunfó en todas partes por ser la primera producción cinematográfica en emplear sonido sincronizado con los labios de los actores y naturalmente revolucionó la industria entera. Benet (2004) indica que es en este momento donde se establece la estandarización, tanto en tecnología como en producción. Con la organización de los estudios dentro de una estructura monopolística, la elaboración de películas se ajustó cada vez más a un sistema programado en fases en las que iba interviniendo distintos equipos de personal especializado.

Faulstich y Korte (1997) también resaltan que es en esta época en donde cobra protagonismo el estrellato de actores y actrices, figuras que empiezan a ser más cotizadas por la industria cinematográfica y que poco a poco empiezan a adquirir roles de íconos de la época. Más tarde esas figuras marcarían tendencias e

incluso redefinirían aspectos sociales como la vestimenta, la manera de hablar, etc.

Personalidades célebres del cine en el momento tales como Chaplin, Eisenstein y Murnau se unieron para escribir un manifiesto en contra del cine sonoro, argumentando que “toda adición de la palabra a una escena filmada, a la manera del teatro, mataría a la puesta en escena porque chocaría con el conjunto que procede sobre todo por yuxtaposición de escenas separadas” (Sadoul, 1972, p. 210). Otro factor que afectó el surgimiento el cine hablado fue la barrera idiomática, la cual causó que en París la gente pidiera a gritos su lenguaje natal al observar películas de procedencia norteamericana. Sin embargo, esta adición a la producción cinematográfica supondría, en conjunto con el uso de la música y los ruidos hábilmente manejados, una contribución eficaz a la dirección de las obras artísticas y una realidad más cercana y vital.

Sadoul (1972) describe que en Alemania, el expresionismo pierde su auge y se ejemplifica principalmente con el fracaso de la película *Metrópolis* de Friz Lang, lo cual los obliga a firmar acuerdos con Paramount y Metro, dos compañías que se perfilaban entre las principales de Hollywood. La segunda guerra mundial supuso una producción fílmica internacional volcada hacia una propaganda nacionalista o al documental de guerra. Surgen directores de renombre tales como Orson Wells, con su innovadora e intrincada película *Ciudadano Kane* y Alfred Hitchcock, quien explota el género policiaco y de suspenso con nuevos trucos y técnicas hasta entonces nunca antes empleadas. El autor indica que en Estados Unidos, la industria Hollywoodense explota este avance, y surge un gran número de géneros tal como las películas de *gangsters*, el cine de terror y la comedia americana. Destacan films como *Frankenstein*, *King Kong*, *Scarface* y directores como John Ford, el pionero y quizás uno de los mayores exponentes del género western. Sadoul menciona que en cuanto a al género documental, una escuela predominante se funda en Nueva York gracias a Robert Flaherty y su obra “*Nanook del Norte*”, quizás el primer documental propiamente establecido.

Zubiaur (1999) indica que la comedia surge como un optimismo crítico de la época en los años cuarenta en un cine que permite enormes flexibilidades al incluir sonido. El cine fantástico-terrorífico lo impone Universal en 1931, empleando recursos del expresionismo alemán, ejemplificándose en films como *Drácula*. Las películas de *gangsters* y de presidio son la evolución directa de los *western* pero al contrario de este género, muestra a los personajes como seres deplorables con características de anti-héroes. Los géneros sirvieron para la penetración comercial de Hollywood y garantizaron la estabilidad en el mercado pese a la crisis.

En una Italia devastada de postguerra, el cine adquiere características particulares. Según Lamet et al. (1968), el neorrealismo italiano surge debido a los presupuestos reducidos y a una búsqueda por plasmar con sinceridad y la mayor fidelidad posible las imágenes y la vida cotidiana sin emplear actores profesionales ni puestas en escena intrincadas y complejas. Vittorio de Sica dirige *Ladrón de Bicicletas*, film más notable de esta corriente. Zubiaur, citando a Roberto Rossellini, menciona que este cine es una aproximación moral que se convierte en un hecho estético y una representación humilde del mundo, un acto de valentía que busca aceptar al hombre tal como es.

Benet (2004) resalta a Ingmar Bergman como uno de los directores nórdicos más prolíferos, y quizás de los únicos que cabe mencionar procedentes de Suecia. Sus films se cargan de emoción, y emplea el uso recurrente de símbolos encrucijadas psicológicas, temáticas freudianas o apocalípticas y antagonismos. En Japón Akira Kurosawa sorprende al mundo occidental con películas como *Los Siete Valientes*, grabada con medios técnicos excepcionales como el uso simultáneo de diferentes cámaras y temas filosóficos de gran profundidad.

Respecto al cine actual, Zubiaur (1999) citando a Román Gubern argumenta que este se sitúa bajo los influjos de la era electrónica, transformando el nivel de estructuras industriales, estilos y estrategias comerciales. La producción intenta

cubrir los espacios que la televisión no puede abastecer, y se enfoca a un público más selectivo. El cine se ha convertido en un fenómeno universal-planetario que se ha extendido incluso hasta lugares como Latinoamérica, África, Asia y Oceanía. El auge de las tecnologías ha permitido una democratización de la disciplina, haciendo no solo las obras sino que la producción accesibles a casi cualquier persona a costos muy reducidos.

b. Historia del cine en Guatemala

La historia del cine guatemalteco se ve indudablemente vinculada a la historia política y a la realidad social que atraviesa el país en diferentes épocas, marcando auges en las producciones así como silencios intensos. La primera generación de largometrajes creados en Guatemala empieza en 1949, coincidiendo con el periodo de revolución y conflicto armado del país. Jiménez (2013) menciona que se rodaron cuatro películas en esfuerzos conjuntos con otras naciones. *Cuatro vidas*, lanzada precisamente en ese año fue coproducida con México por medio del trabajo de Guatemala Films y la productora mexicana Producciones Brooks, razón por la cual algunos historiadores la enmarcan en el contexto del cine mexicano aun cuando fue rodada en locaciones como Atitlán y Antigua Guatemala.

Cortés (2005) indica que el recurso de las “coproducciones” mexicanas se debe a que así, los creadores obviaban los problemas sindicales en el ahorro personal, y además daba una nueva gama de opciones en locaciones para filmar. Sin embargo, estas obras buscaban beneficiar únicamente a la industria mexicana. En 1950 se realiza el rodaje de *El Sombrero*, primer filme enteramente guatemalteco que intensifica los sentimientos de etnocentrismo y xenofobia del momento, magnificados por el éxito local del film. Luego de esta incursión, Guatemala Films, única empresa gestora y productora de audiovisuales en el país hasta entonces, se desintegra y sus miembros regresarían a trabajar únicamente

por vías individuales. El mercado no era el suficiente como para sustentar el impulso original que supuso la cinematografía nacional.

Cuando Jacobo Arbenz llega al poder los conflictos sociales se agudizan, lo cual supone un escenario incierto para los posibles inversores que conciben los retornos como dudosos o inciertos. Jiménez (2013) menciona que Salvador Abularach, promotor de espectáculos del país, es el único personaje quien apuesta por el cine y crea dos guiones para las obras *Caribeña*, en 1952, y *Cuando vuelvas a mi*, en 1953. Impulsando los proyectos con fondos propios, funda la Productora Centroamericana, una empresa creada para la promoción y producción de películas nacionales. La autora comenta que Abularach contrató entonces a José Baviera, actor y director español radicado en México como fuente creadora principal para ambas obras y que estas producciones fueron proyectas en Guatemala y en México. La contratación de personal extranjero resulta una inversión demasiado fuerte para Abularach y esto lo obliga a clausurar la productora. Siguiendo la tradición de las coproducciones entre países, Carlos Vejar filma en Guatemala *El Cristo Negro*, obra que incluye la participación de Enrique Arce Behrens, personalidad reconocida en el ámbito nacional por su labor en radio y televisión y que se estrena en 1955, dos años después de su rodaje. El cine guatemalteco entra entonces en un periodo de pausa.

Jiménez (2013) sugiere que la principal causa de este silencio es la difícil inversión con poca oportunidad de remuneración combinada con la tumultuosa situación que acontecía a Guatemala, debido al surgimiento de la contrarrevolución y a la represión de la libertad de expresión. Es hasta 1960 que aparece de nuevo un largometraje nacional, *La alegría de vivir*, dirigida por Alberto Serra, la cual reanuda la actividad cinematográfica en el país. Por medio de *Panamerican Films*, empresa de Manuel Zeceña Diéguez, nuevamente se importan talentos mexicanos para los films guatemaltecos. Sucede entonces una producción más establecida y un boom de largometrajes en el país alcanzando más de treinta obras entre 1961 y 1967, principalmente de la autoría de Zeceña Diéguez y Rafael Lanuza. *El Cristo*

de los Milagros, de Tikal Films y dirección de Lanuza, se estrena en 1972 y es la primera producción guatemalteca en ser transmitida por televisión nacional. La autora también indica que Herminio Muñoz Robledo es otro cineasta que surge paralelamente en la misma época con sus productoras Tacana Films y Cine Producciones Muñoz, y quien en contraste con Lanuza, realiza producciones enteramente guatemaltecas sin intervención extranjera. Otto Coronado realiza films con notable influencia de los westerns norteamericanos, y Carlos Llano, otro cineasta que se suma al movimiento, lanza *Los domingos pasarán*, con la colaboración de Serra. Candelaria, una producción de Rafael Lanuza marca en 1977 una nueva pausa en la cinematografía guatemalteca que duraría hasta principios de los años noventa a causa de la violencia política que marco tanto al país. Cortés (2005) menciona que no es por falta de interés en registrar cinematográficamente la realidad social del momento, sino que la violencia y la represión no permitieron que el movimiento documentalista se desarrollara. La única obra de ficción que se enmarca en este periodo es *Tahuanca, gran señor de la selva*, en 1986 por Muñoz. Aparte de este film, únicamente se registran obras pedagógicas y documentales de situaciones no relacionadas con el conflicto en el país que por fines prácticos no son tomados en cuenta al hablar de la historia del cine en Guatemala.

Cortés (2005) resalta también la importancia del trabajo posterior como intento de recuperación de la memoria histórica y documentaciones de la violencia en los años de represión, principalmente por la población indígena. Cabe mencionar el nombre de Justo Chang y José Campang y su film *Del dictador al maestro*, de 1991, documental que recrea mediante tomas de archivo la década de los gobiernos de Juan José Arévalo y Jacobo Arbenz contextualizando el periodo previo de la dictadura de Jorge Ubico. Otros trabajos fueron realizados por la productora audiovisual Comunicarte tales como *La masacre de Panzós*, *Mártires en la embajada de España*, *La tragedia de Santa María Tzejá*, etc, en donde se denuncia diferentes eventos y tragedias ocurridas durante el conflicto armado.

Jiménez (2013) menciona que *El silencio de Neto* es una película que se estrena en 1994, periodo en el cual Guatemala ya había iniciado la transición democrática y de cese al conflicto armado interno. Supone un término a la pausa cinematográfica hasta el momento y consigue proyección internacional e intereses locales con gran incidencia en los ámbitos sociales y culturales. Se inicia un despliegue del cine y surgen nombres como Elías Jiménez, Rafael Rosal, Julio Hernández, Ana Carlos, Mario Rosales y Alejo Crisóstomo, productores que surgen de ramas de publicidad y comunicación social y que, eventualmente, establecerían su autoría en los principales films de la época.

El cine contemporáneo cimienta sus raíces en los cortometrajes y las producciones realizadas desde 1999, y se establece entre el 2002 y el 2004 con 3 largometrajes: *Lo que soñó Sebastián*, *Donde acaban los caminos* y *La Casa de enfrente*. Cajas (2013) menciona que Méndel Samayoa, productor de esta última película, considera esta obra la precursora de la etapa del cine actual. Por primera vez, una producción totalmente guatemalteca mostraba gran calidad de imagen y edición junto con enorme talento de los actores principales que podían competir directamente con las extranjeras. La película, coproducida con España, consigue la distribución internacional en el 2006 a través de *Buena Vista Home Entertainment* y varias obras nacionales empiezan a recibir diversos reconocimientos en certámenes internacionales, especialmente en Europa. *Donde acaban los caminos* fue escrita por Mario Monteforte Toledo basándose en una de sus novelas más conocidas y fue dirigida por el mexicano Carlos García Agraz. El film ganó el premio al mejor guión en el Festival Latinoamericano de Trieste, Italia en octubre del 2004.

Cajas (2013) señala que en el 2007 diferentes directores, productores, técnicos, actores de cine, televisión, audiovisuales forman la Asociación Guatemalteca del Audiovisual y la Cinematografía AGACINE. La organización surge como una iniciativa para proponer al estado iniciativas de leyes respecto a la cinematografía y como integración de la disciplina cinematográfica a través del Festival de Cine

Ícaro. Luego surgen otros certámenes como la Muestra de Cine Actual –MUCA– en el 2011 con impulso del Centro Cultural de España y Julio Hernández.

c. Teoría del cine

- El universo fílmico

Staehlin (1966) menciona que el cine es el arte del tiempo y del espacio y que, por lo tanto, satisface las exigencias de ser un arte conjuntamente figurativo y narrativo. Ambos aspectos se conjugan en una sola realidad fílmica basada la imagen en movimiento. Por su parte Gómez (2002) agrega que el ritmo es lo que conecta a esta dinámica de espacio-tiempo, y por ende es igual de relevante.

El principio básico de la creación fílmica como obra de arte radica en la diferencia del universo artificial de lo fílmico del universo natural de la realidad. La impresión del espectador es análoga con respecto a la impresión producida en el mismo espectador por la realidad natural semejante. Ciertos elementos fundamentan este lenguaje fílmico y crean a su vez una estética propia del cine que lo caracteriza como arte autónomo.

- El espacio fílmico

Burch (1969) concibe al film como una sucesión de trozos de tiempo y trozos de espacio. Los creadores juegan con una serie de elementos y técnicas para crear diferentes percepciones de estos tiempos y espacios que connotan una película. Por su parte, Gómez (2001) indica que el espacio se configura esencialmente en función de su naturaleza e identificación, y la percepción espacial se constituye en función de la ubicación de los objetos, de la distancia que exista entre ellos y de su movilidad. Según Staehlin (1966), el espacio del que nace el cine no consta de aquel del rodaje ni el de proyección, sino la percepción subjetiva del espectador. El espacio fílmico tiene tres dimensiones; dos de ellas son objetivas y la tercera es subjetiva, dada por la perspectiva lineal y por el movimiento.

Gómez (2002) resalta que ante un espacio fílmico, lo primero que el espectador hace es determinar la locación. Los creadores guían a la audiencia a través de pistas tautológicas que sitúen la narración dentro de un contexto. Cabe mencionar que existen films sin identificación plena del contexto por decisión propia. Sin embargo debe existir cierta coherencia para que el espectador navegue cómodo por este espacio.

Lamet et al. (1968) indican que en el cine se emplea la perspectiva cinética. Cuando el director monta diversos trozos de película para componer una escena, se crea un espacio y un ambiente nuevos a ser captados por el espectador. Así, el espectador tiene la impresión de que los trozos reunidos constituyen una acción unitaria en un espacio nuevo inexistente en realidad que resulta verosímil y real. Estos espacios pueden clasificarse de dos maneras:

- Espacio geográfico: Utilizado para situar la acción en cualquier punto de la tierra.
- Espacio dramático: Utilizado para localizar y ambientar la psicología de los personajes y situaciones, y subraya ideas o sentimientos.

Zubiaur (1999) argumenta que el cine trata el espacio de dos formas: lo reproduce para hacerlo sensible por movimientos de cámara o lo crea formando un espacio global sintético que es percibido por el espectador como único, pero que por medio del montaje pueden tener coherencia entre sí. Es indiscutible que cuando el espectador se encuentra frente a una obra que logra recrear este espacio fílmico de manera ideal, esta lo absorbe y el espacio real se disuelve durante la duración del film para obtener su atención indefinida.

- Tiempo

De acuerdo a Lamet et al. (1968), el tiempo en el cine es distinto al de la realidad porque este es variable, y puede ser fácilmente manipulado por los creadores de una obra fílmica. Zubiaur (1999) menciona que el cine crea un nuevo tiempo, fluido, que es variable en manos del cineasta, manipulándolo en función a sus necesidades expresivas. A diferencia del tiempo real y físico, este se puede alterar a necesidad de lo que la narrativa exige. Sorlin (1977) llama “tiempo del relato” a esa temporalidad fílmica fundada sobre sus rupturas, sobre hiatos más o menos perceptibles que hacen que la continuidad no sea siempre evidente en un plano al otro y que la anécdota no se inscriba en la duración de la proyección.

Para Gómez (2002), los tiempos fílmicos pueden dividirse en dos. El tiempo cronométrico es aquel medido de acuerdo a la función física. Entendido de esta manera, sería la longitud en pantalla que dura cada escena. Por otra parte puede destacarse el tiempo dramático, aquel que no es medido si no sentido. Los valores y manipulaciones psicológicas son los que lo dictan y es a través de diversos recursos de narración y puesta en escena que los creadores logran jugar con él. Se hace evidente tal característica en films de suspenso, por ejemplo, que mantienen al espectador a la expectativa de un evento por venir al colocar escenas de duración larga, con música lenta que conjugadas crean una percepción de un tiempo mayor.

Para demostrar mucha acción en poco tiempo un recurso usualmente empleado es el de la condensación, o la reducción de tiempo a través del montaje y la elipsis. Así, meses o incluso años pueden ser reducidos a un espacio de minutos o incluso segundos para los motivos narrativos de una historia, Burch (1969) indica que la presencia y amplitud de una elipsis deben forzosamente señalarse por una ruptura más o menos evidente de una continuidad virtual, ya sea visual o sonora. La distensión es por otra parte el alargamiento subjetivo de la duración de una

acción. Determinados momentos físicos se llenan de acciones y detalles lo cual permite un imposible físico real y brinda una sensación de un tiempo más lento.

Staehlin define como simultaneidad cuando se alternan dos tiempos vitales en los que la acción pasa de una a otra consecutivamente. No hay fractura de una narración sino una adición de otra narración complementaria. Otro recurso frecuentemente empleado en el cine es el salto atrás, en el cual la narración empieza por una segunda parte y luego regresa para contar el principio de la primera parte de la acción, evitando así cualquier periodo no significativo y construyendo el film simétricamente con un movimiento hacia atrás y otro hacia adelante. También existe un tiempo psicológico, que según el autor no es el que da la duración medida sino la duración sentida lograda a través del montaje métrico y la cadencia interior, la longitud y sucesión de planos y la diferencia entre el tiempo fuerte (el que pasan muchas cosas interesantes) y el tiempo débil (escasa acción e interés).

Lamet et al. (1968) definen la elipsis como la supresión de los elementos tanto narrativos como descriptivos de una historia de tal forma que a pesar de estar suprimidos se den los suficientes datos para poderlos suponer como sucedidos o existentes. Los espectadores no perciben una secuencia completa de las acciones si no las partes más fundamentales con las que puede contarse la historia. Todos estos recursos previamente mencionados son empleados para narrar el relato, que sería imposible de retratar en una temporalidad tan reducida como la del film si se apegara al tiempo real. También es posible conocer datos y detalles esenciales previos o futuros de la narración que pueden marcar pautas y ser claves para comprender el film en su totalidad.

- Movimiento

El movimiento de la imagen se desarrolla en una doble dimensión: la estática espacial y la dinámica temporal. Costa (1985) define que el movimiento sucede en el cuadro, es decir, de las figuras en el encuadre y como movimiento del cuadro a través del movimiento de la cámara que se desplaza variando el encuadre de las mismas figuras alrededor de tres ejes perpendiculares entre sí. Según se apoye en uno de los ejes, se obtiene un movimiento distinto, siendo X el balanceo, Y el cabeceo y el eje Z la mirada en derredor.

Lamet et al. (1968) categorizan los movimientos de rotación dependiendo de su naturaleza. En una panorámica horizontal se utiliza el eje Z y el movimiento de cámara da la sensación de mirar alrededor de derecha a izquierda o viceversa. Por el contrario, la panorámica vertical utiliza el eje Y, resultando en un desplazamiento ascendente o descendente. Por último se define el movimiento de balanceo por el empleo del eje X, simulando una oscilación irregular como un caminar tambaleante.

Por su parte, Staehlin (1966) define otro tipo de movimientos como de translación. El carro hacia adelante, también conocido como travelling de profundidad de avance, se caracteriza por un acercamiento de la cámara directamente al objeto y por consecuente un aumento en la escala de las figuras. Cuando se emplea el carro hacia atrás sucede lo opuesto. Con el carro lateral, el traslado sucede de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, realizado en sentido transversal al eje óptico. Si se combina el movimiento del carro hacia adelante o hacia atrás con el lateral, la dirección resultante es oblicua al eje óptico. También existe el ascensor, el cual se define por una circulación hacia arriba o hacia abajo en dirección vertical y la grúa, la combinación de dos o más de los movimientos anteriores.

- Ritmo

Staehlin (1966) define el ritmo como una proporcionada y armónica yuxtaposición y sucesión de elementos mayores y menores en la variada unidad de un todo. En el cine se refiere al complejo audiovisual narrativo, definido por su carácter estático o dinámico, consistente en la ordenación y proporción, equilibrio y armonía de los elementos ópticos y acústicos.

Lacey (2005) aclara que el ritmo tiene el poder de expresar la emoción del film a la audiencia. Ritmos rápidos requieren de movimientos y de una edición de alta velocidad coherente para que el público pueda seguir y entender la secuencia sin sentirse abrumada, a menos que esto fuese la intención. De la misma manera los ritmos lentos necesitan de tomas largas y de una estética que permita expresar tiempo alargados y una acción más pasiva.

Naturalmente, no existe un ritmo objetivo, ya que consiste puramente de una relación mental basada en la sucesión física. Se crea a través de la duración del material y la psicología de los planos, adecuando las duraciones de los planos a la atención del espectador de acuerdo a la intención que se quiera demostrar. Los elementos visuales encuadrados también juegan un papel fundamental en la aceleración o retardación del ritmo, así como el uso de la banda sonora.

Lamet, Rodenas y Gallego (1968) categorizan el ritmo de acuerdo a su clase:

- Analítico: Planos cortos y numerosos en un ritmo rápido, dinámico y de gran actividad.
- Sintético: Planos largos y poco numerosos que resultan en un ritmo lento.
- In crescendo: Planos cada vez más breves para denotar tensión o planos cada vez más largos para reflejar serenidad.

- Arrítmico: Planos breves o largos, sin tonalidad especial. Pueden incluirse cambios bruscos para producir sorpresa.

- Relatividad

Lamet et al. (1968) indican que la palabra relatividad indica relación, en el caso del cine, aquella que existe entre la cámara y los objetos o personajes captados por la cámara. Existen dos posibilidades cuando se trata de la relatividad. La primera es que el personaje actúe sin salirse del cuadro, al servicio de la cámara, procurando no abandonar el espacio señalado. Por otra parte, existe la posibilidad que la cámara este al servicio del personaje, y se mueva en torno a la fuerza expresiva necesaria. Es a través de ello que los realizadores pueden comunicar vida en seres inanimados como esculturas, cuadros, etc.

Así como en muchos aspectos de la cinematografía no existe una fórmula rígida que dicte el tipo de relatividad más que los criterios de los creadores y las necesidades narrativas del film. Sin embargo es usual que se alterne el uso de ambos tipos para brindar a la película una dinámica y que esta salga de los formalismos clásicos que antes predominaban en las obras.

- Truque

Lamet et al. (1968) afirman que los trucos empleados en el cine son una serie de avances técnicos que aumentan las posibilidades de creación de espacios, tiempos, y movimientos fílmicos. No se puede realizar una clasificación exacta de ellos, pero es posible agruparlos de acuerdo a su naturaleza. Este proceso se realiza posterior al rodaje del film e incluye todos los efectos y trucos que no son posibles de realizar con las técnicas disponibles en la realidad.

Los trucos de cámara pueden darse en la forma de una variación de velocidad al acelerar o hacer más lentos los tiempos, según sean las necesidades del film. Otra manera de hacerlo es deteniendo el rodaje y hacer los cambios pertinentes para luego continuar la grabación para crear apariciones o desapariciones súbitas de figuras o elementos. También pueden realizarse dobles tomas con la misma película para realizar una doble exposición.

Costa (1985) incluye dentro de los elementos de trucaje los efectos especiales. Aunque llamar trucos a estos efectos es darles una connotación negativa porque se ha recorrido mucho desde los primeros trucos mecánicamente empleados a los inicios del cine. Se adjudica el término al cine contemporáneo, tomando auge a raíz del boom de las películas de ciencias ficción a principios de la década de los años 80, y son manipulaciones de la imagen en post producción para crear imágenes imposibles en la vida real.

En cuanto al decorado los autores resaltan la posibilidad de situar a una figura en un escenario sin la necesidad que durante el rodaje esta coincida físicamente. A través de maquetas es posible representar grandes escenarios en pequeñas reproducciones. Los trucos de laboratorio son procedimientos más modernos y complejos que hacen virtualmente posible casi cualquier truco. Empleando pantallas azules, es posible cambiar fondos de los encuadres por otros sin afectar al personaje o figuras principales. También se hace posible la colorización de escenas y la inclusión de efectos especiales.

- La imagen fílmica

Una imagen se define como cualquier figura concreta, sensible y particular que funciona como elemento de representación. Lamet et al. (1968) sostienen que una imagen está siempre constituida por un contenido representante, es decir la realidad física y el material del objeto que dicha imagen significa; la realidad psíquica, espiritual, moral o simbólica. Según una clasificación realizada por

Arnheim (1969) citada por Aumont (1990), se categoriza una tiorotomía entre valores de la imagen con relación a la realidad:

- Valor de representación: La imagen representa cosas concretas, o de un nivel de abstracción inferior al de las imágenes mismas.
- Valor de símbolo: la imagen representa cosas abstractas, o de un valor pragmáticamente aceptado por la sociedad de abstracción superior al de las imágenes mismas.
- Valor de signo: la imagen representa un contenido cuyos caracteres no refleja visualmente.

La imagen fílmica está constituida por varios elementos que la diferencian de otras imágenes y las distinguen de su objeto. Como elementos esenciales sin los cuales no puede existir se perfilan la escala, el ángulo y la iluminación. También existen elementos integrales que se incorporan a los esenciales constituyendo no la esencia de la imagen fílmica en sí, sino una elevación a una perfección técnica y artística tales como el color, el sonido y el relieve.

- Escala

Lamet et al. (198) definen la escala como la relación ente la superficie del cuadro en la pantalla ocupada por la imagen de un objeto determinado y la superficie total del mismo cuadro. La escala se determina por el tamaño del objeto y la distancia hasta la cámara y por el objetivo o lente empleado.

Se considera que entre mayor sea la escala de una imagen, mayor es su impacto e intensidad dramática. Para medir las distintas escalas posibles se usa como referencia la figura humana, y según ocupe una mayor o menor escala en la pantalla, los diferentes planos obtienen sus nombres. Gómez (2001) argumenta

que es en función de la composición de las escenas que se establece una «gramática», bajo unos criterios clasificatorios que obedecen a la relación entre una figura y el resto de la escena:

- Plano general: La escala de la figura humana dentro del encuadre es pequeña. Toma relevancia el escenario o ambiente y no se distingue el personaje.
- Plano conjunto: La cámara está más cerca de los personajes, y puede haber en el cuadro hasta ocho personajes a los que es posibles distinguirles los rasgos y expresiones.
- Plano entero: Los límites superior e inferior del cuadro casi coinciden con la cabeza y pies de las figuras.
- Plano medio: Se subcategoriza en americano si la figura se corta más o menos en las rodillas, medio propiamente si la figura aparece cortada a la cintura y de busto si se corta a la altura del pecho.
- Primer plano: Se presenta solo un rostro y un poco de los hombros.
- Primerísimo plano: Se presenta únicamente el rostro.
- Plano de detalle: Únicamente se muestra parte del rostro, cualquier objeto o parte de él.

La escala correcta se escoge dentro de las posibilidades dependiendo de la intención, intercalándose entre sí para crear mayor dinamismo y para lograr contar la narrativa de manera apropiada.

- Ángulo

Lamet et al. (1968) argumentan que al tomar vistas con una cámara, normalmente el eje óptico de ésta coincide con la línea recta que va desde el punto de vista del espectador hacia el horizonte. El ángulo con el cual se compone una escena tiene el poder de acentuar elementos o brindar perspectivas que aporten a su sentido.

Lacey (2005) sostiene que los ángulos tomados desde una perspectiva baja se usan para denotar poder y los ángulos altos sugieren subversión. Sin embargo, esto no es una verdad rígida, ya que el contexto es lo que dicta el significado y a veces pueden utilizarse a conveniencia por fines puramente estéticos. La cámara en picado es aquella que está inclinada hacia el suelo y es empleada psicológicamente para expresar inferioridad o para dar al espectador una visión original o inesperada. Por otra parte, la cámara en contrapicado presenta una visión ascendente que alarga a los sujetos u objetos y logra una exaltación moral de superioridad. El ángulo imposible es aquel que corresponde a una colocación de la cámara en una posición que presenta una perspectiva humanamente imposible de visualizar por cuenta propia, y que se logra únicamente mediante determinados artificios del decorado y del trucaje. Cabe mencionar que el ángulo más favorable es aquel que muestra todos los elementos necesarios en dicho momento de una descripción o narración para presentar las mejores condiciones de visibilidad que se apeguen a la intención que el creador pretenda dar a entender.

- Iluminación

La iluminación es una parte fundamental para las diferentes tomas porque el cine es en sí un proceso fotográfico. Según Manvell (1964) al ser iluminados desde diversos ángulos, el actor, los muebles, la utilería y los espacios pueden provocar diferentes impresiones pictóricas en las tomas. Por su parte Gómez (2001) resalta la importancia de diferenciar entre las fuentes y tipos de luz. La iluminación es

natural si proviene de fuentes naturales sin manipulación alguna y artificial en el caso que existiera manipulación tal como el uso de reflectores, lámparas, etc. También puede ser uniforme si es homogénea o bien irregular para acentuar diferentes puntos o elementos. Luego pueden atribuírsele adjetivos a la iluminación para describir su calidad como por ejemplo si esta es intensa, escasa, suave, matizada, tenebrista, cálida, fría, etc.

Por su parte, Lacey (2005) describe el esquema básico que los creadores de cine emplean regularmente para iluminar las escenas y a los sujetos. La luz *key* se coloca en un ángulo alto para que brinde la suficiente luminosidad como para producir sombras bien definidas y situar el ambiente en general. Sin embargo, la mayoría de las películas intentan mostrar la imagen lo más claro como sea posible, por lo cual se agrega el *fill*, luces destinadas a eliminar las sombras y crear un alto contraste. Finalmente la iluminación *back* es la que completa la dinámica al separar a los personajes del fondo.

Lamet et al. (1968) sostienen que la luz sirve para definir y modelar contornos y planos en los objetos, para crear la impresión de profundidad espacial, para producir un ambiente emotivo e incluso ciertos efectos dramáticos. La iluminación es un recurso altamente simbólico que focaliza puntos de atención en la imagen al resaltar determinados elementos y dejar otros fuera del alcance del espectador. Así por ejemplo puede iluminarse la cara de un personaje para resaltar su importancia o el dramatismo, o bien utilizar luz fría para acentuar la emotividad de una escena. La iluminación es uno de los recursos estéticos con más peso en el producto final y una manipulación adecuada es requerida por parte de los creadores para que sea coherente con las necesidades del film.

- Tono y color

La composición cromática en obras audiovisuales es uno de los factores más influyentes dentro de su estética que representa a su vez percepciones

psicológicas en el espectador. Según Gómez (2001) el color representa estados de ánimo y refleja cualidades que convierten la imagen en un instrumento significativo. Los colores pueden funcionar como simbolismos para acentuar estos significados en escenas y así aludir a un sinfín de representaciones. Esto a su vez remite a la influencia indiscutible que posee el cine de la pintura, que en ocasiones salta de un plano subliminal a evidente.

Lamet et al. (1968) definen el tono como todos los valores desde el blanco hasta el negro, pasando por una serie de grises intermedios que son causa del distinto grado de luz que un objeto absorbe o rechaza. Los tonos pueden armonizarse según sus claves tonales: en una clave alta cuando hay gran preponderancia de tonos muy iluminados; en clave baja cuando hay predominancia de los tonos oscuros y clave media con los tonos intermedios.

Malkiewicz y Mullen (2005) mencionan que el color se basa en varios términos para su descripción. La tonalidad es la base del color (tal como el rojo, el verde, etc.). La saturación es el rango que marca la pureza del color, y es entendida como la ausencia del blanco. Los colores saturados son más intensos y vivos mientras que los menos saturados son pálidos o incluso monocromáticos (blanco y negro).

Lamet et al. (1968) categorizan el color según sean estos primarios o secundarios. También agregan dos clasificaciones adicionales, la primera conformada por los colores complementarios, aquellos opuestos al círculo cromático y los que dan entre sí el máximo contraste tal como el amarillo y violeta, rojo y verde, etc. Los análogos son los vecinos a la disposición del círculo y los cuales dan el mínimo contraste, tal como el verde y amarillo-verdoso o el azul-verdoso. Por último se definen los de transición como aquellos que suavizan el contraste de dos colores muy distintos entre sí en el círculo cromático como por ejemplo entre el azul y el amarillo o entre el azul y el naranja.

- Sonido

Los temas sonoros pueden clasificarse según su naturaleza, en palabras, sonidos naturales y música. Según Manvell (1964) los sonidos pueden enfatizar los sentimientos y emociones en pantalla, y pueden ser empleados como piezas claves en la narrativa. El sonido es real si es producido por los objetos y personas que forman parte de la pantalla y subjetivo tal y como es escuchado por los personajes en escena. Chion (1993) clasifica los sonidos en tres tipos:

- Sonido ambiente: sonido ambiental envolvente que rodea una escena y habita su espacio sin que provoque la pregunta obsesiva de la localización y visualización de su fuente. Pueden marcar un lugar, un espacio particular, con su presencia continua y extendida por todas partes.
- Sonido interno: sonidos que corresponden al interior tanto físico como mental de un personaje. Se incluyen sus sonidos fisiológicos de respiración, de jadeos y de latidos del corazón o sus voces mentales y subjetivos.
- Sonido “*On the air*”: sonidos presentes en una escena, retransmitidos eléctricamente, por radio, teléfono, amplificación, etc. y que escapan, a las leyes mecánicas de propagación del sonido.

Los diálogos son los transmisores de la palabra humana, y puede darse de personaje a personaje o bien en forma de comentarios o explicaciones tal y como es usual en documentales. La música juega un papel fundamental dentro de la producción cinematográfica debido a que es un recurso empleado para “parchar” los espacios en los que se entrecortan los diálogos para crear una sola narrativa fluida. También funciona para controlar las emociones y el sentimiento de las escenas, agregando tensión, suspenso, alegría, etc.

- Composición

Malkiewicz y Mullen (2005) sostienen que la composición es la manera en como los creadores de cine dirigen la atención de los espectadores hacia ciertos elementos en la escena, excluyendo otros elementos y creando de esta manera una imagen visualmente apelativa. La noción de la composición proviene de la pintura y en parte de la fotografía, y se refiere al arreglo de los objetos dentro del encuadre, tanto su balance como sus tensiones.

Aunque no existen reglas específicas para la composición, esta puede ser utilizada para captar la atención de las audiencias y confirmar o negar sus expectativas de sorpresa. Lamet et al. (1968) sugieren que el fin primordial que debe conseguir la composición de la imagen en un encuadre es que la mirada del espectador encuentre con rapidez y precisión el objeto importante, y comprenda suficientemente el significado. Los elementos que llaman más la atención en el encuadre son las figuras u objetos en movimiento, lo que está más cercano a la cámara, aquello que está iluminado o algo oscuro rodeado de una gran claridad.

El fundamento de toda buena composición es la unidad, es decir, cuando no existe discordia ni confusión entre el elemento principal y los otros elementos del encuadre. Esto implica variedad, la ordenación de las partes del todo de una manera equilibrada para no caer en la monotonía ni tampoco en la dispersión. Depende de una buena composición que los espectadores se sientan cómodos al observar las tomas y que sean visualmente satisfechos como para prestar atención a lo que sucede en la imagen.

La estructura fílmica

- Montaje

Gómez (2001) define el montaje como aquella integración de elementos, acordes o dispaes, dentro de una estructura configurativa de la obra artística. Esto permite ordenar o fragmentar el discurso audiovisual en sus variables espacio temporales, valiéndose de recursos como las transiciones o los fotomontajes. Mitry (1984) sostiene que el montaje no es más que el ordenamiento de principio a fin de las diferentes tomas, y que su existencia se remonta a los principios del cine. Según Aumont (1990), la representación de un instante de un acontecimiento es utópica. La representación del tiempo en la imagen es pintada, extrae por cada una de las zonas significativas del espacio, un momento y opera seguidamente por la síntesis o montaje. Este principio lleva a construir el cuadro como un *collage* imaginario de fragmentos poseedores cada uno de su lógica espacial, y también de una lógica temporal.

Staehlin (1966) menciona que el montaje es la ordenación narrativa y rítmica del los elementos objetivos del relato entre el escenario (secesión de escenas) del guionista y la película del realizador. Montaje es la operación de seleccionar los fragmentos que se sucederán en la narración y la operación de empalmar unos con otros esos fragmentos. La mezcla y medida dada a estos fragmentos que se seleccionaron producen el ritmo deseado a través de la asociación de elementos distintos encuadres en yuxtaposición dinámica y la asociación de imágenes creadoras de una nueva expresión, representación o significación.

Como menciona Deleuze (1984), el montaje es la operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo y la imagen del tiempo. Lacey (2005) resalta que el montaje además de referirse a la unión secuencial de tomas, concierne principalmente a su contenido y como estos se relacionan uno con otros para que la combinación se perciba como un flujo continuo y unificado.

La continuidad juega un papel fundamental en esta parte porque es lo que permite un desarrollo adecuado de la narración que pueda ser percibido por el espectador de manera cómoda y dinámica. Mitry (1984) argumenta que el valor dramático del montaje reside esencialmente en que permite alternar los primeros planos y los planos generales, también hace posible seguir a un personaje a través de diferentes decorados y alternar los episodios que se desarrollan en diferentes lugares pero que convergen en un mismo fin.

- Adaptación fílmica

La adaptación fílmica entendida en su amplio sentido llega más allá de la adaptación al cine de una narración escenificada o novelada. Se puede adaptar una historia o un espectáculo. La adaptación de un hecho real no ofrece especial dificultad una vez elaborado el argumento. Staehlin (1966) menciona que dentro de las particularidades de las adaptaciones teatrales se encuentran los valores estéticos que se fundan en una doble posibilidad de representación, una óptica y otra acústica. Adaptar el teatro al cine supone una dificultad por el complejo cosmológico de espacio-tiempo y la utilización de la palabra en ese complejo. La primera tendencia es escapar de la cárcel espacio tiempo y airear la acción de todas las formas posibles debido a que nada esencial puede desaparecer. El cine no debe acortar nunca lo realmente dramático para añadir adornos innecesarios, porque estaría obviando una de las principales características de la puesta en escena teatral.

En cuanto a la adaptación de las novelas Staehlin (1966) agrega que se cuenta con la ventaja de no hacer el freno del espacio-tiempo porque el protagonista puede coexistir sin dificultad en el tiempo de la historia. La condensación y la extensión verbal del tiempo es más fácil y hace que la adaptación sea más sencilla y fácil. La dificultad recae en trasladar el punto de vista personal que tienen las novelas, usualmente escritas en primera persona. Para solucionar esto surge la

perspectiva de vista de actor acompañada de una voz que personifica la del protagonista y funciona como una especie de lector interno.

d. Géneros cinematográficos

Gómez (2001) define que el género audiovisual configura el conjunto de obras que marca una misma temática y función, y que obedece a unas ciertas expectativas de mercado. El término surge a raíz de la crítica literaria y está ligado a la estructura, etiqueta, categoría y repetición de estrategias de las obras. Altman (1999) argumenta que los géneros toman relevancia dentro del ámbito cinematográfico gracias a su capacidad de desempeñar múltiples operaciones simultáneamente. Los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción, constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos y las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género. La interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. El autor argumenta que "Los géneros ejercen una función concreta en la economía global del cine, una economía compuesta por una industria, una necesidad social de producción de mensajes, un gran número de seres humanos, una tecnología y un conjunto de prácticas significativas" (Altman, p. 110, 1984,).

Hueso (1983) describe cada género con sus particularidades en la siguiente clasificación:

- Comedia: Este género se caracteriza por sus cualidades satíricas y burlescas, con una propensión a veces tendida hacia lo grotesco de las costumbres sociales.

- Terror: Producciones cuya finalidad es formular dramas truculentos o misteriosos, capaces de inducir sensaciones de inquietud, temor y

sobresalto en el espectador. Los argumentos suelen ser siniestros y morbosos, cargados de arquetipos para simbolizar, sensaciones tales como la muerte y el dolor.

- Ciencia Ficción: Se presenta una realidad fantástica e inverosímil relacionada con todas las derivaciones de la ciencia. Generalmente se basa en visiones y concepciones del futuro, la presencia de vida extraterrestre o de entes desconocidos, etc.
- Documental: Se aleja de la ficción y refleja acontecimientos reales. Sin embargo no es verídico decir que es totalmente verídico debido a que la mirada del creador influye la delgada línea entre lo real y lo ficticio y manipula en gran medida lo que el espectador ve en pantalla.
- Animación: Sustituye la filmación de actores y escenarios por el uso de ilustraciones, muñecos articulados o planos iconográficos o computarizados, animados toma a toma, hasta lograr la sensación de movimiento.

Altman (1984) sostiene que además de estos géneros, existen otras dos clasificaciones posibles:

- Musical: Son producciones cinematográficas basadas en canciones o temas bailables en una parte fundamental del desarrollo dramático. Nace en Hollywood con la llegada del cine sonoro.
- Western: Género netamente americano que relata historias relacionadas con la conquista y colonización de los territorios occidentales de Estados Unidos. Se destacan los enfrentamientos con los pueblos indígenas y la delincuencia organizada con un protagonista que representa el progreso y la justicia.

Gómez (2001) sostiene que en muchos casos la identificación y categorización de géneros se tornan complejas por no poderse establecer con exactitud cuál es el mayor predominio en las narraciones. A pesar de ello, muchos críticos y creadores cinematográficos optan por apegarse a la estética clásica que define a cada uno particularmente. Existe un debate sobre la “mezcla” de géneros y si realmente puede atribuirse una película a dos géneros. De cualquier manera, es la base del género la que dicta ciertas pautas como la estética, la temática, los actores, las locaciones, etc. y es sumamente funcional en la necesidad de categorización y clasificación de los films. La clasificación de géneros no es nada más que una categorización y no define en sí a la obra misma, sino que únicamente presenta la comodidad de identificarla según sea su temática.

e. Proceso

El proceso de filmación se divide en etapas debido a su complejidad y extensión, de acuerdo a las funciones y actividades desempeñadas en cada fase. Desde la concepción de la idea hasta su publicación final, este proceso se divide en preproducción, producción, postproducción y distribución respectivamente.

- Preproducción

La preproducción es el paso inicial previo al rodaje de una película. Según Bernestein (1997), este se inicia propiamente cuando se tiene a mano el dinero necesario para la realización de la película. Por su parte, Cartwright (1996) define la preproducción como la planeación y la preparación de todos los pasos necesarios para ejecutar la producción y postproducción de un video o proyecto multimedia. Una preproducción adecuada puede llevarse a cabo únicamente cuando se tiene conocimiento de todas las disciplinas necesarias en cada paso. Existe una gran diferencia entre llegar a una buena idea al hecho de ejecutarla. El autor estima que alrededor de 70% del tiempo invertido en el film se dedica a esta etapa.

Barco y Fernández (2009) sostienen que la preproducción no tiene una duración estándar sino que depende del tipo de película que se vaya a producir, y así como las otras fases, está intrínsecamente vinculada al presupuesto. Como bien algunos films requerirán en esta fase 2 meses, el tiempo podría extenderse según sea la necesidad. Por fines prácticos usualmente se realiza un conteo regresivo al día de rodaje en forma de semanas.

Después de contar con la idea original, es necesario elaborar una serie de documentos y llevar a cabo ciertos procedimientos para iniciar la preproducción y obtener la aprobación para iniciar con el rodaje. Bernestein (1997) argumenta que el productor es el responsable de reunir el equipo de producción, parte del cual se encargará del film durante la preproducción. Gran parte de la responsabilidad de este periodo recae sobre el director porque este es el responsable del control creativo general debido a que es la inteligencia unificadora, y quien determina la calidad e impacto del film. En base al financiamiento y presupuesto disponible se contrata a los guionistas, diseñadores, y directores de fotografía quienes se involucran desde esta etapa.

Ascher y Pincus (2012) sostienen que es en esta fase donde se determinan ciertos aspectos técnicos como los formatos en los que se rodará, la estética de la imagen, las cámaras que se emplearan, los objetivos, etc. El guión juega un papel fundamental en la preproducción y usualmente se realiza previo al trabajo de un film. En términos prácticos su uso es limitado pues incluye únicamente los diálogos y las descripciones generales de las escenas. A partir de un simple boceto o sinopsis se elabora la secuencia para estructurar las imágenes que están por ser grabadas. Los guiones cuentan generalmente con una ilustración de las partes esenciales así como las descripciones generales de la escena y la acción así como los diálogos y su integridad.

Por su parte Barco y Fernández (2009) también resaltan la elaboración de un guión técnico, el cual especifica las descripciones de los planos a utilizarse, los movimientos de cámara y la posición de los actores con respecto a la cámara y las transiciones. El director se reúne con el productor, el guionista y el director de fotografía para definir los planos a utilizarse en cada secuencia. De esta manera se establece una continuidad bajo la cual se trabaja posteriormente. Paralelamente a estos pasos, el equipo gestiona las locaciones a utilizarse en el rodaje y los permisos necesarios con la respectiva fecha. Cabe resaltar que el orden en cómo se roda la película no es fiel a la narrativa a incluirse en el film, sino que se acomoda de acuerdo a la disponibilidad de todo el equipo y a mayor conveniencia.

Tras la elaboración del guión técnico, o de forma simultánea, se elabora el storyboard. Bernestein (1997) define al storyboard como una serie de dibujos con los que se describen las escenas que se pretenden filmar. Un storyboard minucioso permite estudiar los detalles visuales antes de iniciar un rodaje y se pueden realizar todas las alteraciones que se deseen. También es útil para mejorar los diálogos e identificar aquellos elementos superfluos. Con el storyboard se muestra de manera visual aquello establecido en el guión técnico, algo similar a un primer bosquejo previo a una ilustración que permita presentar de manera ordenada y secuencial la posición de los sujetos y los tiros de cámara.

El periodo de preproducción es importante desde el punto de vista creativo, debido a que permite la toma de decisiones pertinentes que se adecuen mejor a la estética deseada antes que se empiece a rodar. Sin embargo, el autor agrega que al registrar las ideas en papel, la imaginación de todos los involucrados en el filme se paraliza, con lo que se pierde la inspiración y oportunidades que de otro modo serían posibles durante el rodaje. Es por eso que el aprovechamiento pleno de la etapa de preproducción es esencial; una vez todo está escrito y definido los pasos posteriores no son más que la ejecución de las acciones previamente planeadas. Pueden realizarse ciertos cambios en los siguientes pasos, sin embargo el

esquema general, las fechas y tales detalles son definidos desde el principio y todo el equipo y disponibilidad se organizan en torno a ello.

- Producción

La producción es el nivel en donde se capturan las imágenes y sonidos que serán utilizados para contar la historia. Esto supone una colaboración completa de todos los implicados detrás de cámaras (productores, escritores, director, director de arte, etc.) y los actores. Ascher y Pincus (2012) resaltan que la producción no es el fin, si no una manera de llegar a él; todo lo que se hace en producción se lleva posteriormente a edición para narrar lo que se desea. Parte de la habilidad del director debe ser el visualizar como las imágenes capturadas se traducirán a la pantalla y como integraran escenas completas debido a que se graba a través de pequeños fragmentos que luego serán unidos.

Casas (2005) determina que la atención del equipo de producción se centra en la organización del trabajo de los técnicos y artistas que intervienen en la película o el programa. El proceso se desarrollara correctamente si esta organización y previsión de los elementos materiales y humanos se realizan en base a un conocimiento amplio.

Previo al rodaje es preciso realizar un presupuesto debido para analizar las opciones y recursos disponibles cuidadosamente. El presupuesto es el delineamiento básico en el que se encuentran los costos sobre la línea y los costos bajo la línea. Bernestein (1997) argumenta que los costos sobre la línea son generalmente porcentajes acordados entre los productores y otros integrantes claves del personal para establecer las contribuciones realizadas, y en el caso que el film sea exitoso, quienes obtendrán los mayores beneficios; por el contrario si el film fracasa, delimita quienes perderán. Los costos bajo la línea son los pagos fijos predeterminados, como el salario los miembros del personal técnico, la renta del equipo, compra de vestuario y escenografía, etc. Es en esta etapa donde se

requiere del involucramiento de más individuos y equipos debido a que es la ejecución de toda la planificación previa. Es por ello que las funciones se delegan específicamente según las necesidades y habilidades de cada uno.

Ascher y Pincus (2012) presentan una breve descripción detallada de los diferentes cargos desempeñados por el equipo de producción:

- Productor ejecutivo: Encargado de administrar las finanzas y contribuciones para aportar en el desarrollo de la producción.
- Productor: Recauda el dinero y crea un paquete compuesto por el guión, los directores y los actores. Es responsable del presupuesto y puede contratar o despedir al personal.
- Director: Responsable de las unidades de producción, de traducir el guión a material visual y dirige a los actores.
- Primer asistente de dirección: Es el responsable de mantener las grabaciones y el rodaje en tiempo y mantiene el orden en el set.
- Segundo asistente de dirección: Maneja las hojas de control y se asegura que los actores estén presentes cuando se les necesita.
- Supervisor de guión: Encargado de la continuidad de la película, y de asegurar que el material rodado concuerde con aquello escrito en el guión.
- Scout: Encuentra las locaciones para las grabaciones y ayuda en la logística.
- Director de fotografía: También llamado el cinematógrafo, compone las tomas, planea los movimientos de cámara y decide la iluminación para cada escena, usualmente con la consulta del director.

- Operador de cámara: Técnico que opera el foco y la manipulación de la cámara en conjunto con el asistente de cámara.
- *Gaffer*: Encargado de colocar la iluminación y ajustar los detalles técnicos a las órdenes del director de fotografía.
- *Grip*: Responsable de mover la utilería y el equipo del lugar.
- Grabador de sonido: Graba y mezcla el sonido de las escenas rodadas en la locación. Generalmente posee un asistente quien se ocupa de sostener los micrófonos y direccionarlos debidamente.

Según Acher y Pincus (2012) el equipo de producción se divide en departamentos para maximizar la eficiencia en trabajos de equipo tales como cámara sonido, arte, vestuario, etc. Dependiendo de la rigidez del tipo de producción, estos departamentos pueden traslapar sus responsabilidades según sea conveniente y necesario. Por su parte, Casas (2005) agrega que el labor de producción también supone observar las relaciones personales entre los equipos, primordialmente entre las cabezas de cada departamento. Únicamente a través de un trabajo en armonía y coherencia pueden alcanzarse los objetivos de producción de una manera eficiente y eficaz.

Bernestein (1997) sostiene que el director de un film es la inteligencia unificadora de la película, y quien congrega las contribuciones de cada uno de los diversos especialistas involucrados en la producción del filme. Posee una visión de lo que se espera del filme una vez terminado y solo hará uso de aquellas ideas que se apeguen a un plan general. Una vez listo el equipo y preparado el set la participación del director se hace notoria al revisar cada plano a través de la cámara y solicitar los cambios y ajustes según sea necesario.

Antes de que las cámaras empiecen a rodar, es posible que sea necesaria una mecánica de la acción, un repaso de la acción a fin de que los técnicos revisen sus ángulos, verifiquen la calidad del sonido y establezcan las posiciones de los actores. También se establece la posición de los actores y de cámara. Luego se procede a filmar.

Según Zubiaur (1999) el rodaje consta de dos fases: el plan previo al rodaje y la filmación propiamente dicha. El plan de rodaje es el resultado de todo el planteamiento de producción descrito anteriormente, en donde se confecciona sobre la base de los datos proporcionados por el guión técnico. Con esta información se elabora un calendario con los planos y locaciones a filmar cada día. Terminando las filmaciones de cada día, se comprueba la recopilación de las imágenes capturadas y se seleccionan las mejores tomas para su visualización e inclusión en el proceso de montaje posterior.

- Postproducción

Clark y Spohr (2002) definen el proceso de postproducción como aquel en donde se trata el material rodado y en donde se le da una coherencia de acuerdo a la planeación previa a la grabación. Así como en la etapa de pre producción, este paso inicia con una planificación y calendarización del proceso. Se presentan visualizaciones diarias del material recopilado, o *dailies* al director y al productor para que la postproducción vaya acorde a los deseos de las fuerzas principales de los creadores. Además, en esta etapa se realizan los cortes y versiones finales que luego pasan por filtros sucesivamente hasta llegar al producto final. El primero es el corte del editor, que a su criterio y de acuerdo a las instrucciones realiza su versión, luego la del director quien agrega o quita material para finalizar en la del productor, apegándose a los estándares o solicitudes de los estudios en caso la obra no sea independiente.

Previo a la era digital, la postproducción requería del revelado de la película para poder visualizar el material y empezar con el proceso de edición. Sin embargo, en la actualidad con el auge de la tecnología digital, la tarea se reduce a almacenar la información en un disco duro para proceder a su procesamiento. Ascher y Pincus (2012) determinan que en el proceso de edición mediante el uso de software, se corrige el color y se coloriza, se ajusta la velocidad del sonido y se sincroniza con los actores y se convierte al formato y cuadros por segundo como se requiera. También es posible agregar textos, efectos especiales y transiciones a la imagen. Además se agrega la musicalización de las obras, generalmente a través de una de la observación de la obra ya editada mientras se musicaliza en directo por parte del encargado del departamento para que la música se apegue fielmente a la narración.

Es en este proceso que se arma la narrativa y en el cual las tomas adquieren un sentido para contar la historia. Antes de esta etapa, el material recopilado no era más que tomas particulares sin unión o coherencia y sin una línea de narración. Es por eso que la labor de postproducción es tan importante como el resto de todo el proceso, la narración debe apegarse a las intenciones que se quieren dar. Todos los elementos de esta etapa se mezclan para terminar de connotar las películas y crear el sentido final que será mostrado a la audiencia.

- Distribución

El primer paso para distribuir las películas ya terminadas consta en asegurar que el trabajo no será plagiado o utilizado sin los permisos necesarios. . Ascher y Pincus (2012) mencionan que cuando se establece un *copyright*, todos los diálogos, música, imágenes y secuencias adquieren una pertenencia a manera de propiedad intelectual, y para su reproducción o copia se requiere contar con autorizaciones o permisos previos. Según Zubiaur (1999), aunque las compañías productoras pueden explotar directamente sus películas, lo habitual es que cedan

su explotación a empresas de distribución, ya sea por la venta directa de la película o a porcentaje según los ingresos que origine en taquilla.

La distribución se refiere al proceso de hacer la película disponible para la audiencia. Los canales de distribución incluyen salas de cine, proyecciones particulares, televisión, televisión por cable, video bajo demanda, *streaming* en la web, descargas digitales y lanzamientos directos a formatos caseros como DVD's y *Blu-ray*. Naturalmente este proceso se ve acompañado de estrategias de *marketing*, es decir, todas aquellas actividades realizadas para atraer a la audiencia al film, crear expectativa acerca de la obra e informar de los canales de distribución. Quizás la manera más recurrente de generar atención es el lanzamiento de los films en festivales de renombre, tales como el de Cannes, Berlín, Sundance, etc.

f. Teorías del cine

Las maneras de entender el cine han cambiado a través del tiempo, dependiendo del contexto tecnológico, económico, social y cultural de cada momento. El cine no fue vivido de la misma manera en 1895 a como es percibido y entendido en la actualidad, lo cual marca al cine como algo históricamente dependiente. Tal y como menciona Fernández (2008), las teorías del cine surgen como herramientas epistemológicas que permiten comprender el cine a partir de conceptos y argumentaciones, planteando tentativas sobre preguntas que afectan al cine como fin y como medio. Estas teorías plantean principios para entender el cine desde distintas posturas con diversos acercamientos a las manifestaciones, dialogando con sus principios, ya sea de una manera idealista, razonada en cuanto al o social, lo económico y tecnológicos y situándolo en una encrucijada de intereses disciplinas y contextos de signo.

Se esperarían que los teóricos que realizan sus propuestas lo hicieran a través del empleo de la lógica, pero como afirma Andrew (1976), estas difieren unas de otras

de manera considerable, especialmente en una disciplina como el cine. Los teóricos se ven en la obligación de generar preguntas y luego contestarlas para apoyar cada teoría. Aumont (2002) argumenta que los cineastas han llevado su gusto por la teorización en tanto esta diverge de la crítica, del comentario de la obra, de la apreciación valorativa, de la historia y del relato biográfico a conceptualizar sus ideas. En su afán por dar explicaciones estos se aproximan un tanto a la ciencia.

Fernández (2008) también sostiene que estas teorías se apegan al paradigma de las teorías de la comunicación que cimentan sus bases en el proceso del emisor, canal y receptor respectivamente. Para el ámbito cinematográfico esto se traduce de la misma manera a todas sus partes implicadas iniciando con los directores y compañías productoras como emisores de la comunicación, al lenguaje audiovisual como parte del canal para finalizar con los públicos objetivos como receptores de los mensajes.

A partir de este entendimiento de la dinámica de la comunicación aplicada al cine surgen tres modelos básicos o categorizaciones que representan una aproximación a este fenómeno: las teorías de la enunciación, teorías del canal y el mensaje y teorías de la recepción.

- Teorías de la enunciación

La enunciación toma como punto de partida el emisor que hace las películas y las razones detrás de ello. González (2008) afirma que la enunciación es un proceso productivo porque convierte el lenguaje en discurso, pero uno carente de sujeto puesto que el discurso que se engendra produce a la vez al sujeto. Esta problemática surge al intentar discernir entre el autor real o el autor implícito o enunciador.

Fernández (2008) menciona que son teorías poco elaboradas porque principalmente se basan en las condiciones fotogénicas y las facilidades de los directores para captar los caracteres sin profundizar más en la calidad del mensaje o en la recepción. Primordialmente toma relevancia el papel autoritario de los directores, en el cuál se retratan como fuerza principal creadora que impone su sello en el film. También se hace evidente la capacidad que tiene el cine para producir emociones al mezclar distintas aproximaciones del lenguaje cinematográfico.

Dentro de estas teorías se enmarcan aquellas de posguerra propuestas por Guida Aristarco, André Bazin y Siegfried Kracauer. Dudley (1976) afirma que estas teorías se vuelcan por el lado funcional del arte y separan completamente los productos realistas de aquellos que buscan entretener únicamente. De esta manera se percibe al cine como un mecanismo de conciencia social de determinado contexto.

Con el auge del realismo en el cine, se cuestiona como es un reflejo del compromiso tomado por parte de la enunciación, es decir, del realizador y del equipo productor. El cine enmarcado en el periodo de posguerra intentaba reflejar la realidad con la mayor crudeza y veracidad como fuera posible, por lo cual los autores intentaban que el lenguaje cinematográfico se apegara a estas condiciones. Fernández (2008) menciona que sus características pueden resumirse en el renunciar a los excesos del expresionismo y a los efectos del montaje. Se recupera el valor de ambigüedad de lo real y adicionalmente se trabaja con tramas descarnadas y sin acontecimientos. Los personajes viven una motivación confusa que permiten a su vez mostrar la lentitud y el espesor de los ritmos cotidianos.

Bazin, citado por Dudley (1976) se basaba en el hecho que los autores del cine son teóricos esencialistas, cuyo objetivo es definir qué es y qué no es legítimamente cinematográfico. En este sentido monopolizan los mensajes y los

receptores quedan enteramente a su merced. El cine es capaz de conservar momentos del tiempo pasado y plasmarlos para la eternidad, lo cual denota su carácter como testimonio de la realidad en la que se realiza. Pero este testimonio depende completamente de la visión del creador, por lo cual su veracidad y objetividad quedan en tela de juicio. Las películas adquieren su matiz realista porque entablan discursos sobre el presente.

- El cine de autor

El cine es percibido por algunos como una proyección totalmente personal. Así como una novela es el reflejo puro únicamente de su autor, el cine es percibido como un producto del director. Sin embargo, un film es el resultado de un trabajo en equipo, en el cual es difícil reconocer la parte de cada uno específicamente. Sorlin (1977) comenta que existe una ambivalencia a la hora de atribuir la autoría de una obra. Antes de 1914 los realizadores no indicaban su crédito en las obras y acostumbraban a pedir a algún artista de renombre que se colocara su nombre como fuente creadora. La manera y estilo perfectamente reconocibles de ciertos realizadores se imponen con evidencia indiscutiblemente. Sin embargo la clasificación propia surge por la dificultad de abordar una producción y especialmente una producción intelectual sin tratar de individualizar.

Según Dudley (1976), la teoría de cine de autor es una manera útil para categorizar a directores en orden de relevancia según detalles que brindan un estilo propio. Así como los géneros aglomeran diferentes films, el cine de autor agrupa y organiza la historia del film y crea receptores más sensibles hacia ciertos aspectos.

Esto supone una individualización y singularización de la mente del director que introduce su propia personalidad y presenta su realidad subjetiva. Se habla entonces de un cine de autor porque las obras llevan indistintamente el sello característico del creador y forman parte de una realidad representada

enteramente por su mente. El director toma relevancia como el centro del proceso fílmico, de la mano del productor, quien en ocasiones se ve en gran parte como un limitante al desbordamiento creativo porque también influye en el resultado final de la obra y resta esa individualización. Se llama cine de autor a aquel que refleje como producto final una conceptualización casi entera y pura de la idea originada por el director en vez de la transformación constante que sufre cada obra en todo el proceso en combinación con los intereses de las casas productoras, de los financistas, etc. Únicamente en casos excepcionales en la actualidad por medio del desarrollo de las tecnologías que las películas se realizan en su totalidad por un solo director (que funcione como camarógrafo, editor, productor, etc.)

- Tercer cine

A mediados de los años cincuenta se crea una categorización del cine dependiente del lugar de donde proviene. Apegándose al contexto de la época, Fernández (2008) detalla tres clasificaciones. El primer cine proviene del primer mundo, el de Hollywood particularmente como fuente de entretenimiento y el europeo con fines artísticos. El segundo es el del bloque soviético/comunista caracterizado por su naturaleza propagandística. Por último, el autor establece al tercer cine como aquel artefacto cultural del tercer mundo como reivindicación frente a la nomenclatura utilizada anteriormente, la del colonialismo, que establece su discurso en términos de culturas desarrolladas y subdesarrolladas

La teoría del tercer cine intenta de enfrentarse a la evolución del arte y romper con el discurso centralista y homogéneo en torno al cine hasta ese momento. Bajo el postulado de esta teoría, los espectadores del tercer cine están “colonizados”, es decir, dominados por un cine ajeno al contexto propio y eso resulta en una posición alterada de la recepción de los films, y en la percepción de identidad propia. La teoría plantea como solución un cine realizado por y para los espectadores con una experiencia y perspectiva similar a la que se muestra en pantalla o un cine alternativo e independiente más enfocado en la militancia que

en la satisfacción y placer del espectador. De esta manera los films son una representación más fiel apegada a cada contexto en donde se crea, y no se alienan totalmente de su entorno.

- Teorías del canal y del mensaje

Fernández (2008) argumenta que las teorías del canal y el mensaje toman el enfoque de la organización que toma el film para narrar y transmitir sensaciones, a través de un análisis de las relaciones que se establecen entre los distintos elementos lingüísticos del filme: el sonido, el montaje y la puesta en escena. El principal fundamento de estas teorías es que el significado de un film depende de la asociación de sus distintas partes, así es el espectador el que encuentra el sentido de las películas de acuerdo a la descomposición de la película en secuencias, escenas, planos y fotogramas, estableciendo luego una unión semántica que aglomera el sentido del filme.

- Formalismo ruso

El concepto del formalismo ruso se basa en el montaje. Fernández (2008) indica que al momento de su aparición, se refiere exclusivamente a la unión de planos, pero con el paso del tiempo el término se vuelve más complejo para incluir el plano interno, para referirse a los diferentes registros de interpretación, entre el sonido y la imagen o entre los desplazamientos de los personajes y el encuadre. Al no existir una estructura rígida y demasiado definida, se logra un marco de gran flexibilidad y se puede adaptar a diferentes modelos y propuestas cinematográficas, en donde se organizan los procesos cognitivos del espectador según sea requerido.

Dudley (1976) resalta la mirada filosófica que propone este formalismo. Principalmente se le adjudica el crédito de dividir las dimensiones prácticas,

teóricas, simbólicas y estéticas del film lo cual significó una mirada más crítica hacia al cine tanto por parte de los creadores como los espectadores.

- Semiótica y lingüística estructural

La semiótica adquiere auge en los años sesenta y se convierte en la línea principal de las teorías cinematográficas. Fernández (2008) argumenta que el análisis semiótico parte del postulado que la realidad está configurada por sistemas de signos organizados en códigos, cuyo significado puede desentrañarse observando las relaciones entre éstos. Según Buckland (2004), en el cine, esta intenta alejarse de subjetivismos para validar una posición más científica. Según la teoría, el cine es una suma de signos, y solo mediante la decodificación de estos signos se puede comprender el sentido del cine.

- Reforma posestructuralista

Fernández (2008) argumenta que el posestructuralismo cuestiona el estructuralismo al plantear que es imposible pensar en una estructura totalizadora que abarque toda. Esto da lugar a una espiral infinita de interpretación y a una concepción que todo texto fílmico es contradictorio constitutivamente porque los textos fílmicos ponen potencialmente en juego conflictos estructurales activos e imposibles de sintetizar.

- Teorías de la recepción

Estas teorías pretenden analizar teóricamente el cine hecho a través de la historia desde posiciones vitales que afronten las producciones en contra de estructuras establecidas o bien situándolas en tela de juicio. Toman relevancia las tradiciones patriarcales, occidentales y heterosexuales que sitúan a las minorías en un segundo plano estigmatizado. Puede atribuírsele a estas teorías una dimensión

más humana que trasciende los elementos de la comunicación y se ocupa de cuestionar las estructuras hasta entonces instauradas.

- Teorías del multiculturalismo

Según Fernández (2008), estas teorías surgen a partir de las del tercer cine, aunque el objeto de estudio cambia completamente. La sociedad cambiante de los años ochenta empieza una transición a incluir temas como el racismo, la homofobia y el sexismo en el foco de atención para lograr condiciones de mayor igualdad. Shohat y Stam (1994) sostienen que el eurocentrismo es una característica globalmente aceptada como sentido común, englobando la literatura, filosofía y arte por excelencia como proveniente de Europa. Las teorías multiculturalitas buscan remover esa creencia monopolística de la inteligencia y a belleza de cualquier raza, situándolas a todas por igual.

En este sentido, las teorías multiculturalitas reclaman la reestructuración de las relaciones de poder entre comunidades culturales a través de una propuesta descentralizada, haciendo énfasis en los puntos del conflicto social. Se aborda la historia del cine desde una perspectiva crítica que identifica la representación de las minorías en el cine. Cabe mencionar que no es un intento de instaurar una superioridad de las minorías ni una mayor relevancia, sino simplemente “aplanar” la diversidad cultural resaltando que los productos pueden ser de igual calidad independientemente del contexto y denunciando el retrato de estas minorías en el pasado.

- Feminismo y teoría *queer*

Con el auge del feminismo impulsado por el psicoanálisis en los años sesenta, surge un movimiento paralelo en el cine con las mismas características. Como menciona Fernández (2008) surgen términos como “sexismo” a raíz del “racismo” y sucede lo mismo que con las teorías del multiculturalismo: se denuncian

estereotipos negativos y positivos con respecto al retrato de la mujer en el cine. Penley (1988) argumenta que principalmente se concibe a la mujer como objetos sexuales dentro de las producciones o bien, las demonizaban al atribuirles caracterizaciones sumamente negativas. La mujer muchas veces era retratada o concebida como fuente del infortunio de la masculinidad, como objeto de deseo y de pérdida. También se propone un cine realizado por mujeres, que hasta entonces era relegada a un segundo plano en cuanto a la creación artística en la disciplina.

La teoría queer también tiene una postura antiesencialista, haciendo énfasis en el género y sexualidad como opciones culturales. Fernández (2008) indica que se hace evidente entonces que en la historia del film hasta entonces había existido un desequilibrio homo/hetero en las representaciones fílmicas. Esto se realiza sin caer en excesos psicoanalíticos como se presentaba el feminismo en una primera instancia, que servía para estigmatizar a la homosexualidad como “desviación”. El autor sostiene que la teoría gay y lésbica denuncia la heterosexualidad compulsiva del análisis psicoanalítico.

1.2.2 Estereotipos

a. Concepto

Según Malgesini y Giménez (2000) el término de estereotipo proviene etimológicamente de las palabras griegas *steréos*, solido, y *typo*, molde. El concepto fue utilizado por primera vez por el periodista Walter Lippmann en el libro *Public Opinion* de 1922, en el cual se le atribuyen cuatro características: 1) Ser un concepto simple más que complejo y diferenciado; 2) Ser más falso que verdadero; 3) Haber sido adquirido de segunda mano en vez de la experiencia directa; 4) Ser resistente al cambio. El autor lo reduce a “ciertos mecanismos cognitivos de simplificación de la realidad. Tal simplificación, impuesta por razones

de economía del esfuerzo mental, comportan, sin embargo el peligro de la distorsión” (Malgesini y Giménez , 2000, p.147),

Del Olmo (2005) sostiene que la acción de estereotipar consiste en simplificar y asociar un conjunto de ideas sencillas, generalmente prejuicios, a una categoría. Por su parte, Allport (1954) relaciona los estereotipos con creencias exageradas y asociadas con costumbres y atributos de un determinado grupo o categoría social cuya función es el justificar conductas en relación a estas categorías. Los estereotipos no tienen que ser por necesidad negativos, y pueden adquirir valorizaciones neutras o positivas. Cabe entender que no solo se simplifican a transmitir información sobre un grupo, sino acerca de su comportamiento en relación con quien los atribuye.

Los individuos y los grupos que estos conforman son los factores centrales de la sociedad. A menos que esos individuos se perciban a sí mismos como parte de grupos con los que comparten características, circunstancias, valores y creencias, la sociedad no poseería orden o estructura. Según McGarty, Yzerbyt y Spears (2002) es a estas percepciones a las que se le llaman estereotipos. Las interacciones con otras personas están fuertemente influenciadas por el poder que ejercen los estereotipos y las representaciones que connotan mentalmente. Los autores proponen tres principios para entender en su totalidad estos fenómenos. Estos definen a los estereotipos como índices explicativos, como dispositivos de ahorro de energía y también a forma de creencias de grupo compartidas.

El primero implica que los estereotipos se forman para ayudar a quien los percibe a tomar un sentido de la situación, el segundo a que reducen el esfuerzo de percepción y el último a que estos se deben formar en congruencia con una visión aceptada o normas sociales establecidas. La estereotipación es un proceso de categorización cognitiva que discierne entre diferencias y similitudes entre grupos. Este proceso parte de codificación de información nueva que implica también un conocimiento o noción previa.

Del Olmo (2005) señala que en cierta medida los estereotipos permiten una facilitación y simplificación de la comunicación entre las personas, debido a que ayudan a comprender relaciones y dar explicaciones cuando no se posee conocimiento previo. Es necesario que quien emplee estereotipos sepa delimitar sus horizontes para aprovechar sus ventajas, sin embargo, su mal uso es generalmente la norma y recae en emplearse como un recurso negativo. Los problemas que generan los estereotipos se deben en parte a su facultad de simplificación y generalización. Para Andrade (2005), los estereotipos desfiguran la realidad de acuerdo a criterios personales e inducen a concepciones sin reflexión o posturas críticas. Los estereotipos son causa de sentimientos negativos en relación a determinados grupos sociales a causa de las diferencias con los receptores.

Por su parte, Quin y McMahon (1997) cuestiona el porqué no existen estereotipos de todos los grupos dentro de una sociedad. Los estereotipos surgen en una sociedad a partir de una percepción de un grupo representado como “problema” o una molestia. Es en este caso en donde adquieren un matiz negativo. Estos grupos son considerados como amenazas para la subsistencia y estabilidad de una comunidad. Una ejemplificación que retrata claramente este fenómeno son los estereotipos entre personas de diferentes nacionalidades, particularmente con inmigrantes, que se ven unos a otros como factores de cambios negativos.

McGarty, Yzerbyt y Spears (2002) aclaran que los estereotipos se han convertido en herramientas de malinterpretación en vez de entendimiento, adquiriendo entonces un sentido negativo. El término de estereotipo ha sido empleado para simbolizar todas las deficiencias del pensamiento popular respecto a diferentes grupos sociales que conducen a líneas de pensamiento erróneas e irracionales. Los autores argumentan que los estereotipos son enteramente dependientes de su contexto, y que el concepto se canaliza en un intento de identificar los procesos que los hacen surgir y afianzarse.

Para Schneider (2004) estas concepciones de estereotipos, como generalizaciones erróneas, se mantuvieron vigentes en las sociedades debido a la ignorancia, prejuicios y realidades culturales. En la actualidad, pocos profesionales acordarían con estas presunciones debido a que se reconocen a los estereotipos como algo indivisible del razonamiento humano por su dimensión cognitiva. El autor también hace hincapié en especificar que quienes se proclaman completamente en contra de los estereotipos con connotaciones negativas olvidan que en muchas situaciones estos pueden ser verídicos. Esto no quiere decir que todos los estereotipos sean ciertos, sino que se caracterizan por su relatividad y la ambigüedad en definir las características. Por ejemplo, para algunos, ser holgazán implica ciertos rasgos que para otras personas no implican lo mismo.

En la aplicación de estereotipos, se provoca una asignación inconsciente del papel que debe adoptar cualquier individuo según la categoría o el grupo al que pertenece. Malgesini y Giménez (2000) explican que con frecuencia los roles y posiciones están estereotipadas, aun inconscientemente. A través de generalizaciones en función de la edad, género, clase social, grupos étnicos, etc., se recurre a estereotipos mutuos que marcan las maneras de interacción y condicionan las relaciones.

Los autores también resaltan la diferencia entre los conceptos de estereotipo y prejuicio, que son frecuentemente confundidos. Ambos son mecanismos cognitivos del ser humano y se basan en opiniones o ideas ya formadas procedentes del entorno. Sin embargo, mientras los estereotipos son creencias o imágenes, los prejuicios son juicios de valor, lo cual implica el acto de juzgar o rechazar. Los estereotipos son la base de los prejuicios pues suceden previamente a ellos.

McGarty et al. (2002) también señalan que los estereotipos son utilizados como referencia para comprender ciertas actitudes, principalmente entre mayorías y

minorías. En cuanto al racismo, los estereotipos se combinan con los prejuicios para clasificar a las personas en grupos según sus características etnoraciales y la jerarquización de estas categorías por medio de enjuiciamientos valorativos en términos positivos o negativos. También sirven para comprender la xenofobia, o la disposición a temer o despreciar a personas percibidas como extranjeros.

b. Clasificación de estereotipos

Cona (2013) clasifica los estereotipos de acuerdo a los elementos que conciernen a cada tipo, y quienes son objeto del estereotipo. En los de raza o etnia se establece la relación de acuerdo a la procedencia de los individuos. Según Barth, citado por Garrido (2003) indica que en la antropología, cuando un sistema pluriétnico como suele suceder en la mayoría de las sociedades occidentales, no hay aspectos importantes de la estructura basados en las relaciones interétnicas, surge el concepto de las minorías. Estas pueden estar marcadas por una cultura diferenciada en aspectos como lengua, religión y pertenencia. Dentro de esta clasificación, las minorías se relegan a ámbitos marginales debido a una transgresión de ciertos tabúes básicos rechazados por la mayoría.

Por su parte, Baladrón (2009) sostiene que los estereotipos basados en la etnia son bastante abundantes en los principales escenarios en los que la diversidad étnica se hace presente en la comunicación. Muchas veces estos estereotipos son semánticamente redundantes y obvian los valores culturales de las personas. Garrido menciona que entonces se recurre inconscientemente a los estereotipos que hacen difícil discernir entre lo auténtico de lo superficial o lo erróneo de la perspectiva correcta.

Los estereotipos de género se refieren a aquellos producidos por las diferencias entre hombres y mujeres que han establecido imaginarios emocionales, relativos a las labores, oportunidades, inteligencia, etc. Fernández (2002) indica que el machismo y la sumisión describen estereotipos y roles de hombres y mujeres.

Bajo estos preceptos, la figura masculina se caracteriza por su virilidad, agresividad, intransigencia y arrogancia mientras que a las mujeres, se les atribuye sumisión, timidez y dependencia. Esto denota una gran diferencia en las percepciones de relaciones de poder.

En cuanto a la edad, se establece una dualidad de la juventud en opuesto a la tercera edad. González (2005) sostiene que el estereotipo más predominante es el sociocultural, el cual se caracteriza por la creencia que la gente mayor es mantenida por lo general por todos los miembros de la cultura. Normalmente estos estereotipos son negativos y a menudo incorrectos al reforzar actitudes discriminatorias. También cabe resaltar la atribución de la dependencia a las personas de edad avanzada. Sin embargo pueden mencionarse estereotipos positivos que atribuyen a la imagen, tal como el respeto de acuerdo a la sabiduría y la experiencia.

La nacionalidad de procedencia de un grupo incide en estereotipos que canalizan particularidades y costumbres de cada lugar. Cuando las identidades de nacionalidad son construidas sobre identidades negativas o erróneas, se refuerzan estos patrones. También pueden mencionarse los estereotipos por diferencias de clases sociales, y basados en la religión, que generalmente llevan connotaciones negativas y de dos vías.

c. Estereotipos en las imágenes

Con respecto a los estereotipos en las imágenes, Gómez (2001) sostiene que mediante la observación visual se generan estereotipos como colecciones de rasgos sobre los que un gran porcentaje de personas concuerdan como apropiados para describir clases y tipologías de personas y objetos. Los estereotipos no se hacen ajenos a los principios estéticos, que forman parte de un proceso, que así como los estereotipos, atribuye rasgos y características generalizadas y simplificadas a grupo de personas u objetos en forma de etiquetas

visuales influidas por tendencias socioculturales de determinada época. Sin embargo, la estética necesita de una experiencia y de la habilidad intelectual basada en el desarrollo de conocimientos y teorías para su correcta conceptualización o apreciación. Para comprender los valores estéticos de cierta obra es necesario asociarla al mundo de la cultura audiovisual que la contextualiza, algo así como sucede con los estereotipos y el clima social de su momento.

1.2.3 Análisis del film

El film se considera como una obra artística autónoma, susceptible a engendrar un texto que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas y sobre bases visuales y sonoras produciendo así un efecto particular sobre el espectador. Aumont y Marie (1988) sostienen que la mirada que se proyecta sobre el film se convierte en analítica desde el momento en que se desasocian ciertos elementos de la película para integrarse en momentos determinados. Este análisis del film proviene de un estudio interno de la obra, el cual descompone los elementos de representación para hacerlos evidentes. Los autores argumentan que no existe un método universal para analizar films porque las obras son independientes y sería inverosímil pensar en una manera en que puedan ser sistematizadas. El análisis es también interminable porque siempre quedará en diferentes grados de precisión y de extensión, y en algo que analizar. Previo a realizar los estudios debe decidirse si se quiere tomar en consideración la totalidad del film (lo cual impone cierto tipo de opción con respecto al objeto y también la aplicación de una cierta mirada relativamente amplia) o por el contrario, retener únicamente un fragmento o un aspecto con lo que el análisis parcial deberá siempre inscribirse en la perspectiva de un análisis más global.

a. Discursos sobre el film

El discurso, entendido en términos generales, es lo que enlaza las circunstancias en las que se habla o se escribe con lo que se dice. Charaudeau (2003) indica que no es solo el lugar o el momento donde sucede si no la identidad de quien comunica y de su interlocutor, la relación de intencionalidad que los vincula y las condiciones físicas del intercambio. En esta relación, el sentido no está dado de antemano, y se construye al término de un doble proceso de semiotización, un proceso de transformación y un proceso de transacción. El primero consta de un proceso de conversión del *mundo por significar* por un *mundo significado*; para el sujeto que produce un acto de lenguaje, el proceso de transacción consiste en dar significación psicosocial a su acto y el proceso de intercambio sucede debido a la necesidad de reconocimiento del marco de intencionalidad producido por dos interlocutores.

Según Aumont y Marie (1988), el discurso fílmico se preocupa ante todo de los films considerados como obras en sí mismas, independientes e infinitamente singulares. Por su parte, Joly (2003) argumenta que el discurso que se enuncia sobre una película es un discurso del recuerdo. Se trata de un discurso necesariamente desfasado en el tiempo sobre un objeto necesariamente ausente, porque no se realiza inmediatamente en el presente en el que sucede el film.

El análisis exhaustivo de un discurso se ha considerado siempre una utopía porque jamás se podrá terminar un análisis. Por más extenso que este sea, jamás agotará su objetivo y dará cabida a análisis posteriores e infinitas interpretaciones. Sin embargo, Meyer y Wodak (2003) definen ciertos elementos dentro de una estructura textual que permiten un acercamiento pragmático a los diferentes discursos y su respectivo análisis en determinado momento.

Los hilos discursivos son, en términos concretos y simples, la variedad de temas uniformes que pueden ser identificados dentro de un discurso. Cada hilo

discursivo posee una dimensión sincrónica y otra diacrónica. La primera se toma en cuenta debido a que es a partir de ahí que se identifica lo que se ha dicho desde una perspectiva del pasado, presente, o futuro. Por otro lado, los fragmentos discursivos son textos o partes del texto que abordan determinado tema y que combinados componen los hilos discursivos. Pueden concebirse como bloques más pequeños y específicos, con temas más delimitados que unidos dan forma a los hilos discursivos como por ejemplo el de los extranjeros o asuntos extranjeros en una obra que englobe la realidad de un país.

Una obra posee por lo general varios hilos discursivos y por consiguiente una multiplicidad de fragmentos discursivos. Meyer y Wodak (2003) aseguran que estos se presentan en una forma enmarañada en la cual usualmente se abordan varios temas paralelos a un tema principal, haciendo referencias cruzadas entre unos y otros. Los hilos y fragmentos son entonces descritos como estructuras no aisladas que tienen incidencia directa sobre los demás. El presente estudio enfatiza en el análisis de dichos fragmentos por funcionar como puntos de referencia concretos y abordables. El enfoque específico es sobre aquellos donde se plasmen las relaciones entre personajes principales y secundarios, debido a que esto brinda pautas para determinar la existencia o falta de estereotipos escondidos en los retratos interpersonales.

El cine es una disciplina compleja que da cabida a análisis exhaustivos, abarcando más allá de los elementos que están a la simple vista para trascender a un plano denotativo y de reflexión. Lo mismo puede decirse de los estereotipos, los cuales esconden un mecanismo y un funcionamiento intrincado en la sociedad y en los productos que esta produce. El presente marco teórico pretende englobar de manera resumida aquellos temas y conceptos que están vinculados con el estudio y que de alguna manera tienen relación a los objetivos planteados.

I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En la actualidad, el cine es una disciplina artística que posee gran potencial en la transmisión de mensajes masivos, muchas veces realizándolo de forma inconsciente, para plasmarse en la mente de los espectadores. A través del lente cinematográfico se han retratado épocas, personajes, historias y un sinfín de representaciones visuales más. Muchas veces este arte presenta obras que están completamente basadas o creadas bajo ideas que provienen de la ficción, pero muchas veces también se recogen historias cotidianas. Historias que no sólo cuentan hechos y narran circunstancias, sino también reproducen distintos fenómenos sociales manifestados en la realidad, tal es el caso de los estereotipos.

“Los estereotipos son esquemas de pensamiento o esquemas lingüísticos pre construidos que comparten los individuos de una misma comunidad social o cultural.” (Herrero, 2006). Usualmente la reproducción de estereotipos refuerza las imágenes fijas y colectivamente concebidas sobre determinado fenómeno o grupo social y éstas predominan en un ambiente, muchas veces con connotaciones e implicaciones negativas. El problema que esto implica recae en el hecho que estas imágenes no son reales o verídicas, si no se basan en prejuicios sin fundamentos, generalizaciones colectivas o bien, concepciones erradas. El cine no se ha hecho ajeno a estos fenómenos, funcionando como un vehículo ideal para la reproducción plena de ellos.

Establecer la relación entre el cine y la manera en como son retratados los estereotipos permitió situar la percepción de quienes desarrollan la producción cinematográfica guatemalteca sobre distintos esquemas sociales que a su vez funcionaron como clave para entender posibles percepciones externas de quienes consuman el cine guatemalteco.

La producción cinematográfica formalmente institucionalizada en Guatemala es relativamente escasa y reciente, y aunque en la actualidad ha presentado un

crecimiento exponencial, cabe analizar el enfoque social de su contenido para determinar las posibles influencias que puedan presentar al incluir estereotipos. Entender estas percepciones es una parte vital para comprender los mecanismos y pensamientos sociales que dominan la actualidad.

De acuerdo a esta problemática, se planteó la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera se manifiestan los estereotipos sociales en las producciones cinematográficas guatemaltecas?

1.1 Objetivos

2.1.1 Objetivo general

Analizar las diferentes formas de estereotipos en el cine guatemalteco contemporáneo.

2.1.2 Objetivos específicos

- Identificar cuál es la tipología de los estereotipos recurrentes en la reciente producción cinematográfica guatemalteca.
- Establecer la relación entre los estereotipos visualizados y los personajes en las películas que forman parte del corpus de ésta investigación.
- Determinar la proyección simbólica que los estereotipos podrían impregnar en el imaginario nacional.

2.2 Elemento de estudio

2.2.1 Estereotipo

- Definición conceptual:

Estereotipo: Se define como una preconcepción generalizada, parte del proceso mental que organiza la información recibida, simplifica el entendimiento para aprehender el ambiente social, predecir acontecimientos, formar categorías sociales, económicas, hacer más sencilla la percepción de la realidad, construcciones, generalizaciones (Fernández, 2011). Su función es cognitiva, perceptiva y de categorización. Consiste de una idea, imagen mental simplificada o un conjunto de creencias sobre atributos asignados a un grupo que consecuentemente son aceptados culturalmente, aprendidos, y compartidos socialmente. Funcionan como origen de distintas tradiciones culturales.

- Definición operacional:

Estereotipos: Para los efectos de la presente investigación por estereotipos se entendieron aquellos esquemas mentales o lingüísticos referidos a categorizaciones referentes a un grupo de personas. Se partió de los fragmentos discursivos donde se incluyen relaciones personales entre personajes principales y personajes secundarios, haciendo hincapié en los diálogos y actitudes que dieron cabida a interpretaciones posteriores. Los estereotipos no fueron únicamente las presentaciones de tales esquemas mentales, también se incluyeron como un factor importante dentro del contexto social, político o cultural en el cual se produce tal fenómeno para definir el mensaje latente que emana de dicho esquema.

2.2.2 Largometraje

- Definición conceptual:

Largometraje: El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España define película cinematográfica como “Toda obra audiovisual, fijada en cualquier medio o soporte, en cuya elaboración quede definida la labor de creación, producción, montaje y posproducción y que esté destinada, en primer término, a su explotación comercial en salas de cine.” (“Definición de película”, nd.).

- Definición operacional:

Largometraje: Para los fines del estudio, se incluyeron las obras cinematográficas con una duración mayor a 60 minutos producidas en Guatemala que hayan tenido presencia en las carteleras nacionales realizada entre el 2010 y el 2013.

2.3 Alcances y límites

El alcance del presente estudio fue el de establecer los estereotipos transmitidos a través de tres producciones cinematográficas guatemaltecas, El Regreso de Lencho, Gerardi y Cápsulas por medio de su visualización. Los films fueron elegidos en base a ciertos criterios: 1) Presencia en la mayoría de carteleras de cine del país por más de una proyección; 2) Premios y participaciones en festivales nacionales e internacionales; 3) Creación y producción a manos de individuos guatemaltecos filmadas dentro del país.

Se dejaron fuera del estudio todas las producciones de cortometrajes y programas televisivos. Además no se pretende dar cuenta sobre el impacto de los estereotipos en el público.

2.4 Aporte

El cine nacional forma parte de un movimiento que empieza a tomar auge y relevancia en la actualidad, sin embargo, no existe una conceptualización en el país para analizar los productos creados y su trasfondo como reflejo y como influencia de imaginarios sociales. No hay escuela o corriente alguna que brinde un análisis profundo acerca de la realidad retratada en el cine guatemalteco. Establecer esta información y definir claramente los estereotipos permitirá concebir una dimensión crítica para observar el cine desde una perspectiva más amplia. Sirve de esta manera como un punto de referencia para comprender los estereotipos en la realidad guatemalteca y entender porque continúan predominando de tal manera.

El estudio será un aporte a los cineastas en general como punto de reflexión para la creación futura de cine. El conocer cuáles son las manifestaciones principales en la actualidad permitirá evitar recurrir a los mismos estereotipos y a su reproducción. La producción puede adquirir una dimensión más crítica, en la cual los autores estén conscientes de la totalidad de los mensajes creados. Sin la necesidad de un conocimiento o estudio pleno de semiótica ya contarán con una herramienta de análisis previo a la difusión.

La investigación supone para los profesores de semiótica o realidad social de Guatemala un beneficio porque se hacen evidentes los estereotipos dentro del marco social nacional, y por ende se facilita la transmisión de conocimiento del tema a alumnos de comunicación o ciencias afines.

También funciona como un punto partida para que nuevos estudios se sustenten con esta investigación como base, y continúen la misma dinámica para detallar si estos fenómenos perduran de la misma manera o bien, si presentan alguna evolución.

III. MÉTODO

3.1 Metodología

Debido a la naturaleza de los fenómenos que se pretenden analizar en el estudio, la investigación tiene un enfoque cualitativo, empleando el uso de diferentes técnicas e instrumentos que permitan una amplia interpretación de los resultados. Según Baptista, Fernández y Hernández (2010) en el enfoque cualitativo el investigador plantea un problema pero no sigue un proceso claramente definido, basándose en una lógica inductiva partiendo de datos particulares hacia una perspectiva más general. No se prueban hipótesis sino que se generan en el proceso y van refinándose conforme se van recabando más datos. La recolección de estos datos no es estandarizada ni completamente predeterminada porque intenta descubrir las particularidades de cada parte y unidades individuales.

Los autores resaltan que el propósito de este proceso es reconstruir la realidad tal como la observan los actores de un sistema social previamente definido y busca interpretar lo que va captando activamente. El investigador construye conocimiento, estando consiente que es parte del fenómeno estudiado, centrándose en la diversidad de ideologías y cualidades únicas de los individuos. Este conjunto de prácticas hacen al mundo “visible”, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones, anotaciones, grabaciones y documentos e intenta conseguir un sentido interpretativo a los significados admitiendo la subjetividad.

La presente investigación planteó determinar la manifestación de estereotipos en diferentes producciones cinematográficas guatemaltecas a través de un periodo de tiempo. Partiendo de datos recolectados acerca de cada film se pretendía orientar hacia una perspectiva más general englobando características sociales colectivas en el ámbito filmico nacional. Sería imposible estandarizar cada proceso debido a que cada film es un universo individual, y como tal, requiere de un

análisis propio para establecer la manera en que se dan estas manifestaciones en cada obra. A partir de estas observaciones se reconstruye una realidad social que denuncia aspectos del cine que impacta tanto de creadores como consumidores y que surgen para plasmar características que determinan en grandes rasgos las percepciones sociales. Para ello se planteó recolectar los datos pertinentes realizar una interpretación que permitió ensanchar la visión de este fenómeno.

3.2 Unidades de análisis

Para poseer una referencia fiel de la representación de los estereotipos en las películas y observar los patrones e incidencias en distintas obras independientes se definen como unidades de análisis tres films guatemaltecos: *El Regreso de Lencho*, *Gerardi* y *Cápsulas*. Para seleccionar las películas se tomaron en cuenta los siguientes criterios, de los cuales las obras debían de cumplir con al menos dos: 1) Presencia en la mayoría de carteleras de cine del país por más de una proyección; 2) Premios y participaciones en festivales nacionales e internacionales; 3) Creación y producción a manos de individuos guatemaltecos filmadas dentro del país.

Se recurrió a la observación de otras unidades más pequeñas denominadas fragmentos discursivos que regularmente son el espacio de enunciación donde frecuentemente se dan los estereotipos. En el cine, estos se presentan cuando se estableen relaciones entre personajes principales y secundarios a través del dialogo o de manera de relación interpersonal física.

a. El regreso de Lencho

El regreso de Lencho es una película dirigida por Mario Rosales estrenada en el 2011. La producción del film inicio en el 2008 a causa de la inquietud de Rosales por un evento en donde la policía disparó contra su hermano por el hecho de tener tatuajes. La película narra la historia de un joven artista en busca de la formación

de un colectivo para proponer algo nuevo al arte en Guatemala, país caracterizado por el creador como estancado en el círculo vicioso de la violencia y negativismo. El regreso de Lencho fue proyectada en países como Argentino, recibiendo críticas favorables. Fue galardonada con el Premio Horizontes Latinos por mejor largometraje y participo como el film latinoamericano en el Festival de San Sebastián, España.

b. Gerardi

Gerardi es un film dirigido por Sammy y Jimmy Morales y producido por la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHAG) en conjunto con Moralejas. La película relata la vida del monseñor Juan José Gerardi Conedera, personaje emblemático de la historia contemporánea guatemalteca por su asesinato en 1998, días después de la publicación de *Guatemala: Nunca Más*, informes sobre la verdad histórica de los crímenes cometidos durante el conflicto armado. El rodaje de la película empezó en mayo del 2008, y el libreto fue escrito por Erick Gálvez. La dirección fotográfica fue realizada por Tony Monroy, la edición por Axel Torres, la musicalización de Gerson Elizondo y los efectos especiales por Josué Orellana. La película participó en certámenes nacionales tales como el Festival Ícaro, pero principalmente resaltan sus dos reconocimientos fuera del país como mejor largometraje documental y por mejor actor (Sammy Morales) en el Festival de cine y video de Buenos Aires Argentina en ese mismo año.

c. Cápsulas

Cápsulas es un film guatemalteco estrenado en el 2012 escrito, dirigido y producido por Verónica Riedel. El largometraje cuenta con la actuación principal de Sofía Arévalo, Giacomo Buonafina, Sebastián Gereda y Carolina Cuervo y narra la vida de un niño privilegiado de 12 años de edad sumido en una familia disfuncional que empieza a hacerse más evidente conforme suceden eventos

inesperados. Gereda fue el primero niño nominado como mejor actor en el XII Festival Ícaro de Cine Centroamericano. El film ganó el reconocimiento como mejor película dramática en el Festival Internacional Femenino de USA y el Premio Gran Cine en el IX Festival Internacional de Cine Digital de Chile.

3.3 Técnicas e instrumentos

La técnica a emplearse en el estudio consistió de un análisis de contenido que permitiera un acercamiento a las películas como relatos. De esta manera se planteó construir el sentido de cada film al identificar el discurso y los temas que estos contuvieran. Baptista, Fernández y Hernández (2010) indican que el análisis de contenidos es una técnica viable para hacer inferencias validas y confiables de datos con respecto a su contexto. Esto supone gran utilidad al describir tendencias en el contenido de la comunicación, descifrar mensajes ocultos, identificar intenciones o apelaciones y reflejar actitudes, valores y creencias de personas, grupos o comunidades.

Uno de los instrumentos diseñados especialmente para la investigación son las hojas de codificación (Ver Anexo 1), las cuales incluyeron las categorías y los codificadores que sirvieron para clasificar elementos más precisos para describir el material. Una hoja sirvió para una o varias unidades según los datos específicos que planean recolectarse.

También se empleó la técnica de las entrevistas (Ver Anexo 3), particularmente a los directores y/o escritores de cada film posterior al análisis de contenidos para obtener un índice de la consciencia con la que se construyeron los mensajes y por ende los estereotipos reflejados en las obras. Los instrumentos que se usaron para ello fueron los cuestionarios con preguntas clave que guiaron las entrevistas. De esta manera fue posible determinar si estos son también parte del imaginario inconsciente de los creadores tal y como pueden presentarse a la audiencia y la postura de cada director con respecto a los resultados encontrados.

3.4 Procedimiento

Primeramente se definió la temática del estudio a través de la observación de los fenómenos de estereotipos en el cine guatemalteco y a la necesidad de un estudio con respecto a ellos. Una vez establecido el tema, se prosiguió a definir el planteamiento del problema junto con el objetivo general y los objetivos específicos que guiaran la investigación. Posteriormente se definieron las variables y los sujetos de estudio, los alcances y límites de la investigación y el aporte que esta supone en distintos ámbitos. Luego se buscaron estudios e investigaciones previas relacionadas y relevantes al tema que pudieran funcionar como antecedentes y brindar la información necesaria previo a realizar la investigación.

Seguidamente se definieron las producciones guatemaltecas a ser analizadas en base a un número de criterios para su selección. Posteriormente se construyó el marco teórico con los elementos esenciales relacionados al tema, sustentando la información con diversos textos y páginas web. Luego se definió el método de la investigación, estableciendo la metodología a emplearse, las unidades de análisis que interesan al estudio, las técnicas e instrumentos y el procedimiento.

La investigación prosiguió entonces a una elaboración de las hojas de codificación con las categorías y codificadores definidos pertinentemente que permitieron realizar luego el análisis de los films y de sus elementos según la observación e identificación de los elementos de las hojas. Seguidamente se realizó el análisis y citación de los fragmentos de los films clave en la reproducción de estereotipos empleando los instrumentos descriptivos del análisis del film. El siguiente paso fue la realización del análisis global con los datos recolectados durante el estudio para determinar los estereotipos reflejados en las películas. Por último se efectuaron las entrevistas a los directores de los films conforme a los resultados establecidos como apoyo al estudio para finalizar con la elaboración de las conclusiones y recomendaciones.

IV. PRESENTACIÓN Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Para poder detectar los estereotipos en el proceso de análisis, de acuerdo al instrumento, se completó la hoja de codificación (Ver Anexos 4, 6 y 8) propuesta en la metodología que sintetiza la información pertinente de cada enunciado identificado como una alusión a una manifestación estereotípica. Partiendo de los conceptos que constituyen los estereotipos así como de las teorías del cine, las que fueron visualizadas intrínsecamente entrelazadas bajo la óptica sociológica tal y como la teoría feminista y del multiculturalismo lo indican. Se analizó el corpus propuesto integrado por las películas *El Regreso de Lencho*, *Gerardi* y *Cápsulas*. Se puso especial interés en los diálogos, acciones y composiciones dentro del encuadre de las escenas y fueron analizadas para determinar indicios de construcciones de una visión generalizada y reducida de sujetos.

Las manifestaciones halladas fueron categorizadas y estudiadas individualmente. Para ello, se tomaron fotogramas específicos de fragmentos dentro de cada escena identificada con un tiempo exacto dentro de las películas y fueron codificados con una nomenclatura diferente para cada film y cada secuencia, con el objetivo de facilitar el estudio conjunto del corpus. *El Regreso de Lencho* se identifica con la letra A, *Gerardi* con la B y *Cápsulas* con la C, seguido del número de escena establecida.

Cada casilla dentro de las hojas de codificación contiene la descripción detallada de lo que sucede en pantalla, incluyendo los diálogos, los movimientos, gestos y acciones que pudieran ser significativas. Luego se incluye la proyección simbólica, la cual explica el sentido detrás de esta carga, indicando si esta es representada verbalmente, visualmente o de ambas formas. Luego de relacionar todos estos conceptos se estableció a que categoría de estereotipo puede atribuirse cada enunciado según el contenido. Es así como se recolectaron los datos necesarios para poder elaborar un análisis de contenido que permitiera construir los sentidos latentes dentro de los mensajes de cada film. Posteriormente se completó una

tabla (Ver Anexos 5, 7 y 9) para condensar toda la información recolectada y presentar así la relación del número de repeticiones los enunciados con el tipo de estereotipos encontrados. Para ello se estableció una nomenclatura que es el número escena adjudicada indicada en la hoja de codificación inicial. Estas escenas se agrupan según el estereotipo al que representan. De esta manera es posible establecer la recurrencia con la que se transmite cada mensaje y asociar que manifestación está más presente en cada película. Asimismo resulta más fácil la visualización de los estereotipos para comparar entre films las distintas repeticiones con las que se incluyen este tipo de mensajes.

Para facilitar la lectura de dichos elementos, se presenta la siguiente tabla con los tipos de estereotipos encontrados en las tres películas y una breve descripción de cada uno.

Tabla 1

Estereotipos en las tres películas estudiadas

Estereotipo	Descripción
Edad	Generalizaciones basadas en las diferencias de edad, primordialmente resaltando los prejuicios contra ancianos.
Etnia	Estereotipos de individuos, usualmente con una carga negativa, basados en diferencias de rasgos culturales, costumbres, idiomas, vestimenta, etc.
Estilo de vida	Identificación de pensamientos generalizadores basados en elecciones de identificación de cada individuo dentro de la sociedad, tales como pertenencias a subculturas, ideologías, tendencias de moda, etc.
Género	Conceptos reducidos a diferencias de género, estrechamente vinculados a manifestaciones machistas y/o hembristas.
Nacionalidad	Exaltación de elementos propios de una nación o área geográfica específica sobre las demás, desechando y restando importancia a todo lo extranjero.
Profesión	Estereotipos que relacionan la elección de profesión con rasgos personales específicos tales como el nivel educativo, inteligencia, modo de vida, etc.
Sexualidad	Generalizaciones basadas en preferencias y tendencias sexuales.
Religión	Estereotipos de grupos de acuerdo a sus creencias espirituales y pertenencia a religiones, cultos, etc.

También se realizaron entrevistas (Ver Anexo 10) con los directores de cada película con el objetivo de estudiar el trasfondo de la creación de mensajes en los films. Para conocer la naturaleza de los reflejos plasmados en los diferentes films, cabe indagar a fondo los pensamientos de los autores y compararlas así con los hallazgos definidos en las películas. De esta forma pretende definirse si la inclusión de referencias estereotípicas es parte de un proceso creativo consiente, o bien, si responde al mismo imaginario social imperceptible que cada autor posee sobre el contexto guatemalteco.

4.1 *El Regreso de Lencho*

El proceso de análisis resultó efectivo ya que fue posible verificar el afloramiento de enunciados que marcan visiones simbólicas de los sujetos, insistiendo constantemente en ellos durante el desarrollo del film. En el caso de *El Regreso de Lencho*, de Mario Rosales, se determinó a través de la hoja de codificación (Ver Anexo 4) que los estereotipos de etnia aparecen 3 veces en el film dentro de los diálogos de los personajes y los de estilo de vida fueron los más abundantes, identificándose en treinta y dos ocasiones diferentes, siendo veintitrés verbales, 5 visuales y 4 de ambas. La mayoría coincidió dentro de los diálogos debido a que denotaban un estilo de vida particular, haciendo referencia principalmente a las expresiones coloquiales y vulgares de relación entre sujetos.

En el caso de los de género y nivel socioeconómico, únicamente se pudo constatar 1 enunciado verbal por cada uno mientras que los de nacionalidad se presentan en 6 oportunidades de la misma manera. Por otro lado, las referencias a la profesión se repiten en trece momentos durante la obra, 4 visualmente, 5 verbalmente y 4 de las dos formas. Por último, los mensajes latentes vinculados con la sexualidad fueron identificados en 5 ocasiones, 2 verbalmente y 3 con una combinación visual verbal para sumar un total de sesenta y un enunciados cargados con trasfondo estereotípico en esta película.

Se presenta una tabla (Ver Anexo 5) que sintetiza los hallazgos retratados a través de la hoja de codificación de acuerdo a la nomenclatura de cada fotograma.

4.2 *Gerardi*

La cinta *Gerardi*, dirigida por Samuel y Jimmy Morales, fue la película que incluyó menos enunciados estereotípicos de las tres películas analizadas. Tal y como demuestra la hoja de codificación (Ver Anexo 6), de un total de veintiún elementos identificados, presenta en mayor cantidad once enunciados referentes a la etnia, 1 visual, 8 verbales y 2 de ambas. Aunque la trama se desarrolla primordialmente en el área rural del país, la recurrencia no es tan abundante considerando la longitud de la película. En cuanto a la alusión de edad y nivel socioeconómico se establecieron 1 vez cada uno y el de nacionalidad 2, todos de manera verbal. Aquellas representaciones correspondientes a género fueron identificadas en 3 oportunidades, 1 verbal y 2 visuales verbales mientras que las de profesión aparecieron una única vez de forma visual. La religión se hace presente en 2 manifestaciones, una de forma visual y la otra dentro del diálogo.

Cabe notar que la dirección de la película no manipuló el guión, el cuál fue elaborado por Erick Gálvez, profesor universitario de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Rafael Landívar. La connotación general del film estaba orientada a exaltar la figura de un obispo emblemático en el contexto guatemalteco del conflicto interno y en su mayoría se mantuvo ajeno a la inclusión de estereotipos salvo a los previamente mencionados.

Se incluye una tabla (Ver Anexo 7) creada para sintetizar los hallazgos retratados a través de la hoja de codificación de acuerdo a la nomenclatura de cada fotograma.

4.3 *Cápsulas*

Cápsulas, de Verónica Riedel, fue la obra en la cual se identificaron más reiteraciones y presencia de estereotipos de las tres películas analizadas, alcanzando un total de noventa y dos (Ver Anexo 9). A través de la hoja de codificación (Ver Anexo 8) es posible notar una fuerte inclusión de aquellos que aluden al nivel socioeconómico. Estos se presentaron en cuarenta y siete

ocasiones, 8 visualmente, veintidós verbales y diecisiete de los dos modos. Principalmente se refieren a una constante diferenciación entre clases según el poder económico, el cual atribuye características diferentes y particulares a los personajes dependiendo del estrato social en el que lo identifica. Los de edad y sexualidad se establecieron verbalmente, 1 y 3 veces respectivamente mientras que aquellos que aluden al estilo de vida se repitieron en veinte ocasiones, 4 visualmente, diez verbales y 6 de ambas maneras.

Los enunciados de género surgieron diecinueve veces, 3 de forma visual, 9 verbalmente y un total de 7 combinando ambas maneras. Por último cabe mencionar aquellas representaciones vinculadas con la profesión, que en el caso de *Cápsulas* aparecen en 2 oportunidades, 1 verbalmente y 1 visual y verbal.

4.4 Discusión

Todos los films analizados en el estudio presentaron de una u otra manera enunciados referentes a pensamientos generalizados sobre determinados grupos sociales. A pesar que estas manifestaciones ocurren en distinta forma y contenido, aluden a categorías similares lo cual hace posible un acercamiento a estos fenómenos para discutir de forma delimitada cada aspecto descubierto.

A continuación se discutirán los hallazgos encontrados, brindando relevancia a los objetivos que se plantearon al abordar la investigación, para luego dar las categorías de estereotipos encontradas y la manera en la cual cada film aporta a su conceptualización así como las reflexiones de los directores y la incidencia de las obras artísticas en el retrato de la sociedad guatemalteca.

4.4.1 Realidades invisibles

Así como argumenta Del Olmo (2005), los estereotipos simplifican y asocian ideas sencillas, generalmente prejuicios, a una categoría. Generalmente estas concepciones suelen ser falsas y son usadas de manera negativa para agrupar de

manera mental a grupos de individuos, atribuyendo características particulares al conjunto. Naturalmente la semiótica conforma una gran parte de la identificación de estas manifestaciones en las obras debido a que, tal y como argumenta Buckland (2004), el cine es una suma de signos, y solo mediante la decodificación de estos signos se puede comprender el sentido real del trasfondo.

En cuanto a los enunciados relevantes a la etnia, los largometrajes analizados presentaron una visión diferenciada y negativa con respecto a la población indígena del país. Esta percepción cimienta sus bases en torno a un retrato de un grupo conformado por una estructura social desorganizada, tendida a la irracionalidad y a la violencia como soluciones frente a las adversidades. También se atribuyen características como el oportunismo y la falta de empatía como consecuencia de la falta de educación. A pesar de este fuerte contraste marcado en las unidades de análisis, nunca se hace referencia a la palabra “ladino” o a otro calificativo de un grupo específico, pero el término “indígena” surge repetidamente con connotaciones sumamente negativas.

Tal y como menciona, Allport (1954) los estereotipos se vinculan con creencias exageradas y asociaciones con costumbres y atributos de un determinado grupo o categoría social cuya función es el justificar conductas en relación a estas categorías. Dicho esto, los enunciados previamente descritos responden a tales características y funcionan para ciertos sectores sociales como simplificadores del complejo mecanismo de la sociedad guatemalteca respecto a otros grupos. El caso es muy similar en las manifestaciones que aluden al nivel socioeconómico en las películas del presente estudio.

Principalmente en *Cápsulas*, que fue la obra con más reiteraciones de mensajes de este tipo, el retrato de los grupos con escasos recursos adquiere magnitudes simbólicas inmensas. Los personajes de este tipo se proyectan como la principal fuente de la violencia en la trama y son identificados con atributos como la pertenencia a familias desintegradas y el uso recurrente de drogas. La falta de

educación se establece casi como una norma. Existe también un retrato definido por las expresiones vulgares y el resentimiento fuertemente marcado que intensifica el sentir de las diferencias irreconciliables entre distintos sectores dependiendo de su capacidad económica.

Los films estudiados brindan una visión en la que el pobre concibe a las familias pudientes como las causantes de sus desgracias y a la vez como una alternativa de vida sencilla y fuera de problemas. Aun así, estas interacciones son representadas en ambas vías. Los individuos correspondientes a niveles socioeconómicos altos poseen la carga simbólica tendida a un individualismo extremo que obstruye en las relaciones personales y familiares de cada uno de tal manera que cada sujeto es retratado como una isla hermética. A su vez, esto resulta nuevamente en un reflejo cargado de disfuncionalidad familiar. También se resalta el desconocimiento de las condiciones y costumbres de otras personas fuera de esta burbuja establecida por el poder económico lo cual define una división basada en generalizaciones mentales respecto a estos grupos. El materialismo se hace presente al establecer el dinero como el principal motivo y preocupación de dichos actores.

Siguiendo el acercamiento de Penley (1988) a las teorías feministas del cine, fue posible determinar algunos indicios que dan lugar al establecimiento de estereotipos referentes a la mujer. En todas las películas estudiadas existe una concepción de los personajes femeninos como la fuente del infortunio de la masculinidad y como objeto de deseo y de pérdida. También se manifiestan enunciados que sitúan a la mujer en un segundo plano, recibidora pasiva de la acción. Un claro ejemplo de ello puede localizarse en *Gerardi*; las mujeres se hacen presentes únicamente como asistentes o sirvientas y no poseen una fuerza que dicte el orden de las acciones y la trama. *El Regreso de Lencho* establece el supuesto que el género femenino posee menor intelecto a través de diálogos entre los personajes. Las referencias tales como “señorita” se utilizan para diferenciar de forma despectiva a los individuos de acuerdo a su género.

La figura de la mujer se encuentra demonizada al serle establecidas caracterizaciones sumamente negativas tal y como sugieren las teorías. En *Cápsulas*, afloran este tipo de enunciados al mostrarse al personaje de Lupe constantemente como el detonante de la acción que lleva posteriormente a que se desencadenen una serie de eventos que culminan en su muerte y el dolor de sus familiares. La debilidad y la sumisión se hacen presentes de manera explícita al mostrar en repetidas ocasiones al personaje de Simón como la fuerza dominante yuxtapuesta a la sumisión, la obediencia y a la sensibilidad arraigada a las emociones y el sentimentalismo con el que se etiqueta la femineidad. Estas nociones permiten el establecimiento de un modelo patriarcal manejado por el machismo en el cual se ve al hombre como la principal razón de bienestar. Nena es la antagonista principal y quien lleva a cabo el conflicto principal con los demás personajes.

En cuanto a estereotipos de estilos de vida, los films analizados demostraron referencias particulares. *El Regreso de Lencho* sigue de cerca a un joven en su esfuerzo por rescatar el arte callejero, y al hacerlo brinda una perspectiva diferenciada acerca de las personas relacionadas a esta esfera. Los artistas son proyectados como bohemios, plagados de coloquialismos e informalidades. El consumo de alcohol y de drogas es reiterado en la mayoría de los personajes como un eje central en su vida diaria. Además existe una filiación con los movimientos de izquierda y de protesta que validan, según los argumentos representados a través de los diálogos, el arte como un instrumento útil únicamente si se usa a favor de estas corrientes.

Por su parte, el film *Cápsulas* incluye alusiones a otros estilos de vida diferentes. La cultura del hip hop se hace presente en casi toda la película, funcionando como un mecanismo para aportar al desarrollo de los personajes principales y del relato. Sin embargo en esta visión se exaltan ciertos estigmas como la percepción negativa de los tatuajes y la relación generalizada con las pandillas y maras. Las

liricas son empleadas como un dispositivo de ofensa, atribuyéndole rasgos agresivos.

De igual modo sucede con las referencias a individuos identificados con un estilo de vida “hippie”, el movimiento contracultural relacionado con la protesta y el pregonar de una vuelta a la naturaleza y el interés espiritual, representados por medio del personaje de Giaco. Físicamente se proyecta con cualidades específicas como el pelo largo, la barba frondosa y un carácter antihigiénico. Los demás sujetos tales como Carlos y Fonsi se muestran intolerantes ante este estilo de vida, aportando a la carga social de este estilo en particular. Además se incluyen constantemente durante toda la película, alusiones a la naturaleza, al cosmos, a los movimientos de izquierda y revolución, a la espiritualidad y al simbolismo folklórico en los diálogos de Giaco, por lo general fuera de contexto y sin un aporte real a las conversaciones en las que se incluyen. Asimismo se suma nuevamente el uso de las drogas como un escape a la realidad lo cual se desata en una personificación de irresponsabilidad y baja autoestima.

Distintas profesiones fueron aludidas también como estereotipos en las obras incluidas dentro del estudio. En una modalidad muy similar al retrato del estilo de vida, *El Regreso de Lencho* presenta suposiciones y generalidades en torno a los artistas. Durante los primeros minutos de la cinta se establece una relación de informalidad con la profesión y los individuos, esencialmente con los diálogos telefónicos de Lencho, los cuales evidencian la poca remuneración y una especie de petición de favores para obtener dinero para sobrevivir. La película es un dispositivo de crítica y denuncia contra diversas injusticias cometidas por las autoridades; sin embargo, la policía es plasmada como una fuerza bruta, compuesta por agentes ignorantes, violentos y difundidores del miedo. Esta concepción unidimensional encasilla uno de los miedos más grandes de la población guatemalteca, pero a su vez, establece una relación resistente al cambio que refuerza las atribuciones negativas a todo el colectivo sin distinción e amplía tal mentalidad. El recurso es válido debido a que evidencia la corrupción

que azota la nación, pero al brindar una visión simplificada de este grupo recae en la misma espiral que los enunciados anteriores.

Por su parte, *Cápsulas* evoca particularmente a las profesiones de servicios domésticos. Se retrata a las empujadas con cualidades de sumisión, quienes acatan órdenes y regaños sin cuestionamientos. La escena C29 es una ejemplificación de este fenómeno debido a que muestra como semióticamente se construye una escenificación de inferioridad establecida por el encuadre y la posición más baja de Yaya frente a Lupe. Estas inciden directamente en la percepción de la integridad de las personas reduciéndolo a tal nivel que es la profesión la que dicta la calidad y valorización de los individuos y atribuye de manera simplificada exageraciones de acuerdo a ello.

Tal y como menciona Stam (1994), las teorías multiculturalistas reclaman la reestructuración de las relaciones de poder entre comunidades culturales a través de una propuesta descentralizada, haciendo énfasis en los puntos del conflicto social. Naturalmente estos nudos abarcan la sexualidad, haciendo hincapié en temas como la homosexualidad y la homofobia. Partiendo de estos postulados, fue posible identificar ciertos aspectos que resaltaron enunciados relevantes a estos asuntos. *El Regreso de Lencho* hace uso en más de una ocasión de la expresión “maricón” para designar a un individuo con preferencias homosexuales, pero que en el contexto en el que se utiliza funciona como sinónimo de cobarde. Desde este momento se crea un vínculo entre ambas definiciones y se atribuyen cualidades pusilánimes de acuerdo a tendencias sexuales. También cabe resaltar la presencia de los personajes de Johnny y Alex, dos promotores culturales. Durante el desarrollo de toda la trama, son los únicos aparte de Lencho que consumen drogas fuertes como la cocaína. Además sus ademanes y su forma de hablar esconden representaciones que apuntan a la feminidad. Todas estas percepciones contribuyen a la cimentación de rasgos asignados particularmente a los homosexuales, contribuyendo a una perspectiva errada y exagerada basada en estereotipos.

Por último son dignos de señalar los estereotipos identificados con menores reiteraciones pero que de igual manera se hicieron presentes en el estudio. En cuanto a nacionalidad, *El Regreso de Lencho* exalta los valores del artista latinoamericano como figura en defensa extrema del arte regional en contra de lo extranjero. Lencho se proyecta como enemigo de cualquier producto proveniente de fuera y se establece entonces un pensamiento reducido de los latinoamericanos frente a la cultura de masas proveniente de afuera.

En *Gerardi* esta manifestación ocurre con la inclusión de un personaje extranjero incapaz de acoplarse al contexto guatemalteco, lo cual resulta en este como centro de burla para los locales. Pueden inferirse entonces dos percepciones; aquella relacionada con la sociedad latinoamericana la cual se representa como un círculo cerrado y no inclusivo con respecto a miembros de distinta procedencia y aquel en el cual un extranjero es incapaz de acoplarse al contexto guatemalteco actual a pesar de intentarlo.

Respecto a la religión, únicamente pudo constatarse un estereotipo en este film, el cual se establece con la llegada de Gerardi al área rural. Mientras todos los niños llegan al camino efusivos a saludarlo, el trasfondo sugiere una concepción generalizada del catolicismo como una religión de sumo carisma en el interior del país a pesar que la realidad sugiere un pluriculturalismo y una riqueza de gran diversidad de creencias.

Finalmente los estereotipos referentes a la edad se incluyen dentro de los diálogos en las últimas escenas de *Gerardi*. Mientras los dirigentes católicos discuten, el padre Julio presenta dificultad en entender a las nuevas eras debido a su ímpetu por cambiar la realidad. Esto esconde a su vez un sentido de incompreensión entre generaciones y funciona como un factor de división. La juventud se relaciona con rebeldía y un ritmo de vida acelerado mientras que la vejez se identifica por su apego a las maneras tradicionales y antiguas. En el film *Cápsulas* sucede algo

similar al identificar a los niños con lenguaje vulgar y soez, lo cual denota una degradación de la juventud actual y una perspectiva negativa acerca de estos grupos.

4.4.2 Personajes estereotipados

Los estereotipos identificados conformaron parte de un trasfondo oculto manifestado a través de las acciones y los diálogos entre los personajes. Estos sujetos son a su vez el vehículo por medio del cual los mensajes se materializan y cobran fuerza, por lo cual puede establecerse una relación de cada uno como símbolos particulares a cada categoría.

En el caso de *El regreso de Lencho*, el personaje principal es quien retrata al artista latinoamericano, identificado con un set de características propias y diferenciadas. Tal y como se mencionó en el apartado anterior, este acentúa la valorización desmedida del arte local basándose en un pensamiento de rechazo completo de toda posible influencia extranjera. De la misma forma se infiere que estos profesionales no son bien vistos por la sociedad, pues el dinero, el cual se sitúa como un motivo secundario en la construcción del personaje, se recibe a forma de favores. Este desprestigio del artista conduce a nuevas inferencias tales como la fuerte presencia de drogas y alcohol como una norma.

Desde la forma de hablar hasta el vestir, Lencho y sus amigos establecen a personajes estereotipados, marginados por la sociedad en base a escrúpulos según su preferencia de vida. Debido a que son ellos quienes conducen el hilo principal de la obra, las manifestaciones adquieren una magnitud aun mayor. El film intenta rescatar el valor de los artistas en una sociedad aparentemente acostumbrada a una visión menospreciada, pero es en esta construcción en donde permanece un vacío suplido por clichés y generalizaciones de un colectivo entero, dejando fuera de discusión la multiplicidad y la diversidad que tanto caracteriza al gremio.

Por su parte, *Gerardi* presenta una cimentación más fuerte en la creación de sus personajes, en donde los estereotipos resultan menos evidentes y surgen con menos recurrencia dentro del film. Cabe resaltar que la caracterización del protagonista se mantiene ajena a estos enunciados salvo en pocas ocasiones. Principalmente las generalizaciones provienen de la mayoría de personajes indígenas, quienes son representados con rasgos negativos tales como el oportunismo, la desorganización y la tendencia a la violencia. Julián es quien personifica primordialmente dichos conceptos, aunque este posee un papel secundario que concluye a la mitad del film. Aun así, el grupo entero manifiesta de una forma en algún momento de la obra dichos enunciados lo cual permite agruparlos en una categoría diferenciada. Debido al contexto histórico en el cual se desarrolla la historia, estos matices obtienen significados más distinguidos.

Cápsulas, film con más reiteraciones de enunciados estereotípicos del estudio, es también la obra con más desarrollo de personajes, haciendo del límite entre actores protagónicos y secundarios algo ambiguo. Fonsi es quien retrata durante toda la película a los estratos sociales adinerados y pudientes. Los demás individuos lo apartan y diferencian debido a esta pertenencia, y aunque inconscientemente este posee una noción de las desigualdades del sistema, sus preocupaciones y motivos giran en torno al dinero. Es de esta forma como se retrata a una clase social “inocente”, llevada a consecuencias precarias únicamente por las acciones erróneas cometidas por los demás. Existe también un deseo de este personaje por pertenecer al resto, aunque estos son quienes lo impiden constantemente. La división es entonces una consecuencia social ascendiente de acuerdo a la jerarquía impuesta por los valores del poder económico.

De una manera similar se proyectan Nena, Toto y los demás niños. Estos pertenecen a una familia de escasos recursos caracterizada por la falta de una figura materna y paterna, con cualidades tendidas a la violencia y a la pertenencia de maras con todo el abanico de actividades delictivas que esto conlleva, tales

como la venta y consumo de drogas, la extorsión, etc. La problemática se genera cuando los motivos de tales sujetos contrastan con aquellos de los personajes de estratos sociales altos. De acuerdo al respectivo estereotipo planteado dentro del film, la violencia funciona como el motor y mecanismo de solución viable empleado por ellos, donde a su vez surgen las complicaciones y los enredos en la trama. La visión de acuerdo al poder económico es la que marca la diferencia entre ambas representaciones, otorgando un peso sumamente negativo y una culpabilidad a aquellos individuos situados en clases sociales azotadas por la pobreza y la carencia.

Por último, cabe mencionar la caracterización de Giaco, quien de manera explícita presenta una diferenciación en base a su estilo de vida. Tal y como sucede con la construcción de Lencho, este es identificado con un set de atributos claramente establecidos, en su caso, con el interés por la naturaleza y lo espiritual, la falta de higiene, el uso de drogas y la irresponsabilidad para fijar la imagen de “hippie”. A través de estos clichés estereotipadores se marca el rechazo de los demás individuos hacia él, delimitando a las diferencias culturales como una principal causa de las condiciones de vida y la percepción externa colectiva que se posee de la persona. Esta visión superficial reduce el valor personal del sujeto y lo proyecta únicamente como una representación fiel de estos atributos.

4.4.3 Retrato de la sociedad guatemalteca

Debido a que los films sujetos a análisis pertenecen al contexto guatemalteco, cabe situar las obras dentro del marco del tercer cine. Tal y como argumenta Fernández (2008), este funciona como un artefacto que establece un discurso en términos de culturas desarrolladas y subdesarrolladas. Los mensajes detrás de estas creaciones pretenden mostrar una representación más fiel apegada a cada contexto en donde se crea, y no se alienan totalmente de su entorno.

Por su parte, Quin y McMahon (1997) agrega que los estereotipos surgen en una sociedad a partir de una percepción de un grupo representado como “problema” o

una molestia. Es en este caso en donde adquieren un matiz negativo. Por lo tanto aquellas representaciones referentes a la sociedad guatemalteca no son más que repeticiones de creencias ya establecidas y no nacen a partir de los films.

Las reflexiones compartidas por los directores y escritores de los films (Ver Anexo 9) foco del estudio aportan una dimensión más profunda y personal al estudio. Las respuestas planteadas a la entrevista funcionan como un mecanismo clave para definir si el proceso de la inclusión de estereotipos responde a una construcción consciente o inconsciente.

Para Mario Rosales, director de *El Regreso de Lencho*, la obra se concibe como una denuncia contra pensamientos generalizados que casi colman con la vida de su hermano, quien fue baleado al ser tildado de pandillero por poseer tatuajes. Esta visión se entrelaza con temas trascendentales del contexto guatemalteco tales como la limpieza social y la opresión contra los jóvenes. Queda en manifiesto entonces que el retrato de la policía sucede a propósito; la película busca reivindicar a la sociedad frente a los abusos del poder, y Rosales emplea estas divulgaciones para presentar una categoría fácilmente identificable para la audiencia. Sucede exactamente lo mismo con el arte urbano, una filiación con una percepción estigmatizada por la mayoría de la sociedad y un vínculo con el vandalismo plasmados en la pantalla con el fin de simplificar la comprensión y brindar una especie de crítica ante tales situaciones. Los rasgos de exaltación por la producción artística latinoamericana incluida en la personificación de los sujetos se avalan también con el argumento de Rosales por una búsqueda de la valoración propia del ambiente propio.

Sin embargo, aun manteniendo claras las directrices del trasfondo ideológico, *El Regreso de Lencho* exhibe reiteraciones que dan lugar a interpretaciones estereotípicas fuera de la concepción inicial. En su esmero por brindar un enfoque diferente del artista y su entorno, ineludiblemente se interpone un sentido exagerado con rasgos repetitivos y alejados de la realidad como lo es el uso de las

drogas y la relación con un estilo de vida bohemio. Lo mismo ocurre en el retrato de los homosexuales y las concepciones simples y encajadas de género.

Por su parte, *Gerardi*, se construye a partir de la inquietud de plasmar la dimensión humanitaria del trabajo sacerdotal del pastor Juan Gerardi. La historia posee una estrecha relación con el conflicto armado y todo el abanico de su problemática social debido al periodo histórico con el cual coincide. Dentro de las películas en las cuales se centra la presente investigación, esta fue la que presentó menos estereotipos. En la entrevista, Erick Gálvez, escritor de la misma, describió a detalle aquellas repeticiones usuales del imaginario colectivo guatemalteco, haciendo particular referencia a la mayoría de enunciados identificados dentro del film como los de etnia, género y edad.

De esta forma puede establecerse que los mensajes del film se crean en un marco consciente y se emplean para enfatizar tales percepciones de la sociedad sobre determinados objetivos. Es debatible si este retrato funciona igualmente con la audiencia, es decir, si estos son captados y discernidos como tales, pero dicha problemática no compete a los límites del estudio. Aun así, cabe resaltar el pensamiento de Gálvez con respecto a la capacidad crítica que el público debe poseer al observar una obra, pues según sus palabras, los planteamientos son propios de los creadores de las obras y no deben dictar ni sumarse a las líneas ideológicas individuales sin antes someterse a un análisis mental y personal previo.

Verónica Riedel, directora y escritora de *Cápsulas*, centra el relato en torno a una gran variedad de temáticas que abarcan desde la drogadicción hasta los problemas de la niñez. También se perfila una conceptualización inicial de la violencia actual en el país enraizada en el narcotráfico, las diferencias de género realizadas por la sociedad y la disfuncionalidad familiar que todo ello acarrea. Todas las claves anteriores se apegan en gran medida a los hallazgos de la presente investigación y prueban que los estereotipos son utilizados

conscientemente como vehículos potenciadores del simbolismo de una obra. Aun así, *Cápsulas* representa ciertas construcciones fuera de este marco. La violencia se genera principalmente desde estratos sociales bajos hacia niveles ascendientes, enfatizando en el poder económico como principal condicionante de la psique de los personajes. A pesar de compartir un espacio en común, estos se ven inmersos en identidades distintas establecidas por tales rasgos. La drogadicción, cuestión abarcada por Riedel en la entrevista, se retrata en personajes específicos compenetrados con otro conjunto de características particulares ya sea de estilo de vida o nuevamente económicas.

Parte de la argumentación de la directora se basa en el poder que los mensajes subliminales gozan frente a los espectadores. Tal y como mencionan McGarty, Yzerbyt y Spears (2002) los estereotipos no son por fuerza elementos negativos debido a que sirven como índices explicativos, como dispositivos de ahorro de energía y de fácil categorización para grupos con creencias compartidas. Entendiendo que los films poseen la cualidad de funcionar como vehículos ideales para su transmisión, el potencial puede ser empleado por cineastas tanto para subrayar determinados aspectos como para aportar a visiones reducidas, exageradas y negativas.

De acuerdo a los estereotipos previamente establecidos, la sociedad guatemalteca se establece a través de la perspectiva brindada por los films primordialmente como un contexto plagado de diferencias irreconciliables entre sectores que marcan divisiones desde diferentes ángulos. La mirada se vuelca de unos a otros condicionada por percepciones generalizadas y arraigadas a construcciones mentales longevas que se perpetúan mutuamente sin un horizonte visible. A pesar que la mayoría de enunciados pertenecen a conceptualizaciones consientes de los directores, el efecto en los espectadores puede ser adverso y potenciar las características representadas en pantalla. Tal y como sostiene Del Olmo (2005), es necesario que quien emplee estereotipos sepa delimitar sus horizontes para aprovechar sus ventajas. Sin embargo, su mal uso es generalmente la norma y

recae en emplearse como un recurso negativo. Esta visión puede funcionar como una clave para desentrañar las razones detrás del porque el contexto guatemalteco se encuentra en constante estado conflictivo. Mientras las estructuras y los marcos estereotípicos continúen en el inconsciente colectivo y se vean reflejados en las obras, la sociedad seguirá promoviendo en si misma esta división basada en la falta de discernimiento para catalogar las percepciones como verdaderas o falsas.

V. CONCLUSIONES

Después de realizar el trabajo de análisis de contenido sobre los estereotipos en las películas del estudio se llegó a las siguientes conclusiones:

- Los films *El Regreso de Lencho*, *Gerardi* y *Cápsulas* si representaron diferentes estereotipos en el desarrollo de las relaciones entre personajes principales y secundarios. Entre ellos se encuentran aquellos referentes a la edad, etnia, estilo de vida, género, nacionalidad, nivel socioeconómico, profesión, sexualidad y religión. A través de los diálogos, acciones físicas y los distintos encuadres en escenas específicas se proyectó una fuerte carga simbólica que permitió establecer la relación que los mensajes latentes dentro de las obras vinculan con distintos grupos de la realidad guatemalteca. En la gran mayoría de los casos, estas construcciones son proyectadas adrede por parte de los autores para facilitar a la audiencia la categorización de grupos sociales tal y como son percibidos en el imaginario social colectivo a manera de funcionar como mecanismos de denuncia. Aún así, gran numero de estas aseveraciones escapan de los objetivos iniciales delimitados por los creadores y se presentan rasgos desmedidos que aluden a percepciones simplificadas y generalizadoras.
- La obra que presentó más estereotipos fue *Cápsulas*. Incluyó en su mayoría indicaciones referentes a estereotipos de nivel socioeconómico, haciendo hincapié en las caracterizaciones que culpan, según esta óptica, a personajes de escasos recursos como los principales causantes de la violencia y el crimen. También se representa a los estilos de vida diferentes estigmatizados por su pertenecía a un cirulo social intolerante y no inclusivo. Por su parte, *Gerardi* fue la película que incluyó estos mensajes en menor frecuencia. Los enunciados más repetidos en este film fueron aquellos diferenciados por la etnia, atribuyendo ciertas características a la población indígena.

- La gran mayoría de los enunciados identificados se proyectaron de forma verbal, contenidos dentro de los diálogos de los personajes. A través del número de repeticiones de tales incidencias de los fenómenos identificados en los diálogos de determinados sujetos, pudieron definirse las categorías de los estereotipos. A su vez, esto es muestra que la transmisión de estos mensajes sucede a un nivel más profundo que requiere de una visualización detenida para identificarlos plenamente. Visualmente, fueron pocos los casos en donde el simbolismo se hizo presente de manera explícita.
- El análisis de los estereotipos dentro de las tres películas permitió establecer la percepción sobre la sociedad guatemalteca como un contexto sumamente dividido con partidos definidos por diferencias basadas principalmente en aspectos económicos y culturales. Dentro de este esquema, queda fuera la tolerancia y la reconciliación de los contrastes. La discriminación y la polarización se identifican como características naturales del entorno y todo apunta hacia una visión en la cual no existe un colectivo unificado como tal sino muchos fragmentos yuxtapuestos que coinciden únicamente por el tiempo y espacio más que por una identidad o un set de rasgos que los definan como una sociedad. Los estereotipos se encargan en estos casos de enfatizar en las diferencias y perpetuar ese sentido de división.
- Las opiniones de los directores y escritores coinciden en que la inclusión de estereotipos dentro del contenido de una obra posee enorme influencia y poder sobre el inconsciente de los espectadores. La posibilidad de mensajes que pueden transmitirse efectivamente de esta manera es virtualmente infinita. Los cineastas y autores pueden hacer uso de esta facultad para reforzar percepciones intencionalmente, aunque existe la posibilidad de comunicar una carga simbólica fuera del marco deliberado.

Estas posibilidades no conllevan siempre un sentido negativo si el proceso de conceptualización es consciente y se emplea para ampliar la magnitud de los simbolismos referentes a grupos sociales como facilitadores para la reducción de categorías para la audiencia.

- Los estereotipos identificados en el análisis no son creados a partir de las obras artísticas. Estas solo funcionan como un vehículo para la manifestación de pensamientos existentes y generalmente aceptados por la sociedad con respecto a un grupo en particular. Cabe situar a los directores y escritores dentro del contexto guatemalteco para entender que los reflejos presentados en los films van estrechamente atados a él, sumándose en algunos casos a verdades validadas por una mayoría. Los estereotipos identificados responden a ese ambiente, proyectando particularidades propias del entorno debido a que las fuerzas creadoras no pueden mantenerse ajenas a él. Los productos finales son entonces una representación particular de la realidad del contexto en el que se enmarca.
- Las distintas teorías del cine presentan un punto de partida vital para el entendimiento del trasfondo ideológico y simbólico de los films debido a que brindan categorías de acuerdo a periodos históricos y fenómenos sociales-culturales claves. Las teorías del feminismo presentan claves a partir de las cuales puede visualizarse un film de determinada forma en busca de indicios que hagan referencia a las diferencias de género. Lo mismo sucede con aquellas del multiculturalismo, las cuales brindan un enfoque con tintes sociológicos y que permiten afirmar la presencia de distintos fenómenos estereotípicos. Estas teorías son un pilar fundamental en el análisis del trasfondo de los films debido a que brindan al investigador un punto de partida y un enfoque particular sobre el cual cimentar las bases de partida para un estudio.

VI. RECOMENDACIONES

- Resulta imprescindible para los creadores tener una conciencia plena de la potencia que los mensajes pueden tener en la audiencia. Sólo así puede garantizarse el no aportar a la propagación y permanencia de pensamientos y actitudes negativas.
- Es necesario que los directores y escritores de cine observen obras anteriores que presenten ideologías o sentidos similares para no recurrir a reiteraciones de construcciones mentales guiar de manera equivocada al público.
- Se recomienda a los espectadores el poseer un criterio amplio al observar obras cinematográficas. Los simbolismos pueden tener un fin en específico y no deben ser tomados superficialmente sin consideraciones detenidas.
- Es necesaria la creación de una iniciativa de política cultural que permita una coordinación entre productores y patrocinadores o inversores y que los recursos empleados no contribuyan al subrayado de estereotipos.
- A pesar que el contexto guatemalteco está estrechamente vinculado con un pasado y una historia socialmente compleja, los patrocinadores de las obras deben comprometerse con apoyar obras que ofrezcan un panorama amplio y buscar un actuar culturalmente correcto al evitar la propagación y permanencia de estructuras mentales obsoletas y divisoras.
- Se insta a los directores y escritores de películas poseer conocimiento de las potenciales consecuencias reales que puede tener el uso excesivo y desmedido de estereotipos en la sociedad y la audiencia.

- Es importante que los cineastas se empapen plenamente de las temáticas a comunicar de forma actualizada para que los mensajes representen fielmente el sentido objetivo en determinado momento.
- Es preciso situar los films en un contexto específico combinado con el estilo propio de los directores y escritores para adquirir un entendimiento pleno del trasfondo semiótico y real de los mismos.
- Para analizar obras cinematográficas es preciso que el investigador tome en cuenta el contexto histórico y cultural en el cual nace y se desarrolla la misma. Sin establecer esta relación, los estudios pueden adquirir direcciones fuera de reflejos verídicos de la realidad proyectada dentro y fuera de la pantalla.
- Se recomienda indagar y medir a mayor profundidad el efecto real que los estereotipos poseen en los espectadores para brindar una perspectiva más completa acerca del fenómeno.

VII. REFERENCIAS

Allport, G.W. (1954). *The nature of prejudice*. Massachusetts: Addison – Wesley Publishing Company.

- Alonso Villa, C. (2013). *Estereotipos de género en el cine de acción contemporáneo y su recepción por parte del público*. Tesis inédita. Universidad de Oviedo.
- Altman, R. (1999). *Los Géneros Cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Andrade, M. (2005). *Prejuicio, estereotipo y discriminación: Un análisis conceptual a partir del caso de la "Aporofobia"*. Rio de Janeiro: Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro.
- Andrew, J.D. (1976). *The Major Film Theories: An Introduction*. Londres: Oxford University Press Inc.
- Andrew, J.D. (1984). *Concepts In Film Theory*. Londres: Oxford University Press, Inc.
- Archila Flores, G. (2013). *Análisis de los programas de opinión de radio: actores, temas y propuestas ideológicas*. Tesis inédita. Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Ascher, S. y Pincus, E. (2012). *The Filmmaker's Handbook*. Nueva York: Plume.
- Aumont, J. (1990). *La imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Aumont, J. (2002). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Aumont, J. y Marie, M. (1988). *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

- Baladrón Pazos, A. (2009). *Consumo y publicidad para inmigrantes: Claves para dirigirse a un mercado emergente*. La Coruña: Gesbiblo, S.L.
- Baptista, P., Fernández, D. y Hernández Sampieri, R. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGraw-Hill.
- Barco, C. y Fernández, F. (2009). *Producción cinematográfica: Del proyecto al producto*. Madrid. Ediciones Díaz de Santos.
- Benet, V. (2004). *La cultura del cine: Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Bernstein, S. (1997). *Producción Cinematográfica*. México D.F.: Longman de México Editores S.A. de C.V.
- Buckland, W. (2004), *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burch, Noel. (1969). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos:
- Castellan Woc, C. (2009). *Las mujeres en la producción cinematográfica guatemalteca durante los años 2000 al 2007*. Tesis inédita. Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Cajas, C. (2013). *Perfil del cine nacional en Guatemala*. *Razón y Palabra*. 82, 1-31. Ciudad de Guatemala.
- Cartwright, S. (1996). *Pre-production Planning for Video, Film and Multimedia*. Nueva York: Focal Press.

- Casas, A. (2005) *Producción Cinematográfica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castillo Mayén, M. (2011). *Discriminación de género y dominancia social: Análisis de los estereotipos de género y la influencia del priming subliminal*. Tesis inédita, Universidad Jaén, España.
- Charaudeau, P. (2003). *El discurso de la información: La construcción del espejo social*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión: Introducción a un análisis*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Clark, B. y Spohr, S. (2005). *Guide to Postproduction for TV and Film: Managing the Process*. Estados Unidos: Focal Press.
- Corona, E. (2010). *Análisis de contenido de las caricaturas de mayor rating en el D.F.* Tesis inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Cortés, M. (2005). *La pantalla rota*. Santillana. México D.F.: Ediciones Generales S.A.
- Cona, G. (2012). *Estereotipos: imágenes de un mundo abreviado*. (Fecha de consulta: 28 de marzo, 2014). Disponible en: http://odas.educarchile.cl/odas_mineduc/pav/Lenguaje/estereotipos.swf
- Costa, A. (1985). *Saber ver el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

- De León, J. (2012). *Reportaje Desarrollo del cine en Guatemala: historia, desafíos y regulación*. Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- De León, K. (2010). *Prejuicios y estereotipos en las producciones guatemaltecas Puro Mula y La Vaca y su representación de la realidad guatemalteca*. Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Del Olmo, M. (2005). *Prejuicios y estereotipos: un replanteamiento de su uso y utilidad como mecanismos sociales*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Faulstich, W. y Korte, H. (1997). *Cien años de cine: Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores S.A.
- Fernández Labayen, M. (2008). *Pensar el cine: Un repaso histórico a las teorías cinematográficas*. Barcelona: Institut de la Comunicació UAB.
- Fernández, R. (2011). *Psicología de la vejez*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- García-Noblejas, J.J. (1982). *Poética del texto audiovisual*. Pamplona: Ediciones Universidad Navarra, S.A.
- García, E. y Sánchez S. (2002). *Guía histórica del cine: 1895 – 2001*. Madrid: Editorial Complutense, S.A..
- Garrido. J.A. (2003). *Minorías en el cine: la etnia gitana en la pantalla*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Gómez Alonso, R. (2001). *Análisis de la imagen: Estética audiovisual*. Madrid: Ediciones Laberinto, S.L.

- Gómez, J. (2002). *El cine: Una guía de iniciación*. Murcia: Aula de Mayores, Universidad de Murcia.
- González, M. (2005). *Mitos y realidades de las personas mayores*. Bilbao: Obra Social BBK.
- González, T. (2008). *Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico*. Consultado el 30 de abril, 2014. Disponible en: <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer27-07-gonzalez.pdf>
- Herrero, J. (2006). *La teoría del estereotipo aplicada a un campo de la fraseología: las locuciones expresivas francesas y españolas*. Castilla: Espéculo, nº 32, Marzo-Junio.
- Hueso Montón, A. (1983) *Los géneros cinematográficos*. Burgos: Mensajero.
- Irving, D. y Rea, P. (2010). *Producing and Directing the Short Film and Video*. Nueva York: Focal Press.
- Jiménez, T. (2013). *Hacer Cine en Guatemala: Historia del cine guatemalteco*. (Fecha de consulta: 31 de marzo, 2014) Disponible en: http://www.bidi.uam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=62:citar-recursos-electronicos-normas-apa&catid=38:como-citar-recursos&Itemid=65#2
- Joly, M. (2003). *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Lacey, N. (2005). *Introduction to Film*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Lamet, P., Ródenas, J. y Gallego, D. (1968). *Lecciones de Cine: Introducción y Teoría*. Zaragoza: Textos Hechos y Dichos.

- Lara Rivers, A.. (2009). *Análisis comparativo de anuncios publicitarios para determinar los estereotipos masculinos en el mes de diciembre del año 1997 y en el mes de diciembre del año 2007 en Prensa Libre*. Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Leguizamón Hegel, A.E. (2009). *Análisis crítico del discurso de los artículos principales de la Revista Amiga, durante el año 2007*. Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Malgesini, G. y Giménez, C. (2000). *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*. Madrid: Editorial La Catarata.
- Malkiewicz, K. y Mullen D. (2005). *Cinematography*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Manvell, R. (1964). *Film.*: Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Martínez, S. (2013). *Reportaje escrito sobre cinco cineastas guatemaltecos que han obtenido reconocimiento internacionalmente*. Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- McGarty, C., Yzerbyt, V. y Spears, R. (2002). *Stereotypes as explanations: The formation of meaningful beliefs about social groups*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mejía C. y Rojas, A.M. (2012). *Estereotipos de belleza física que tienen los adolescentes de diferente género y estrato socioeconómico pertenecientes a colegios de la localidad de Suba, Bogotá*. Tesis inédita, Instituto Alberto Merani, Colombia.

Meyer, M. y Wodak, R. (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España. (n.d.). *Definición de película*. Portal oficial del Gobierno de España. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/conceptos-cine-y-audiovisual/definicion-de-pelicula.html>

Mitry, J. (1984). *Estética y Psicología del Cine*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores

Nowell-Smith, G. (1996). *The Oxford History of World Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.

Palominos, M. (2006). *Presencia de estereotipos de género en la publicidad infantil: Análisis de contenido*. Tesis inédita, Universidad de Chile, Chile.

Penley, C. (1988). *Feminism and Film Theory*. Nueva York: Routledge, Chapman and Hall, Inc.

Pierre, S. (1977). *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. México D.F.: Fondo de cultura económica, S.A.

Quin, R. y McMahon, B. (1997). *Historias y estereotipos*. (trad. A. Mingote). Madrid: Ediciones de la Torre.

Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

Salamanca, C. y Rojas León, A. (2012). *Estereotipos de belleza física que tienen los adolescents de diferente género y estrato socioeconómico pertenecientes a colegios de la localidad de Suba, Bogotá*. Tesis inédita, Instituto Alberto Merani, Colombia.

- Schneider, D. (2004). *The Psychology of Stereotyping*. Nueva York: The Guilford Press.
- Shohat, E. y Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londres: Routledge.
- Sorlin, P. (1977). *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica S.A.
- Staehlin, C. (1966). *Teoría del Cine*. Madrid: Editorial Razón y Fé.
- Tavico Reynoso, F.M. (2006). *Prejuicios y estereotipos dentro de un imaginario racista: estudio desde la prensa guatemalteca*. Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Vargas Mejía, M. (2010). *Estereotipos difundidos por los personajes radiofónicos del Estartazo y A todo Dar*. Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Zubiaur Carpeño, F.J. (1999). *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: Ediciones universidad de Navarra, S.A..

VIII. ANEXOS

Anexo No.1

Hoja de Codificación

NOMBRE DEL FILM				
ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCION SIMBOLICA	CATEGORIA DE ESTEREOTIPO

Anexo No 2.

Tabla de síntesis

NOMBRE DEL FILM				
ESTEREOTIPO ENCONTRADOS				
TIPO DE ENUNCIADO	ESTEREOTIPO 1	ESTEREOTIPO 2	ESTEREOTIPO 3	ESTEREOTIPO 4

Anexo No 3.

Entrevistas a directores y escritores

¿Cómo nace la idea de realizar la película?

¿Cuál era la intención principal al crear el film?

¿Qué temáticas cree usted que definen la esencia de la película?

¿De qué manera piensa que la realidad guatemalteca queda retratada a través de la película?

¿Cuáles considera usted que son los estereotipos más recurrentes dentro de la sociedad guatemalteca?

¿Cuál es la importancia de saber aquello que se pretende comunicar previo a publicar el resultado final?

¿Considera que el cine posee influencia sobre la audiencia respecto a idea, creencias, etc.?

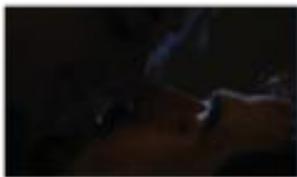
Anexo No 4.

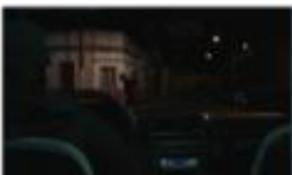
Hoja de codificación de *El Regreso de Lencho*

EL REGRESO DE LENCHO				
ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORIA DE ESTEREOTIPO
<p>Detective hace uso despectivo de la palabra "indios" para referirse de manera generalizada a la población indígena.</p> <p>Diálogo Detective: "Así es mi teniente, este es el hijo de puta que anda organizando indios y mareros."</p>	<p>A1</p> 	00:34	<p>Verbal</p> <p>Denotación de racismo en base a etnia. Agrupación y generalización en la misma frase junto a "mareros", atribuyendo cualidades negativas.</p>	Etnia
<p>Detective relaciona al padre de Lencho con la guerrilla e intuye que el hijo es consecuentemente criminal. El teniente Sergio Figueroa reafirma ese juicio.</p> <p>Diálogo Detective: "Revise en los archivos de los 70 y descubri que el Tata fue guerrillero." Teniente: "Es de familia la chingadera entonces."</p>	<p>A2</p> 	00:44	<p>Verbal.</p> <p>Relación de artista con movimientos revolucionarios y de izquierda. Generalización partiendo de juicios pasados sobre la guerrilla.</p>	Estilo de vida
<p>Teniente Sergio Figueroa describe a Lencho como un "terrorista" por su relación con el grafiti y el arte urbano.</p> <p>Diálogo Teniente: "Todo apunta a que este tiene toda una organización. Podría ser terrorista."</p>	<p>A3</p> 	01:12	<p>Verbal</p> <p>Visión unidimensional acerca del arte en donde se relaciona con el terrorismo por sectores ajenos a él.</p>	Estilo de vida
<p>Teniente hace uso despectivo de la palabra "indios" para referirse de manera generalizada a la población indígena.</p> <p>Diálogo Teniente: "Quiero saber que planes se trae con todos esos indios."</p>	<p>A4</p> 	01:21	<p>Verbal</p> <p>Denotación de racismo y división en base a la etnia.</p>	Etnia

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBÓLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Lencho habla por teléfono y es presentado como un artista sin trabajo, agradeciendo el favor por obtener un poco de dinero.</p> <p>Diálogo Lencho: "Si mano, gracias por la ficha."</p>	<p>A5</p> 	04:50	<p>Verbal Retrato de profesión artística como no formal y poco remunerada. El dinero se proyecta como una especie de favor que se hace por los artistas.</p>	Profesión
<p>Lencho hace sobreuso de expresiones coloquiales como "casaqueamos" y "mano".</p>	<p>A6</p> 	04:55	<p>Verbal Presentación de artista como personaje coloquial y con modismos locales.</p>	Estilo de vida
<p>Lencho rechaza el arte extranjero</p> <p>Diálogo Lencho: "¿Qué es esa mierda? Primero me provocó el vómito". (Refiriéndose a una película extranjera)</p>	<p>A7</p> 	07:44	<p>Verbal Artista latinoamericano como figura en defensa extrema del arte regional en contra de la globalización y el imperialismo.</p>	Estilo de vida Nacionalidad
<p>Uso de expresiones vulgares y palabras soeces por parte de Lencho.</p> <p>Diálogo Lencho: "Putá ¿Eso me saco yo por contarle mis pedos verdad?"</p>	<p>A8</p> 	07:53	<p>Verbal Presentación de artista como personaje bohemio, coloquial y vulgar.</p>	Estilo de vida
<p>Lencho rechaza las películas norteamericanas y de Hollywood.</p> <p>Diálogo Lencho: "Es que esa sí es buena líca. ¿Cómo vas a compararla con Apocalípto?"</p>	<p>A9</p> 	08:04	<p>Verbal Artista latinoamericano como figura en defensa extrema del arte regional en contra de la globalización y el imperialismo.</p>	Estilo de vida Nacionalidad
<p>Neco utiliza expresiones coloquiales al hablar con Lencho sobre un documental.</p> <p>Diálogo Neco: "Putá que gran tríp la película, en todo el sentido de la palabra. Virgo."</p>	<p>A10</p> 	10:16	<p>Verbal Presentación de artistas como personajes bohemios y coloquiales.</p>	Estilo de vida

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCION SIMBOLICA	CATEGORIA DE ESTEREOTIPO
<p>Lencho invita a Neco a beber cerveza</p> <p>Diálogo Lencho: "Vos, echámonos una chelita."</p>	<p>A11</p> 	10:44	Verbal Consumo recurrente del alcohol por personajes involucrados en el ámbito artístico.	Estilo de vida
<p>Lencho elogia el retrato en contra de Estados Unidos retratado en el documental que observan con Neco.</p> <p>Diálogo Lencho: "Vos que deahuevo como le da la vuelta a lo del sueño americano."</p>	<p>A12</p> 	10:50	Verbal Artista latinoamericano con visión opuesta y en contra a la norteamericana.	Estilo de vida Nacionalidad
<p>Lencho trae otra cerveza a Neco.</p>	<p>A13</p> 	11:24	Visual Consumo recurrente del alcohol por personajes involucrados en el ámbito artístico.	Estilo de vida
<p>Lencho menciona la cerveza y "miles de razones" como causa de su regreso a Guatemala mientras bebe. Uso de la palabra "gringolandia"</p> <p>Diálogo Lencho: "Por eso y miles de razones me regrese de gringolandia".</p>	<p>A14</p> 	11:33	Verbal - visual Uso recurrente de drogas por personajes involucrados en el ámbito artístico. Visión despectiva y rechazo de la cultura estadounidense.	Estilo de vida Nacionalidad
<p>Lencho ofrece a Neco fumar marihuana</p> <p>Diálogo Lencho: "Lo que si podemos hacer es echamos un toquecito. Vieras que tengo una super doobie."</p>	<p>A15</p> 	11:55	Verbal Uso recurrente de drogas por personajes involucrados en el ámbito artístico.	Estilo de vida
<p>Policia doblega en el piso a Lencho y lo patean en medio de insultos por realizar graffis.</p> <p>Diálogo Agente 1: "Putá, culero, mierda, hijo de la gran puta." Agente 2: "Anda a rayar el culo de tu madre mierda."</p>	<p>A16</p> 	19:04	Visual - verbal Retrato de la policia como fuerza bruta, con agentes ignorantes, sumamente violentos y difundidores de miedo.	Profesión

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Lencho menciona la violencia recurrente que sufre por parte de la policía.</p> <p>Diálogo Lencho: "Camila abríme, me volvieron a verguear."</p>	<p>A17</p> 	21:20	<p>Verbal</p> <p>Retrato de la policía como fuerza bruta, con agentes ignorantes, sumamente violentos y difundidores de miedo. Oposición como una constante.</p> <p>Diálogo "Camila abríme, me volvieron a verguear."</p>	Profesión
<p>Camila incita a Lencho a dejar el arte del grafiti, menciona que eso pertenece a los "choleros" y "mareros".</p> <p>Diálogo Camila: "Deja esa onda de los grafitis de una vez por todas. Las pintas son para choleros y mareros."</p>	<p>A18</p> 	21:44	<p>Verbal</p> <p>Se denota el estigma social sobre el grafiti y la visión negativa respecto a ello. Uso de palabras despectivas para nombrar diferentes estratos sociales.</p> <p>Diálogo "Deja esa onda de los grafitis de una vez por todas." "Las pintas son para choleros y mareros."</p>	Estilo de vida Nivel Socioeconómico
<p>Camila desvaloriza la práctica del grafiti y la relaciona con el vandalismo.</p> <p>Diálogo Camila: "Las latas de spray no son para estar vandalizando las calles."</p>	<p>A19</p> 	22:16	<p>Verbal</p> <p>Se denota el estigma social sobre el grafiti y la visión negativa respecto a ello. Relación del arte callejero con el vandalismo. leros y mareros."</p>	Profesión
<p>Lencho fuma marihuana y pasa el humo por la boca a Camila.</p>	<p>A20</p> 	25:50	<p>Visual</p> <p>Uso recurrente de drogas por personajes involucrados en el ámbito artístico.</p>	Estilo de vida
<p>Retrato de policías como figuras demoníacas y alegóricamente son representados como romanos azotando a Jesús, quien es encarnado por Lencho.</p>	<p>A21</p> 	28:34 29:22 29:30	<p>Visual - verbal</p> <p>Retrato de la policía como fuerzas del mal y con atribuciones sumamente negativas.</p>	Profesión
<p>Camila menciona su deseo por ingerir alcohol.</p> <p>Diálogo Camila: "Me urge una chela."</p>	<p>A22</p> 	45:11	<p>Verbal</p> <p>Consumo recurrente del alcohol por personajes involucrados en el ámbito artístico.</p>	Estilo de vida

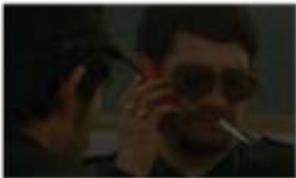
ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBÓLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Lencho sugiere al grupo ir a un bar a beber cerveza.</p> <p>Diálogo Lencho: "Y bueno, vamos a echamos una chela a El Ovido."</p>	<p>A23</p> 	48:28	<p>Verbal</p> <p>Consumo recurrente del alcohol por personajes involucrados en el ámbito artístico.</p>	Estilo de vida
<p>La poesía de Claudia hace uso extremo de la sexualidad explícita y emplea términos y palabras despectivas y soeces.</p> <p>Diálogo Claudia: "Arde vagina seca, clitoris vencido." "Arde clitoris hinchado." "Cerota, pisadita, cabrona."</p>	<p>A24</p> 	48:33	<p>Verbal</p> <p>Relación del arte contemporáneo con la sexualidad explícita y el feminismo.</p>	Estilo de vida
<p>Lencho ordena un litro de cerveza para él.</p> <p>Diálogo Lencho: "Deme una cervecita, pero de las de litro."</p>	<p>A25</p> 	50:07	<p>Verbal</p> <p>Consumo recurrente del alcohol por personajes involucrados en el ámbito artístico.</p> <p>Diálogo "Deme una cervecita, pero de las de litro."</p>	Estilo de vida
<p>Teniente Sergio Figueroa insulta y se expresa de manera soez diciendo "por la vida de las putas".</p>	<p>A26</p> 	52:50	<p>Verbal</p> <p>Policia identificada a través de lenguaje vulgar y obsceno.</p>	Profesión
<p>Policia patea en el suelo a un muchacho indefenso por la noche en una calle solitaria.</p>	<p>A27</p> 	54:01	<p>Visual</p> <p>Retrato de la policia como fuerza bruta, con agentes ignorantes, sumamente violentos y difundidores de miedo.</p>	Profesión
<p>Chino muestra interés por los murales de Nueva York pero Lencho reclama que mejor debería de ver los mexicanos.</p> <p>Diálogo Chino: "Tengo mucha curiosidad por todo lo que me has dicho de ellos, especialmente los de Nueva York." Lencho: "Deberías de chequear el de los muralistas mexicanos ¿Verdad?"</p>	<p>A28</p> 	55:06	<p>Verbal</p> <p>Artista latinoamericano como figura en defensa extrema del arte regional en contra del arte estadounidense.</p>	Estilo de vida Nacionalidad

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Lencho alaba el trabajo de los muralistas latinos.</p> <p>Diálogo Lencho: "Pues fijate vos que estos son los meros maestros mano. Estos señores pintaron grandes obras. Así monumentales. "Rufino Tamayo, José Clemente Orozco, David Alfaro, todos buenísimos."</p>	<p>A29</p> 	55:52	Verbal Exaltación del arte regional y la producción latinoamericana.	Estilo de vida Nacionalidad
<p>Policías golpean e insultan a El Flaco por realizar graffiti. Él los insulta de regreso empleando palabras como "analfabetas" e "ignorantes". Policía toma una piedra para matarlo.</p> <p>Diálogo Agente 1: "Basura de mierda. Hijo de puta. Pedazo de mierda." Flaco: "Hijos de puta. Cuñeros. Ignorantes de mierda. Analfabetas cuñeros. Hijos de puta."</p>	<p>A30</p> 	01:00:05	Visual - verbal Retrato de la policía como fuerza bruta, con agentes ignorantes, sumamente violentos y difusores de miedo. Fuerza opresora. Artista vinculado con prácticas vandálicas y violentas.	Profesión
<p>Lencho y su compañero utilizan lenguaje coloquial y expresiones como "ala puta" y el sobreuso de "mano".</p> <p>Diálogo Lencho: "Ala puta vos sí fue la semana pasada que lo ví yo a aquel mano."</p>	<p>A31</p> 	01:00:41	Verbal Presentación de artista como personaje coloquial y vulgar.	Estilo de vida
<p>Lencho habla por teléfono y menciona que necesita comprar marihuana. Uso recurrente de la palabra "compadre".</p> <p>Diálogo Lencho: "Podemos ir a comprar un librillo de esos de meditación. Si mano porque puta, yo hoy ya me estoy fumando las uñas compadre."</p>	<p>A32</p> 	01:02:51	Verbal Uso recurrente de drogas por personajes involucrados en el ámbito artístico. Presentación de artista como personaje coloquial y vulgar.	Estilo de vida
<p>Amigo de Lencho se aproxima a una protesta contra la minería a comprar marihuana a un integrante de la manifestación.</p>	<p>A33</p> 	01:05:48	Visual Relación de la marihuana con manifestantes y personas en busca de cambios medioambientales.	Profesión

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Visual - verbal Amigo de Lencho menciona la creación de un documental contra la minería. Él lo elogia y junto a su grupo se unen a la protesta.</p> <p>Diálogo Amigo: "Ahí mira estoy trabajando en un documental para mostrar lo mierda que es la minería para el medio ambiente." Lencho: "Que buen trabajos vos, buen trabajo."</p>	<p>A34</p> 	<p>01:06:07</p>	<p>Visual - verbal Relación de artistas con luchas de resistencia social y temas medioambientales.</p>	<p>Profesión</p>
<p>Johnny y Alex entran al hogar de Lencho en donde se observan muchas botellas de cerveza. Ellos mencionan que es una "barbaridad".</p>	<p>A35</p> 	<p>01:07:00</p>	<p>Visual - verbal Consumo recurrente del alcohol por personajes involucrados en el ámbito artístico.</p>	<p>Estilo de vida</p>
<p>Johnny hace referencia a querer beber alcohol y Lencho ofrece sus opciones. Al no verse satisfecho saca de su chaqueta una cantimplora con whisky.</p> <p>Diálogo Johnny: "Ahora solo me puedes ofrecer un Scotch On the Rocks." Lencho: "Pues en ese sentido te puedo ofrecer etiqueta azul, pero de Quetzalbeca." Johnny: "Que horror, que asco. Nombre eso hace daño para el estomago. Tráeme un aso con hielo, yo traigo aquí mi whisky."</p>	<p>A36</p> 	<p>01:07:47</p>	<p>Visual- verbal Consumo recurrente del alcohol por personajes involucrados en el ámbito artístico.</p>	<p>Estilo de vida</p>
<p>Johnny ofrece cocaína a Lencho, pero él decide continuar fumando marihuana.</p> <p>Diálogo Johnny: "¿Quieres un pasecito de buenos días?" Lencho: "Yo sólo con mi bachita y mi cafecito tranquilis."</p>	<p>A37</p> 	<p>01:08:22</p>	<p>Verbal Uso recurrente de drogas por personajes involucrados en el ámbito artístico. Drogas duras consumidas por personajes homosexuales.</p>	<p>Estilo de vida Sexualidad</p>

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Alex menciona que antes de seguir con sus actividades debe beber alcohol y consumir cocaína. Habla de manera afeminada y ofrece de forma sugestiva la droga a Johnny, quien acepta.</p> <p>Diálogo Alex: "Moment please. Primero el pasecito y el traguito y después los cuadros."</p>	<p>A38</p> 	01:08:37	<p>Verbal - visual Uso recurrente de drogas por personajes involucrados en el ámbito artístico.</p> <p>Feminidad vinculada con la homosexualidad.</p> <p>Drogas duras consumidas por personajes homosexuales.</p>	Estilo de vida Sexualidad
<p>Johnny pregunta de manera afeminada y sugestiva a Lencho si no ha pintado desnudos.</p> <p>Diálogo Johnny: "Oye y yo te estaba buscando a ti pero no te pintas desnuditos así como Miguel Ángel."</p>	<p>A39</p> 	01:08:52	<p>Verbal Feminidad vinculada con la homosexualidad.</p>	Sexualidad
<p>Johnny describe de manera ostentosa, exagerada y amanerada las pinturas de Lencho.</p> <p>Diálogo Johnny: "Espectacular. Esta figura es salvaje. Fenomenal. Es brutal. Mira esa forma, esa composición, esa textura."</p>	<p>A40</p> 	01:09:13	<p>Verbal - visual Atribución de características particulares y diferentes a personajes homosexuales.</p>	Sexualidad
<p>Johnny describe de manera machista a la curadora.</p> <p>Diálogo Johnny: "Si es como si te presentara a una mujer cualquiera, solo que esta es una mujer inteligente. Una mujer muy buena onda y además re loca."</p>	<p>A41</p> 	01:13:05	<p>Verbal Evidencia de machismo y pensamiento estereotipado de las mujeres con menor intelecto.</p>	Género
<p>Alex interrumpe de manera celosa la conversación entre Johnny y Lencho, abrazando a ambos. Su vestimenta es llamativa y utiliza guantes de hule. Johnny responde de manera sugestiva y Lencho se muestra incómodo en la situación.</p> <p>Diálogo Alex: "¿Estoy perdiéndome de algo?" Johnny: "Vos cinco querés."</p>	<p>A42</p> 	01:13:18	<p>Visual - verbal Atribución de características particulares y diferentes a personajes homosexuales.</p> <p>Homofobia.</p>	Sexualidad

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBÓLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Lencho se molesta porque la curadora estadounidense se refiere a sus compatriotas como "americanos".</p> <p>Diálogo Lencho: "Primero que nada, soy de Guatemala, que está en América. Eso me hace un americano como tú o como un brasileño o un argentino. América va de Alaska a la Patagonia y solo en tu país dividen América en dos hemisferios. Yo creo que va con la idea que todo debajo de la frontera es México. Es algo entre ignorancia y el deseo de demostrar su poder."</p>	<p>A43</p> 	01:14:45	<p>Verbal</p> <p>Artista latinoamericano como figura en defensa extrema de los ideales regionales y en contra del imperialismo y la visión norteamericana.</p>	Estilo de vida Nacionalidad
<p>Curadora ofrece éxtasis a Lencho. Este acepta pero le pide una dosis completa.</p>	<p>A44</p> 	01:16:13	<p>Verbal</p> <p>Uso recurrente de drogas por personajes involucrados en el ámbito artístico.</p>	Estilo de vida
<p>Lencho tiene relaciones sexuales con la curadora.</p>	<p>A45</p> 	01:16:30	<p>Visual</p> <p>Retrato de artista como personaje bohemio y mujeriego incapaz de mantener una amistad con el sexo opuesto.</p>	Estilo de vida
<p>Lencho fuma marihuana junto con Camila mientras conduce su automóvil.</p>	<p>A46</p> 	01:22:46	<p>Visual</p> <p>Uso recurrente de drogas por personajes involucrados en el ámbito artístico.</p>	Estilo de vida
<p>Verbal</p> <p>MC Cerbatanero incluye diferencias raciales en la lírica de su canción, mencionando la expresión "hombre blanco".</p> <p>Diálogo "El hombre blanco quiso arrancar las raíces y hoy declara la guerra contra el imperio."</p>	<p>A47</p> 	01:31:21	<p>Verbal</p> <p>Acentuación en las diferencias raciales y resentimiento entre ambos partidos.</p>	Etnia

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBÓLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Lencho fuma marihuana junto con Camila mientras conduce su automóvil.</p>	<p>A48</p> 	01:34:00	<p>Visual</p> <p>Uso recuente de drogas por personajes involucrados en el ámbito artístico.</p>	Estilo de vida
<p>Lencho menciona que la policía busca seguramente un soborno.</p> <p>Diálogo Lencho: "Tranquila, seguro quieren la ficha."</p>	<p>A49</p> 	01:35:03	<p>Verbal</p> <p>Retrato de la policía como entes difundidores de miedo, pertenecientes a una estructura corrupta.</p>	Profesión
<p>Lencho soborna al detective.</p> <p>Diálogo Lencho: "Estoy seguro que lo podemos solucionar. Aquí tengo 400 varos y 100 dólares".</p>	<p>A50</p> 	01:37:35	<p>Verbal</p> <p>Retrato de la policía como entes difundidores de miedo, pertenecientes a una estructura corrupta.</p>	Profesión
<p>Detective toma un reproductor de música de manera curiosa y lo coloca en su oído.</p>	<p>A51</p> 	01:37:50	<p>Visual</p> <p>Retrato de la policía como ignorante.</p>	Profesión

Anexo No. 5

Tabla de síntesis de El Regreso de Lencho

EL REGRESO DE LENCHO									
ESTEREOTIPO ENCONTRADO									
TIPO DE ENUNCIADO	EDAD	ETNIA	ESTILO DE VIDA	GÉNERO	NACIONALIDAD	NIVEL SOCIO-ECONÓMICO	PROFESIÓN	SEXUALIDAD	RELIGIÓN
Verbal	x	A1 A4 A47	A2 A3 A6 A7 A8 A9 A10 A11 A12 A15 A18 A22 A23 A24 A25 A28 A29 A31 A32 A37 A43 A44	A41	A7 A8 A12 A28 A29 A43	A18	A5 A17 A19 A26 A50	A37 A39	x
Visual	x	x	A13 A20 A45 A46 A48	x	x	x	A27 A33 A49 A51	x	x
Verbal Visual	x	x	A14 A35 A36 A38	x	A14	x	A16 A21 A30 A34	A38 A40 A42	x

Anexo No. 6

Hoja de codificación de Gerardi

GERARDI				
ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Niños de una aldea reciben felizmente a Gerardi en la carretera con un abrazo.</p>	<p>B1</p> 	07:46	<p>Visual</p> <p>Catolicismo como religión principal con sumo carisma en áreas rurales.</p>	Religión
<p>Gerardi advierte a Julián sobre el tener hijos.</p> <p>Diálogo Gerardi: "Cuidado con estar dejando hijos regados muchacho."</p>	<p>B2</p> 	09:01	<p>Verbal</p> <p>Visión negativa del sexo en personas con escasa educación, atribución a paternidad irresponsable.</p>	Etnia Religión
<p>Julián acepta desayunar por tercera vez mientras Gerardi se presenta en un modo de burla.</p> <p>Diálogo Julián: "Fíjese que ya desayune dos veces, pero una vez más no está mal."</p>	<p>B3</p> 	11:43	<p>Verbal</p> <p>Oportunismo y visión diferenciada de Gerardi a Julián.</p>	Etnia
<p>Julián da más relevancia a la iglesia sobre la necesidad de la gente y Gerardi lo reprende.</p> <p>Diálogo Gerardi: "Mira tanta miseria Julián, la gente necesita aferrarse a algo y se aferra a su fe para poder lidiar con su necesidad." Julián: "Pero usted no se preocupe padrecito, digo, monseñor. Primero hay que ver que hacemos con las necesidades de la diócesis. Mire que ni mesa tenemos." Gerardi: "No Julián, primero debemos conocer a la gente."</p>	<p>B4</p> 	11:51	<p>Verbal</p> <p>Falta de empatía y prioridades desordenadas en personajes sin educación y de etnia indígena.</p>	Etnia

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Julán reafirma el querer desayunar por tercera vez.</p> <p>Diálogo Julán: "Ah yo primero le entro a la comidita."</p>	<p>B5</p> 	12:18	Verbal Oportunismo y visión diferenciada de Gerardi a Julán.	Etnia
<p>Padre Moore habla con acento y tono norteamericano exagerado y se confunde en la pronunciación de palabras sin dificultad. Los demás se burlan de él.</p> <p>Diálogo Padre Moore: "Todo sea por la dieciséis." Catequista: "Diócesis padre Moore, Diócesis." Padre Moore: "Oh my god."</p>	<p>B6</p> 	13:49	Verbal Retrato de personaje extranjero como individuo incapaz de acoplarse al contexto guatemalteco y como objeto de burla.	Nacionalidad
<p>Verbal –visual Cristina, una mujer indígena vestida con corte sirve a Gerardi.</p> <p>Diálogo Cristina: "Ay usted siempre escribiendo, ya no trabaje tanto." "Ay padrecito ojala que lo cuiden allá en Quiché así como nosotros lo cuidamos aquí."</p>	<p>B7</p> 	15:25	Verbal –visual Mujer indígena retratada como sirvienta personal de Gerardi.	Etnia Género
<p>Catalino da órdenes bruscas a dos muchachas utilizando la expresión "mamita".</p> <p>Diálogo Catalino: "Apúrense patojas. Pase ahí mamita."</p>	<p>B8</p> 	18:01	Verbal Mujer como objeto, situada como receptora pasiva de la acción masculina.	Género
<p>Gerardi insiste a trabajadores en la importancia de organizarse.</p> <p>Diálogo Gerardi: "Yo ya les dije que lo que tienen que hacer es organizarse."</p>	<p>B9</p> 	21:05	Verbal Reiteración de indígenas identificados con una estructura social desorganizada.	Etnia

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Meme habla con Julián mientras sostiene un azadón en mano fuera de la iglesia aunque este no muestra indicios notorios de haber trabajado o dirigirse a ello.</p>	<p>B10</p> 	22:32	<p>Visual</p> <p>Uso de elementos de atrecho para reforzar profesión de agricultor de Meme.</p>	<p>Etnia</p> <p>Profesión</p>
<p>Meme convence a Julián de unirse a la guerrilla argumentando con la necesidad de organización.</p> <p>Diálogo</p> <p>"Dicen que si nos organizamos podemos conseguir nuestras tierras y mejorar todo para nuestras familias."</p>	<p>B11</p> 	22:55	<p>Verbal</p> <p>Reiteración de indígenas identificados con una estructura social desorganizada y dependiente de otros sectores sociales.</p>	Etnia
<p>Julián menciona que no es capaz de razonar y por ello justifica la violencia y su pertenencia con la guerrilla.</p> <p>Diálogo</p> <p>Gerardi: "La violencia nunca ha resuelto nada. Además los dos bandos plantean una confrontación... Me pronuncié a favor de los pobres, pero con razonamiento, no con las armas."</p> <p>Julián: "Pues yo de eso no sé nada. Lo que sí es es que vine a pedirle que participe con nosotros."</p>	<p>B12</p> 	25:46	<p>Verbal</p> <p>Indígena retratado como irracional, tendido al uso de la fuerza y la violencia.</p>	Etnia
<p>Nuevamente una mujer indígena vestida con corte sirve a Gerardi.</p>	<p>B13</p> 	28:26	<p>Verbal –visual</p> <p>Mujer indígena retratada como sirvienta personal de Gerardi.</p>	<p>Etnia</p> <p>Género</p>
<p>Comandante Fuegos menciona la razón por la lucha, aludiendo a sentimientos de resentimiento y diferencia entre estratos sociales.</p> <p>Diálogo</p> <p>"Los que siempre pagamos el pato, los que siempre estamos jodidos finalmente nos hemos organizado."</p>	<p>B14</p> 	44:27	<p>Verbal</p> <p>Reiteración de indígenas identificados con una estructura social desorganizada que atribuye sus desgracias con resentimiento a otros grupos. Justificación de la violencia.</p> <p>Diferenciación de estratos según poder económico.</p>	<p>Etnia</p> <p>Nivel Socioeconómico</p>

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORIA DE ESTEREOTIPO
<p>Padre Julio menciona que la causa del conflicto se debe a la naturaleza errática de las nuevas generaciones.</p> <p>Diálogo "Por ese ímpetu de cambiar las cosas de esta generación los están desapareciendo."</p>	<p>B15</p> 	<p>52:47</p>	<p>Verbal Incomprensión entre generaciones.</p> <p>Edad como factor de división.</p> <p>Identificación de nuevas generaciones como rebeldes.</p>	<p>Edad</p>
<p>Cardenal menciona que por vivir en el extranjero, Gerardi posee un panorama más claro de la situación.</p> <p>Diálogo Cardenal: "Creo que él ahora tiene un panorama mejor acerca de nuestra nación."</p>	<p>B16</p> 	<p>01:01:59</p>	<p>Verbal Concepción de la incapacidad de entendimiento interno por parte de la sociedad guatemalteca.</p>	<p>Nacionalidad</p>

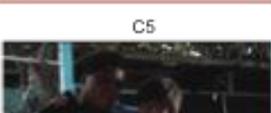
Anexo No 7.

Tabla de síntesis de Gerardi

GERARDI									
ESTEREOTIPO ENCONTRADO									
TIPO DE ENUNCIADO	EDAD	ETNIA	ESTILO DE VIDA	GÉNERO	NACIONALIDAD	NIVEL SOCIO-ECONÓMICO	PROFESIÓN	SEXUALIDAD	RELIGIÓN
Verbal	B15	B2 B3 B4 B5 B9 B11 B12 B14	x	B8	B6 B16	B14	x	x	B2
Visual	x	B10	x	x	x	x	B10	x	B1
Verbal Visual	x	B7 B13	x	B7 B13	x	x	x	x	x

Anexo No 8.

Hoja de codificación de Cápsulas

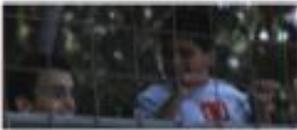
CÁPSULAS				
ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBÓLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
Los compañeros de Fonsi utilizan expresiones como "cerote", "ala verga", "mi mierda" y "que putas".	C1 	02:44	Verbal Jóvenes son identificados con lenguaje y vulgar.	Edad
Un niño adinerado arroja una mochila a su guardaespaldas al salir del colegio.	C2 	03:39	Visual Jóvenes adinerados son proyectados como consentidos y con un séquito de servidores a los que tratan despectivamente.	Nivel Socioeconómico Profesión
Lupe se dedica a tiempo completo en organizar cumpleaños.	C3 	04:42	Visual Manifestación de madre con poco tiempo para el hijo, denotando una fragmentación familiar. Mujer con búsqueda de un hobby para ocuparse.	Nivel Socioeconómico Género
Lupe le da dinero a Fonsi para su almuerzo aunque este aclara que no lo necesita. Diálogo Lupe: "Lo tuyo es lo tuyo".	C4 	04:56	Visual y verbal Alusión al concepto de las mesadas en familias adineradas.	Nivel Socioeconómico
Verbal. Pico se refiere de manera decepcionado a su padre. Diálogo Pico: "Pero con ese mi Papa Yayo, con ese sí ya tire la toalla vos."	C5 	07:08	Verbal Estructura fragmentada en familia de escasos recursos y figura paterna ausente.	Nivel Socioeconómico
Fonsi graba con una cámara toda la casa de Pico. Aparece una imagen de Maximón.	C6 	07:08	Visual Desconocimiento de condiciones y costumbres entre distintos estratos sociales. Presencia de símbolos folklóricos en familia de nivel socioeconómico bajo.	Nivel Socioeconómico

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Toto advierte a Fonsi no tocar las muñecas de Nena que estan colgadas bocaabajo con lazos.</p> <p>Diálogo Toto: "Esas ni las toques vos, que son el nuevo tesoro de la Nena."</p>	<p>C7</p> 	07:26	<p>Visual - verbal Relación de personajes de escasos recursos con prácticas satánicas.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>
<p>Toto es tatuado por un niño mientras Fonsi lo mira con expresión de sorpresa y disgusto.</p>	<p>C8</p> 	07:15	<p>Visual Tatuajes presentes únicamente en personajes de un nivel socioeconómico bajo. Tatuajes como elementos negativos fuera de las normas sociales.</p>	<p>Nivel Socioeconómico Estilo de vida</p>
<p>Pico invita a Fonsi a colocarle una ofrenda a Maximón.</p> <p>Diálogo Pico: "Tengo una gran idea vos. Ponle algo al Maximón para que se nos haga."</p>	<p>C9</p> 	07:33	<p>Verbal Presencia de símbolos folklóricos en familia de nivel socioeconómico bajo.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>
<p>Toto reprime al niño que lo tatúa golpeándolo y excluyéndolo de la conversación.</p> <p>Diálogo "Shó, vos no te metás".</p>	<p>C10</p> 	07:42	<p>Visual - verbal Formación de una estructura similar a una pandilla con un líder establecido. Personajes de nivel socioeconómico bajo irracionales y tendidos a la violencia.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>
<p>Los niños cantan rap utilizando lenguaje soez.</p> <p>Diálogo Pico: "Recién tatuado mi compadre. Puta madre tenés carita como que te arde".</p>	<p>C11</p> 	07:50	<p>Verbal Atribución negativa y ofensiva a la cultura Hip-Hop.</p>	<p>Estilo de vida</p>
<p>Niño canta Hip-Hop de para aludir a todo aquello que Fonsi posee y él carece.</p> <p>Diálogo Niño: "Vos andas en carro, nosotros ni en bicicleta".</p>	<p>C12</p> 	07:58	<p>Verbal Reflejos de resentimiento entre estratos sociales.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>
<p>Fonsi se une a cantar Hi-Hop, defendiendo sus condiciones.</p> <p>Diálogo Fonsi: "Que huevos pero no soy de clase. Vos andá a estudiar patojo que es lo que te hace falta. En lugar de estar tatuándote, vos mismo estas chingadote".</p>	<p>C13</p> 	08:03	<p>Verbal Reflejos de resentimiento y desentendimiento entre estratos sociales. Atribución de falta de educación a personaje de escasos recursos.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>

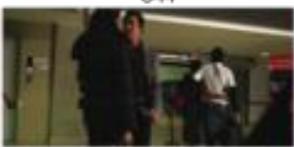
ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Toto responde a Fonsi con más ataques cantando Hip-Hop.</p> <p>Diálogo Toto: "Andate con tu papi y tu mami, pero ahorita. Anda para que te consientan como señorita".</p>	<p>C14</p> 	08:13	<p>Verbal</p> <p>Reflejos de resentimiento entre estratos sociales. Uso de adjetivos para denominar como "hijo privilegiado", "hijo de papi y mami" y "consentido" a personaje de clase social alta. Uso de la palabra "señorita" con denotación negativa.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p> <p>Género</p>
<p>Fonsi continúa cantando y menciona la falta de un pariente en su familia</p> <p>Diálogo Fonsi: "Ustedes creen ser diferente, inconscientes. Pero al igual que ustedes me hace falta un pariente".</p>	<p>C15</p> 	08:18	<p>Verbal</p> <p>Familia de clase alta retratada como disfuncional. Uso de la palabra "inconsciente" para describir a los personajes de nivel socioeconómico bajo.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Nena hace un gesto aludiendo a su pertenencia en una mara.</p>	<p>C16</p> 	08:39	<p>Visual</p> <p>Referencia de pertenencia a maras y estructuras criminales de individuos de estratos sociales bajos.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Nena se muestra como la figura materna de la casa y extorsiona a su madre.</p> <p>Diálogo Nena: "Ahora sí que te lo domé. ¿Viste?". Yaya: "No te estoy preguntando". Nena: "Cuidadito que soy yo la jefa acá hace años. Ósea que haceme huevos y dame lo del mes. ¿Para que entraste pues?". Yaya: "Aquí traje esto para Pico. ¿Me lo estas cuidando bien?"</p>	<p>C17</p> 	08:56	<p>Visual - verbal</p> <p>Hija mayor como suplente de una madre ausente, responsable de la crianza de los demás niños en la casa de familia de escasos recursos.</p> <p>Personaje que recurre a la violencia para lograr sus propósitos.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p> <p>Género</p>
<p>Nena se rehusa a la oferta de estudiar. Saca una bolsa de marihuana de su mochila.</p> <p>Diálogo Yaya: "Voy a buscar un buen lugar y vas a poder estudiar." Nena: "Ay dios. ¿Hace cuánto que te pedí que me mandarás al colegio? YA le dije mamá, no se preocupe, aquí todo lo tengo bajo control".</p>	<p>C18</p> 	09:29	<p>Visual y verbal</p> <p>Atribuciones de falta de educación en estratos bajos y acomodación.</p> <p>Presencia del uso de drogas desde temprana edad.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Nena fuma marihuana con todos los niños mientras Fonsi mantiene una expresión de curiosidad y susto.</p>	<p>C19</p> 	10:09	<p>Visual</p> <p>Uso de drogas desde temprana edad y particular para estrato social bajo.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Nena utiliza la expresión "maricón" hacia Fonsi por no querer fumar marihuana, adjudicando una caracterización de cobarde al término.</p>	<p>C20</p> 	10:23	<p>Verbal</p> <p>Uso de la palabra "maricón" como sinónimo de homosexual para denotar cobardía.</p>	Sexualidad
<p>Nena hostiga a Fonsi por pertenecer a una familia adinerada.</p> <p>Diálogo</p> <p>Nena: "¿Vos para que querés dinero si todo lo tenés? "</p>	<p>C21</p> 	10:50	<p>Verbal</p> <p>Resentimiento y diferenciación entre personajes de distintos estratos sociales.</p> <p>Creencia de personajes de escasos recursos que las familias pudientes poseen todo.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Nena ofrece drogas a Fonsi para que venda a sus amigos utilizando la palabra "mariconcitos".</p> <p>Diálogo</p> <p>Nena: "Mira, tené, para tus amigos mariconcitos. Esto sí es negocio."</p>	<p>C22</p> 	11:00	<p>Verbal</p> <p>Uso de la palabra "mariconcitos" como sinónimo de homosexuales para denotar cobardía.</p> <p>Personajes de escasos recursos involucrados en la venta de drogas.</p>	<p>Sexualidad</p> <p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Toto revela que él y sus amigos se dedican a la venta de drogas.</p> <p>Diálogo</p> <p>Toto: "Con esto sí hacemos buen plata!" (Refiriéndose a la venta de marihuana)</p>	<p>C23</p> 	11:07	<p>Verbal</p> <p>Personajes de escasos recursos involucrados en la venta de drogas.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Nena dice a Fonsi que debe escoger el partido de ellos o el de los ricos, amenazándolo y utilizando lenguaje soez.</p> <p>Diálogo</p> <p>Nena: "Mira mierda, si no vas a agarrar la onda no vengas acá. ¿Oíste? O sos nuestro o andate a tu mansioncita."</p>	<p>C24</p> 	11:18	<p>Verbal</p> <p>Estructura social dividida en dos partidos marcados según el nivel socioeconómico por parte de personajes de escasos recursos.</p> <p>Personajes retratados con lenguaje obsceno y vulgar.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Lupe acaricia la ropa de Simón con la mirada hacia arriba y de manera absorta.</p>	<p>C25</p> 	12:27	<p>Visual</p> <p>Se denota un sentido de superioridad y admiración hacia la masculinidad, exaltándola a manera de ritual.</p>	Género

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Fonsi menciona que debe empezar a cerrar con llave la puerta cuando ve a su madre.</p> <p>Diálogo Fonsi: "Wow, voy a tener que echar llave."</p>	<p>C26</p> 	13:20	<p>Verbal</p> <p>Familia de estrato alto plagada de fragmentación familiar y con una tendencia al individualismo y hermetismo de sus miembros.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Lupe prohíbe a Fonsi relacionarse con sus amigos.</p> <p>Diálogo Lupe: "Fonsi, tienes prohibido ir a jugar a la casa de la Yaya. Mira a esos niños, a no son los de antes". Fonsi: "Yo solo rapeo con ellos mamá." Lupe: "Bueno, no necesitas estar haciendo eso y menos en tardes de colegio."</p>	<p>C27</p> 	13:25	<p>Verbal</p> <p>Madre de familia adinerada se disgusta porque su hijo se relacione con niños de nivel socioeconómico bajo, enfatizando en las diferencias y en la carencia de relaciones.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Fonsi menciona que se avergüenza de su madre y ella lo abofetea.</p> <p>Diálogo Fonsi: "Prometo que con lo que ahore te voy a sacar de aquí." Lupe: "¿Sacarme de donde? ¿Qué te pasa Fonsi si aquí estamos mejor que nunca?" Fonsi: "Me das vergüenza mamá."</p>	<p>C28</p> 	14:08	<p>Visual - verbal</p> <p>Familia adinerada plagada de fragmentación familiar, en donde las relaciones giran en torno a prácticas sobre el dinero o la carencia de él.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Lupe habla con Yaya. En el encuadre, Lupe le habla desde una altura superior, siempre viéndola hacia abajo. Cuestiona a Yaya de la razón por la cual lleva a Fonsi a su casa y le ordena no volver a hacerlo.</p> <p>Diálogo Lupe: "¿Por qué lo sigues llevando a tu casa Yaya? Te lo prohíbo. Tus hijos ya están muy grandes y además saber en que andan metidos."</p>	<p>C29</p> 	14:21	<p>Visual - verbal</p> <p>Se retrata a las empujadas domésticas con cualidades de sumisión, quienes acatan órdenes y regalos sin cuestionamientos. Semióticamente se denota superioridad de Lupe. Yaya baja la mirada y se presenta sumisa, marcando aun más el contraste. Mujer adinerada que desalienta las relaciones de su hijos con niños de estratos sociales más bajos.</p>	<p>Profesión</p> <p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Simón da órdenes a Lupe.</p> <p>Diálogo Simón: "¿Ya me hizo mi sopa?"</p>	<p>C30</p> 	14:48	<p>Verbal</p> <p>Mujer situada en segundo plano como sumisa y receptora de órdenes. Establecimiento de modelo familiar patriarcal.</p>	<p>Género</p>

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
Simón se refiere despectivamente de Fonsi con Lupe con la palabra "maricón".	C31 	14:48	Verbal Uso de la palabra "maricón" como sinónimo de homosexual para denotar a alguien cobarde y consentido.	Sexualidad
Simón toma por la fuerza el brazo de Lupe e intenta obligarla a tener sexo.	C32 	15:34	Visual - verbal Simón reprocha el hecho que Lupe lo contradiga, cimentando una actitud machista. Reflejo de disfuncionalidad familiar. Mujer situada como objeto del deseo sexual con rasgos de debilidad y sumisión.	Género Nivel Socioeconómico
Simón amenaza a Lupe. Diálogo "Mañana ni te acerques a la tienda".	C33 	16:23	Verbal Lupe se mantiene en silencio y acata las órdenes, denotando sumisión. Lora lo cual sitúa el papel femenino como débil y emocional.	Género
Lupe, siguiendo las ordenes de Simón, obliga a Fonsi a empacar mientras llora.	C34 	19:07	Verbal - visual Atribución de sensibilidad emocional a personaje femenino. Sumisión y recibimiento de ordenes del personaje masculino.	Género
Toto llama "marica" a otro niño por no querer entrar ilegalmente al colegio.	C35 	19:45	Verbal Uso de la palabra "marica" como sinónimo de homosexual para denotar cobardía.	Sexualidad
Los niños se muestran sorprendidos cuando Fonsi los ingresa clandestinamente a su colegio. Diálogo Pico: "Te dije que es como los que salen en la tele" (Refiriéndose a las instalaciones)	C36 	19:53	Visual - verbal Se entiende que los niños jamás habían tenido contacto con una institución educativa con complejos deportivos. Admiran las instalaciones aludiendo a que únicamente habían sido testigos por medio de la televisión, como si se tratara de algo distante a sus condiciones.	Nivel Socioeconómico
Simón violenta psicológicamente a Lupe. Diálogo Simón: "La mona aunque se vista de seda, mona se queda".	C37 	21:45	Verbal Hombre como causa del bienestar de personaje femenino. Mujer retratada como sumisa, quien calla y tolera las ofensas directas del personaje masculino.	Género

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Toto se comporta de manera sumamente violenta en contra de los amigos del colegio de Fonsi, quienes reciben la acción de manera asustada.</p>	<p>C38</p> 	23:40	<p>Visual</p> <p>Denotación de resentimiento y desentendimiento entre jóvenes de distintos niveles socioeconómicos.</p> <p>Jóvenes adineradas retratados de una manera más pasiva que los demás.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Toto se refiere al maestro de Fonsi como "maestro de niños ricos"</p> <p>Diálogo</p> <p>Toto: "No me toques cabrón. ¿Qué te crees cerote? Maestro de niños ricos. ¿Qué me vas a tratar a mí como una mierda?"</p>	<p>C39</p> 	24:00	<p>Verbal</p> <p>Joven de nivel socioeconómico bajo retratado como violento y rebelde, quien jamás acataría órdenes de alguien perteneciente a una clase alta.</p>	<p>Nivel</p> <p>Socioeconómico</p>
<p>Giacco intenta calmar a Carlos.</p> <p>Diálogo</p> <p>Giacco: "Bájale los decibeles. Paz y tranquilidad en tu interior. Es lo mismo con el exterior."</p>	<p>C40</p> 	26:28	<p>Verbal - visual</p> <p>Utilización de frases trilladas para denotar la caracterización "hippie". Físicamente es proyectado con el pelo largo, barba frondosa, collar en el cuello y con la apariencia sucia.</p>	<p>Estilo de vida</p>
<p>Verbal</p> <p>Carlos insulta a Giacco por su estilo de vida.</p> <p>Diálogo</p> <p>Carlos: "Una mierda como vos no sale del hoy nunca."</p>	<p>C41</p> 	26:30	<p>Verbal</p> <p>Muestras de intolerancia ante un estilo de vida diferente.</p>	<p>Estilo de vida</p>
<p>Giacco menciona el nombre de una pose de yoga mientras defeca en el piso.</p> <p>Diálogo</p> <p>Giacco: "Esta posición se llama Kundalini en fosa Jata. Es buenísima para limpiar el intestino grueso."</p> <p>Carlos: "Apúrate".</p> <p>Giacco: "Además es abono. Los hombre como las plantas tienen su propio manual de supervivencia."</p>	<p>C42</p> 	26:57	<p>Verbal - visual</p> <p>Relación de Giacco con el yoga y la naturaleza como indicadores de conductas "hippie". Retrato como alguien antihigiénico.</p>	<p>Estilo de vida</p>
<p>Simón amonicona a Lupe contra una pared y la saca de la habitación por la fuerza.</p>	<p>C43</p> 	36:20	<p>Visual</p> <p>Mujer incapacitada ante el poder masculino y machista, recibidora de la acción y sumisa.</p>	<p>Género</p>

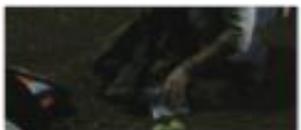
ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Simón toma fuertemente a Lupe del brazo e intenta convencerla de irse utilizando la fuerza.</p> <p>Diálogo Simón: "¡Lupe, ya! Carlos y Fonsi nos alcanzaran luego, cualquier cosa ahí está la Yaya."</p>	<p>C44</p> 	46:34	<p>Visual - verbal Familia adinerada disfuncional. Sumisión de personaje femenino.</p>	Género
<p>Nena apunta con un arma a Lupe y la secuestra en conjunto con los demás niños.</p>	<p>C45</p> 	47:41	<p>Visual Atribución de acciones y características criminales y violentas a personajes de estratos sociales bajos.</p>	Nivel Socioeconómico
<p>Nena actúa como líder de la pequeña pandilla, utilizando lenguaje soez al dar órdenes.</p> <p>Diálogo Toto: "Es Fonsi". Nena: "¿Qué le dijo? Marcalo. Dame esa mierda". (Refiriéndose a un celular)</p>	<p>C46</p> 	49:29	<p>Visual - verbal Atribución de acciones y características criminales y violentas a personajes de estratos sociales bajos con un cabecita establecido de acuerdo a su fuerza y brutalidad.</p>	Nivel Socioeconómico
<p>Niño apunta con un arma a Lupe mientras Toto la amenaza.</p> <p>Diálogo Toto: "¿Qué putas le dijo?"</p>	<p>C47</p> 	49:34	<p>Visual - verbal Atribución de acciones y características criminales y violentas a personajes de estratos sociales bajos.</p> <p>Pasividad de personaje femenino, situándola como receptora de la acción.</p>	Nivel Socioeconómico Género
<p>Toto y sus amigos insultan a Lupe mientras la obligan a bajar del vehículo.</p> <p>Diálogo Niño: "Bájese." Toto: "¡Vieja cabrona. Apúrese pues"</p>	<p>C48</p> 	50:20	<p>Visual - verbal Atribución de acciones y características criminales y violentas a personajes de estratos sociales bajos.</p> <p>Pasividad de personaje femenino, situándola como receptora de la acción.</p>	Nivel Socioeconómico Género
<p>Nena somete a Lupe con su arma y la besa en medio de amenazas sexuales y violentas.</p> <p>Nena: "¿Sentís escalofríos verdad? Me vas a decir dónde está tu mocosito, o te lo meto por otro lado. Imagínate mamita, sentir el tubo frío ahí abajito. ¿Vas a hablar?"</p>	<p>C49</p> 	50:48	<p>Visual - verbal Atribución de acciones y características criminales y violentas a personajes de estratos sociales bajos.</p> <p>Personaje femenino como principal fuente de problemática y amenaza.</p>	Nivel Socioeconómico Género

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBÓLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Giacco hace referencia a la armonía de la naturaleza.</p> <p>Diálogo Giacco: "Mira esos epífitos." Fonsi: "¿El epi que?" Giacco: "Esas plantitas. Viven en armonía con el bosque y sin perturbar el medio ambiente."</p>	<p>C50</p> 	52:32	Verbal Atribución del cliché de contacto con la naturaleza a personaje "hippie".	Estilo de vida
<p>Giacco realiza poses yoga mientras hace referencias a la energía chi.</p> <p>Diálogo Giacco: "Respira profundo. Llena cada célula de tu cuerpo de la energía Chi. Mira como jalo tu energía, como la juego entre mis manos fortaleciendo tu energía."</p>	<p>C51</p> 	52:44	Visual - verbal Atribución del cliché del interés por la espiritualidad "new age" a personaje "hippie".	Estilo de vida
<p>Giacco hace referencia al universo y al cosmos mientras Fonsi cataloga esos pensamientos de manera negativa.</p> <p>Diálogo Giacco: "El universo nos ofrece este momento y lo voy a tomar, te guste o no. Porque el universo..." Fonsi: "¡Déjate de pajas!"</p>	<p>C52</p> 	53:48	Verbal Atribución del cliché de intereses por el cosmos y una visión universal de las cosas a personaje "hippie". Rechazo de otros personajes ante un estilo de vida e intereses particulares.	Estilo de vida
<p>Giacco descubre la marihuana en la mochila de Fonsi y se debate sobre el consumirla.</p>	<p>C53</p> 	55:36	Visual Uso de drogas en personaje "hippie".	Estilo de vida
<p>Giacco hace referencia a la física cuántica para explicar su relación con Fonsi.</p> <p>Diálogo Giacco: "Cuando dos electrones vibran inicialmente juntos, aunque estén separados años luz siempre hay una onda invisible que los"</p>	<p>C54</p> 	58:27	Verbal Atribución de clichés del interés por la espiritualidad "new age" a personaje "hippie".	Estilo de vida

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Giacco utiliza el musgo y la naturaleza para explicar a Fonsi el ciclo de la vida. Continúa realizando poses de yoga. Abre los brazos instando a Fonsi a "recibir" la energía del bosque.</p> <p>Díálogo Giacco: "Mira que lindo. Aquí se cierra el círculo. Este pequeño musgo termina de descomponer el tronco. Y los escarabajos lo desintegran para que después se vea tierra. El ciclo de la vida."</p>	<p>C55</p> 	<p>1:00:05</p>	<p>Verbal - visual Atribución del cliché de contacto con la naturaleza a personaje "hippie".</p>	<p>Estilo de vida</p>
<p>Giacco cuestiona la felicidad de Fonsi.</p> <p>Díálogo Giacco: "Se me hace que ustedes nunca se rien".</p>	<p>C56</p> 	<p>1:02:47</p>	<p>Verbal Denotación de fragmentación familiar e infelicidad en familias adineradas.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>
<p>Giacco menciona que Lupe lo dejó porque quería más de lo que él podía ofrecerle.</p> <p>Díálogo Fonsi: "¿Por qué se separaron vos y mi mamá?" Giacco: "Porque quería más para ella y para vos de lo que yo podía darles. Un día se fue, sin decir adós. Ni una palabra"</p>	<p>C57</p> 	<p>1:02:50</p>	<p>Verbal Concepción materialista de la mujer. Atribución de culpabilidad de las desgracias hacia personaje femenino.</p>	<p>Género</p>
<p>Giacco menciona su gusto por el bosque.</p> <p>Díálogo Giacco: "Aquí venía a ser libre y para correr entre los árboles mientras mi papá se inspiraba con Beethoven".</p>	<p>C58</p> 	<p>1:03:40</p>	<p>Verbal Atribución del cliché de contacto con la naturaleza a personaje "hippie".</p>	<p>Estilo de vida</p>
<p>Giacco hace referencia a la muerte de sus padres a causa del conflicto armado.</p> <p>Díálogo Giacco: "Llevaban educación a todos los pueblos y mensajes de verdad. Nunca le hicieron daño a nadie sabes, pero los mataron en la guerra".</p>	<p>C59</p> 	<p>1:04:06</p>	<p>Verbal Vinculo del linaje del personaje con la izquierda en tiempos de conflicto armado. Relación de personaje "hippie" con movimientos de revolución e izquierda.</p>	<p>Estilo de vida</p>

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Giacco menciona que el bosque se está enfermado.</p> <p>Diálogo Fonsi: "¿Qué le pasa?" (Refiriéndose al conejo enfermo) Giacco: "Es el bosque, se está enfermado."</p>	<p>C60</p> 	<p>1:06:10</p>	<p>Verbal Atribución del cliché de contacto con la naturaleza a personaje "hippie".</p>	<p>Estilo de vida</p>
<p>Giacco ofrece a Fonsi un té con hierbas de su hortaliza y hace referencia a los nahuales de ambos.</p> <p>Diálogo Giacco: "Te voy a hacer un té de mi propia hortaliza. Seguí soplando conejo." Fonsi: "¡Yá!" Giacco: "Ah todavía te dice así. ¿Sabías que yo te puse ese nombre?" Fonsi: "¿Para qué?" Giacco: "Es tu signo. Por el día que naciste tu nahual es el conejo. Cuando nacemos, nos acompaña el espíritu de un animal. Nos protege, nos guía. Tu nahual es muy bueno. Ahuyenta el mal, es fuerte de carácter, pero frágil."</p>	<p>C61</p> 	<p>1:06:32</p>	<p>Visual-verbal Atribución del cliché de contacto con la naturaleza e interés por la espiritualidad y el simbolismo folklórico ancestral a personaje "hippie".</p>	<p>Estilo de vida</p>
<p>Giacco hace referencia a lo orgánico.</p> <p>Diálogo Giacco: "Yo me despertaba y pescaba, todo orgánico."</p>	<p>C62</p> 	<p>1:08:00</p>	<p>Verbal Atribución del cliché de contacto con la naturaleza a personaje "hippie".</p>	<p>Estilo de vida</p>
<p>Giacco define como "materialista" a Lupe.</p> <p>Diálogo Giacco: "Nunca había conocido a una mujer tan materialista como Lupe."</p>	<p>C63</p> 	<p>1:08:49</p>	<p>Verbal Concepción materialista de la mujer. Atribución de culpabilidad de las desgracias hacia personaje femenino.</p>	<p>Género</p>
<p>Giacco hace referencia al dinero de la familia de Fonsi con palabras coloquiales y de manera despectiva.</p> <p>Diálogo Giacco: "Pues por tu ropita caquerita, tus juguetitos, tu telefonito y por la planta de niño rico que tenés no creo que a Lupe le haya costado conseguir plata."</p>	<p>C64</p> 	<p>1:08:54</p>	<p>Verbal Prejuicio hacia estratos sociales altos de poseer una vida fácil y sin penas.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Giaco culpa a Lupe por esconder a Fonsi durante toda su niñez.</p> <p>Diálogo Giaco: "Si no le daba dinero, te escondía como si estuvieras a la venta."</p>	<p>C65</p> 	1:09:15	Verbal Mujer retratada como materialista y fuente de la problemática para personaje masculino.	Género
<p>Fonsi define al dinero como centro de su vida.</p> <p>Diálogo Giaco: "Por favor, no hablemos de dinero. Fue por eso que nos dejamos." Fonsi: "Y de qué vamos a hablar si todo gira alrededor de eso". (Refririéndose al dinero)</p>	<p>C66</p> 	1:09:23	Verbal Materialismo en familias de estratos altos.	Nivel Socioeconómico
<p>Nena se refiere de manera resentida sobre su madre, justificando que Lupe sería quien la sacaría de apuros.</p> <p>Diálogo "Pues la Yaya dice que la Lupe siempre nos va a sacar de apuros. Todavía estoy esperando mi Kinder".</p>	<p>C67</p> 	1:11:09	Verbal Resentimiento y concepción social de responsabilidad de estratos altos a bajos.	Nivel Socioeconómico
<p>Lupe llama a Nena una "perdida" y esta responde de manera violenta.</p> <p>Diálogo Lupe: "Si no fueras una perdida tal vez." Nena: "¿Cuál perdida vieja cerota?"</p>	<p>C68</p> 	1:11:13	Verbal Visión negativa de personaje de nivel socioeconómico bajo por una del alto. Referencia de acciones y características obscenas y violentas a personajes de estratos sociales bajos.	Nivel Socioeconómico
<p>Nena amenaza a Lupe. Le reclama Pico el hecho de tener educación y lo agrede.</p> <p>Diálogo Nena: "Ah si defendela cerote. Como a vos si te dieron colegito y todo verdad."</p>	<p>C69</p> 	1:11:21	Verbal - visual Resentimiento hacia una persona educada. Retrato de acciones y violentas e irracionalidad a personajes de estratos sociales bajos.	Nivel Socioeconómico

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Nena menciona abusos físicos y sexuales por parte de su padre.</p> <p>Diálogo Nena: "Ah sí, pues gran señorona doña Lupe. Tanto necesitabas a mi mamá que nunca le dabas descanso a la Yaya para ir a la casa. Por andar haciendo de mamá de tu hijo. Por eso yo me tuve que hacer la puta del Yayo desde los ocho años. Pero ahora ya ni coge ni paga ese cerote."</p>	<p>C70</p> 	1:11:42	<p>Verbal Familia de escasos recursos retratada con presencia de violencia física y sexual entre sus miembros.</p>	<p>Nivel Socioeconómico Género</p>
<p>Visual Giaco consume cocaína. Fonsi lo mira con una mirada de decepción, le da la espalda y se aleja.</p>	<p>C71</p> 	1:19:19	<p>Visual Atribución del uso de drogas a personaje "hippie". Rechazo a las acciones de un personaje con un estilo de vida particular.</p>	Estilo de vida
<p>Giaco roba la marihuana de la mochila de Fonsi.</p>	<p>C72</p> 	1:20:20	<p>Visual Atribución del uso de drogas a personaje "hippie".</p>	Estilo de vida
<p>Giaco se llama a sí mismo un "don nadie" al explicar su incapacidad de cuidar a Fonsi.</p> <p>Diálogo Lupe: "Tu sos lo único que le queda." Giaco: "No Lupe, no. Yo soy un don nadie"</p>	<p>C73</p> 	1:22:17	<p>Verbal Atribución de características irresponsables y baja autoestima a personaje "hippie".</p>	Estilo de vida
<p>Los niños se refieren a la situación de manera soez.</p> <p>Diálogo Pico: "Es Doña Lupe." Toto: "Putá, ¿Que le pasó?" Nena: "Deplano fue ese cerote."</p>	<p>C74</p> 	1:29:26	<p>Verbal Retrato de jóvenes de escasos recursos como vulgares y con sobre uso de expresiones soeces. Indiferencia ante la muerte y apatía.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>
<p>Nena se ríe del video del asesinato y se muestra entretenida por ello.</p> <p>Diálogo Nena: "Que madrazo le pegaste".</p>	<p>C75</p> 	1:31:20	<p>Verbal Naturalización de la violencia y características criminales a personajes de estratos sociales bajos.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>

ESCENA	FOTOGRAMA	TIEMPO EXACTO DENTRO DEL FILM	PROYECCIÓN SIMBOLICA	CATEGORÍA DE ESTEREOTIPO
<p>Toto incita a Fonsi a dispararle a su padre.</p> <p>Diálogo Toto: "De una vez deshacete de ese."</p>	<p>C76</p> 	1:31:38	<p>Visual - verbal Atribución de acciones y características criminales y violentas a personajes de estratos sociales bajos. Resentimiento hacia figura paterna y estructura familiar convencional.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>
<p>Giacco diferencia a Fonsi de Nena y sus amigos.</p> <p>Diálogo Giacco: "Él no es como ustedes".</p>	<p>C77</p> 	1:31:45	<p>Verbal Diferenciación según estratos sociales. Atribución de acciones y características criminales y violentas a personajes de estratos sociales bajos.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>
<p>Nena apunta su arma a Fonsi y amenaza a Giacco con matarlo.</p> <p>Diálogo Nena: "Decime, o lo mato. ¿Que me digas o lo mato?"</p>	<p>C78</p> 	1:32:18	<p>Visual - verbal Atribución de acciones y características criminales y violentas a personajes de estratos sociales bajos.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>
<p>Toto hace referencia a las maras cuando ve la droga.</p> <p>Diálogo Toto: "¿Qué va a decir tu mara?"</p>	<p>C79</p> 	1:32:33	<p>Visual - verbal Atribución de pertenencia a maras y pandillas de personajes de estratos sociales bajos. Reiteración del consumo y venta de drogas.</p>	<p>Nivel Socioeconómico</p>

Anexo No 9.

Tabla de síntesis de Cápsulas

CÁPSULAS									
ESTEREOTIPO ENCONTRADO									
TIPO DE ENUNCIADO	EDAD	ETNIA	ESTILO DE VIDA	GÉNERO	NACIONALIDAD	NIVEL SOCIO-ECONÓMICO	PROFESIÓN	SEXUALIDAD	RELIGIÓN
Verbal	C1	x	C11 C41 C50 C52 C54 C58 C59 C60 C62 C73	C14 C30 C31 C33 C37 C57 C63 C65 C70	x	C5 C9 C12 C13 C14 C15 C21 C22 C23 C24 C26 C27 C39 C56 C64 C66 C67 C68 C70 C74 C75 C77	x	C20 C22 C35	x
Visual	x	x	C8 C53 C71 C72	C3 C25 C43	x	C2 C3 C6 C8 C16 C19 C38 C45	C2	x	x
Verbal Visual	x	x	C40 C42 C50 C51 C55 C61	C17 C32 C34 C44 C47 C48 C49	x	C4 C7 C10 C17 C18 C28 C29 C32 C36 C46 C47 C48 C49 C69 C76 C78 C79	C29	x	x

Entrevistas a los directores

A. Entrevista con Erick Gálvez

- ¿Cómo nace la idea de realizar Gerardi?

La oficina del Arzobispado de Guatemala (ODHAG) recibió la propuesta de parte de Moralejas S.A. para producir de principio a fin un largometraje sobre la vida del fundador de la ODHAG y defensor de los Derechos Humanos Juan Gerardi. Moralejas es una productora de Televisión y Cine que constantemente desarrolla proyectos audiovisuales a gran escala. Al tener el acercamiento con la institución se identificó esa ventana de oportunidad.

En ese entonces yo era el director de la agencia de publicidad Promo (parte de Moralejas) y le llevaba la parte de diseño, producción audiovisual y pauta de piezas publicitarias para los diferentes Medios de comunicación. La relación con los directores siempre fue buena y en una ocasión hablando del tema del cine se dio la oportunidad de plantearles un proyecto mucho más grande que anuncio...una película.

- ¿Cuál era la intención principal al crear el film?

Producir un largometraje que mostrara la vida pastoral de Juan Gerardi, sus inicios y retos. Es un material biográfico, solamente su trayectoria sacerdotal y humanitaria.

- ¿Qué temáticas cree usted que definen la esencia de la película?

La vida de un sacerdote comprometido con su vocación. El compromiso de servir. El conflicto armado interno desde el punto de vista de la iglesia. Los pobres, los campesinos, las comunidades que sin quererlo quedaron en medio de un conflicto armado.

- ¿De qué manera piensa que la realidad guatemalteca queda retratada a través de la película?

Se retrata una época difícil, de mucho miedo, tanto en las áreas urbanas como las rurales. Se muestra el ímpetu juvenil por querer cambios. Se plantea de forma sutil, diferentes cúpulas y sus agendas. En varias ocasiones se muestra a Gerardi queriendo dialogar pero sus contactos cercanos siempre evaden esa posibilidad por considerarse parte de un proyecto mayor donde solo cumplen órdenes o siguen doctrinas.

- ¿Cuáles considera usted que son los estereotipos más recurrentes dentro de la sociedad guatemalteca?

Los del cine local. La persona de piel morena y baja estatura es considerada pobre, peligrosa, ignorante y desprotegida. En las áreas urbanas están los personajes que tienen el saber y la cultura. El pueblo es ignorante. El lenguaje de las personas de escasos recursos es corriente, ordinario y de léxico limitado. El dinero como una figura de poder y valor para el individuo. La mujer como dependiente de la figura masculina.

- ¿Cuál es la importancia de saber aquello que se pretende comunicar previo a publicar el resultado final?

Dentro de los objetivos del proyecto estaba plantear una obra, biográfica donde se resalte su trabajo pastoral, teníamos que retratar a un personaje que para muchos era recordado por su muerte, no por su obra. Documentamos su labor.

- ¿Considera usted que el cine posee influencia sobre la audiencia respecto a idea, creencias, etc.?

Puede plantear ideas y sugerir actitudes sin embargo la influencia sucede dentro de cada individuo. Una persona con discernimiento puede decidir si estar a favor o en contra de un planteamiento dentro de una obra y aun así disfrutarla y respetar la propuesta. Por otro lado, no deja de ser un Medio interesante para plantear doctrinas por su inherente aceptación popular. En lo personal, quiero creer que las personas que van al cine, pueden ver un material que plantea algo diferente a su ideología y no quemarán las butacas.

B. Entrevista con Mario Rosales

- ¿Cómo nace la idea de realizar El Regreso de Lencho?

Inicia en el 2006 con la idea de realizar un largometraje de ficción. Hablé con un amigo periodista, compañero de la carrera de comunicación en la Landívar. Hablé con él, porque deseaba informarme de temáticas de Guatemala, en ese momento llevaba ya 6 años viviendo en NY, y quería evitar hacer una película superficial o paisajista, y de las cosas que este amigo me comentó, fue el programa de limpieza social que se llevaba en el tiempo de Berger, y bueno, es todo lo que se descubrió luego que realizaba Sperinsen. Este amigo tuvo que salir de Guatemala por su investigación.

Cuando llevaba 6 meses haciendo investigación y pensando como armar una narrativa con toda esta información, un día la policía le disparó a mi hermano en la Antigua, sin razón alguna. Después de haberle pegado a él y a un amigo, a mi hermano por tener tatuajes en una pierna lo acusaron de marero.

El guión de la película lo escribí en las siguientes dos semanas.

- ¿Cuál era la intención principal al crear el film?

Pues denunciar esta situación en Guatemala, ese programa de limpieza social con el que se estaba matando a muchos jóvenes, sobretodo en la periferia de la ciudad. Todo esto, porque cuando se busco hacer justicia ante lo que le paso a mi hermano, no se pudo hacer nada, e incluso la policía lo amenazó, y mi hermano tuvo que salir del país.

- ¿Qué temáticas cree usted que definen la esencia de la película?

La violencia en Guatemala, y el arte urbano.

- ¿De qué manera piensa que la realidad guatemalteca queda retratada a través de la película?

Como un lugar donde no hay justicia.

- ¿Cuáles considera usted que son los estereotipos más recurrentes dentro de la sociedad guatemalteca?

Pensar que en Guatemala no se pueden lograr cambios. Que lo extranjero es mejor que lo propio, falta de identidad.

- ¿Cuál es la importancia de saber aquello que se pretende comunicar previo a publicar el resultado final?

Si no se tiene una idea clara, el mensaje será débil y por consiguiente comunicará de forma pobre una idea que no se tenía clara desde el inicio. Es muy importante tener bien claro las ideas y los mensajes que se desean comunicar.

- ¿Considera usted que el cine posee influencia sobre la audiencia respecto a ideas, creencias, etc.?

Claro que si, tan solo es de ver como influencia en Guatemala todo el cine de Hollywood.

C. Entrevista con Verónica Riedel

- ¿Cómo nace la idea de realizar Cápsulas?

Con una genuina preocupación por la niñez guatemalteca y la pasión de contar una historia de punto de vista de madre

- ¿Cuál era la intención principal al crear el film?

Hablar por muchas mujeres del tema. Exponer mi sentir con respecto al tema.

- ¿Qué temáticas cree usted que definen la esencia de la película?

La problemática social y la drogadicción. Guatemala como un narcoestado. La mujer que muere por sus hijos. La mujer ciega. Niños víctimas pero más avanzados que los padres. El cuestionamiento de la dirección a la que vamos con el liderazgo en este país. Mujer y hombre son diferentes. Familias disfuncionales

- ¿De qué manera piensa que la realidad guatemalteca queda retratada a través de la película?

De muchas formas, social, económica, política y de género.

- ¿Cuáles considera usted que son los estereotipos más recurrentes dentro de la sociedad guatemalteca?

Hombre machista. Mujer víctima. Niño víctima. Narcotraficante.

- ¿Cuál es la importancia de saber aquello que se pretende comunicar previo a publicar el resultado final?

Las películas son poderosas y depende con la intención que lo filmes, queda. Tienes que saber mandar un mensaje subliminal o no.

- ¿Considera que el cine posee influencia sobre la audiencia respecto a idea, creencias, etc.?

Totalmente

Anexo No 11.

Fichas técnicas

El Regreso de Lencho

Año: 2010

Género: Drama

País: Guatemala

Duración: 100

Productora: Occularis Films

Sinopsis: Lencho, un artista y escritor, regresa a Guatemala tras vivir más de una década en Nueva York. Con ánimos de incorporar la expresión artística en su país natal que ha sido silenciado por más de 30 años debido a la guerra, Lencho reúne a un colectivo de artistas para producir proyectos de arte urbano y festivales cargados de denuncia social. El trabajo del grupo llama la atención de las autoridades, quienes buscan y persiguen a los jóvenes de forma opresiva para callar sus esfuerzos.

Director: Mario Rosales

Escritor/Guionista: Mario Rosales

Producción: Pamela López, Yvie Raij, Mario Rosales

Música: Iván Lorenzana

Fotografía: Raquel Fernández

Dirección de Arte: Fernando Gálvez

Elenco: Mario Lanz, Miriam Arenas, Tatiana Palomo, Emanuel Loarca, Manuel Chitay, Jorge 'El Pumita' Asturias, Carlos Chacón, Douglas Vásquez, Roberto Díaz, Giacomo Buonafina.

Gerardi

Año: 2011

Género: Drama biográfico

País: Guatemala

Duración: 90 min

Productora: Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHAG), Moralejas Films

Sinopsis: El Monseñor Gerardi se encuentra en medio del conflicto armado en una Guatemala dividida radicalmente y marcada por la violencia. En medio de todo el caos, Gerardi dedica su vida a ayudar a los civiles del interior del país, quienes injustamente reciben la peor parte del conflicto. Es ahí en donde surge en él la necesidad de contar la verdad y hacerla llegar a todo el mundo para tatuar en la memoria de los guatemaltecos y del mundo entero las tragedias vividas en el conflicto armado.

Director: Samuel Morales, Jimmy Morales

Escritora/Guionista: Erick Gálvez

Producción: Samuel Morales, Jimmy Morales

Música: Gerson Elizondo

Fotografía: Tony Monroy

Elenco: Samuel Morales, Jorge Baq, Adolfo Portillo,

Cápsulas

Año: 2012

Género: Drama

País: Guatemala

Duración: 103 min

Productora: Anver Films

Sinopsis: Fonsi, un niño proveniente de una familia adinerada ve su vida cambiar drásticamente debido a la aparición de su padre ausente y del negocio de las drogas que rodea la vida de su familia disfuncional. Tras ser espectador de un asesinato, padre e hijo restablecen su relación mientras son perseguidos por un grupo de jóvenes violentos que buscan esconder la verdad y una madre en busca de su hijo secuestrado.

Directora: Verónica Riedel

Escritora/Guionista: Verónica Riedel

Jefa de producción: Pamela López

Productora ejecutiva: Verónica Riedel

Música: David de Gandarias

Fotografía: Roberto Correa

Dirección de Arte: Fernando Gálvez

Elenco: Sofía Arévalo, Giacomo Buonafina, Carolina Cuervo, Sebastián Gereda, Marylena Jerez, José Peñalozo, Juan Diego Rodríguez, Jairon Salguero, Atly Schoenbeck

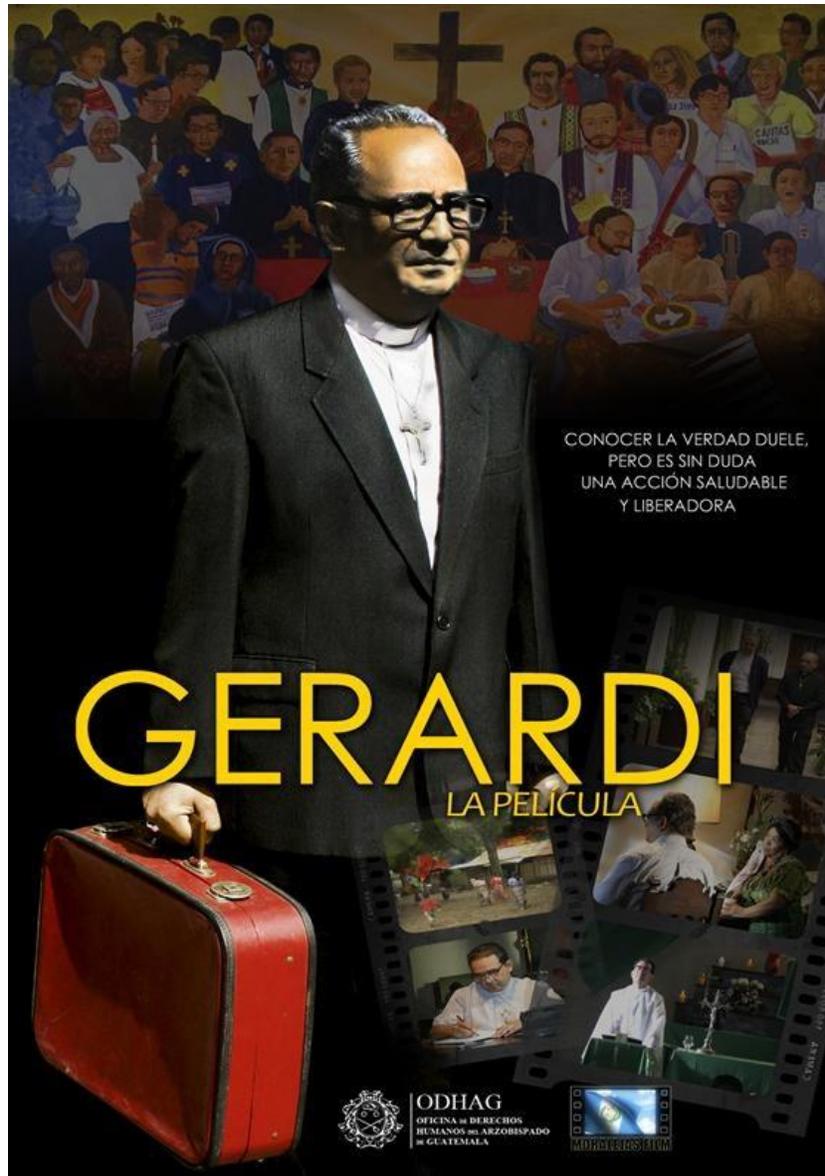
Anexo No 12.

Carteles

El Regreso de Lencho



Gerardi



Cápsulas

UN FILM DE VERÓNICA RIEDEL

CÁPSULAS (CAPSULES)

UNA INTRIGA. UN SECUESTRO. UNA VERDAD QUE LO CAMBIA TODO.
ONE MYSTERY. A KIDNAPPING. THE TRUTH THAT WILL CHANGE EVERYTHING.

"La primera directora de largometraje de GUATEMALA"

Música de **Hip Hop y Ópera**
 con/ with **Jessica Arévalo**
(soprano ganadora en México awarded soprano in Mexico)

con **Carolina Cuervo**
 actriz de "El Cartel de los Sapos"

15th Los Angeles Latino International Film Festival

LALIFF 2011
 L.A. PREMIERE
 Egyptian Theatre 6712 Hollywood Blvd. 90028
Saturday July 23 3:00 pm
and Sunday 24 7:00 pm (Spielberg)
(In Spanish with English subtitles)

WOMEN'S INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2011 **Best Dramatic Film** SOUTH FLORIDA

DIGITAL INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2011 **Premio Gran Cine** CHILE

LOS ANGELES LATINO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2011 OFFICIAL SELECTION

NEW YORK INTERNATIONAL LATINO FILM FESTIVAL 2011 OFFICIAL SELECTION

CHICAGO LATINO FILM FESTIVAL 2011 OFFICIAL SELECTION

DOWNTOWN BOCA FILM FESTIVAL 2011 OFFICIAL SELECTION

XIII FESTIVAL ICARD CENTROAMERICANO 8 NOMINATIONS

BEST ART DIRECTION MEJOR DIRECCIÓN DE ARTE

BEST EDITING MEJOR EDICIÓN

www.capsulastlapelicula.com
 www.anverfilms.com

Búscanos: Pelicula Cápsulas
 Fan Page: Cápsulas

FICG26

FICG24

