



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Análisis Crítico Multimodal de la Representación Femenina en Cortometrajes Premiados en España

Tesis Doctoral



Autora: Dinka Acevedo Caradeux • Directora: Luz Gil Salom

Junio de 2014

Análisis crítico multimodal de la representación femenina en cortometrajes premiados en España.

Resumen:

La disminución de costes de la tecnología digital y la masificación de Internet han supuesto un aumento en la cantidad de realizadores que pueden producir un cortometraje. Esto significa que la hegemonía del discurso audiovisual está moviéndose desde las grandes empresas mediáticas hacia los usuarios de la Web. En este campo, la representación de los géneros en las obras audiovisuales se ha estudiado desde la producción de las grandes industrias, por lo que pensamos que es necesario actualizar esa mirada y completar dichas investigaciones incorporando un análisis que involucre a los nuevos productores del discurso que no pertenecen a los grupos hegemónicos.

En este trabajo hemos examinado 50 cortometrajes premiados en festivales españoles entre 2009 y 2011, para analizar la representación social de los géneros e identificar las principales líneas discursivas de los realizadores respecto a los roles de hombres y mujeres.

La elección de cortometrajes premiados se debe a que en el premio hay un reconocimiento social, lo que nos permite comprender cuál es el discurso mayormente aceptado por la audiencia.

A lo largo de nuestro análisis veremos cómo se manifiestan roles diferenciados respecto a hombres y mujeres, e identificaremos las características ideológicas latentes en el discurso, que reflejan las principales representaciones de género de los actuales directores de cortometrajes. En este sentido, nuestra principal hipótesis dice que el acceso a las nuevas tecnologías no sería suficiente para cambiar el discurso social en cuanto a la construcción de identidades, y los esfuerzos por lograr otras condiciones de visibilidad para construir un sujeto social diferente todavía son insuficientes.

Anàlisi crític multimodal de la representació femenina en curtmetratges premiats a Espanya

Resum

La disminució de despeses de la tecnologia digital i la massificació d'Internet han suposat un augment en la quantitat de realitzadors que poden produir un curtmetratge. Açò significa que l'hegemonia del discurs audiovisual està movent-se des de les grans empreses mediàtiques cap als usuaris de la Web. En aquest camp, la representació dels gèneres a les obres audiovisuals s'ha estudiat des de la producció de les grans indústries, per la qual cosa pensem que és necessari actualitzar aquesta mirada i completar les esmentades investigacions incorporant un anàlisi que involucre als nous productors del discurs que no pertanyen als grups hegemònics.

En aquest treball hem examinat 50 curtmetratges premiats a festivals espanyols entre 2009 i 2011, per tal d'analitzar la representació social dels gèneres i identificar les principals línees discursives dels realitzadors respecte als rols d'homes i dones.

L'elecció de curtmetratges premiats es deu a que en el premi hi ha un reconeixement social, la qual cosa ens permet comprendre quin és el discurs majoritàriament acceptat per l'audiència.

Al llarg del nostre anàlisi veurem com es manifesten rols diferenciats respecte a homes i dones, i identificarem les característiques ideològiques latents al discurs, que reflecteixen les principals representacions de gènere dels actuals directors de curtmetratges. En aquest sentit, la nostra principal hipòtesi diu que l'accés a les noves tecnologies no seria suficient per a canviar el discurs social quant a la construcció d'identitats, i els esforços per aconseguir altres condicions de visibilitat per a construir un subjecte social diferent encara són insuficients.

Multimodal critical analysis of female roles in award winning short films in Spain

Abstract

Decreased costs in digital technology and the advent of the internet have resulted in an increased number of filmmakers able create short films. As a consequence of this, the hegemony of audiovisual production is moving from large media companies towards web users. Despite this occurrence, the represented genres of audiovisual works studied in this field are drawn primarily from the principal media firms, a tendency which we believe needs to change. Instead, studies should incorporate the discourse of new filmmakers not belonging to the leading media producers.

The present study examined 50 short films which received awards at Spanish film festivals between 2009 and 2011. The aim was to analyze the social representation of distinct genres and to identify the principal types of director discourse in regards to male and female roles.

The selection of award winning short films was based on social recognition, thus allowing us to understand the most accepted types of discourse by the audience.

Throughout our analysis, we will see how different gender roles are manifested, and we will identify the latent ideological characteristics in the discourse. In turn, this will reflect the principal genres presented by directors of short films. We hypothesize that new technology will not be sufficient enough by itself to change the social discourse in regards to the construction of identities, and that the attempts to achieve other conditions of visibility, so as to construct new social subjects, are still insufficient.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Motivación del estudio	1
1.2 Problema de investigación e hipótesis de partida	3
2. MARCO TEÓRICO	8
2.1 Identidad y construcción de roles sexuales	8
2.2 Socialización	12
2.3 El sexismo como actitud	16
2.4 Sexismo ambivalente	18
2.5 Nuevas teorías	19
2.6 Los orígenes del sexismo ambivalente	22
2.7 Pensamiento binario	25
2.8 Otros roles de género	28
2.9 El cuerpo como representación social	30
2.10 Espacio público <i>versus</i> espacio privado	35
2.11 El concepto de violencia simbólica y los discursos tradicionales	41
2.11.1 El discurso filosófico	42
2.11.2 El discurso religioso: vírgenes y procreadoras	45
2.11.3 El discurso científico: la inferioridad física	48
2.12 Los estudios de mujeres y la perspectiva crítica de género	50
2.13 Representaciones de género en el discurso fílmico: teoría fílmica feminista	52
2.14 Otros enfoques	68
2.15 Crítica a la imagen performativa: las feministas anti porno	69
2.16 Post pornografía: estrategias de resistencia desde la representación	71
2.17 Del cine clásico al cortometraje	72
3. MARCO ANALÍTICO	76
3.1 El análisis crítico del discurso	76
3.2 La modalidad	86
3.3 La multimodalidad	88
3.3.1 Semiótica multimodal	91
3.3.2 ¿Es la multimodalidad una teoría?	97
3.3.3 Transcripción multimodal	98
3.4 La teoría de los actos del habla	99
3.5 La representación de actores sociales	103

4. METODOLOGÍA E INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS	111
4.1 Modelo Metodológico	
111	
4.1.1 Etapa descriptiva	111
4.1.2 Etapa analítica	116
5. ANÁLISIS DE RESULTADOS	119
5.1 Identificación de los cortometrajes y sus directores	119
5.2 Descripción del contexto de cada cortometraje	122
5.2.1 <i>Una segunda postguerra</i>	122
5.2.2 <i>Las cinco muertes de Ibrahim</i>	123
5.2.3 <i>Dime que yo</i>	124
5.2.4 <i>Nacido y criado</i>	125
5.2.5 <i>La historia de siempre</i>	126
5.2.6 <i>Pulsiones</i>	127
5.2.7 <i>Madagascar</i>	128
5.2.8 <i>Manual del amigo imaginario</i>	129
5.2.9 <i>Que divertido</i>	130
5.2.10 <i>El orden de las cosas</i>	131
5.2.11 <i>Aunque todo vaya mal</i>	132
5.2.12 <i>Mi amigo invisible</i>	133
5.2.13 <i>Tu amor</i>	134
5.2.14 <i>El cortejo</i>	135
5.2.15 <i>Berlín</i>	136
5.2.16 <i>Crisis</i>	137
5.2.17 <i>Los ojos de Laia</i>	138
5.2.18 <i>Las piedras no aburren</i>	139
5.2.19 <i>La autoridad</i>	140
5.2.20 <i>Te quiero</i>	141
5.2.21 <i>Burocracia</i>	142
5.2.22 <i>Niño balcón</i>	143
5.2.23 <i>Elefante</i>	144
5.2.24 <i>Ngutu</i>	145
5.2.25 <i>Ironías de la vida</i>	146
5.2.26 <i>El hombre insensible</i>	147
5.2.27 <i>Jesusito de mi vida</i>	148
5.2.28 <i>No hay nadie</i>	149
5.2.29 <i>Lone-illnes</i>	150
5.2.30 <i>Cinco Millones</i>	151
5.2.31 <i>Puerta con puerta</i>	152
5.2.32 <i>Juan con miedo</i>	153

5.2.33 <i>Hipoteca basura</i>	154
5.2.34 <i>Viejos perdedores</i>	155
5.2.35 <i>Jaque</i>	156
5.2.36 <i>Jocelyn</i>	157
5.2.37 <i>Amarillo Limón</i>	158
5.2.38 <i>Leyenda</i>	159
5.2.39 <i>La tragedia del hombre hueco</i>	160
5.2.40 <i>Figura</i>	161
5.2.41 <i>Porque hay cosas que nunca se olvidan</i>	162
5.2.42 <i>Zapping Life</i>	163
5.2.43 <i>Mecanascript</i>	164
5.2.44 <i>Contranatura</i>	165
5.2.45 <i>The astronaut on the roof</i>	166
5.2.46 <i>Rött Har</i>	167
5.2.47 <i>Picnic</i>	168
5.2.48 <i>Una caja de botones</i>	169
5.2.49 <i>La victoria de Úrsula</i>	170
5.2.50 <i>Patas para arriba</i>	171
5.3 Motivo de los cortometrajes: asignación de temas específicos y determinación de la postura discursiva del corpus	173
5.4 Ambientación	179
5.5 Representación de los actores sociales	184
5.5.1 La exclusión femenina en las obras	184
5.5.2 Roles asignados: fuerzas dinámicas y receptores de la acción en el cortometraje	189
5.5.3 Nominalización y categorización: identidades únicas y funciones compartidas	192
5.6 Referencias: particularidades de las fuentes de conocimiento según la legitimación de los argumentos	196
5.7 Medios retóricos: uso de apelativos	202
5.8 Afirmaciones ideológicas basadas en el contenido: el sexismo ambivalente	212
5.9 Mecanismos de interacción discursiva: turnos de palabras y capital verbal	222
5.10 Actos de habla	230
7. CONCLUSIONES	232
8. BIBLIOGRAFÍA	237
9. ANEXOS	258
9.1 Anexo 1: Fichas de análisis	259
9.2 Anexo 2: Transcripción de diálogo de los cortometrajes	309

ÍNDICE DE TABLA

Tabla 1: Jerarquía de términos opuestos	26
Tabla 2: Actos ilocutorios asertivos	101
Tabla 3: Actos ilocutorios directivos	101
Tabla 4: Actos ilocutorios compromisivos	101
Tabla 5: Actos ilocutorios expresivos	101
Tabla 6: Actos ilocutorios declarativos	102
Tabla 7: Cortometrajes y directores	119
Tabla 8: Proporción de hombres y mujeres en la dirección de cortometrajes	121
Tabla 9: Temática central de cada cortometraje	174
Tabla 10: Principales temas abordados por los directores	176
Tabla 11: Localizaciones de cortometrajes	180
Tabla 12: Asignación de conflictos en los personajes	183
Tabla 13: Legitimación de los argumentos según el sexo de los personajes	197
Tabla 14: Vocativos de tratamiento en personajes masculinos	204
Tabla 15: Vocativos de tratamiento en personajes femeninos	205
Tabla 16: Vocativos injuriosos para personajes femeninos y masculinos	207
Tabla 17: Vocativos de afecto para personajes femeninos y masculinos	208
Tabla 18: Sexismo hostil y sexismo benévolo	212
Tabla 19: Presencia de sexismo ambivalente	215
Tabla 20: Número de turnos de palabra y cantidad de palabras que utiliza cada hablante	224
Tabla 21: Predominancia de actos de habla	230

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Relación entre temática y personajes en los cortometrajes	176
Gráfico 2: Sexo de los personajes en el corpus	184
Gráfico 3: Exclusión por sexo en el total de los cortometrajes	185
Gráfico 4: Personajes relacionados a algún tipo de actividad	186
Gráfico 5: Distribución de la actividad	186
Gráfico 6: Papeles protagónicos distribuidos por sexo	188
Gráfico 7: Representación de la sostenibilidad de la vida en el corpus	190
Gráfico 8: Nominalización con nombre propio	192
Gráfico 9: Representación a través de la filiación	193
Gráfico 10: Representación de la funcionalización en los personajes del corpus	195
Gráfico 11: Vocativos según personaje	206
Gráfico 12: Presencia de sexismo ambivalente	216
Gráfico 13: Turnos y números de palabras	227

1. INTRODUCCIÓN

1. 1 Motivación del estudio

El recorrido para llegar a esta tesis doctoral ha sido largo y diverso. Luego de recibir en 2005 en Chile mi título de periodista y Licenciada en Comunicación Social, comencé una doble faceta profesional que combinó las labores de divulgación educativa y científica en Internet junto con el trabajo en televisión comercial, período en el que comencé con una inquietud que si bien validaba la buena base técnica y de oficio de mi carrera, requería profundizar en algún tema que pudiera tratar con propiedad teórica en el contenido de mi trabajo.

Esta fue la principal motivación para entrar en 2008 al programa de doctorado en *Lenguas y Tecnología* de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), ya que en un primer momento mi experiencia en TIC educativas me motivaron a seguir por ese camino. Para confirmar la orientación que debía seguir, decidí elegir asignaturas de diferentes ámbitos y así poder ampliar las posibilidades al momento de optar por un tema de tesis. Estas asignaturas fueron las siguientes:

- *El juego didáctico en sus diferentes soportes,*
- *Evaluación del aprendizaje de lenguas y el portafolio como herramienta para el aprendizaje activo*
- *Las lenguas de especialidad y la difusión oral del conocimiento*
- *Metodologías activas*
- *Recursos informáticos para la enseñanza de lenguas extranjeras*

Finalmente, fue con la doctora Luz Gil Salom, en la asignatura de *Las lenguas de especialidad y la difusión oral del conocimiento*, donde profundicé mi investigación en los estudios de la multimodalidad, presentando, para

obtener el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en 2010, el trabajo de investigación titulado: *Análisis multimodal de conferencias científicas, diferentes modos, diferentes audiencias*, en el cual se comparaban las ponencias dirigidas a un público general y a un público experto en la materia e impartidas ambas por un mismo orador. Con este trabajo pude conocer en profundidad el análisis multimodal y la relevancia simbólica que este tipo de análisis conlleva, y que he aplicado a la investigación desarrollada en la presente tesis doctoral.

Paralelamente a la preparación y presentación del DEA cursé dos másteres: el primero en 2010 sobre *Cooperación al Desarrollo Internacional* y el segundo en 2011 en *Estudios de Género y Ciudadanía* en la Universitat Jaume I (UJI) en Castellón. Este último, me sirvió como base teórica para fusionar los temas de mi formación profesional con los conocimientos adquiridos en el programa de doctorado de la UPV. Fue así como presenté una primera investigación como Trabajo Fin de Máster, denominada *Análisis de la representación femenina en cortometrajes premiados en festivales españoles: Aplicación del test de Bechdel*. Este trabajo concluyó que si bien en apariencia no se aprecian diferencias importantes entre los personajes masculinos y femeninos en una obra audiovisual de corta duración, al analizar sus aspectos simbólicos es posible encontrar diferencias sustanciales. Este sería el arranque y comienzo de mi investigación para esta tesis doctoral, que se adaptó al contexto de la lingüística aplicada desde una perspectiva crítica y multimodal, y que complementarí y ampliaría considerablemente el análisis y los resultados de la investigación anterior.

Para llevar a cabo este trabajo se visionaron y analizaron durante decenas de horas los cortometrajes, tarea necesaria para seleccionar las obras que cumplieran con los requisitos descritos en la metodología de este trabajo. Los resultados de esta investigación demuestran que existe un campo fructífero de estudio en el tema de la representación simbólica, y que las herramientas multidisciplinares que adquirí en todo este proceso fueron fundamentales para interpretar los resultados que aquí se presentan.

Estando en el final de este proceso de formación, creo haber encontrado un camino fructífero para continuar con mi carrera profesional y académica, ya que el análisis del discurso con un enfoque crítico me da la oportunidad de desarrollarme profesionalmente en una amplia gama de temas en los que podré aplicar lo aprendido, desde lo teórico a lo práctico, para elaborar y ayudar en la creación de contenidos masivos de mejor calidad, fomentando el cuidado en el simbolismo de la representación.

1.2 El problema de la investigación e hipótesis de partida

A partir de los años sesenta comienza a desarrollarse la disciplina académica de los *women's studies* aplicada a la producción cinematográfica, lo que se conoce como *feminist film theory*, o teoría fílmica feminista. Esta disciplina sienta sus bases en el movimiento político que buscaba reivindicar los derechos de las mujeres; en la práctica fílmica cuestionaba la presencia femenina entre cineastas; y en la investigación académica, se interesaba en el análisis de la representación de las mujeres en el ámbito cinematográfico.

Estos estudios evidenciaron la influencia que tienen los medios en la construcción de la identidad de género, ya que las representaciones que estos transmiten repercuten como prácticas sociales tanto para perpetuar y difundir las desigualdades entre los sexos, como también para cuestionar y combatir dichas ideas según la ideología del mensaje. El control del discurso en el contexto mediático puede influir en la determinación de los comportamientos socialmente aceptados para hombres y mujeres, además de asentar valoraciones y jerarquías según las características biológicas de los individuos. Autores como Haskell (1975) o Bourdieu (2000) nos hablan del género como un producto cultural que al no estar condicionado por la biología se puede deconstruir y cambiar; por lo que los medios podrían participar en una resignificación positiva del género para promover la igualdad.

Dentro de este contexto académico, Althusser (1974) situó al cine dentro de lo que él denominó “aparato ideológico del Estado”, cuyo objetivo último

sería perpetuar el funcionamiento del sistema, los valores hegemónicos de una sociedad concreta, naturalizarlos, indicar a cada individuo de una comunidad cuál es su lugar y su papel en el entramado social (Colaizzi , 2000).

Es así como comienza una era de compromiso académico y político que cuestiona las estructuras de género establecidas desde el poder social, cuestionando la imagen que el cine refleja de las mujeres y la existencia real de éstas dentro de la sociedad.

Junto con la llegada del siglo XXI el contexto audiovisual ha tenido una transformación sin precedentes debido a la irrupción de Internet y el abaratamiento de tecnologías para la realización cinematográfica, lo que ha democratizado el acceso y la producción de todo tipo de contenido, cambiando radicalmente la realidad de los años 70 cuando unos pocos podían hacer películas y distribuirlas, con el consiguiente dominio del discurso que inspiró la definición de Althusser (1974).

En la última década España vivió una época dorada en la producción, exhibición y distribución de cortometrajes. Hasta antes de la crisis económica, una gran cantidad de ayudas, subvenciones y festivales promovieron un crecimiento considerable del sector audiovisual dedicado a la narración de historias breves. Esto significó que muchas personas que tenían el deseo de comenzar una carrera profesional vinculada al cine, o quienes simplemente buscaban desarrollar como aficionados sus dotes artísticas, vieron en el cortometraje una oportunidad interesante de realizar sus obras y darse a conocer participando en alguno de los numerosos festivales que se realizaban en el país, debido a la simpleza del formato y la facilidad de distribuir estas obras por Internet.

Desde la óptica de los estudios de la mujer, uno de los grandes problemas que tenemos actualmente en la sociedad tiene que ver con transformar el ámbito simbólico que sigue entregando mensajes en los cuales predomina la ideología patriarcal (Reverter, 2012). Esto significa que si bien en los contenidos audiovisuales de la actualidad se presencia cada vez menos el

sexismo explícito de décadas pasadas, persiste la significación simbólica en la cual las mujeres son tratadas de manera desigual.

En este contexto es necesario realizar nuevos estudios que determinen cuál es la relación ideológica existente entre los contenidos realizados desde una situación en que unos pocos podían controlar el discurso, frente a una sociedad que puede producir y distribuir sus propios contenidos libremente.

Nuestro estudio trata de comprobar, tras realizar un análisis crítico multimodal, las siguientes hipótesis:

En cuanto a la producción:

1. El crecimiento exponencial de realizadores con posibilidades de producir y distribuir sus propias obras audiovisuales no ha significado un cambio en el tratamiento patriarcal tanto de las historias como de sus personajes.

En cuanto al discurso:

2. Los estereotipos de género siguen interiorizados en nuestra cultura, pero han cambiado su planteamiento en el discurso desde una transmisión directa a una transmisión indirecta.
3. Los personajes de los cortos tienen una construcción de identidad basada en la clásica separación de roles entre hombres y mujeres.
4. Los cortometrajes de ficción utilizan la vida real como base para la construcción de historias imaginarias, y desde lo simbólico, en esa construcción lo masculino prima sobre lo femenino.

Para comprobar estas hipótesis, hemos analizado 50 cortometrajes de ficción, cuya duración no fuera superior a los 30 minutos, que estuvieran disponibles desde Internet y que hubiesen sido premiados en España entre los años 2009 y 2011. Los 50 cortometrajes fueron transcritos y fichados desde una perspectiva multimodal, para luego analizar las características ideológicas

que se presentaban en estas obras respecto a la representación de género. Dichas características se han establecido luego de una amplia revisión bibliográfica en la cual se seleccionó un conjunto de criterios, desde lo lingüístico hasta lo simbólico para dar respuesta a las hipótesis planteadas para este estudio.

En esta tesis doctoral hemos elaborado un marco teórico en el capítulo 2, que contiene información respecto a la identidad y la construcción de los roles sociales, abarcando desde el punto de vista de la socialización los diferentes tipos de sexismo que se presentan en los grupos humanos de la cultura occidental. Posteriormente, revisamos el rol del cuerpo como representación social, y el uso de los espacios como parte del simbolismo que crea diferencias entre lo masculino y lo femenino. Con ese marco inicial pasamos a profundizar los conceptos de violencia simbólica en los discursos tradicionales en ámbitos como la filosofía, la religión y la ciencia, para posteriormente revisar la teoría fílmica feminista y la crítica hacia la representación de la mujer en las obras cinematográficas, con exponentes como Rosen (1973) y Mulvey (1989). Se abordan los modelos de feminidad predominantes en el cine clásico y comercial, además del desarrollo del cortometraje como un formato emergente para la reproducción del discurso.

Posteriormente, en el capítulo 3 abordamos el marco analítico en el que se basa nuestro estudio, que al estar en primer lugar influenciado por el enfoque del Análisis Crítico del Discurso (ACD) y luego por la Multimodalidad y la Semiótica Multimodal, tiene un enfoque multidisciplinar, que si bien se sustenta en la lingüística, también tiene componentes de la sociología y la psicología. Aquí también revisamos la teoría de los actos de habla y la representación de los actores sociales.

El capítulo 4 describe el método de análisis y los instrumentos utilizados para el análisis del corpus, relatando los pasos que se siguieron para la selección, descarga y revisión de los cortometrajes y, posteriormente, la metodología utilizada en el análisis crítico y multimodal.

En el capítulo 5 describimos nuestro corpus de 50 cortometrajes, identificando cada obra y sus directores, además de presentar la descripción del contexto de cada cortometraje. En este capítulo realizamos el análisis de resultados según los criterios establecidos en nuestro marco teórico y analítico, que nos entregan los datos y resultados para establecer en el capítulo 6 las conclusiones respecto al nivel de certeza con el cual hemos comprobado nuestras hipótesis iniciales.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Identidad y construcción de roles sexuales

La forma en que nos comportemos dentro de la sociedad, y en la mayoría de las situaciones que se nos presenten a lo largo de la vida, dependerá de nuestra identificación sexual, es decir, si nos consideramos hombres o mujeres.

Existen determinantes tanto biológicos como culturales para que las personas se identifiquen con uno u otro sexo y se comporten de una manera acorde al conjunto de normas sociales y de comportamiento que la sociedad considera apropiadas para cada sexo. Este conjunto de normas ha sido denominado por la literatura como roles de género (*gender roles*), los cuales irán variando según la cultura estudiada y la evolución en el tiempo de los grupos humanos.

Money (1955) fue el primero en usar el término *rol de género* para significar todas aquellas cosas que la persona dice o hace para mostrarse a sí misma que tiene el estado de muchacho u hombre, niña o mujer, respectivamente. En una segunda publicación del mismo año la definición de *rol del género* fue ampliada por el autor:

El rol del género se evalúa en relación con lo siguiente: maneras generales, porte y conducta; preferencias de juegos e intereses recreacionales, temas espontáneos de conversaciones espontáneas y comentarios casuales, contenido de sueños, ensueños y fantasías; réplicas a indagaciones oblicuas y test proyectivos, evidencia de prácticas eróticas y, finalmente, las propias respuestas de la persona a indagaciones directas. (Money, 1955: 254)

Existen discrepancias respecto a si las diferencias observadas en el comportamiento de hombres y mujeres tiene que ver con asuntos biológicos (Money & Ehrhart, 1972) o sociales y culturales (Bandura, 1987; Kohlberg, 1966; Martín & Halverson, 1981, 1987). Sin embargo, como veremos a lo largo de este capítulo, la tendencia nos indica que es el aspecto social y cultural el principal factor que determina los comportamientos masculinos y femeninos. La asignación del género se realiza desde muy temprano. Hasta hace muy poco se realizaba en el momento del nacimiento según la apariencia externa de los genitales. Hoy, con

la generalización de las ecografías esta asignación es previa al nacimiento (De la Cruz, 2008).

Las implicaciones que tiene conocer el sexo del feto "...desencadena una serie de comportamientos y expectativas que, finalmente, van a acabar determinando en buena medida el proceso de tipificación sexual..." (Maccoby, 1980: 41)

Como indican Money y Ehrhardt, (1972: 143) "el dimorfismo de respuestas en base a la forma de los genitales externos es uno de los aspectos más universales de interacción social y humana". Por tanto, ya antes de nacer, el niño o niña está condicionado/a a asumir roles de género dentro de la sociedad en la que se desenvolverá durante su vida.

Pero, ¿cómo se aprende a ser mujer u hombre dentro de una sociedad?

Espinosa (2006: 3) argumenta que el conocimiento que tiene la persona de su propio género y de las implicaciones que dicho género tiene para su vida comienza a los dos años y medio,

...edad en que niñas y niños se autoasignan correctamente a una de las dos categorías utilizando para ello atributos externos como la manera de vestirse o de peinarse; y durante la etapa escolar (entre los 3 y los 5 años), aún no son conscientes de que el hecho de ser niño o niña será algo estable a lo largo de la vida. (Espinosa, 2006: 3)

La autora indica que al mismo tiempo que niñas y niños comienzan a tener conciencia de su identidad de género, también comienzan a familiarizarse con los estereotipos de género. Es así como los preescolares definen a las niñas diciendo que hablan mucho, que no golpean, que suelen necesitar ayuda, y que les gusta ayudar a sus madres en tareas domésticas como limpiar y cocinar, además de jugar con muñecas. A su vez, las niñas definen a los niños como aquellos que juegan con su coche, ayudan a su padre y construyen cosas. Estereotipos que se mantienen hasta la adultez y que se transmite como un círculo vicioso de padres a hijos o hijas.

Para conceptualizar, los estereotipos son representaciones que asocian valores a unas personas por pertenecer a un determinado grupo social. Con la repetición se van naturalizando y quedan en el inconsciente de quienes conforman esa sociedad en la que los grupos de poder mantienen dichas asignaciones para sustentar las desigualdades y evitar un pensamiento crítico, complejo y creativo (García González, 2008).

Según Espinosa (2006) la construcción tan precoz de los estereotipos de género se explica debido al trato diferencial que niños y niñas reciben desde que nacen y que determina un comportamiento y unas expectativas totalmente diferentes dependiendo de su sexo biológico. Los niños aprenden a manipular su mundo físico y social a través de la fuerza física u otras habilidades, mientras que las niñas aprenden a presentarse como objetos para ser vistos (Cahill, 1986: 119).

Durante todo el proceso de socialización infantil y adolescente estas ideas son mantenidas y reforzadas, por lo que a los 12 años los chicos piensan que las mujeres son emotivas, buenas, complejas y afectuosas, mientras que los hombres son asertivos, agresivos, dominantes y crueles. Por tanto, para Espinosa (2006) este proceso de socialización haría que las niñas en nuestra sociedad no se reconozcan como protagonistas activas del mundo, y que ésta sea una de las causas en la persistencia de los tradicionales estereotipos de género.

Al entender que el rol de género es un proceso que comienza a temprana edad, nos preguntamos cuáles son los factores que determinan la construcción del rol de género, ya que al conocer estos factores podremos identificarlos en los análisis de cortometrajes que realizamos en esta tesis.

Se han desarrollado diferentes teorías en las que cada una apunta a diferentes causas determinantes del proceso de adquisición del rol sexual. Cada una nos intenta explicar el proceso por el cual los niños y las niñas van organizando su desarrollo psíquico de acuerdo con las características masculinas y femeninas que se presuponen específicas de cada sexo. Podemos resumir las siguientes:

- El enfoque biologicista: tiende a subrayar los posibles efectos de la estructura anatómica y fisiológica, biológicamente determinada, en la aparición y desarrollo de diferencias en la conducta humana.

- La teoría psicoanalítica: enfatiza la importancia que ejerce en el niño la identificación con la figura paterna del mismo sexo.

- La teoría del aprendizaje social: destaca el papel que la observación y el moldeamiento desempeñan en la adquisición de conductas adecuadas para cada sexo.

- La teoría cognitiva: insiste en los caminos a través de los cuales los niños y las niñas se socializan, tras haber quedado firmemente categorizados como varón o hembra.

- El enfoque antropológico distingue tres conjuntos de teorías: las elaboradas por los primeros antropólogos, las derivadas del enfoque funcionalista y las enmarcadas dentro de la corriente estructuralista. El antropólogo inglés Morgan (1877) postuló la idea del colectivismo sexual primitivo que conlleva necesariamente al matriarcado, ya que la única manera de asegurar la filiación es por vía materna. Estas aportaciones fueron rechazadas, a pesar de la buena aceptación de que gozaron al principio.

- El enfoque funcionalista: enfatiza que los sentimientos y actitudes se hallan moldeados por el clima social y representan un papel activo en el funcionamiento de la sociedad, pues son un instrumento que se emplea para regular sus actividades. Es decir, que las mujeres y los hombres pertenecen a ámbitos separados, diferentes, pero complementarios, y así han de mantenerse, so pena de crear poderosos conflictos sociales. En cuanto al ámbito biológico, se explica que las diferencias sexuales no son aplicables a los caracteres sociales del hombre y la mujer; sino que éstos son simples construcciones arbitrarias; por lo general, la sociedad no institucionaliza una sola pauta caracterológica, sino que se asignan rasgos aislados para diferentes

clases, sectas, edades, etc. Si la sociedad considera útil establecer una dichas pautas para un grupo de sus miembros, lo hará sin tener en cuenta sus cualidades reales, y tendrá éxito casi siempre.

- El enfoque estructuralista: Su principal representante es el antropólogo alemán Lévi-Strauss (1949) quien sostiene que la "humanidad" surge con el nacimiento del matrimonio, que ocurre debido a la prohibición del incesto a la instauración de la exogamia. Y aquí es donde tiene lugar la dominación de la mujer por el hombre: la exogamia (que desempeña un papel político, pues permite asegurar la cohesión de los grupos sociales) lleva a que los hombres controlen el intercambio de mujeres.

2.2 Socialización

El proceso mediante el cual el individuo aprende y acepta las pautas de comportamiento social se denomina socialización. En este proceso el individuo desarrolla potencialidades y habilidades necesarias para participar de manera adecuada en la vida social. El desarrollo de la socialización se da en todas las etapas de la vida, y también en aquellos contextos en que las personas cambian de cultura, ocupación o estatus social.

Se habla de dos tipos de socialización (Burn, 1996: 54)

Socialización primaria: Es aquella que recibe el individuo en su niñez y por la cual se integrará dentro de la sociedad como un miembro más. Ocurre en los primeros años de vida y tiene como referente principal al núcleo familiar.

Socialización secundaria: Tiene relación con los procesos posteriores que inducen a los individuos ya socializados a nuevos espacios dentro de su sociedad (por ejemplo, el estudiante en prácticas que entra por primera vez al mundo laboral y se debe adaptar a nuevas normas sociales afines al contexto en el que se está desarrollando). Esta es la etapa en la que el individuo sale del mundo familiar y se enfrenta a otros espacios de socialización.

Los principales agentes socializadores son la familia, la escuela y los medios de comunicación, quienes propagan los conocimientos culturales necesarios, alentando los comportamientos deseados y sancionando los no deseados. De entre los agentes socializadores mencionados, la familia es el que todavía se sigue considerando más importante, ya que es el primer agente con el que tiene contacto el individuo y que durante un largo período de tiempo tiene el control total de la socialización, incluyendo la selección de los otros agentes a los cuales tendrá acceso el niño (elige la escuela donde estudiará, controlará los amigos con los que compartirá y estará atento a los medios de comunicación que consumirá). En este sentido, cada familia socializará al niño de acuerdo a su propia realidad, de acuerdo a su situación económica, social e histórica.

La familia puede socializar al individuo de manera represiva o autoritaria, con énfasis en la obediencia, los castigos físicos, la autoridad y los incentivos materiales; y de manera participativa con énfasis en la comunicación, recompensas no materiales y castigos simbólicos.

Como ya hemos señalado, la influencia familiar es la primera a la hora de considerar los agentes socializadores; sin embargo, los medios de comunicación han llegado a un punto de difusión que no tiene precedentes en la historia de la humanidad. Por tanto, en la actualidad, los niños pueden pasar más tiempo frente a una pantalla de televisión o de ordenador que frente al maestro en la escuela. Este hecho tiene un efecto socializador y debe ser considerado para analizar la visión del mundo que están recibiendo los individuos de parte de estos agentes, ya que los valores, creencias y actitudes que se forman las personas tiene directa relación con los mensajes que reciben de los medios que consumen.

Cuando hablamos de socialización de género nos estamos refiriendo al proceso por el cual los niños y niñas van aprendiendo qué tipo de conductas, valores, intereses y cualidades psicológicas son consideradas adecuadas para hombres y cuáles para mujeres; ya que en todas las sociedades existe una

clara distinción de lo que es propio para cada sexo. Cuando los individuos crecen ya tienen incorporados los roles de género, que son los patrones de conducta que deben seguir según lo que la sociedad ha estipulado que deben hacer dependiendo de su sexo, lo cual influye directamente en las diferencias de género tanto en intereses como en expresión de emociones.

En cuanto al sistema educativo, podemos decir que por la estructura social podemos identificar más claramente cuáles son los valores y creencias dominantes en una determinada cultura, sin olvidar que también es la institución más importante para ejecutar acciones de cambio. Burn (1996) observa que en la escuela ocurre un fenómeno de socialización diferencial que se compone de cuatro aspectos principales que se deben controlar. En primer lugar, está la distribución del sistema educativo en hombres y en mujeres, que actúa como modelo de roles para los estudiantes, el cual sigue siendo un modelo usual en muchos países del mundo. En segundo lugar, se encuentra la influencia de los libros de texto y todo el material educativo, que puede reproducir los estereotipos de género, por lo cual es necesario someterlos a constante revisión; y en tercer lugar, la organización y prácticas escolares que pueden reproducir las elecciones de actividades tradicionales de género, como por ejemplo en el aspecto deportivo. Finalmente, tenemos las actitudes y expectativas del profesorado que afectan a la imagen que los alumnos tienen de sí mismos.

Williams & Best (1990) señalaron 5 aspectos importantes relacionados con el aprendizaje de las categorías sexuales en los procesos de socialización de los niños:

1. Aprender a identificar el sexo de las personas.
2. Identificar el propio sexo y la constancia del género. Identidad de género.
3. Aprender las diferencias características en la conducta de los padres.
4. Aprender qué juegos y qué conductas están ligadas a cada sexo.
5. Aprender qué características de personalidad distinguen a hombres y a mujeres.

Maltz & Broker (1982) investigaron cómo los juegos infantiles contribuyen a la socialización de niños y niñas en la construcción del rol de género. Por ejemplo, el hecho de que las niñas jueguen a las casitas promueve las relaciones personales, en una dinámica que no tiene reglas ni objetivos. Los niños sin embargo, tienden a jugar deportes de equipo más competitivos con reglas y objetivos diferentes. Estas diferencias, según los autores, hacen que tanto las mujeres como los niños funcionen a partir de supuestos acerca de la comunicación y el uso de normas para la comunicación, que difieren significativamente entre unos y otros.

En este proceso de socialización, existen modelos diferenciales que se utilizan en las familias y luego en las escuelas para tratar a niños y niñas, modelos que se reflejan en la forma en que se decora la habitación, la ropa y juguetes que se compra a los bebés y el tipo de actividades que se realiza con ellos. Se puede afirmar, casi con certeza, que el aprendizaje de género por parte de niñas y niños es inconsciente. Antes de que pueda designarse como un género u otro, reciben una serie de claves preverbales, que los trata de forma distinta según el sexo al que pertenecen siendo sólo unos bebés. La forma de vestirlos, los pendientes, el pelo o los juguetes proporcionan a los niños y niñas claves visuales en su proceso de aprendizaje. Por lo tanto, desde el nacimiento se comienza a aprender y a construir la identidad de género, a través de unos aprendizajes que pueden ser directos o indirectos.

Ya en la adolescencia podemos observar estos modelos diferenciales en el nivel de exigencia de los padres con sus hijas adolescentes en relación a los horarios, las salidas o el control de las amistades; a los hijos se les conceden mayor nivel de libertad, pensando erróneamente, como dice Espinosa (2006), que éstos corren menos peligro.

Para concluir, respecto a los factores que determinan la construcción de los roles, podemos decir que la familia es determinante, gracias a los modelos y expectativas de vida que exhiben las personas adultas en el contexto familiar. Espinosa (2006), afirma que esto no supondría ningún problema si el modelo de

mujer que se está construyendo en las familias no respondiese al estereotipo tradicional femenino:

...donde las mujeres permanecen todavía en una clara situación de inferioridad que las impide participar en igualdad de condiciones que sus compañeros varones, en el mundo en que viven tomando decisiones relevantes y asumiendo las responsabilidades que de ellas se derivan (Espinosa, 2006: 10)

2.3 El sexismo como actitud

Podemos definir el sexismo como una actitud que va destinada hacia las personas según su sexo biológico, lo que determina la adopción de diferentes conductas y características.

En primer lugar, tenemos los estereotipos “descriptivos” que establecen las características que representan a cada sexo. Dichas características son la base para definir los conceptos de “masculino” y “femenino”, que cada sexo asumirá como propio. De esta manera, la masculinidad se asocia con características de dominación, control e independencia y la feminidad con condiciones de sensibilidad, afecto y preocupación por el bienestar ajeno. Citando a Lipovetsky (1997: 154) “si el hombre encarna la nueva figura del individuo libre, desligado, dueño de sí, a la mujer se la sigue concibiendo como un ser dependiente por naturaleza, que vive para los demás e inserta en el orden familiar”. En contrapunto al “yo” autónomo e independiente del hombre, la mujer se la vincula con un “yo en relación”, o dicho de otra manera, con un “yo” desplegado hacia el exterior que le da sentido a su existencia con la vida emocional que mantiene con los “otros”, con los que indefectiblemente ha de convivir para lograr su bienestar interior.

En este sentido, podemos ver que existe una dualidad que describe a los hombres a partir de la instrumentalidad y a las mujeres desde la expresividad (Parsons & Bales, 1955), lo cual se puede ejemplificar siguiendo los conceptos antagónicos de masculino-*agentic* frente a femenino-*communal* (Bakan, 1966). Esta dualidad además es asimétrica, ya que los rasgos

asociados al polo masculino son valorados más positivamente. Una evidencia de ello sería el hecho de que las mujeres sean menos censuradas socialmente cuando se les adscribe características masculinas que los hombres cuando se les atribuye características femeninas (Bonilla & Martínez, 2000).

También observamos los estereotipos “prescriptivos” que se refieren a los diferentes tipos de comportamientos que deberían llevar mujeres y hombres. Las imposiciones que las diferentes culturas asignan a los sexos a través de los significados asociados a la dualidad masculino-femenino condiciona el tipo de actividades y distribución de las ocupaciones consideradas más adecuadas para ambos. Los roles determinados para cada sexo se desarrollan a partir de los estereotipos “descriptivos”. Esto significa reconocer que la existencia de roles o papeles diferenciados para cada sexo serían una consecuencia “natural” dada la existencia de características psicológicas diferentes para cada sexo.

Como ya hemos visto en este marco teórico, la asimetría de papeles ha generado una división de los espacios público-privado como ámbitos separados para ambos sexos. El hombre estaría en condiciones de desenvolverse en el espacio público o político y la mujer estaría destinada al espacio privado o doméstico.

Con el paso del tiempo y las luchas feministas, la incorporación de la mujer al trabajo remunerado en los países occidentales ha desestabilizado esta balanza en esta separación de espacios. Sin embargo, ha habido mecanismos para mantener a la3 mujer en este nuevo contexto en un estatus inferior. Su incorporación al espacio público ha ido paralelamente vinculado a la devaluación del trabajo en sí mismo, como lo plantea el *Paradigma de Goldberg* (1968). Esto significa que aquellos trabajos de alto prestigio desarrollados tradicionalmente por los hombres han ido devaluando su estatus al mismo ritmo que se ha incorporado la mujer a su ejercicio. Esto ha posibilitado el mantenimiento de la jerarquía entre los sexos.

2.4 Sexismo ambivalente

Allport (1954) habla de sexismo y lo define como un prejuicio hacia las mujeres, entendido desde la óptica hostil y aversiva. Esta sería la mirada más tradicional del sexismo, que está cargada de connotaciones negativas que implican desigualdad en el trato y que se podría denominar “sexismo explícito” (*overt sexism*) (Benokraitis & Feagin, 1986), o “viejo sexismo” (*old-fashioned sexism*) (Swim, Hall & Hunter, 1995), porque se puede identificar a simple vista y está fundamentado en mantener los clásicos roles de hombres y mujeres.

Si entendiéramos el sexismo exclusivamente como una actitud negativa hacia las mujeres, sería difícil mantener su existencia en las sociedades más desarrolladas (Expósito, Montes, & Palacios, 2000). De hecho parece haberse logrado en los países occidentales, lo que Batista-Foguet, Blanch y Artés (1994) han denominado “igualitarismo abstracto”, que supone la igualdad de los sexos en el dominio público y que ha ganado un creciente consenso.

Sin embargo, hay un fenómeno denominado por los autores como “conservadurismo cultural” que tiene que ver con las actitudes respecto a los roles familiares. Esto se relaciona por ejemplo, con la dificultad de los hombres para asumir las responsabilidades que les corresponden en el ámbito doméstico, además de los problemas que tienen las mujeres en su incorporación a la esfera pública. En este sentido, podemos ver que hay un giro en cuanto a la forma en que se manifiesta la discriminación, en este caso más sutil y encubierta (*covert sexism*), pero persistente al fin y al cabo.

El punto central de este tema es que los valores sexistas han cambiado su manera de manifestarse y actualmente se encuentran de maneras más sutiles y encubiertas que en muchos casos no se perciben. Los estudios más influyentes respecto los nuevos tipos de sexismo son los de Swin et al. (1995), quienes hablan de sexismo moderno, adaptando a la temática del género los mismos conceptos propuestos por Sears (1988) para estudiar el racismo moderno:

1. Negación de la discriminación.

2. Antagonismo ante las demandas que hacen las mujeres.
3. Resentimiento sobre las políticas de apoyo que consiguen.

Otros investigadores que tratan este mismo asunto son Tougas et al. (1995), quienes aportan el concepto de “neosexismo”, definido como la manifestación de un conflicto entre los valores igualitarios junto a sentimientos negativos residuales hacia las mujeres. Si bien este sexismo no está a favor de discriminar abiertamente a las mujeres, estima que éstas ya han logrado la igualdad y que no necesitan medidas políticas de protección, dificultando, así, la igualdad real.

2.5 Nuevas teorías

En la conceptualización del sexismo moderno recogida a partir de los planteamientos hechos por Swin et al. (1995) y del “neosexismo” de Tougas et al. (1995), se prima la dimensión social y, con ello, la consideración de los sexos como grupos homogéneos en conflicto.

Los planteamientos de Swin et al. (1995) y Tougas et al. (1995) focalizan la dimensión social para conceptualizar el sexismo moderno, considerando a los sexos como grupos homogéneos que estarían en conflicto. Con este axioma, se debería considerar que el fin del sexismo ocurriría cuando se acabe la desigualdad social entre hombres y mujeres. Sin embargo, existen relaciones de dependencia que hacen más compleja esta situación, ya que las relaciones entre sexos están construidas sobre la base de una serie de relaciones de dependencia e independencia que crea una singularidad relacional entre los sexos que va más allá del enfrentamiento entre dos grupos.

Glick & Fiske (1996) han desarrollado una nueva teoría sobre el sexismo moderno, llamada *Teoría del sexismo ambivalente*, en la cual se reconoce la necesidad de incorporar la dimensión relacional en la comprensión del nuevo sexismo. Aquí operan aspectos que tienen cargas afectivas antagónicas, como son lo positivo y lo negativo (Glick & Fiske, 1996, 2000, 2001), que se

traducirían en dos tipos de sexismo relacionado: *sexismo hostil* y *sexismo benevolente*. El *sexismo hostil* es una ideología que representa a las mujeres como un colectivo inferior y que valida el dominio social que ejercen los hombres. Por otro lado, el *sexismo benevolente* se sustentaría en una ideología tradicional que idealiza a las mujeres como esposas, madres y objetos románticos. En este sentido, se asume que las mujeres necesitarían un hombre que les dé cuidado y protección, por lo que se mantienen las bases del patriarcado y, por tanto, también sería una conceptualización sexista. Sin embargo, la actitud con la que se representa este tipo de sexismo es positivo con algunas mujeres, las que precisamente asumen los roles tradicionales (madres, hijas, esposas), consideradas como seres puros y extraordinarios que entregan el amor necesario para que un hombre se sienta pleno.

Desde el sexismo hostil las mujeres reciben atributos por las que son criticadas, y desde el sexismo ambivalente por las que son valoradas, dando énfasis al aspecto reproductivo y maternal. En ambos podemos ver visiones estereotipadas de la mujer, desde lo hostil, retratada negativamente como “inferior”, hasta lo benevolente, considerada en positivo como “diferente”, pero sometida a roles específicos. El *sexismo benevolente* sería un refuerzo del *sexismo hostil*, permitiendo a los hombres sexistas ser protectores de las mujeres y disculpar su hostilidad, pero sólo ante aquéllas que se lo merecen.

El sexismo tradicional comparte una carga afectiva negativa con la dimensión hostil que ambos tienen. En tanto, *el sexismo benevolente* comporta una carga afectiva positiva. Así, por ejemplo, en las religiones cristianas transmite el concepto de mujer como criaturas débiles que se deben proteger y que deben ser idolatradas como madres o esposas, siempre que cumplan adecuadamente con sus labores.

Glick & Fiske (1997) argumentan que ambas formas de sexismo (hostil y benevolente) conformarían un sexismo ambivalente que sería el reflejo de la sociedad actual. Para desarrollar esta teoría, los autores se basaron en el estudio de la ambivalencia propuesto por Katz (1981) y Katz & Hass (1988). Estos autores definieron la ambivalencia como la consecuencia de incorporar

valores que son contradictorios o bien conflictivos entre sí. Según Festinger (1957), esta ambivalencia actitudinal provoca un malestar psicológico, que al producir una disonancia de manera muy apreciable, hace que las personas se esfuercen automáticamente en generar ideas y creencias nuevas para reducir la tensión, hasta conseguir que el conjunto de sus creencias y actitudes encajen entre sí, constituyendo una cierta coherencia interna.

Katz & Hass (1988) defienden que la ambivalencia sexista surge simultáneamente de dos vertientes sexistas, que son construcciones relacionadas a sentimientos opuestos sobre las mujeres. Glick & Fiske (1997), por su parte, opinan que, en este sentido, no habría conflicto porque el sexismo ambivalente reconciliaría las creencias hostiles con las benévolas. La manera de eludir los conflictos entre estos sentimientos negativos y positivos sería estableciendo clasificaciones en subgrupos de mujeres “buenas” que serán tratadas con benevolencia, y otro de mujeres “malas” que serán tratadas de manera hostil. De esta manera, se incorporan las características negativas y positivas del sexismo ambivalente, estableciendo grupos polarizados de mujeres que serán tratadas de acuerdo a esta clasificación.

Glick & Fiske (1997) argumentan que los hombres clasifican tres grupos de mujeres: las tradicionales, las no tradicionales y las sexys. Según los autores los hombres sexistas temerían a las mujeres no tradicionales ya que desafían su poder, y también al grupo de las mujeres sexys porque éstas, con su poder de seducción, también les arrebatarían su poder, por lo que los hombres sexistas podrían tener actitudes hostiles hacia ellas. Con esto, se puede afirmar que las personas podrían mantener una coherencia en sus actitudes al repudiar algunas mujeres pero adorar a otras. Así, el sexismo hostil se aplicaría de manera punitiva a las mujeres no tradicionales por cuestionar los clásicos roles de género, mientras que el sexismo benévolo es un estímulo para quienes cumplen con los roles tradicionales por aceptar una superioridad masculina.

De esta manera, el sexismo ambivalente sería un mecanismo coordinado de premios y castigos para que las mujeres sepan cuál es su rol en la sociedad (Rudman & Glick, 2001).

Glick & Fiske (1997, 2001) se preguntan si el *sexismo hostil* se enfoca hacia un grupo determinado de mujeres y el *sexismo benevolente* hacia otro grupo. Este planteamiento busca determinar si, desde un punto de vista ideológico, es más simple para los hombres clasificar a las mujeres en subgrupos positivos o negativos. Sin embargo, para valorar a mujeres concretas esto es más difícil, en especial cuando hay un vínculo afectivo con ella. Así, podemos ver que el *sexismo hostil* y el *sexismo benevolente* conviven en múltiples circunstancias, por ejemplo en las actitudes hacia una hermana que se ha convertido en feminista o una pareja a la que en un principio se recompensa por medio del sexismo benevolente y luego se castiga con el hostil, si ésta lo rechaza (Glick & Fiske, 2001).

2.6 Los orígenes del sexismo ambivalente

Las actitudes hostiles y benevolentes hacia las mujeres se remontan ya a los mitos griegos, según Glick & Fiske (1997), citando a la Odisea de Homero, que narra la vuelta a casa del héroe griego Ulises tras la Guerra de Troya.

Además de haber estado diez años fuera luchando, Ulises tardó otros diez años en regresar a la isla de Ítaca, donde poseía el título de rey, período durante el cual su hijo Telémaco y su esposa Penélope, tuvieron que tolerar en su palacio a los pretendientes que querían desposarla (pues ya creían muerto a Ulises), al mismo tiempo que consumían los bienes de la familia.

Penélope representa el ideal griego de mujer bella, inteligente y complaciente; es la esposa ideal que ostenta las virtudes de la prudencia, fidelidad y subordinación a su esposo. Podemos ver que el sexismo benevolente se encuentra por todas partes en este mito griego, con una

Penélope dedicada al rol doméstico y marital que necesita la protección y los cuidados de su esposo. El sexismo hostil se manifiesta en Circe, una hechicera que utilizó sus encantos físicos para intentar detener a la tripulación de Ulises y destronarlo. De esta manera, se representa que las mujeres que utilizan su belleza y su sensualidad lo hacen para quitarles el poder a los hombres.

Los autores argumentan que ambos tipos de sexismo vienen dados por las condiciones biológicas y sociales que son comunes a todos los grupos humanos. Estas condiciones girarían en torno a tres componentes, que son: el paternalismo, la diferenciación de género y la heterosexualidad.

Según Glick & Fiske, (2001) el paternalismo se referiría a la forma en que un padre se comporta con sus hijos. En primer lugar, les entregaría protección y cariño pero también prima la autoridad dentro de la relación. Esta idea se muestra como representativa con la visión ambivalente del sexismo, ya que por un lado estaría el paternalismo protector y por el otro el paternalismo dominador. De este último se desencadenaría el sexismo hostil, ya que a partir de la estructura patriarcal se legitima la superioridad de la figura masculina. En tanto el paternalismo protector sería la base del sexismo benevolente. Ambos tipos de paternalismo pueden coexistir porque los hombres dependerían del poder diádico (de vincular seres entre sí) de las mujeres, especialmente como esposas, madres u objetos románticos. De esta manera, las mujeres deben ser amadas y protegidas, ya que su supuesta debilidad obligaría al hombre a cumplir un papel protector y proveedor.

En cuanto a la diferenciación de género como segundo elemento que subyace al sexismo ambivalente, Glick & Fiske (1997) argumentan que en todas las culturas se utilizan las diferencias físicas entre los sexos como argumento para justificar diferencias sociales y asignar valores, normas y roles según el sexo al que pertenezcamos. Así como en el paternalismo, en la diferenciación de género encontramos ambas caras del sexismo, ya que por un lado estaría la *diferenciación de género competitiva* y la *diferenciación de género complementaria*. La primera se manifiesta como una justificación del poder estructural masculino, ya que señala que los hombres son los únicos que

tendrían los rasgos necesarios para encargarse del poder y la gobernanza de las instituciones políticas, sociales y económicas. Esta idea continúa al ver las diferencias físicas entre hombres y mujeres como el argumento principal para delimitar el espacio femenino a lo doméstico.

En cuanto al poder diádico de las mujeres, los hombres reconocerían las características positivas de éstas, que los haría depender de ellas. Este poder haría reconocer al varón que las características positivas de las mujeres son complementarias a las suyas, lo cual es equivalente al sexismo benevolente. Así, el sexista hostil piensa que las capacidades físicas de las mujeres las coloca en un plano inferior, mientras que el benévolo defiende que son complementarias a las suyas.

El tercer elemento que Glick & Fiske (1997) opinan que subyace al sexismo ambivalente es el de la heterosexualidad. Las relaciones de pareja son consideradas en la cultura occidental como uno de los factores principales para tener una vida plena (Berscheid & Peplau, 1983). En este sentido, la heterosexualidad también estaría subdividida en dos grupos: la intimidad heterosexual y la hostilidad heterosexual. Para Glick & Fiske (1996) la motivación sexual de los hombres hacia las mujeres puede estar unida a un deseo de proximidad (intimidad heterosexual), lo que fomentaría el sexismo benevolente. Sin embargo, las relaciones románticas suponen a veces una amenaza para las mujeres, la amenaza de la violencia sexual, y han sido popularmente caracterizadas como unas medidas por las cuales los hombres controlan a las mujeres para mantener las desigualdades. La dependencia diádica de los hombres respecto a las mujeres crea una situación inusual en la que los miembros del grupo dominante son dependientes de los miembros del grupo subordinado, alimentando el sexismo hostil. Así, las mujeres por medio del sexo tienen el poder para satisfacer el deseo de los hombres en su intimidad heterosexual.

2.7 Pensamiento binario

En occidente predomina la tendencia a expresar la realidad sobre la base de una valoración dicotómica. Esta es una estructura mental que establece jerarquías entre parejas de términos opuestos, en el cual uno representa un lado positivo y el otro el negativo. Cuando hablamos de relaciones de género, este tipo de pensamiento es clave para entender la asignación de roles entre hombres y mujeres dentro de la sociedad y su historia. Hasta antes los años 70, en que los estudios feministas surgen con mayor fuerza académica, era frecuente encontrar asociaciones directas entre el sexo biológico, el género y la orientación sexual, en que lo masculino era concebido como lo activo y lo dinámico, mientras que lo femenino se relacionaba con lo pasivo y lo receptivo.

Bourdieu (2000) analiza la dominación masculina considerando el pensamiento binario como el soporte ideológico crucial de ese sistema y que consiste en una jerarquía que estructura nuestro pensamiento por medio de dicotomías que reproducen la desproporción entre lo masculino y lo femenino, relegando siempre al segundo. Según el autor, el pensamiento binario sería un dispositivo cultural que nos condiciona para entender el mundo desde la perspectiva de la superioridad del lado masculino sobre el femenino.

Entre las jerarquías de términos opuestos que condicionan nuestra percepción de la realidad podemos ver la conceptualización de Furtado de Oliveira (1992:13) (véase tabla 1):

Tabla 1: Jerarquía de términos opuestos

Hombre/Masculino	Mujer/Femenino
Razón	Emoción
Violencia/Dureza	Ternura
Actividad/Agresividad	Pasividad
Fuerza física	Debilidad Física
Sabiduría	Ignorancia
Mejora con la edad	Empeora con la edad
Autoridad	Aceptación
Cultura	Naturaleza
Espíritu guerrero	Espíritu pacífico
Ambición	Sumisión
Competencia	Incompetencia
Prudencia	Imprudencia
Tenacidad	Volubilidad
Conexión con el mundo externo	Conexión con el hogar
Grandes necesidades sexuales	Pocas necesidades sexuales
Propietario	Paria

Dentro de los binarios opresivos que se usan en la actualidad podemos destacar el de mente/cuerpo, que se relaciona con los de cultura/naturaleza y masculino/femenino, donde naturaleza y cuerpo se atribuye a las mujeres, mientras que cultura y mente a los hombres en la mayoría de tendencias filosóficas y religiosas. Artículos como *Feminist Bisexuality: A Both/And Option for an Either/Or World*, de Bennett (1992) se han ocupado en detalle de los orígenes del pensamiento binario.

Existen estudios (Dubois, 1995, entre otros) en los que se analiza a partir de los poemas homéricos y la narrativa europea y americana, cómo los personajes femeninos se presentan estáticos y pasivos, siempre ligados a un lugar, e imposibilitados de moverse si un hombre no los guía a través del espacio. Asignados a un sitio que marcan con su presencia, los personajes femeninos aparecen como objetos de intercambio entre hombres.

Esta división provoca múltiples efectos, como por ejemplo en la división del trabajo, en el que se presenta una separación entre el mundo público y el privado, como explica Hierro en su artículo *La mujer invisible y el velo de la ignorancia* (2001:12): “El mundo público, el de la producción, se reserva al género masculino, mientras que el privado, el de los cuidados queda para el género femenino”. Como consecuencia de esta separación, surge una invisibilidad de las mujeres en el mundo público, y como dice Hierro (2001) aún en la actualidad las mujeres son objetos de las preguntas: ¿Tú no tienes hijos? ¿Cuántos hijos tienes? ¿No te has casado?, considerando que la función primaria de la mujer es ser madre y esposa. Por tanto, el valor de la mujer sigue siendo biológico y la cultura todavía se relaciona directamente con lo masculino.

El pensamiento binario combina, por un lado, la bipolaridad al requerir exactamente dos grupos opuestos, y la categorización al necesitar que estos grupos sean discretos y discontinuos, aceptando que hay sólo dos opciones como representación de todas las alternativas posibles.

Esta tendencia de poner a la gente dentro de ciertas casillas para predecir su conducta ha sido el origen de las mayores desdichas de la historia, producto del reduccionismo, que ha sido la semilla de la discriminación y la intolerancia. Dividir a la gente entre X e Y es un ejemplo de pensamiento binario y nos desalienta a concebir otras posibilidades, ya que al creer que sólo hay dos lados se anula la posibilidad de explorar otras opiniones y puntos de vista mas allá de los que se representan.

Los binarios están en todas partes y es una forma de pensar omnipresente que muchas veces ignoramos que estamos usando. Pero es frecuente ver en programas de televisión y en temáticas de películas la clásica división de los sexos y competencias hombres versus mujeres, dando por hecho que cada grupo representa una totalidad de características al tener una composición biológica determinada. Encontrar una forma no binaria de pensar

respecto al género y otras facetas de la vida requiere un esfuerzo activo y consciente.

2.8 Otros roles de género

Cada sociedad ha construido responsabilidades asignadas a cada sexo en base a la creencia de que la condición biológica produce características, comportamientos y aptitudes que son diferentes para hombres y mujeres. Estas expectativas varían a través del tiempo, economías y sociedades, y son conocidas como roles de género.

El rol de género se compone de un conjunto de normas sociales que se pueden identificar por medio de la ropa, el comportamiento, la elección del trabajo, las relaciones personales, etc. Estos elementos no son estáticos y van cambiando con el paso del tiempo (por ejemplo, el uso de pantalones en las mujeres, o su inclusión en puestos de poder).

Tradicionalmente se consideran dos tipos de género: el masculino y el femenino, cuya clasificación binaria ha sido denominada *heteronormatividad* y que consiste en que todos los seres humanos recaen en dos categorías diferentes pero complementarias, en las cuales cada sexo tiene ciertos papeles naturales en la vida. Sin embargo, la categoría de género estaría más allá de este tipo de pensamiento binario; siendo éste un pensamiento abstracto que resulta mucho más difícil de comprender para formas de pensamiento acostumbradas a las oposiciones, pero precisamente por ello mucho más fiel a la realidad (Casares, 2006). En este sentido, los roles de género difieren dependiendo del contexto histórico-cultural en el que se encuentre enmarcado el término; así, en la mayoría de las culturas se expresan dos roles de género tradicionales, pero en algunas pueden existir más. La androginia se ha propuesto como un tercer género, mientras que en algunas sociedades, como la tailandesa, dicen tener más de cinco.

El término anglosajón *genderqueer* se utiliza para denominar a aquellas personas cuya identidad de género no encaja con los estereotipos tradicionales de los géneros binarios (femenino y masculino), y en los cuales hay múltiples combinaciones de identidad como las siguientes:

- Identidades que no se identifican ni con el género masculino ni con el género femenino se denominan *agénero*.
- Identidades que se identifican con los dos géneros tradicionales (masculino y femenino) se sitúan dentro del *tercer sexo*.
- Identidades que rotan la personalidad a masculino y femenino dependiendo del contexto, se denominan *bigénero*, y están asociadas al transformismo.

Existen y han existido a lo largo de la historia otros roles de género, como por ejemplo los eunucos, que una vez producida la mutilación física de sus genitales, cambiaban a una nueva condición de género social en la que recibían un trato diferenciado que no correspondía ni al de hombre ni al de mujer. El rol del género masculino en occidente se ha vuelto más maleable a partir de la década de los 50, con lo que se llamó “el hombre sensible de la nueva era”, que se podría describir como un rol de género masculino con más empatía hacia la feminidad, incorporando respuestas emocionales a sus conductas. Un caso más contemporáneo tiene que ver con el *metrosexual*, que es el hombre que adopta hábitos de cuidado personal atribuidos como femeninos, como el uso de productos de belleza, la preocupación por la moda o las cirugías estéticas. Con esto queremos decir que la asignación de roles de género como algo inmutable no está estrictamente determinado por el sexo de la persona.

Butler (1999) argumenta que la estabilidad del género, que es la que vuelve inteligibles a los sujetos en el marco de la *heteronormalidad*, depende de una alineación entre sexo, género y sexualidad, una alineación ideal que en realidad es cuestionada de forma constante y falla permanentemente. En su opinión, los roles de género son construcciones sociales y no roles naturales. La obra de Butler se caracteriza por la propuesta de desnaturalizar conceptos

como el sexo, el género y el deseo, ya que según la autora son construcciones culturales de normas que violentan a aquellas personas que no participan de las mismas.

Butler (1999) critica el discurso dominante heteronormativo que no considera otras formas de comportamiento sexual que no sean hetero. Afirma que el discurso dominante se forja sobre un dualismo que obliga a los individuos a elegir dentro de este campo limitado de posibilidades. En este caso se excluye de la vida social las otras formas sexuales, por lo que llama a romper con la dualidad de género, a considerar que el sexo es una construcción socio cultural y que la visibilidad de las múltiples prácticas y orientaciones sexuales permiten romper con el dominio del discurso heterosexual, ya que esa idea no es capaz de reflejar la realidad contemporánea de los sujetos.

Los planteamientos de Butler (1999) se encuentran dentro de la filosofía post-estructuralista, que plantea romper con los esquemas de pensamiento dominantes que originan categorías binarias. El distanciamiento de los análisis dualistas haría posible explorar la multiplicidad de realidades presentes en los seres humanos en general y en la dimensión de género en particular. Se deben tener en cuenta aquellos discursos reprimidos que relatan la existencia de identidades sexuales que se encuentran fuera de la norma. Si desde el discurso dominante se define lo que se debe o no se debe hacer en cuanto a la dimensión de género para ser hombre o mujer, los post-estructuralistas reivindican la importancia de lo que está fuera de ese discurso.

2.9 El cuerpo como representación social

Focault (1992) plantea que quizás antes de estudiar la cuestión de la ideología sería más conveniente, desde una perspectiva materialista, abordar la cuestión del cuerpo y los efectos del poder sobre él. El autor nos dice que es la sociedad la que define qué uso del cuerpo es legítimo para cada sexo, determinando de esta manera lo que debe ser un hombre y una mujer.

Hay una cantidad de rutinas diferenciadas para ambos sexos que se interpretan como naturales, pero que en realidad son el resultado de la socialización. Bourdieu (2000) introdujo el concepto de *hábitus* para explicar la idea de cómo estas rutinas diferenciadas se aceptan y se interiorizan, para que luego las personas se definan como hombres o mujeres a través de la representación que hagan con su cuerpo. El *hábitus* hace que personas de un entorno social homogéneo tiendan a compartir estilos de vida parecidos y por tanto es un proceso de familiarización práctica que no pasa por la conciencia.

La incorporación inconsciente del *hábitus* supone la apropiación útil de los esquemas que sirven para producir las prácticas adecuadas a la situación. En este sentido, a cada posición social distinta le corresponderían diferentes acervos de experiencias, categorías de percepción o ámbitos de prácticas que serán considerados como naturales y específicas para cada clase.

Bourdieu (2000) afirma que el *hábitus* corporal se aprende imitando los modelos masculinos y femeninos que están presentes en la sociedad. Así, la forma de vestir de las personas estaría definida dentro del contexto social, en que el sujeto se adecúa para cumplir con los requerimientos que imponen las costumbres del momento y del lugar.

En Europa, en el siglo XVII y sobre todo XVIII, era común ver a hombres y mujeres usar zapatos de tacón y maquillaje. Esta era en parte la moda que imponía ser de la realeza. Era la manera en que la aristocracia se diferenciaba de las clases populares; y no había una clara diferenciación de la vestimenta de mujer y la de hombre.

Sin embargo, a partir del siglo XX hay un cambio. Se trata de ubicar a la mujer en el ámbito de la estética y de la higiene separando las modas masculina y femenina. La ropa se va construyendo alrededor de la idea del género y de la sexualidad.

Para Barthes (1964) el cuerpo es un portador de signos que está

cargado de sentido y significado; y en el vestuario hay una inminente carga sígnica que nos habla sobre el sujeto que lo porta. Es en este aspecto donde podemos ver diferencias significativas entre los géneros, ya que en la socialización respecto a la percepción sobre el propio cuerpo se les presenta a las niñas modelos a seguir relacionados con la belleza física y con el de la maternidad. Sobre este mismo asunto De Beauvoir (1987) resalta que la relación que las niñas tienen con su cuerpo se convierte en falta de autonomía y libertad; por ejemplo, no pueden pelear ni realizar actos que impliquen gran desgaste físico del cuerpo. La identidad femenina se construye teniendo muy en cuenta la importancia de su imagen pública, y el cuerpo de la mujer se convierte en espectáculo ante la mirada masculina (Arriagada, 2006). A este respecto, Gil Calvo (2008) afirma:

Cuando una mujer descuida su imagen, porque no se pliega a la dictadura de la opinión pública en materia de presencia física, inmediatamente resulta descalificada y deja de ser tomada en cuenta, pasando a quedar marginada bajo etiquetas denigrantes como pueden ser la suciedad, el horterismo, la gordura, la grosería el mal gusto, la vejez o la fealdad. (Gil Calvo, 2008: 91)

Durante siglos el *hábitus* corporal de la mujer se ha asociado a la moralidad y al pudor, situándola en el ámbito de la est tica y de la higiene, a la hora de separar las modas masculina y femenina. La ropa se diseña alrededor de la idea del género y de la sexualidad, y al hombre se le asocia a la seguridad y la actividad, como lo requiere su posición de poder. Desde la perspectiva del vestir se ha teorizado mucho respecto a la manipulación de la ropa para controlar la conducta de las mujeres; como en el caso del corsé.

El corsé comenzó como un signo de bienestar económico. Veblen (2008), en su libro *La teoría de la clase ociosa*, escribe que esta prenda es una mutilación que la mujer debió soportar con la finalidad de reducir su vitalidad, inhabilit ndola para el trabajo, e imponiendo una moralidad que debía caracterizarse por la fragilidad y la discreción. Esta prenda fue utilizada hasta principios del siglo XX, pero finalmente se disminuyó su uso por su incomodidad, ya que lastimaba el cuerpo incluso alterando la posición de los órganos internos.

Squicciarino (1990) escribe que una forma de evolución del corsé podría ser el actual cinturón, que según este autor sería otro mecanismo hecho con la intención de obtener una sujeción de la cintura por leve que sea.

Las teorías que consideran que la vestimenta femenina está diseñada para dificultar a la mujer cualquier actividad física útil también hablan del calzado como otro elemento ejemplificador.

En el caso de los zapatos de tacón, éstos en un comienzo fueron un signo de status social ya que las mujeres de clase alta tenían mayor estatura debido a su mejor alimentación, y era usado en sociedad en la búsqueda de un esposo pudiente. El tamaño del calzado era signo de virtud, incluso en cuentos como la Cenicienta el zapato femenino está presente como un accesorio determinante para encontrar a la mejor esposa. Bettelheim (1977) llega a decir que en este cuento es el zapato quien decide el destino de una mujer.

Quizá en este antecedente se puede encontrar la razón que hace que algunas mujeres fuercen sus pies en zapatos demasiado estrechos e incómodos. En la actualidad esta prenda está asociada a representaciones fálicas y de atracción sexual, que realza los atributos femeninos.

Havelock Ellis (1933) reflexiona sobre este asunto y habla sobre una atracción sexual abstracta basada en la sensación de impedimento, ya sea repentino y provocado. Es así como los pies se convierten en el núcleo principal de este tipo de atracción, lo que constituye la base sobre la cual se tiende a construir un fetichismo en torno a éstos y a los zapatos.

Con estos antecedentes, podemos decir que la forma de caminar para acostumbrarse a los tacones, las formas de respirar para tolerar el corsé, o la forma de agacharse con una falda corta ejemplifica la acción del poder sobre el cuerpo femenino en los espacios sociales, influyendo sobre la experiencia de las mujeres en el contexto social. Según Squicciarino (1990) muchas de las prendas femeninas cumplen funciones muy similares a las del cilicio, que se valía del castigo físico, en este caso según las convenciones religiosas, para

asegurar la fidelidad a la doctrina, tal como el corsé aseguraba la fidelidad femenina gracias a la dificultad para abrocharlo y la simple evidencia de haber sido abierto por el estado de sus nudos.

En los años 20 surgió un movimiento femenino que por medio de la moda desafió el ideal estético y las convenciones sociales de entonces, proponiendo un nuevo estilo de vida basado en el placer y el hedonismo, y potenciando un tipo de belleza contrario a los cánones de la época. Las *flappers*, eran jóvenes que comenzaron a utilizar faldas cortas, con mucho maquillaje, y peinados cortos para lograr un aspecto masculino. Estas mujeres, coincidiendo con las propuestas estilísticas del modisto Paul Poiret adaptaron el corsé a sus necesidades estéticas, cambiando la búsqueda de reducir la cintura y aumentar el busto como hasta entonces, por moldear una figura sin formas, reduciendo los pechos y las caderas, para así obtener una imagen más andrógina. Sobre sus cuerpos lucían trajes rectos de corte bajo que insinuaban sus rodillas cuando bailaban o corrían.

Podemos ver que las *flappers* representaban a una nueva mujer que no quería ser un hombre, pero que tampoco quería continuar con el papel que la sociedad le concedía hasta entonces.

Paralelamente a las *flappers* aparecieron las *garçonnes*, mujeres que se basaron en una estética masculina para rebelarse contra los patrones estrictos de feminidad que había hasta entonces, vistiéndose de esmoquin o de traje y corbata. La diferencia de las *garçonnes* con las *flappers* era que las primeras tuvieron una actitud abiertamente travestida en cuanto a la vestimenta, ocultando sus rasgos femeninos para que no se atribuyeran sus características físicas con el sexo débil; ya que pensaban que si en apariencia eran iguales a un hombre debían ser tratadas con igualdad. Es, a partir de esta época, que aparece la moda unisex en los accesorios.

Si bien estas tendencias rupturistas se acabaron al comenzar la Segunda Guerra Mundial, sentaron un precedente en el uso del cuerpo y del vestir como soportes de expresión en cuanto a la coyuntura social del momento

poniendo en el tapete lo que ahora Bourdieu (2000) teoriza como *hábitus* corporal, que se vale del cuerpo como una representación simbólica y única capaz de materializar las prácticas sociales.

2.10 Espacio público *versus* espacio privado

Cuando los hombres y las mujeres dejaron de centrar su fuente de trabajo en la tierra, que hasta entonces había sido su fuente de consumo y organización social, y pasaron a una era en la que el centro de las actividades se concentraban fuera del hogar, realizando labores para otros a cambio de una compensación económica, los hombres asumieron diversos tipos de roles siendo el más importante el de proveedor y sustento económico del hogar. Con ello, el género masculino salió de la esfera íntima en la que se encontraba cuando trabajaba en la tierra y se situó en la esfera pública, mientras que la mujer se mantuvo dentro de un ámbito privado que estaba regido por lo doméstico y lo reproductivo.

Así, nace una demarcación de espacios según las construcciones sociales de género, en la cual parece haberse situado en un lugar común la división entre espacio público, destinado para los varones, y espacio privado, reservado a las mujeres.

Paulatinamente los roles masculinos fueron adquiriendo tal poder que confinaron hasta nuestros días toda la actividad de la mujer, cuyas características principales están regidas por la subordinación, a un segundo plano. La subordinación implicaba obediencia, sometimiento, aceptación, pérdida de identidad y de decisión como persona, aceptación de la autoridad, las normas y las sanciones que debía recibir la mujer por su condición. Arendt (1993) nos recuerda que:

No sólo en Grecia y en la *polis*, sino en toda la antigüedad occidental el poder del tirano era menor, menos "perfecto" que el poder con el que el *paterfamilias*, el *dominus*, gobernaba a su familia y esclavos. Y esto no se debía a que el poder del gobernante

de la ciudad estuviera equilibrado y contrarrestado por los poderes combinados de los cabezas de familia, sino a que el gobierno absoluto, irrefragable, y la esfera política propiamente hablando se excluyeran mutuamente. (Arendt, 1993: 41)

De esta manera, la violencia y la fuerza se justifican por ser los únicos métodos para dominar y mantener el poder de un sexo sobre el otro.

Es así como el espacio público, destinado a los varones, se apropia de las acciones de cara al mundo, la estipulación de normas, la vida política, el intercambio mercantil, la diplomacia, la guerra, el ejercicio del poder, etc. Mientras que en el espacio privado de las mujeres, sus labores se relacionarían con la vida del hogar, la atención y cuidado de las necesidades de los miembros de la familia y las faenas domésticas. Lo que ocurre en este aspecto es que el ámbito privado tiene una significación tan limitada como los propios límites del espacio familiar, mientras que las acciones en lo público quedan fuera de esas limitaciones pudiendo potencialmente influir en la propia sociedad y transformarla. Es en este plano donde se permite la expresión plena de la individualidad y de la personalidad en todas sus dimensiones.

Debemos considerar que la antigua forma de pensar en los espacios privados y públicos se regía por la forma de ver el mundo que tenían las sociedades de la época, pero a pesar de esta distancia ideológica entre el pasado y el presente, no deja de ser cierto que la dicotomía público-privado sigue siendo una realidad que sigue condicionada por la cosmovisión que tiene el hombre moderno.

Para Arendt (1993), la palabra "público" se asocia a dos fenómenos íntimamente relacionados, aunque no idénticos por completo. Primero significa que todo lo que aparece en público puede verlo y oírlo todo el mundo y tiene la más amplia publicidad posible; y en segundo lugar, el término "público" significa el propio mundo, en cuanto es común a todos nosotros y diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente en él"

En tanto, la palabra "privado" en oposición a la significación de lo público cobraría su original sentido privativo, su significado. Pasar toda una vida

privada por completo se traduce a estar privado de cosas esenciales de una verdadera vida humana: estar privado de la realidad que proviene de ser visto y oído por los demás, estar privado de una relación objetiva con los otros que proviene de hallarse relacionado y separado de ellos a través del intermediario de un mundo común de cosas, estar privado de realizar algo más permanente que la propia vida. La privación de lo privado radica en la ausencia de los demás; hasta dónde concierne a los hombres, el hombre privado no aparece y, por lo tanto es como si no existiera. Cualquier cosa que realiza carece de significado y consecuencia para los otros, y lo que le importa a él no interesa a los demás.

Esta división de los espacios se ha intentado naturalizar a partir de la capacidad biológica de la mujer de ser madre. La hembra al tener la capacidad, y el deber, de reproducir la especie ha sido asignada al espacio privado incluso antes de la existencia del ser humano.

Al hablar de reproducción se deben valorar tres niveles de significación: lo biológico, lo cotidiano y lo social (Jelin, 1991). Existe una clara división de lo público y lo privado cuando analizamos la división sexual del trabajo. La investigación antropológica ha demostrado que a pesar de la existencia de algunas variaciones en la manera de repartir el trabajo entre los sexos en los diferentes tipos de organización social que han conocido las sociedades humanas, existe una tendencia casi universal a dividir la vida social en una esfera pública y una esfera privada. El hecho de que el proceso de modernización permita a las mujeres integrarse en número creciente a la esfera pública, por medio de su participación en el mercado del trabajo, no afecta en sí dicha división.

El espacio privado se limita entonces al lugar donde se lleva a cabo la vida familiar: al hogar. La vida privada se circunscribe al domicilio, a ese espacio que, a partir de la Ilustración y la teoría del contrato social, el Estado se ha comprometido a no interrumpir por cualquier cosa. Se hace del espacio privado algo opuesto al público en una separación que no es natural. Así, como el Estado se dirige desde la masculinidad, como es el hombre quien se mueve

en las esferas de poder que ha creado en el espacio público, las mujeres quedan relegadas al espacio privado. Y, como el Estado decide no entrometerse, las mujeres quedan en un estado de invisibilidad que las convierte en algo genérico. Así, las mujeres comparten las similitudes de sufrir las limitaciones del mundo privado y las consecuencias de esta imposición social, que se traduce en negar la capacidad de formarse como sujetos activos, de establecer intencionalidades significativas y de conformarse con una conciencia real de grupo.

Amorós (1994: 10) habla de “espacios genéricos para un género que es idéntico” refiriéndose a que el espacio privado donde se desenvuelve la mujer es siempre el mismo; es la casa que gracias a ella se convertirá en un hogar. Sin embargo, este espacio es muy limitado y restrictivo, por lo que aquellas mujeres que intenten llegar al espacio público serán despojadas de su feminidad y se las definirá y valorará en base a las actitudes masculinas que demuestren, como pueden ser la fuerza o la competitividad, atributos no esperados de quien se espera que permanezca en el ámbito de lo privado. Así pues,

“lo privado” es el reino de la supervivencia, la esfera de la necesidad, cuyos problemas hay que tener resueltos para entrar a formar parte de la vida “pública”, que representa el ámbito de la libertad: una vez cubiertas las necesidades sin tener que trabajar para sobrevivir, el hombre puede dedicarse a la vida política o “pública”, camino que le llevará a obtener el bienestar y a conseguir una vida feliz mediante el disfrute del ocio y de la libertad consiguiente, condiciones indispensables para la práctica de la virtud. (Molina Petit & Amorós, 1994: 23)

Por el contrario, la asignación del espacio público al hombre le ha dado la posibilidad de reivindicar su posición y su libertad. En este sentido, podemos ver que los hombres como género no han sido generalizados de la misma manera que las mujeres. Podemos pensar que ellos no cayeron en la generalización de sí mismos partiendo de la idea de que en la sociedad patriarcal son los hombres los que han asignado los espacios de lo público y lo privado. Ellos han luchado por defender sus diferencias. A este respecto, Simone de Beauvoir (1987) escribió que las mujeres no han podido conformarse como un grupo social, como ha sucedido con otros casos en la

historia, como las clases trabajadoras, los grupos religiosos o los grupos étnicos.

Quienes se desenvuelven dentro de la esfera pública podrán desarrollar un amplio abanico de funciones en el ámbito social mientras que la mujer que se relega al espacio privado tendrá establecido, según la lógica patriarcal, el camino de hija a esposa y de esposa a madre. No hay más. Se espera que ellas cumplan un ideal de mujer y sean valoradas en la medida que más se aproximen. Se trata, por tanto, de una identidad que será la misma y un solo espacio. Incluso en el aspecto más físico se espera que todas mujeres sean iguales, siempre jóvenes, delgadas y bonitas. Esta realidad nos hace preguntarnos si las mujeres al no disponer de una individualidad puedan ser intercambiables entre ellas. En esa “sociedad patriarcal ideal” el hombre ni siquiera tendría que elegir a su mujer, cualquiera le vale, ya que todas son idénticas.

Según Murillo (1996: xvi), la “privacidad” entendida como el cultivo de la individualidad, despliegue de la creatividad, disfrute del tiempo propio y desarrollo de la singularidad, no tiene nada en común con la “privacidad en femenino”, que se identifica con el ámbito doméstico, donde el cultivo de la individualidad se sustituye por el cuidado de los otros, y la renuncia a un tiempo dedicado al despliegue de la singularidad, que es exigido sin concesiones para someterse a las necesidades interminables de la vida doméstica. “Privacidad” en su significado neutral se refiere a la apropiación de sí mismo, en tanto que “privacidad en femenino” significa privación de sí.

Amorós (1994) nos dice que lo público y lo privado constituyen una invariante estructural que articula las sociedades jerarquizando los espacios. Aunque es posible encontrar diferencias históricas, esta distribución tiene características recurrentes, como que las actividades socialmente más valoradas, las que tienen un mayor prestigio son realizadas en prácticamente todas las sociedades por los varones. Este tipo de actividades se constituyen en el espacio de lo público, que es el espacio más valorado por ser el de reconocimiento, de lo que se ve, de aquello que por definición se expone a la mirada pública. En este sentido, Amorós (1994) nos recuerda que una tarea

cuando se valoriza y se hace pública tiende a masculinizarse y hacerse reconocer.

Respecto al tema del trabajo doméstico se trata directamente la discriminación de lo femenino en la sociedad occidental, ya que no solamente en el ámbito de los afectos y del cuidado no se respetan dentro de la lógica patriarcal de los espacios sociales importantes, sino que también está subvalorado el trabajo doméstico como tal. Sin embargo, la importancia de este trabajo es vital para la sociedad porque involucra la reproducción de la vida misma en su cotidianeidad.

La dificultad del mundo de la reproducción (privado) para legitimarse en el ámbito de la producción (público) representa probablemente una de las barreras más sólidas entre el mundo femenino y el mundo masculino, especialmente en países en vías de desarrollo, donde la tentación de valorar exclusivamente lo productivo todavía es muy grande.

En nuestro actual momento histórico este asunto ya no sólo afecta a la mujer en su necesidad de reposicionarse en el mundo, sino también al sujeto masculino, que debe reposicionarse dentro de un mundo privado que necesita de su participación para abrir las fronteras de los roles de género, que finalmente le impiden participar en tareas de cuidado y reproducción, vitales en su desarrollo como ser humano.

Si bien la condición de las mujeres ha sufrido importantes transformaciones, la separación por género en cuanto a los roles masculinos y femeninos en los distintos espacios, continúa vigente en nuestros días. Esta dicotomía es en la actualidad uno de los elementos más potentes para establecer relaciones de género de dominio persistente.

2.11 El concepto de violencia simbólica y los discursos tradicionales

Bourdieu (1994) utilizó el concepto de violencia simbólica para describir una acción racional donde el dominador ejerce un modo de violencia indirecta sobre los dominados, los cuales no la evidencian o son inconscientes de dichas prácticas en su contra, por lo cual son cómplices de la dominación a la que están sometidos. Este fenómeno es, según Bourdieu (1994), indispensable para explicar fenómenos aparentemente tan diferentes como la dominación personal en sociedades tradicionales o la dominación de clase en las sociedades avanzadas, las relaciones de dominación entre naciones (como en el imperialismo o el colonialismo) o, como nos compete en esta tesis, la dominación masculina tanto en las sociedades primitivas como modernas.

Se trata de un tipo de maltrato sostenido en las prácticas culturales de hombres y mujeres y puede presentarse en todos los espacios de la vida social. Esta violencia oculta las relaciones de poder entre las personas, imponiendo significados que se legitiman y permiten la subordinación y el ejercicio del poder. Será por medio de mensajes verbales o no verbales, íconos o signos, a través de los cuales se transmitan las relaciones de dominación, desigualdad y discriminación y que naturalizan o justifican la violencia contra las mujeres en la sociedad.

La forma que tiene Bourdieu (1994) de plantear el poder simbólico se relaciona con la manera de conceptualizar los distintos sistemas simbólicos: el arte, la ciencia, el lenguaje o la religión. El autor argumenta que los sistemas simbólicos, que se basan en un canon cultural, realizan tres funciones: conocimiento, comunicación y diferenciación social. En este sentido, el autor nos plantea que los sistemas simbólicos son instrumentos de comunicación y de dominación, haciendo posible el consenso lógico y moral, a la vez que contribuyen a la reproducción del orden social.

Con el concepto de violencia simbólica, Bourdieu (1994) quiere resaltar la forma en que los dominados aceptan como legítima su propia condición de dominación. El poder simbólico no utiliza la violencia física, ya que es un poder legitimador que busca el consenso tanto de los dominadores como de los dominados. Como dice el autor, es un poder que construye un mundo, ya que supone tener la habilidad de imponer la visión legítima del mundo social y de sus divisiones.

En el caso concreto de las mujeres, nos referimos a una violencia que se expresa a partir de la legitimidad en que el poder patriarcal se concreta en todos los modelos impuestos a las mujeres, desde un determinado ideal de belleza hasta el rol tradicional de las amas de casa, el ser incondicional o la moderna mamá trabajadora. Asumir estos patrones como los únicos legítimos para el sujeto femenino parte de un ideal de subordinación, ya que se reconoce como natural que las mujeres busquen parecerse a esos modelos y que se juzgue a partir de ellos, cuando naturalmente no todas las mujeres pueden encajar en ellos. Se trata, pues, de violencia simbólica, porque la realidad humana es más compleja.

En diferentes ámbitos de la vida social podemos encontrar indicios de una violencia simbólica que busca instaurar en la sociedad la separación de géneros con la consiguiente subordinación femenina y la exclusión de ésta de actividades vinculadas al mundo público.

Pasaremos, a continuación, a revisar algunas evidencias de este fenómeno desde diferentes ámbitos de la cultura y la vida social, para identificar las estructuras de poder que instauran, por medio de la violencia simbólica, las ya mencionadas diferencias de género.

2.11.1 El discurso filosófico

Desde los inicios de la filosofía se ha intentado explicar la existencia del ser humano, y con ello sus relaciones y diferencias. Las características físicas

servieron de base para explicar dichas diferencias y con ello crear categorías de superioridad e inferioridad.

Galeno (cit. en Laqueur, 1994), filósofo y médico que realizó importantes teorías para la medicina, postuló que el hombre y la mujer tienen genitales idénticos, sólo que en posición contraria. En esta afirmación, el filósofo define un único cuerpo en que el masculino sería la perfección y el femenino un símil erróneo por estar invertido:

No encontrarías ni una sola parte del hombre que simplemente no hubiera cambiado de posición". En lugar de estar divididos por sus anatomías reproductoras, los sexos están vinculados por una anatomía común. Las mujeres, en otras palabras, son inversas a los hombres y de ahí su menor perfección. (Galeno, cit en Laqueur 1994: 56)

Platón (cit. en Laqueur, 1994: 67) reafirma estas ideas considerando que las mujeres son una degeneración física del ser humano:

Son sólo los varones los que han sido creados directamente de los dioses y reciben el alma. Aquellos que viven honradamente retornan a las estrellas, pero aquellos que son cobardes o viven sin justicia pueden haber adquirido, con razón, la naturaleza de la mujer en segunda generación. Platón (cit. en Laqueur, 1994: 67)

Y Aristóteles (cit. en Laqueur, 1994: 79) continúa en esta línea afirmando que la mujer es un hombre imperfecto, y que el hombre predomina sobre la mujer por determinados hechos biológicos, como por ejemplo, por el hecho de que la temperatura caliente del semen establece el poder reproductivo:

Lo que se ve, o lo que no podría verse nunca, no importa realmente, excepto en la medida en que el semen masculino es más espeso, más blanco y más espumoso, lo cual es señal de que es más poderoso y propicio para actuar como causa eficiente... (Aristóteles en Laqueur, 1994: 79)

Además de las consideraciones biológicas, Aristóteles (cit. en Laqueur, 1994: 79) abarca el aspecto intelectual nuevamente a favor de los hombres. La razón por la que un hombre domina en sociedad es su inteligencia superior. Sólo el hombre es un ser humano completo: "La relación entre el varón y la hembra es por naturaleza aquella en la que el hombre ostenta una posición superior, la mujer más baja; el hombre dirige y la mujer es dirigida".

Los padres de la Iglesia continuaron con la argumentación de los pensadores clásicos, y la reinante tradición de romanos y helenistas segmentó la sociedad en categorías de seres humanos, considerando a unos más que a otros. Esto influyó enormemente en el juicio de los fundadores del cristianismo y las posteriores exclusiones eclesiásticas en cuanto al sacerdocio femenino o el rol de la mujer dentro del matrimonio.

Pasando a las ideas de la Revolución Francesa, las mujeres, después de tener un notable protagonismo durante el proceso revolucionario, no sólo sufrieron la negación de los derechos políticos, sino también los civiles. En 1791 la nueva Constitución definía el acceso a la mayoría de edad civil de la misma manera para los varones y para las mujeres, pero distinguía entre ciudadanos activos y pasivos. Los auténticos ciudadanos eran los hombres que podían votar siempre que acreditaran el pago de algún tributo al Estado.

El concepto de ciudadanía fue cuestionado para las mujeres, como podemos ver en la Enciclopedia de Diderot, quien directamente relegaba al género femenino, o Rousseau que en su contrato social de libertad, igualdad y fraternidad dejaba a las mujeres como seres “precívicos” incapaces de ejercer puestos de poder. Como señala Laqueur (1994: 341):

...los argumentos de Diderot y Rousseau van por ese camino: ser mujer en una sociedad civil es ser modesta, crear deseo, pero no experimentarlo. Ser de otra manera es ir en contra natura. (Laqueur, 1994: 341)

Por su parte, Locke (1690) olvidó la “libertad natural” femenina, y justificó la subordinación de la mujer al hombre, argumentando que el Estado se fundamenta en un pacto social entre individuos varones, quienes, para preservar sus intereses y seguridad, delegaban en un poder que gobernase; mientras que la familia era un espacio entre la naturaleza y la sociedad.

Los pocos que se acordaron del género femenino en este período fueron tachados de radicales, como Olympe de Gouges, quien fue asesinada por querer reivindicar sus derechos.

En 1793 se proclamó el sufragio universal masculino, pero se prohibieron radicalmente los clubes femeninos. En 1795 se decretó que las mujeres no estaban facultadas para asistir a asamblea política alguna. Finalmente, la conquista de nuevas libertades y derechos, y el acceso a la igualdad jurídica no incluyó a las mujeres. La toma del poder por Napoleón y el Código Civil de 1804 fijaba también en términos jurídicos el sometimiento de las mujeres dentro de la familia.

En Inglaterra, a finales del siglo XVIII, la diferenciación entre lo “privado” y lo “público” constituía, no sólo una aspiración de las clases medias sino también, una nueva forma de organización familiar que se materializaba en la realidad cotidiana. Quedaba así institucionalizada, tanto desde los discursos como desde la práctica de la “diferencia sexual”.

A través de los nuevos discursos, lo que se iba afirmando era la “natural” disposición de cada sexo para desempeñar tareas específicas en distintos ámbitos de la actividad social; se iban “naturalizando” las diferencias entre los géneros, se podía, además, justificar la exclusión femenina de los derechos políticos y su dependencia respecto a los derechos civiles.

2.11.2 El discurso religioso: vírgenes y procreadoras

En la mayoría de las religiones se ha mantenido un orden patriarcal, de origen divino, lo que ha llevado a subordinar la mujer al varón. Esto se puede apreciar ya en el mismo acto de la creación que se describe en el Génesis. El pecado y la carne se identifican con la mujer, que es la tentación, el sexo y el demonio: no fue Adán el seducido, sino Eva, la que incurrió en la transgresión. La historia de los géneros humanos se sustenta en este mito que reprime a quien ejerce un poder no permitido: el de tomar decisiones. El mito muestra dos Evas: una Eva decidida antes de pecar y una Eva sometida por su atrevimiento a ser persona autónoma.

Los estudios que analizan la tradición bíblica acerca de las mujeres, destacan que la Iglesia Católica ha centrado en la imagen femenina la caricatura de las pecadoras que inducen a los hombres hacia el pecado carnal, personificando el interés por lo prohibido, como en el relato de Eva y la manzana. Como castigo por su desobediencia, la humanidad queda apartada del Paraíso, razón por la que hasta debe andar por un camino de penitencia, que está lleno de sufrimiento y que ha condenado a las mujeres a padecer fuertes dolores cuando dan a luz.

El hombre es visto por la Iglesia de una manera más condescendiente, ajeno al dolor femenino, debe cumplir con el deber de trabajar y mantener a su esposa e hijos. Como el varón no tuvo responsabilidad directa con el pecado original, estaría moralmente facultado para dominar a la mujer, incluso en la posición sexual (Pedregal, 2005).

Sólo mediante la maternidad, o ingresando en las órdenes religiosas, las mujeres podrán purificarse. Esta segunda opción es una alternativa que ofrece la religión católica para la madre-esposa; que consiste en sustituir la familia tradicional por una familia espiritual, compuesta por un esposo divino y unas hijas adoptivas (las novicias que tendrá que formar). Así, la mujer que se entrega a Dios como monja o como laica debe redimirse en su matrimonio con Jesús siguiendo el modelo de María que cumple la triple cualidad de virgen, esposa y madre.

Más allá de los ejemplos, la raíz del asunto tiene que ver con que la religión es otra pieza del sistema ideológico de dominación. Con sus enseñanzas y dogmas nos ofrecen una representación ideal de la realidad, que debe ser creíble tanto para dominantes como para dominados (siguiendo el concepto de violencia simbólica de Bourdieu (1994). En la religión, todos los elementos como creencias y rituales contribuyen a explicar, justificar y garantizar la perpetuación de un orden económico, social y político establecido, basado en lógicas patriarcales. Las sanciones divinas y las estructuras en cuanto a las relaciones de género, que ampara la religión, estarían hechas a medida de los hombres.

Pedregal (2005) ha sintetizado algunas concepciones de la religión que han creado un consenso cultural y social para ciertos actos de violencia simbólica. El primero de estos actos tiene que ver con que la mujer, reflejada en Pandora o en Eva, sería un ser secundario; ya que fueron creadas en segundo lugar con un carácter inferior y subordinadas al hombre. Así, si Dios es hombre, lo masculino es Dios. Posteriormente menciona el hecho de universalizar y esencializar lo femenino, por medio de la identificación de la mujer como materia, convirtiéndolas, como dice Amorós (1994), en "idénticas. De esta manera se construye un mensaje tranquilizador de las religiones. Los hombres en cambio, tendrían identidad y capacidad de razonar porque fueron creados primero a imagen de Dios, lo que los convierte en sujetos de pleno derecho.

Otra concepción religiosa, mencionada por Pedregal (2005), se refiere a que las mujeres no están a la altura de la divinidad masculina, y que para cumplir con una voluntad divina de castigo, terminan siendo una carga para la humanidad, ya que encarnan la culpa, la transgresión y el pecado en la medida que sus cuerpos sexuales provocan a los hombres. Así, la religión faculta al varón para corregir las conductas descarriadas de las mujeres, validando la aplicación de la violencia.

Es por medio de la aceptación simbólica de la violencia que la religión genera mujeres seguras de que el sufrimiento de su cuerpo ya sea ayunando comida, practicando actos de vigilia o sometándose a castigos autoinflingidos, son una forma de mostrar arrepentimiento por el mal hecho y de mostrar fidelidad a su iglesia para poder conseguir el amor de Dios, y de paso otros amores no tan divinos.

Para la mayoría de las religiones, especialmente la católica, la función principal de las mujeres es la procreación. De las Diosas-Madre a la Virgen María, las religiones les han quitado a las mujeres el dominio de sus cuerpos, argumentando que el progreso de la civilización debe estar sometido al control del padre, "verdadero y aristotélico principio fecundador"

(Pedrosa, 2005). Al tener como función principal la maternidad, las madres son para las religiones incompatibles con su propia sexualidad, así, se niega la posibilidad física del placer sexual, incluso negando a María la posibilidad de haber concebido a su hijo por medio de una relación sexual.

2.11.3 El discurso científico: la inferioridad física

A fines del siglo XIX y comienzo del siglo XX proliferaron diversas teorías que pretendían demostrar la inferioridad de la mujer respecto del hombre, justificando así su incapacidad para acceder a la formación o al empleo en igualdad de condiciones. Las ideas de Darwin (1877) sobre la evolución de las especies que como resultado de la selección natural y la selección sexual consideraba a los hombre mejor dotados física y psicológicamente que las mujeres sirvieron de inspiración para psicólogos como Spencer, Galton, Catell o Thorndike, quienes situaron a la mujer más cerca de un ser irracional que del ser humano (que para ellos era el hombre), intentando naturalizar la inferioridad femenina, argumentando la mayor variabilidad del varón y su consiguiente superior capacidad adaptativa. Esta tesis fue refutada en 1914 por las psicólogas Leta Stetter Hollingworth y Helen Parkes pero ignorada los psicólogos de la época (Sos Peña, 2012).

Entre los autores mencionados, Spencer (1864) consideraba que la educación de la mujer podría ser problemática. La mujer tenía que dedicarse al instinto maternal, ya que de no hacerlo perjudicaría a la reproducción y la especie” En esta misma línea se mantuvo Thorndike, (1906), quien puso en tela de juicio el potencial intelectual de la mujer proponiendo restricciones para su educación.

Por su parte Freud & Breuer (1895), trabajaron el psicoanálisis principalmente con mujeres “histéricas”, haciendo evidente su percepción respecto a la inferioridad femenina. Aludiendo también a la biología, sólo se podía concebir para las mujeres el rol de esposa, como se aprecia en el

fragmento de una carta que Freud envió a su prometida Marta:

La naturaleza delicada de las mujeres necesita protección (...) la posición de la mujer no puede ser otra que la que es: ser una prenda adorada en su juventud y convertirse una amada esposa en su madurez. (Bosh , Ferrer & Gili, 1999: 1)

Especialmente duro en su oposición a la profesionalización de las psicólogas fue Titchener (cit. en Winkler Müller, 2007: 64), que mientras vivió las vetó en todos los espacios (tanto formales como informales) de difusión investigadora y debate académico. Así pues, no consintió que se admitiera a ninguna mujer en la *Sociedad de Psicólogos Experimentales*, ni en reunión alguna del «Grupo de los Experimentalistas», fundado por él. Se trataba de un *faculty club*, o sea, un grupo informal de discusión y crítica con profesionales y estudiantes (García Dauder, 2005: 157).

Ante tal panorama, a mediados del siglo XX se instauró la psicología de la mujer como un campo de estudio para refutar las conclusiones de los estudios expuestos anteriormente. Teniendo en cuenta las teorías dominantes, que ponían el acento en el carácter inferior de la mente femenina y en su precariedad intelectual, las primeras psicólogas aceptadas dentro de la academia consideraron prioritario desarrollar investigaciones que analizaran experimentalmente estos presupuestos científicos. Los trabajos de Hollingworth (1913) se sitúan en estas coordenadas. Rechazó la clásica premisa que implicaba tomar como muestra de la población a un sujeto varón y se centró en aspectos concretos que afectaban a las mujeres. Su tesis, *Periodicidad funcional: un estudio experimental de las habilidades motoras y mentales de la mujer durante la menstruación*, confirmó que el rendimiento de la mujer no decrecía durante este ciclo biológico. Además, sus estudios ayudaron a comprobar cómo los estereotipos asociados a las mujeres difundidos por los científicos repercutían muy negativamente sobre las propias mujeres, en tanto éstas asimilaban como propios todos estos valores sociales.

La psicología de la mujer, propone en consecuencia una revisión de todas aquellas presuntas verdades científicas que ponían a la mujer en situación de desventaja. Actualmente se ha ampliado el estudio de este campo y al igual que desde otras disciplinas, los estudios enfocados desde una

perspectiva de género en las diferentes disciplinas ayudan a visibilizar las aportaciones de las mujeres en ellas a través de los diferentes periodos históricos, así como a reinterpretar esta historia y banalizar los factores que han contribuido a generar diferencias entre hombres y mujeres, procurando no repetir los mismos errores cometidos a lo largo de la historia.

2.12 Los estudios de mujeres y la perspectiva crítica de género

Debemos destacar la estrecha relación entre el nacimiento de los Estudios de Mujeres y el movimiento feminista, que tuvo su mayor apogeo en la segunda mitad del siglo XX, en especial en la década de los 60, cuyo objetivo fue reivindicar la visibilidad y especificidad de las mujeres para conseguir una igualdad real, más allá de la igualdad formal que había significado la obtención del voto y otros derechos.

La denuncia respecto a la invisibilidad y desigualdad de las mujeres significó un cuestionamiento tanto a nivel estructural como ideológico de las bases sociales, históricas, culturales y científicas que facilitan y cristalizan este orden social, definiendo determinados roles y espacios según se sea hombre o mujer.

Como referente de este movimiento, destacan dos publicaciones que sirvieron para estimular la inspiración y el debate respecto al feminismo. "El segundo sexo", de Simone de Beauvoir (1949, 1987), y "La mística de la feminidad", de Betty Friedan (1963). Esta autora se enfocó en el asunto que ella denominó como "el problema que no tiene nombre", que es una reflexión sobre el problema de identidad que tienen las mujeres, afirmando que el incremento del bienestar económico posterior a la Segunda Guerra Mundial agudizó la "contradicción de la dependencia de las mujeres, que existen en función de los otros. En este sentido la mujer, es en relación al hombre" (Friedan, 1950).

El enfrentamiento entre el mundo público y privado en los que se sitúa a hombres y mujeres, esta presente también en la obra de De Beauvoir (1949, 1987), quien destaca la confinación de la mujer en "Lo Otro", lo que no es, ya que ésta no existiría hasta que pudiera estar en función de los otros, que en este caso son los hombres. Ambas obras tendrían gran influencia en el postulado feminista de los años 60.

El feminismo se desarrolla marcado por el debate sobre la atribución de roles y la asignación de estereotipos de género, su vínculo con la separación de las esferas de lo público y lo privado, y la subyugación del patriarcado y el modelo androcéntrico, tal como lo entendemos desde la Ilustración, que estructura la organización del mundo occidental en torno a la figura masculina y al ciudadano.

Los estudios de género nacen dentro de este contexto y serán las mujeres quienes sitúen "la cuestión femenina" en el ámbito de los estudios científicos, en especial los sociales, estableciendo nuevos conceptos y temáticas para el estudio de la realidad de las mujeres. El primer foco de atención de este movimiento intelectual y político tuvo que ver con la revisión del pasado, en cuanto al estudio de la historia y la literatura, que hasta ahora despertan un amplio interés de análisis por parte de los investigadores. Sin embargo, el estudio del presente también ha tenido un espacio dentro de los estudios de género, en especial en el último período, con especial atención hacia las imágenes actuales de las mujeres, las que son producidas y representadas en gran medida por los medios de comunicación. Finalmente, hay una tercera corriente que busca reinterpretar el orden social a la luz de las relaciones entre los dos sexos (Butler, 1999).

A pesar de la actual aceptación y expansión de los estudios de género, todavía no existe un consenso entre los investigadores respecto a su estatus, ya que hay posturas que aceptan la existencia de una teoría feminista en toda regla; pero, por otro lado, hay quienes la definen como una metodología específica que representaría un aporte a los métodos de análisis. Hay una postura mayoritaria que considera que se trata de una nueva perspectiva o

posicionamiento en que se sitúa el investigador para escoger y abordar el objeto de análisis. Debemos considerar que el origen de estos estudios estaba fuera del ámbito científico, enmarcándose en la lucha por los derechos de la mujer, por lo que su fundamento es hasta ahora contribuir desde el ámbito académico a la visibilización y comprensión de la "cuestión femenina".

Desde este punto de vista, los estudios de género se vinculan con otras perspectivas críticas; como el análisis crítico del discurso, que aboga por un posicionamiento explícito y comprometido del analista frente al objeto analizado.

2.13 Representaciones de género en el discurso fílmico: teoría fílmica feminista

Durante los años setenta, hubo una creciente especialización en los estudios sobre la mujer y su relación con el cine, desde diversas perspectivas e intereses, de acuerdo con las diferentes etapas por las que ha pasado el movimiento feminista. En esta época proliferan una serie de estudios que pusieron en tela de juicio los modelos de mujer propuestos en el cine clásico y comercial (Rosen, 1973, Haskell, 1975). Sus teorías nacen de los estudios culturales que analizaban las herramientas utilizadas por la ideología dominante para establecer el sistema de sexo/género.

Estas investigaciones fueron abordadas principalmente por universidades anglosajonas (Estados Unidos, Gran Bretaña y del Norte de Europa), que a través de los *Women's Studies* formarán una tendencia crítica y anti hegemónica que se unió a los movimientos reivindicativos de la época. A partir de esta década comenzó una revisión sobre la construcción histórica y los productos culturales de Occidente.

De esta manera, el feminismo además de cuestionarse las estructuras de poder propias de una sociedad claramente patriarcal, quiso reescribir la

historia de los hombres y hacer visible la historia de las mujeres, a través de la recuperación de las voces silenciadas.

La teoría filmica feminista, arropada por la proliferación de los *Women's Studies* como disciplina académica, es un área de conocimiento que fue más allá de lo femenino, ampliando su trabajo hacia otros campos, como el teatro, la literatura, o la historia del arte, dentro de un enfoque que buscaba la transgresión para deconstruir los mecanismos que configuraban la ideología patriarcal. Su postulado teórico fue multidisciplinar, inspirado en la sociología, el psicoanálisis, la semiótica y la lingüística, con exponentes estructuralistas franceses de referencia como Foucault (1977), Barthes (1964) o Althusser (1974).

Un punto en común en todos los teóricos y teóricas de esta etapa, tiene que ver con un compromiso político que los motivaba a cuestionarse las estructuras de género establecidas desde un poder social. Es así como surgieron los grupos interdisciplinarios de mujeres, en que las académicas formaron redes de colaboración con artistas o activistas feministas, creando festivales de cine de mujeres como el *New York International Festival of Women's Film* o secciones como en los festivales de Edimburgo o Toronto, además de fundar revistas como las influyentes *Women and Film* (1972), *Women in Cinema*, *Sexual Stratagems* y *Velvet Light Trap*, entre otras. Dichas publicaciones abordaban el estudio de los estereotipos femeninos interesados en revisar si el cine reflejaba los cambios sociales que involucraban a las mujeres de esa época.

Estos estudios perseguían dos objetivos fundamentales: el primero fue denunciar el carácter arquetípico de las imágenes femeninas propuestas desde el cine, y el segundo, el de proponer alternativas a dichas representaciones.

Con el nacimiento de los *Women's Studies* hubo dos corrientes investigadoras que se originaron en diferentes puntos del mundo. La primera surge en Estados Unidos y se vincula a los postulados sociológicos que promueven una imagen "auténtica" de las mujeres en los *mass media*. La otra

corriente emerge en Inglaterra y se inspira en la semiótica y el psicoanálisis, cuyo principal enfoque dice que un discurso para ser considerado “auténtico” solo es aceptable si se cuestionan primero sus propios instrumentos. En este sentido podemos clasificar cuatro temas de investigación:

1. El primero se relaciona con cuestiones metodológicas que ahonda en los instrumentos de análisis semiótico y los postulados más importantes del psicoanálisis. En esta línea de investigación hay una orientación freudiana, que se enfoca a la vida psíquica masculina y la compara con la experiencia femenina.

2. Otro tema de investigación tiene que ver con la perspectiva histórica. Se hace una revisión del cine clásico para develar las contradicciones internas de este tipo de cine.

3. También se investigó el cine hecho por mujeres en épocas anteriores y también el cine contemporáneo, lo cual estuvo más relacionado con una postura militante, pero que sirvió para el reconocimiento de las directoras de cine.

4. Por último, se llevó a cabo investigación relacionada con los referentes de la identidad femenina. Aquí la identidad es un concepto que se estudia como una construcción cultural y se distancia de los postulados biologicistas. La identidad sería el resultado de los discursos que se reproducen en la sociedad, y por ello ésta línea de investigación quiso destacar que la diferencia entre lo femenino y lo masculino no es algo meramente anatómico, sino que está relacionado con diferencias respecto a la situación y condición de los hombres y las mujeres.

En todos estos temas además de estudiar las presencias, entendidas como la forma en que se representan a las mujeres, también se prestó atención a las ausencias, en especial a la ausencia de mujeres en las secuencias centrales de las películas o la ausencia de protagonismo femenino en el planteamiento de las historias.

La teoría fílmica feminista adopta el concepto de representación como algo mediatizado, como parte de una construcción social e ideológica autónoma, es decir, que en la producción de significado no se relaciona necesariamente con el mundo “real” y tampoco los refleja como tal. En este sentido podemos ver conceptos vinculados al psicoanálisis, la semiótica o el estructuralismo.

Siguiendo los postulados de Althusser (1974), podemos ver algunas de las principales inquietudes que la teoría fílmica feminista asumió como propias:

- Los discursos lanzados por los medios de comunicación, en este caso por el cine, no son inocentes, sino que poseen un propósito conservador y naturalizador.
- En tanto naturalizador, se trata de un discurso que promueve la puesta en marcha de modelos de representación con los que los espectadores gusten de identificarse.
- Dichos modelos de representación provocan un impacto psicológico mensurable y comprobable.
- Las fuerzas que operan en la puesta en marcha del sistema se relacionan directamente con el poder, una esfera eminentemente patriarcal.
- Como fuerza dominante, los discursos patriarcales difunden una mirada masculina, que promueve la diferencia sexual y sitúa a la mujer en un lugar subalterno. Sin olvidar otros agravantes que aumentan dichas diferencias, como el hecho de pertenecer a una raza diferente a la hegemónica u otras culturas.

- La labor desarrollada por los modelos de representación hegemónicos da lugar a una construcción social de la raza, de la sexualidad y del género, orientada a que se perciba como natural, lo que no es sino construcción interesada. .

Siguiendo estos principios, la teoría fílmica feminista reclamará que el tratamiento de las mujeres en el discurso cinematográfico apunta a replicar una y otra vez los estereotipos más tradicionales de la feminidad, que fundamentalmente muestra a las mujeres como objetos de deseo, adoración o violencia además de ser retratadas como sujetos pasivos, castigadas si se atreven a plantearse algún tipo de actitud activa, o a desafiar o cuestionarse el modelo hegemónico de “ángel del hogar”, además de estar atrapadas por la imposibilidad de salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de la madre/*femme fatale* o la virgen/puta. Haskell (1975) estudió los prototipos de *vamp*, de virgen, de madre, de mujer profesional, de chica buena, concluyendo que las mujeres siempre protagonizan personajes débiles, románticos, vicarios con respecto al protagonista masculino, sin autonomía narrativa, y que están dispuestas a abandonar sus propios anhelos por el amor de los hombres.

Hay otros estereotipos que llegan a desplegarse como variedades dialécticas de una misma lengua, como por ejemplo en el personaje de las madres: madre sufridora, madre castradora, madre desnaturalizada o madre sin hijos. Loscertales (2007) nos ofrece una clasificación más amplia en relación a las mujeres estereotípicas más comunes:

- La chica buena: Ella acepta el sistema, es sufridora por naturaleza, inocente y conformista. En general es joven, con una belleza sugerente y en la mayoría de los casos tiene una clase social y nivel cultural medio-bajo. Su sueño es lograr la felicidad con un buen esposo para toda la vida.
- El ángel: Es una mujer falsa, que tiene el mismo perfil de la chica buena pero es la más peligrosa, puesto que en su interior es ambiciosa y puede llegar a hacer cualquier cosa para conseguir lo que quiere.

- La virgen: Este estereotipo se presenta en diferentes versiones, como la virgen sumisa o la virgen rebelde. Ellas hacen de celibato su principal característica, en algunos casos siguiendo un modelo de beata y en otros acercándose más a la mujer guerrera, al estilo de Juana de Arco.
- La solterona: Son mujeres solas, cerca de los cincuenta años, con poca belleza física, alta vocación religiosa y en algunas ocasiones con una personalidad amargada, reprimida y oscura.
- La chica mala: Es otra versión del estereotipo de ángel pero mas joven, cuyo objetivo es lograr una relación con algún hombre maduro. Por medio de sus acciones provocará tensión sexual y problemas éticos a los hombres con los que quiera estar. Puede que su fin solo sea divertirse. Un ejemplo de este estereotipo es Lolita.
- La guerrera: Representa a mujeres vinculada con la historia y los mitos, al estilo de las Amazonas que priorizan la lucha a otras facetas personales. Cumplen con un canon de belleza y pueden renunciar a los hombres, o por el contrario dejar su condición de guerreras para quedarse con una pareja.
- La *femme fatale*: Es mala por naturaleza, el punto débil de los hombres, la otra chica del mafioso (que además de tener una buena/tonta tiene otra de este estilo). Son peligrosas, ambiciosas y fatales para el hombre que se enamora de ellas. Tienden a la autodestrucción. Además, gozan de un alto poder de seducción y malas costumbres morales y físicas, su juventud y belleza se acabarán y su destino las conduce hasta la enfermedad o la muerte como castigo a sus vidas licenciosas.
- La *mater amabilis*: Es la feliz ama de casa, ama a sus hijos y su esposo. Suele ser de mediana edad, y una buena persona que no aporta mucho en las narraciones de las historias.

- La *mater* dolorosa: Es la madre que sufre por sus hijos. Vive como una penitencia las caídas de sus hijos, y en algunas ocasiones pueden hasta sufrir los maltratos de éstos. Es uno de los poco personajes de edad madura que se presentan en el cine.
- La madre castradora: Es la mujer que coarta el pensamiento y la libertad de acción de sus hijos, en especial con los hijos varones llegando a crearles secuelas psicológicas irreversibles. Se caracterizan como seres maduros y de aspecto severo.
- La madrastra: Similar al estereotipo anterior pero con hijos que no ha parido ella.
- La madre del monstruo: La madre desnaturalizada que da a luz un hijo no deseado o deseado pero que no es lo que se esperaba. Al final termina enfrentándose o destruyéndolo.
- La madre sin hijos: Son mujeres de corta edad, con alteraciones mentales y actitudes desequilibradas, que se obsesionan al no poder engendrar entrando en conflicto con su deseo de maternidad, lo que les provoca problemas conyugales y con la justicia, ya que se apropian física o psicológicamente de hijos ajenos.
- La Cenicienta: Bellas, jóvenes e inocentes, estas mujeres ascienden socialmente sin buscarlo y por amor, luchando con muchos obstáculos a veces sin intención o voluntad de hacerlo.
- La *turris ebúrnea*: La mujer torre de marfil, inalcanzable y por ello más deseable. Es fuerte, fría e inflexible, fácilmente fetichizable.
- La reina bruja/viuda negra: Pueden ser monstruosas o de gran belleza dependiendo del género narrativo, pero mantendrán un carácter perverso y dispuestas a hacer el mal para lograr el poder sobre algo o

alguien, o en otras ocasiones por el simple placer sádico. Su versión moderna sería la dominatrix.

- La villana: Se presenta como contrapunto al héroe masculino. La chicas Bond son un ejemplo de ello. Combinan juventud, belleza, inteligencia y habilidad física para enfrentar y escapar de situaciones difíciles. Tener comportamientos masculinos no les impide ser sexualmente muy activas y despreocupadas.
- La superheroína: También tiene un comportamiento masculino pero se diferencia de la anterior porque quiere ayudar a los demás.
- La dominatrix: Procede del cómic y basa su vida con los hombres entablando relaciones de poder sadomasoquista. Tienen un aspecto que impone, son independientes, con solvencia económica, y protagonizan los personajes protagonistas de los ero-thriller, manteniendo continuamente un pulso con los hombres.

De entre las críticas recurrentes hacia las proposiciones de Haskell (1975) y sus análisis de estereotipos, encontramos el hecho de que la autora considera los diferentes tipos de mujeres representadas por el cine como reflejos de un referente real, obviando el carácter cultural y no natural de los estereotipos patentados por dicha industria. Sin embargo, Mulvey (1989) resuelve esta cuestión argumentando que la imagen cinematográfica es un arma política que pone de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica, encarnando un modelo de representación interesado en perpetuar las estructuras de poder que sustentan dicha sociedad patriarcal. Desde esa perspectiva nosotros afirmamos que el cine, sin estar hecho con intencionalidad de presentarse como cine testimonial, siempre será un testimonio de su realidad. Bourdieu (2000) explica que:

El esfuerzo para liberar a las mujeres de la dominación, o sea, de las estructuras objetivas y asimiladas que se les imponen, no puede avanzar sin un esfuerzo por

liberar a los hombres de esas mismas estructuras que hacen que ellos contribuyan a imponerlas. Bourdieu (2000: 78)

El cine está mayoritariamente en manos masculinas. Los valores como el poder, el sexo, la violencia o el dinero aparecen legitimados en la pantalla. Ibáñez (1994) distingue, interpretando las ideas de Levi-Strauss (1949), entre mujeres negociables y consumibles. Las primeras serían aquellas conservadas para el intercambio, las castas, «cuya penetración sería un incesto», mientras que las segundas serían aquellas que no poseen valor alguno dentro de ese sistema de intercambio; es decir, mujeres que sólo tienen valor de uso, pero no de cambio.

Para analizar las obras desde esta perspectiva, debemos entender la importancia de la reinterpretación crítica de las películas realizadas dentro de un sistema dominante. Ya que ningún texto es estático en su significado, la significación será parte del trabajo del analista, quien interpretará la obra según su propia postura ideológica y de la situación histórica y local en que dicho proceso tenga lugar. De esta manera podemos plantear que cualquier texto es susceptible a una posible interpretación feminista y está abierto a ser deconstruido en busca de factores ideológicos subyacentes.

Johnston (1975) ha denominado “contra cine” la idea de un cine alternativo, que altere las imágenes o estereotipos femeninos más utilizados en pantalla, que como dice la autora:

...no se interese solo en crear personajes femeninos positivos o en enfocar los problemas de las mujeres... este cine tiene que ir más allá, tiene que golpear a la consciencia. Requiere de una estrategia revolucionaria que sólo puede estar basada en el análisis de cómo las películas operan como un medio dentro de un sistema cultural específico. (Johnston, 1975: 181)

En esta misma línea, Kuhn (1991) propone reinterpretar las películas clásicas fuera de su contexto, como una buena manera de entender la mecánica sexista y de intervenir en esta ideología.

Para Johnston (1975: 186) “las mujeres no cuentan sus propias historias ni controlan sus propias imágenes, sino que están ideológicamente instaladas

en función del patriarcado”. Para reafirmar esta reflexión podemos aproximarnos a la Historia, que escrita por hombres, ha dejado tradicionalmente fuera a las mujeres, almacenando en el inconsciente colectivo figuras heroicas que corresponden exclusivamente a varones. Es así como Armatage (1995: 126) nos recuerda: “el énfasis convencional en el rol de las figuras heroicas y de las narrativas maestras del pasado han sido factores significativos a la hora de oscurecer el papel de las mujeres en la Historia”.

Es así como al igual que en la Historia, la teoría fílmica feminista nos dice que el discurso de la mujer está reprimido o ausente, y que el discurso dominante en el cine de masas es predominantemente masculino. Lo mismo ocurrió en otras áreas de la creación artística en general, donde las incursiones femeninas, además de escasas, se caracterizaron por estar centradas en labores poco importantes o de bajo prestigio.

Autoras como Haskell (1975) y Rosen (1973) analizaron películas de los años 60 en las que notaron un aumento de la violencia argumental, con una proliferación de mujeres en papeles de víctima, lo que según estas autoras tendría una explicación sociológica para comprender esta tendencia. Ello tiene que ver con un contexto histórico en el que las mujeres comenzaron a reclamar sus derechos y a lograr independencia en la vida real, una época en la que a su vez se elaboraron filmes que en su argumento anunciaban, casi como un recordatorio, que el mundo pertenecía a los hombres. De esta manera, Haskell (1975) definió Hollywood como una industria que utilizaba la propaganda para transmitir los valores del sueño americano pero que a su vez representaba a las mujeres como servidoras y esclavas románticas, sin ambición ni autonomía narrativa.

En su libro *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*, Haskell (1975) critica cómo los roles tradicionales (la madre, la virgen, la esposa, la amiga fiel, la vampiresa) no tienen mucho que ver con las verdaderas identidades de la mujer, ni mucho menos con sus experiencias de vida. Para esta autora, el cine de Hollywood modelaría los comportamientos de la mujer por medio de imágenes que representarían la inferioridad femenina. Es

así como en el fondo, según la autora, todas desean convertirse en víctimas del poder masculino reflejado en su fuerza física, por lo que la violación sería una aspiración femenina, si analizamos el tipo de escenas que prevalecen en las películas de los años 60 o 70. El recordatorio de que el mundo pertenece a los hombres se tradujo en un endurecimiento discursivo de los guiones cinematográficos.

Con estudios como los de Haskell (1975) se quiso demostrar que las representaciones de los roles sexuales eran muy limitadas y desalentaban las aspiraciones femeninas a cambiarlos, a su vez que reforzaban los prejuicios masculinos. En este sentido se le atribuyó un gran poder a los contenidos del cine respecto al contexto social. De esta manera se reclamó una mayor presencia femenina dentro de los cargos directivos en la industria cinematográfica, que aportara otra visión sobre el colectivo femenino y así intentar acabar con los estereotipos y tener alguna opción de cambio en la representación de las mujeres en el cine.

La teoría fílmica feminista ha tenido diversos exponentes, que con el paso de los años han abordado la representación de la mujer en el cine desde diferentes ópticas, es así como Rose (1976) y Modleski (1991) abordaron el cine de Hitchcock como material de análisis, o Williams (1981) dedicada al estudio del cine de terror, el cine pornográfico y el surrealista. Jacobs (1981), Kaplan (1983) y Kuhn (1991) se dedicaron al análisis de las espectadoras.

De forma casi paralela a los estudios de la representación, hubo un especial interés por los mecanismos de la mirada y el poder que de ella emanaría. Esta perspectiva de investigación tiene su origen en Inglaterra a finales de los 70, y se inspira en conceptos tomados de la semiótica y el psicoanálisis. Los estudios de Mulvey (1975) y De Lauretis (1992) se preocuparon de estudiar los modos en que se integra la imagen cinematográfica en el marco de la teoría psicoanalítica, de esta manera concluyeron que los modelos dominantes en el cine descansan en el eje del deseo masculino.

El conocido texto de Mulvey (1975): *Visual Pleasure and Narrative Cinema* cuestiona la función que cumple las representaciones del cine en las espectadoras, y cómo ellas consumen las películas producidas por la ideología patriarcal.

Mulvey (1975) estableció una relación entre la función de la mirada en la sociedad patriarcal y el modelo dominante de representación, analizando películas hechas entre los años 30 y 50, como, por ejemplo, *Duel in the Sun* (1946) de King Vidor, que estudia el funcionamiento del placer experimentado por el espectador durante el visionado fílmico, en el que generalmente se presenta al personaje femenino como un objeto erótico que funciona como base del deseo masculino.

La base de su teoría parte de una pregunta básica: ¿Qué tipo de placer es el que le proporciona el cine al espectador? Mulvey (1975) afirma que el placer entregado por el cine de la época analizada se basa en la negación de la mirada de la mujer para satisfacer el deseo del hombre. Es así como la mujer se representa como un objeto para ser mirado, mientras que el hombre, por el contrario, es el sujeto que mira. De esta manera la autora otorga un enfoque político que cuestiona la naturaleza sexista de la que están hechas las representaciones hegemónicas del cine.

Según Mulvey (1975), el cine nos da placeres vinculados con el disfrute, como la escopofilia, placer relacionado al acto de mirar, el placer de la contemplación cinematográfica, cuya importancia radica en determinar la capacidad creadora de uno u otro sexo. En este sentido, la mirada estaría compuesta por tres tipos: la mirada de la cámara (que en general es masculina, la cámara suele estar manipulada por un hombre), es decir, un editor o un director, que en teoría representan la escena de una forma neutral, pero que en la realidad ejecutan una selección subjetiva de las instantáneas; luego tendríamos la mirada que sucede dentro del propio film, la mirada entre los actores dentro de la propia película. Para Mulvey (1975), los protagonistas masculinos objetivizan a las protagonistas femeninas por medio de su mirada

activa y más influyente. Por último se encuentra la mirada del espectador/a que estaría determinada por las otras dos miradas, éste/a se identificaría con la mirada del protagonista masculino mostrado en pantalla y su rol en relación con lo que es producido por la cámara. De esta manera termina por verse a las actrices como objetos de deseo a través de los ojos de los personajes masculinos.

Mulvey (1975) afirma que el sujeto se construye según las relaciones que establece con su exterior, y muy en especial con las identificaciones que se establecen con las imágenes que le rodean. En el caso del cine, los espectadores se constituyen a través de la imagen que se proyecta en pantalla, y por ello es necesario estudiar los mecanismos de representación que forman el deseo de dichos sujetos.

La autora sostiene que la polaridad hombre/actividad y mujer/pasividad se debe a cómo son aprehendidas las estructuras del placer del cine clásico y la manera en cómo se logra la identificación con los personajes y las historias proyectadas en pantalla. Esta afirmación se basa en la teoría de que el cine entrega dos tipos de placeres, uno ligado a la escopofilia y otro al narcisismo. El primero tiene que ver con el objeto que se ve, en este caso la mujer, considerada fuente de excitación. En él, realidad y ficción cinematográfica no convergen. La mujer, entonces, es encuadrada en el marco de lo inalcanzable. El segundo, provoca la identificación. En ambos casos el mecanismo que permite la obtención de placer es el de la visión

Mulvey (1975), siguiendo la corriente teórica feminista, argumenta que la cultura visual ha contribuido al desarrollo de una polaridad activa/masculina y pasiva/femenina. Este tipo de cultura icónica sería anterior al siglo XIX, pero ahora, con la expansión de las comunicaciones, se ha incrementado ese poder.

La autora argumenta que el cine clásico se distingue por formas de interpelación que se refieren a la subjetividad masculina como la única subjetividad posible. Esta situación, criticada por Mulvey y otras teóricas próximas a la revista británica *Screen* propusieron no utilizar el cuerpo de la mujer en sus representaciones. Ya que el cuerpo de la mujer está lleno de

significados, y aunque no lo quiera el artista, su representación siempre será vulnerable de transformarse en un objeto de contemplación, y por ende, en espectáculo.

Desde el feminismo, el trabajo de Mulvey (1975) intenta demostrar que en el cine clásico (que desde esta teoría se considera como un modelo de representación institucional) es el hombre quien recorre continuamente con su vista la pantalla, mientras que la mujer se exhibe ante los demás, por lo que el espectador elegiría siempre al héroe como modelo de identificación y a la heroína como símbolo de goce. Es así como se plantea la necesidad de un cambio mediante la ruptura del modelo diegético de las representaciones tradicionales para conseguir cambiar los hábitos

La publicación de Mulvey fue criticada en 1987 por la autora Stacey, quien en su artículo *Desperately seeking difference*, también publicado en la revista *Screen*, analiza los procesos de identificación en el cine y el placer visual de los espectadores. En este artículo Stacey (1987) sostiene que la teoría fílmica feminista ha abordado la figura de la mujer como un personaje pasivo y observador y la figura masculina como activa y observadora, lo que la lleva a preguntarse dónde se encuentra la satisfacción de la espectadora mujer. La autora además amplía sus preguntas a los placeres homosexuales que las teorías hasta entonces planteadas parecían excluir.

Respecto a los postulados teóricos de Mulvey (1975), Stacey (1987: 49) argumenta que hay dos ausencias importantes; la primera tiene que ver con que no hay planteamientos sobre la figura masculina como objeto erótico, y la segunda a que no hay referencias a un deseo activo de las mujeres como sujetos en la narración, y a posibles propósitos sexuales de espectadoras en su relación con la protagonista femenina.

Mediante un análisis textual detallado, Stacey (1987) intentó demostrar que las diferentes posiciones de género de los espectadores son debidas al texto fílmico, postura que contradice la teoría de que el espectador masculino es siempre el que mira. La afinidad del público con las posiciones masculinas y femeninas en las películas requiere una profundización ya que se trata de un

asunto que va unido a procesos de identificación de las audiencias y éstos no tendrían por qué identificarse con sus iguales en género sexual.

Uno de los argumentos de esta autora es que el narcisismo no sólo involucra el amor a uno mismo, puesto que siempre carga con la imagen de otro/a. Stacey (1987) señala que el narcisismo femenino tiene un significado específico en las culturas donde la mujer es definida como sujeto y objeto de la mirada. Es ahí cuando surge en ella "el deseo de ser como" y que no debería excluir necesariamente un factor erótico. La autora sostiene que el narcisismo puede estar vinculado a formas de homoerotismo en las que la propia adoración incluiría un culto a la feminidad.

Es así como para Stacey (1987) la identificación femenina implica una combinación de significados culturales mucho más complejos que lo sugerido por las autoras que se vinculan con la teoría psicoanalítica. La autora no comparte la metodología aplicada por la teoría fílmica feminista si lo que se busca es profundizar las relaciones entre el texto fílmico y las espectadoras, ya que únicamente se han utilizado los conceptos de la semiótica, el psicoanálisis y el método de análisis textual de películas. Para ella, en estos trabajos se han omitido el contexto, el momento histórico y las audiencias.

En numerosos trabajos se ha destacado el hecho de que mientras las figuras masculinas se encuentran dentro de una iconografía narrativa, que significa que los personajes son representados como seres individuales, las figuras femeninas se encuentran en el ámbito del mito. Esta idea fue desarrollada por Casetti (1977) quien afirmó que:

La ideología machista no se manifiesta en la "pobreza" de la presencia femenina, sino en situar a la mujer en un universo sin tiempo, poblado de entidades absolutas y abstractas. La mujer, a diferencia del hombre, aparece fuera de la historia, y de este modo es a la vez marginada y glorificada. (Casetti, 1977 :53)

Si bien existen películas que tienen alguna protagonista femenina tratando de rebelarse y desafiando los clásicos estereotipos, la línea argumental suele reincorporarlas al sistema patriarcal, como en el caso de "La fierecilla domada", escrita por Shakespeare en 1593 y llevada a la gran pantalla

por primera vez en 1929, con múltiples versiones posteriores para el cine y la televisión. El castigo o la recuperación de la mujer que no se ajusta a los cánones del sistema dominante se puede ver en un sinnúmero de obras cinematográficas, pero su origen proviene de la literatura, como bien lo describe una columna del Diario El País, titulada “Castigos Ejemplares” y escrita por Restrepo en 2008, que nos habla de los trágicos destinos de las protagonistas adúlteras en las obras literarias, y que refleja con claridad la necesidad del autor de mantener la estructura patriarcal en la que la mujer que salga de la norma debe recibir un castigo:

La protagonista/prostituta, o adúltera, termina casi sin excepción siendo señalada y reprendida, forzada a reconocer sus pecados y sometida a expiaciones terribles que suelen llegar hasta la pena capital. Ante lo cual el escritor se lava las manos y permanece de brazos cruzados. Peor aún, asume la responsabilidad del castigo ejemplarizante al empujar en esa dirección el argumento, y así el Abate Prebost arrastra a su bella Manon Lescaut por celdas húmedas y barcos de galeotes; Flaubert le depara a su Madame Bovary una muerte por veneno en medio de alaridos y retorcionas; Tolstói hace que su divina Ana se arroje bajo las ruedas del tren. La espléndida Naná, de Zola, termina tirada sobre un colchón, putrefacta y cubierta de pústulas; pese a los bouquets de camelias, la tisis acaba con la dama de Dumas; Hawthorne marca a su heroína con una letra A, de adúltera, bordada en rojo sobre el pecho; Mahfuz decide que la arrogante Hamida, de El Callejón de los Milagros, debe entregarle su virginidad a los oficiales norteamericanos. Para rematar con la Eréndira de García Márquez, si no virgen, sí mil veces mártir, mítica en su tormento de permanecer atada a un catre para que los hombres sacien el apetito en sus entrañas, tal como hacen los buitres con Prometeo encadenado a una roca. (Restrepo, 2008)

Desde el psicoanálisis se considera que el cine es un dispositivo psíquico auxiliar con la capacidad de constituirnos como sujetos, que estudia la industria cinematográfica como un dispositivo significativo. Los estudios de los años setenta y posteriores que se guiaron por esta corriente se dedicaron a estudiar los elementos significantes subyacentes en las películas, entendiendo que dichas obras eran elementos viables de análisis que permitían la identificación secundaria de sus espectadores.

Dentro de la teoría feminista el enfoque psicoanalítico tendrá que ver principalmente con las cuestiones de la representación imaginaria que el cine, como dispositivo significativo, fabrica a la mujer. Obras como las de Kuhn (1991): *Cine de mujeres: feminismo y cine* o la de Penley (1988): *Feminism and Film Theory*, estudian los modos de proceder textual del cine, buscando denunciar un modelo discursivo que evidenciaría el mecanismo inconsciente

de la diferencia sexual dentro del mundo occidental.

Las desigualdades de la representación femenina en el cine han inspirado a investigadoras como Johnston (1975) a proponer soluciones alternativas a esta situación, que se pueden resumir en dos puntos:

1. Hacer una lectura feminista que deconstruya lo que la industria del cine considera como “normal” intentando demostrar las contradicciones y la estructura patriarcal con la que se sustenta dicha normalidad.

2. Realizar obras alternativas a la de la industria tradicional, el llamado “contracine”, en el cual se emitan otro tipo de representaciones femeninas, como Akerman (1976) en su película: *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce 1080 bruxelles*, en la que se apodera del manejo del tiempo en la película y acentúa la rutina doméstica realizada por su protagonista, quien vive de la prostitución luego de haber quedado viuda. La directora decide incluir todas las tareas del hogar que realiza el personaje (preparar el desayuno, lavar los platos, limpiar la mesa) y presentarlas en largos planos, mostrando un aspecto de la vida normal que casi siempre se omite en los relatos cinematográficos. Al no suprimir estos detalles domésticos, además de elegir unos recursos cinematográficos específicos para su propósito, entrega una obra exasperante, de ritmo tedioso y monótono que termina por descomponer al espectador, a quien se le saca de los clásicos cánones de la mujer en el cine, además de centrarlo de golpe en la realidad femenina de la época.

2.14 Otros enfoques

Los investigadores han consensuado que los análisis de contenido y textuales en el cine han entregado valiosos conceptos sobre la imagen de la mujer en el cine, aunque desde la perspectiva sociológica hay una carencia respecto a la inclusión de aspectos asociados a los contextos institucionales, sociales e históricos en que se han producido dichas películas, además de

ignorar su realidad respecto a la distribución y exhibición. En este sentido, los teóricos sostienen que el simple análisis de contenido ha hecho que se estudien las películas como productos ajenos al contexto social o del momento histórico en el que se han producido. Para estudiar un producto cultural se debe poner siempre en relación con el contexto social e histórico en el que se encuentra, ya que es un producto que está mediado por ese entorno.

Cine porno

Kuhn (1991) analizó el cine pornográfico, afirmando que es una representación que implica en general a las mujeres y su cuerpo,

...que queda convertido en espectáculo con una puesta en escena que se codifica de varias formas tanto para provocar la mirada del espectador como su excitación sexual. Estos códigos incluyen la postura y la iluminación del cuerpo, la composición global de la imagen y la naturaleza y dirección de la mirada de la modelo. Este es el significado del concepto de "cosificación" en relación a ciertas representaciones del cuerpo femenino. (1991: 127)

La autora argumenta que la pornografía codifica a la mujer, como objeto de la mirada, (o en términos semióticos como signo), además de objeto de transacción, en el que se puede comprar su valor tanto como prostitución, o incorporando a otra mercancía que se pueda vender, en este caso una película.

2.15 Crítica a la imagen performativa: las feministas anti porno

Ante esta situación, y frente al aumento del consumo de películas pornográficas en las décadas de los setenta y los ochenta, muchos grupos feministas sugirieron comenzar procesos de censura para estas producciones. Esta propuesta se alineaba con el intento de prohibir la prostitución alegando argumentos victimizantes de las mujeres dentro de la industria del sexo. A su vez, hubo un grupo paralelo que pedía espacios dentro de las producciones pornográficas para realizar obras que fueran del gusto de las mujeres. Así podemos ver que el concepto de contracine se sumaba a las películas de

contenido triple equis, buscando introducir nuevas subjetividades en estas obras.

Dentro del grupo de exponentes del contracine, Annie Sprinkle es un caso interesante de análisis, siendo la primera actriz porno que logró graduarse de doctora en sexualidad humana. Sus obras buscan defender la libertad sexual y con ello se ganó muchas críticas, tanto desde sectores feministas, como de la industria cinematográfica.

Egaña (2011) nos habla de Annie Sprinkle como una importante exponente femenina del cine pornográfico:

Annie Sprinkle no abandona la pulsión didáctica del porno, sino muy por el contrario, la explota y reorienta. Al darle un nuevo sentido, dirige su trabajo a la obtención de placer y autoconocimiento, y a cómo es posible tener una vida sexual positiva. Al mismo tiempo, y quizás gracias a la misma estrategia, comienza a alejarse de los estereotipos y las convenciones acerca de lo estrechamente permitido por la pornografía, investigando en los márgenes, develando sus límites.

Annie Sprinkle reivindica el placer a partir de su propia experiencia, a partir de su cuerpo y de sus relaciones. Las representaciones que realiza mezclan el hardcore con el misticismo, el sexo con el amor, el cuerpo con la ideología y finalmente proponen una lógica que logra autonomizarse del porno convencional. Jugando en los márgenes del porno, los socava. Su trabajo, que comienza en el mundo de la prostitución y de la pornografía rudimentaria y primitiva, transita por el arte, el activismo, los laboratorios de género y la masturbación ritual. (Egaña, 2011)

Sprinkle se sitúa en una posición que defiende la autonomía y el derecho al propio cuerpo, desechando la visión en la que la mujer se sitúa como víctima de una industria que la oprime.

Despentes (2009), escritora francesa y directora de cine, nos ofrece un ensayo titulado *Teoría King Kong* en el que habla del cine porno desde su experiencia personal, atacando los tabúes del feminismo liberal, que principalmente serían la violación, la prostitución y la pornografía. Despentes (2009) argumenta que antes de poder tomar un rol "pro-pornográfico" hay que desarrollar mejor la crítica de la pornografía. Según esta autora el discurso anti porno del feminismo liberal tiene poco eco, ya que lo único que realmente se escucha es el discurso religioso. La autora busca desafiar al feminismo abolicionista por medio de un feminismo activo, creativo y responsable.

2.16 Post pornografía: estrategias de resistencia desde la representación

El post porno surgió en Estados Unidos en los años noventa, influenciado por el activismo *queer* que se resistía a la heterosexualidad dominante. Esta corriente cuyos principales exponentes son Annie Sprinkle, Bruce LaBruce, Shu Lea Cheang o Emilie Jouvett, han planteado otra visión de la pornografía, en la que se ha instaurado una nueva manera de luchar desde el ámbito de lo simbólico, incluyendo nuevas subjetividades desde lo creativo.

Distanciándose de manera radical del llamado "porno para mujeres" como el propuesto por la cineasta Erika Lust, cuya idea es que el público femenino disfruta más con un porno de argumento, romanticismo y juegos previos al acto sexual, el postporno se aleja de cualquier tipo de categorías, simpatizando con el postfeminismo y las corrientes *queer*.

El postulado del post porno quiere arremeter contra las posiciones dominantes que oprimirían e intentarían gestionar el cuerpo, los deseos y la sexualidad de las personas, considerando como adecuada una única vía de transmisión y producción del deseo, que en este caso sería la pornografía *mainstream*. Así, la nueva propuesta es desarrollar obras que muestren el deseo fuera de la norma, con cuerpos y prácticas sexuales que se encuentren ausentes de las representaciones clásicas, como por ejemplo los cuerpos transexuales, que en general se encuentran fuera del imaginario social y que permitirían ofrecer otras realidades.

Es así como podemos decir que el postporno es un movimiento que busca principalmente representar sexualidades alternativas o de disidencia, que si bien tiene un trasfondo político y social busca sobre todo revisar muchas de las representaciones que previamente se hicieron respecto a la pornografía y la sexualidad explícita en el cine. Deconstruir lo pornográfico para dar cabida a nuevos imaginarios sexuales sería el objetivo final de este movimiento.

2.17 Del cine clásico al cortometraje

En el mundo del cine, y en general en todos los medios, la representación “de lo real” se realiza desde una ideología, controlada por los monopolios mediáticos que buscan reforzar a través de los discursos que muestran en la pantalla valores e ideas que mantienen controlados nuestros hábitos de consumo y la forma de actuar en la sociedad. Podemos afirmar que lo que muestran las producciones audiovisuales no son necesariamente un reflejo de la realidad ni un espejo del mundo contemporáneo.

Sin embargo, existen realizaciones audiovisuales, especialmente las independientes que se escapan de esta hegemonía discursiva y ofrecen otras visiones del mundo, que abren el abanico de “lo real” mostrando nuevas formas de ver las cosas, otras historias que pueden dar un contrapunto a aquellas ideas que nos ofrecen las grandes industrias culturales.

El cortometraje tiene una serie de características que lo convierten en un formato ideal para abrir las puertas a quienes no pueden acceder a la gran industria cinematográfica pero quieren adentrarse en la creación audiovisual. Según Adelman (2005), en esta era digital, hacer un corto es tremendamente fácil, tanto así que todo el mundo los hace. En el año 2003, los organizadores del Festival de Cine de Sundance se quedaron asombrados al comprobar que el número de cortometrajes presentados al certamen era un 40% superior al del año anterior.

La definición del cortometraje es algo difusa y ni los mismos directores se logran poner de acuerdo respecto a su esencia, tal como lo ilustra la publicación de Cardoso (2010), *El cortometraje español en 100 nombres: Guía para entender el mundo del cortometraje*, compilado en que le pregunta a varias decenas de directores de cortometrajes sobre una definición de su rubro en la muchos se contradicen, argumentando por un lado que es "un género en si mismo", mientras que otros aseguran que es "igual que el cine pero con otra longitud" (Cardoso, 2010:128)

Desde la Academia de Cine, Ferreira entrega a Cardoso una definición que podría resumir en breves palabras lo que sería el cortometraje:

Hay una doble comprensión: en primer término, como formato específico, donde una determinada historia necesita y debe expresarse en unos minutos exactos, de manera similar a como, en el terreno literario, se practica el cuento respecto a la novela. En segundo término, como "campo de entrenamiento" para quienes desean acceder al siempre difícil mundo profesional del largo (Ferreira en Cardoso, 2010: 135).

Adelman (2005) arguye que los cortos pueden incorporar muchas clases distintas de cine (narrativo, experimental, de acción en vivo, de animación, documental, de mass media, etc.), por lo que la mejor manera de definirlo es por el tiempo de duración. La Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas clasifica una película como cortometraje cuando dura cuarenta minutos o menos. Mientras que en el Festival de Cine Sundance, la participación está condicionada a treinta y cinco minutos.

Definir la duración de este tipo de obras es importante si se quiere entrar en el circuito de los festivales, espacios en los que se gana difusión y reconocimiento. Adelman (2005: 58), citando a George Langworthy nos dice: "Si usted fuera responsable de la programación de un festival y tuviera una película de treinta minutos, pensaría que en ese tiempo puede presentar otros tres o seis cortometrajes."

Sin embargo, el cortometraje no es un formato nuevo. Por mencionar un famoso ejemplo, en 1928 Luis Buñuel como director y Salvador Dalí como guionista rodaron en Francia su aclamada obra titulada "Un Perro Andaluz", cortometraje mudo que se filmó en dos semanas con dinero de un amigo del director que había ganado en la lotería. Este par de artistas, relativamente desconocidos hasta ese momento, querían hacer algo que causara revuelo en el público, el escándalo era su fin. Para ello siguieron las directrices del movimiento surrealista y crearon escenas que hasta ahora nos dejan perplejos, como la navaja de afeitar que corta el globo ocular de una chica. Esta obra, antigua pero vigente, es considerada un clásico del cine por la crítica especializada.

La diferencia de Buñuel y Dalí con los realizadores jóvenes de ahora tiene que ver con los costes de producción. Prescindiendo de la tecnología digital hacer un cortometraje alquilando de equipos para cine, puede costar entre 25 y 30 mil euros, costes que se reducen enormemente al reemplazar estos equipos por cámaras HD y un buen programa de edición. El crecimiento exponencial de quienes tuvieron la oportunidad de realizar este tipo de obras llevó a que en 1989 se creara la categoría de Mejor Cortometraje en los Premios Goya otorgados por la Academia de Cine Español, que había nacido en 1986.

Para Cerón et al. (2002) el corto supone la mejor y más accesible manera de acceder a la producción audiovisual de ficción para cualquier persona, siempre que, naturalmente, cuente con los suficientes conocimientos para manejar acertadamente los procedimientos y códigos narrativos esenciales. Ya no resulta tan difícil como antaño el acceso a los suficientes medios técnicos imprescindibles para que el trabajo alcance la dignidad formal mínima exigible a cualquier cortometraje que pretenda ser considerado como tal. En este sentido, las tecnologías digitales aplicadas a los procesos de rodaje y postproducción han sido determinantes, hasta el punto que se convierten en el mejor aliado del realizador que no cuenta con subvenciones ni grandes recursos financieros.

En los últimos diez años y hasta la aparición de la crisis y las políticas de recortes, el cortometraje vivió una época dorada en España, país que en relación con sus vecinos era el que daba mayores ayudas, contaba con el mayor número de festivales, tenía los premios con mayor dotación económica y recibía gran apoyo de las comunidades autónomas. Ese escenario incidió en el crecimiento del sector y promovió la repercusión internacional. Es así como en la actualidad hay muchos realizadores, que son considerados directores de cine y que en su palmarés sólo tienen cortometrajes.

Las nuevas generaciones de cineastas han crecido en el seno de una cultura audiovisual, caldo de cultivo para un cine que asume de modo natural las influencias que le llegan del cómic, el vídeo clip, las series de televisión o la

publicidad. Por ello, sus propuestas están en disposición de conectar con un público joven que tiene los mismos referentes culturales y al que se le cuentan historias relacionadas con las experiencias vitales de estos tiempos confusos. Además, las nuevas vías de difusión del cortometraje están en relación directa con todo ello. A su exhibición en salas previa a los largometrajes (práctica que casi ha desaparecido), se ha sumado su presencia en televisión (con nuevas posibilidades en canales de pago y temáticos), su difusión en Internet, la edición de colecciones especializadas en video, y la proliferación de festivales por toda España que sólo tiene parangón con los viejos tiempos del cine amateur, fenómeno que resulta, según se mire, muy distinto, o muy próximo al panorama actual. Sumado a los festivales, Internet es el gran canal de difusión que ha hecho del cortometraje un formato popular.

3. MARCO ANALÍTICO

Vivimos en una época en que el impacto de los productos visuales puede ser un problema tan importante de analizar como las diversas formas de lectura textual (el acto de descifrar, la decodificación, la interpretación, etc.), debido a la notable influencia que la obra audiovisual ejerce en la sociedad y que conforma la experiencia de las audiencias y los espectadores (por ejemplo, la mirada, las prácticas de consumo mediático o el placer visual). Entendemos que “las representaciones son actos performativos que tienen intenciones comunicativas, y que, como discurso cultural, moviliza relaciones sociales.” (Gámez Fuentes, 2003: 4).

Para analizar la obra audiovisual de nuestro corpus, revisaremos el contenido teórico multidisciplinar que nos dará el sustento para realizar este estudio.

3.1 El análisis crítico del discurso

Debemos entender el discurso más allá de lo que se dice en el enunciado, asumiendo que a través de éste podemos encontrar una visión del mundo en la que están involucrados valores, opiniones e ideologías, que en algunos casos pueden llegar a contradecirse. Además, los discursos pueden ofrecer nuevas visiones de la realidad, que de una manera persuasiva puede ocultarnos la manipulación que hay implícita en ellos.

El Análisis Crítico del Discurso (ACD) es un enfoque multidisciplinar que estudia la manera en que el abuso de poder, la dominación y la inequidad son creados, reproducidos y resistidos por los textos y la conversación en el contexto social y político (Van Dijk, 2001).

Esta corriente teórica analiza los discursos para comprender sus procesos de creación, confirmación, legitimación y reproducción. Serán los recursos lingüísticos y las estrategias discursivas, junto con la presencia del locutor, sus puntos de vista, sus actitudes y valores, los que desvelarán cómo

se realiza la construcción de los acontecimientos, de las relaciones sociales y de la identidad del sujeto mismo, además de evidenciar cuáles son las implicaciones sociales de esos procesos.

Respecto a los principios básicos del ACD Van Dijk, (1999: 41) cita a Fairclough y Wodak (1994) para presentar la siguiente síntesis de este análisis:

1. El ACD trata de problemas sociales.
2. Las relaciones de poder son discursivas.
3. El discurso constituye la sociedad y la cultura.
4. EL discurso hace un trabajo ideológico.
5. El discurso es histórico.
6. El enlace entre el texto y la sociedad es mediato.
7. El análisis del discurso es interpretativo y explicativo.
8. El discurso es una forma de acción social.

El actual enfoque del ACD se inspira en la Lingüística Crítica aparecida en el Reino Unido y Australia a finales de los 70, con referentes como Fowler (1979), Hodge (1988), Kress (1996) y Trew (1979), quienes se basaron en el análisis lingüístico de la Gramática Sistemática de Halliday (1973, 1977, 1985) Entre los principales exponentes del ACD encontramos:

1. El método histórico-discursivo, desarrollado en Viena por la profesora Wodak (2000).
2. La lingüística crítica, con representantes como Robin (1973).
3. En análisis del discurso francés, con Pécheux (1978) como su exponente principal.
4. La semiótica social, desarrollada por representantes de la lingüística crítica, como Hodge y Kress (1988).
5. El estudio del cambio sociocultural y cambio en el discurso, de Fairclough (2008).
6. Los estudios socio-cognitivos, de Van Dijk (1999).
7. La escuela Duisburg, iniciada por Jäger y Jäger.
8. El análisis de lectura, propuesto por Maas (1984).

Van Dijk (2001) argumenta que el ACD no es una escuela ni una orientación o especialización, sino más bien un modo o perspectiva diferente de teorización, análisis y aplicación, y que se basa en la interdisciplinariedad. Si bien hay diferentes acercamientos al ACD, mencionaremos los puntos que destaca Wodak (2000, 2001):

- 1) La aproximación al ACD es interdisciplinaria.
- 2) La interdisciplinariedad se localiza en muchos niveles: en la teoría, en el trabajo en sí mismo, en los equipos de investigación, en la práctica, en la aplicación de los resultados.
- 3) La aproximación está orientada a un problema, no se focaliza en ítems específicamente lingüísticos.
- 4) La teoría tanto como la metodología es ecléctica.
- 5) El estudio siempre integra trabajo de campo y la etnografía para explorar el objeto de la investigación (estudio desde dentro) como precondition para cualquier otro análisis y teorización.
- 6) La aproximación es abductiva: es necesario un continuo ir y venir entre la teoría y datos empíricos.
- 7) Se estudian múltiples géneros y espacios públicos; se investigan relaciones intertextuales e interdiscursivas. La recontextualización es el proceso más importante para conectar las prácticas sociales y sus representaciones en estos géneros, tanto como los temas y argumentos (tópicos).
- 8) Se analiza y se teoriza el contexto histórico, integrándose en la interpretación de discursos y textos.
- 9) Las categorías y herramientas para el análisis están definidas de acuerdo con todos estos pasos y procedimientos, así como en relación con el problema específico a investigar.
- 10) Este tipo de investigación se lleva a cabo a través de cuatro niveles de teorización, desde un nivel micro a uno global, no de un modo unidireccional, sino de un modo dialéctico.
- 11) Se tiene como objetivo la aplicación práctica de los resultados.

Van Dijk y Gonzáles de Ávila (1999) nos dicen que el investigador que se dedique a realizar un análisis crítico del discurso debe posicionarse ideológicamente ante los hechos que estudia, comprendiendo que el fin es entender, resistir y exponer la desigualdad social. Es así como el ACD abarca temas que se relacionan con el abuso de poder, la marginación y la desigualdad, por ejemplo a través del sexismo, el racismo o la discriminación de los grupos minoritarios o deslegitimados, como homosexuales, drogadictos, inmigrantes, etc.

Respecto a las críticas que sitúan al ACD dentro de un ámbito político que estaría fuera del campo científico, Van Dijk (1999) discrepa argumentando que toda investigación es “política” en sentido lato, incluso si no toma partido en asuntos y problemas sociales. Mas allá de esto, el ACD pretende inspirar y mejorar otras aproximaciones en los estudios del discurso, en el que también tiene un foco específico y sus propias contribuciones que hacer. Además de proveer bases para apuntar en varias direcciones de investigación, tiende singularmente a contribuir al entendimiento de las relaciones entre el discurso y la sociedad, en general, y de la reproducción del poder social y la desigualdad (así como de la resistencia contra ella), en particular. De esta manera, el ACD se pregunta: ¿Cómo son capaces los grupos dominantes de establecer, mantener y legitimar su poder, y qué recursos discursivos se despliegan en dicho dominio? (Van Dijk, 1999: 24).

Fairclough (1995) definió el discurso como el lenguaje en uso que a su vez es una forma de práctica social, y al análisis del discurso como el análisis de cómo los textos, tanto hablados como escritos, operan dentro de una práctica sociocultural. Junto a las características generales del ACD ya mencionadas, y de su especial interés por el estudio del cambio social en las sociedades contemporáneas, Fairclough propuso un modelo teórico de tres dimensiones para analizar el discurso. Dicho modelo tridimensional pretende conceptualizar y analizar cualquier “evento discursivo” en términos de tres facetas o dimensiones:

1. Como un texto (pieza de lenguaje escrito o hablado).

2. Como un caso de práctica discursiva (*discursive practice*) que involucra los procesos de producción e interpretación de textos.
3. Como parte de una práctica social, en términos del marco situacional e institucional del evento discursivo.

El texto es la pieza del lenguaje escrito o hablado que constituye el material empírico del investigador, y que es el resultado de un proceso más amplio de la producción de textos. La dimensión textual se encarga de analizar el lenguaje de los textos, dando cuenta del modo en que sus distintos rangos (gramaticales, fonológicos, de vocabulario, de estructura global, de cohesión) producen efectos de sentido en los planos de interacción, representación e identificación.

La dimensión de la práctica discursiva abarca el hecho de que todo evento discursivo se debe pensar en relación a los procesos de producción que le han dado lugar, así como los procesos de recepción e interpretación a los que se verá sometido en la trama social. Esta dimensión se ocupa de especificar, por ejemplo, qué tipos de discursos se usan y cómo se combinan.

La dimensión de la práctica social, tiene que ver con que todo evento discursivo es parte de una práctica social (como enseñar o trabajar) y como tal está inserto en un conjunto de situaciones y macrocontextos que condicionan los usos del lenguaje. En este punto se destaca que todo evento discursivo tiene efectos políticos e ideológicos y, en este sentido, Fairclough (1995) argumenta que el poder de un grupo se basa, en gran medida, en el establecimiento de una hegemonía cultural que supone la regulación de los discursos en distintos dominios de la vida social.

La práctica social, a nivel de análisis, se corresponde con el desarrollo de un análisis social que intenta explicar los condicionantes sociocontextuales de los eventos discursivos estudiados, así como el modo en que éstos participan en los procesos de producción y sostenimiento de las formas de dominación imperantes en un particular dominio social.

Este modelo tridimensional del discurso propuesto por Fairclough (1995), tanto como modelo de análisis y como marco conceptual, nos servirá para indagar desde una perspectiva crítica el lugar del discurso en el cortometraje contemporáneo, permitiendo una mejor comprensión de las nuevas formas de dominación, hegemonías, y procesos de resistencia que se visualizan en estas obras audiovisuales en relación con la identidad de género y la representación femenina en dichas producciones.

El ACD utiliza distintas herramientas recogidas de enfoques lingüísticos cercanos con los que comparte algunos principios. Así, podemos mencionar a la pragmática y en particular el principio de elección de los hablantes, (Verschueren, 1999) que se refiere al hecho de que los hablantes pueden elegir entre distintas posibilidades (léxicas, de estructura semántica o sintáctica, por ejemplo) de un repertorio lingüístico, y que éstas, por lo tanto, son significativas. Para estudiar estas elecciones, aplica algunas herramientas desarrolladas por la gramática sistémica de Halliday (1985) y por otras escuelas contemporáneas para estudiar las elecciones relativas al análisis de la transitividad y la asignación de papeles semánticos; además, considera el estudio de la categorización (como las nominaciones, por mencionar alguna) que se realiza por medio de las elecciones léxicas. También incorpora el uso de la modalidad, que analiza cómo se incorpora el punto de vista del personaje, y de qué manera lo transmite. De esta manera, se puede analizar en qué medida se representa a los personajes como poderosos o carentes de poder.

En esta investigación hemos seguido las propuestas metodológicas de Fairclough (1992: 231-238) expuestas en *Discourse and Social Change*. Como primer paso, el autor determina tres dimensiones para el análisis del discurso: la textual, la de la práctica discursiva y la de la práctica social.

En cuanto a la dimensión textual, propone estudiar los siguientes aspectos:

1. Control interaccional. Describe las formas de organización de las interacciones de las que depende el funcionamiento y el control de la

interacción. Se analiza quién controla la interacción, hasta qué punto se negocia el control como una complicidad unificadora de los participantes, o hasta qué nivel se ejerce el control por alguno de ellos.

2. La cohesión. Describe cómo las cláusulas y oraciones están interrelacionadas en el texto. Así, se puede determinar qué modo retórico tiene el texto (argumentativo, narrativo, etc.).

3. La cortesía. Entendida como un conjunto de estrategias que llevan a las personas implicadas en las interacciones sociales a elegir determinadas formas lingüísticas y a desechar otras en el momento de emitir sus enunciados, sean éstos orales o escritos. En el análisis de la cortesía se debe determinar qué estrategias son más usadas en la muestra; si hay diferencias entre los participantes, qué sugieren estas características de las relaciones sociales entre los participantes; y con qué fin son usadas.

4. El *Ethos*: Encarna la personalidad que el emisor proyecta en su manera subjetiva de decir las cosas, garantizando así el contenido de su palabra, y dotándola de una cierta corporalidad. Para ello, “el enunciador se apoya en las representaciones, esquemas o estereotipos culturales valorizados o desvalorizados dentro del contexto sociocultural, más o menos compartidos por los hablantes de una comunidad” (Herrero 2006:169).

5. La gramática de la cláusula. Inspirada en las funciones ideacionales, textuales e interpersonales que Halliday (1973) determinó para el lenguaje, representa el conjunto de opciones al cual el hablante recurre para construir su discurso y representar el mundo. Este apartado considera tres dimensiones:

5.1. La transitividad. Intenta descubrir si hay tipos particulares de procesos y participantes que son favorecidos en el texto, qué elecciones se realizan para la voz (pasiva o activa); y qué tan significativa es la nominalización de los procesos. La agentividad, la expresión de la causalidad y la atribución de responsabilidades, son puntos fundamentales de este apartado.

5.2. El tema. Es el sistema por medio del cual se expresa aquello de lo que trata la cláusula. Su objetivo es ver si hay un patrón discernible en las elecciones de temas para las cláusulas y qué suposiciones subyacen a esas elecciones.

5.3. La modalidad. Es la forma en que el emisor se involucra, en diferentes grados de compromiso, con la verdad de lo que enuncia. Aquí lo importante es asignar un valor relativo a los elementos de modalidad para identificar las relaciones sociales en el discurso y el control de las representaciones de la realidad.

El discurso como práctica discursiva

Esta dimensión se centra en la producción e interpretación del texto según la competencia comunicativa y el conocimiento del mundo de los participantes. El discurso no se puede entender fuera de las relaciones que lo hacen posible, por lo que el foco de atención debe ser el modo en que los sujetos producen e interpretan los textos basados en las herramientas discursivas que socialmente se encuentren disponibles y tengan cierta estabilidad para constituir órdenes del discurso. En este sentido, Fairclough (2008: 177) define las órdenes del discurso como la totalidad de las prácticas discursivas de una institución y las relaciones que se establecen entre ellas. En otras palabras, se trata de las diferentes formas de usar el lenguaje en un contexto social específico. De esta manera, nuestro uso del lenguaje variará según estemos en una consulta médica, en el estadio o en una conversación informal.

Dentro de las órdenes del discurso podemos encontrar las de carácter local, las órdenes del discurso a un nivel más general, y una orden del discurso de la sociedad, que establece las relaciones y límites entre los órdenes locales del discurso. Dicho de otra forma, las personas sólo pueden producir textos recurriendo a un conjunto de convenciones (que en este caso

serían los órdenes del discurso) que están disponibles y socialmente legitimadas para ciertos ámbitos de acción. Sin embargo, dentro de estas convenciones, también hay ciertos espacios para la creatividad y la innovación. De esta manera, la práctica discursiva mediará la conexión entre texto y práctica social, entendiendo que la estructura y las relaciones sociales dominantes en un particular momento histórico, dan lugar a la constitución de particulares órdenes del discurso. Cuando entran en juego la creatividad y la innovación mencionadas anteriormente, es posible que los sujetos incidan y modifiquen ciertos aspectos de los órdenes del discurso, y con ello generen cambios en la estructura social.

En este punto, la tarea del analista es comprender el modo en que un texto ha utilizado y articulado diferentes discursos, géneros y estilos, para dar forma a diferentes significados respecto a la interacción, representación e identificación. Para ello, Fairclough (2008) propone estudiar:

1.- La interdiscursividad. Esta categoría se centra en la producción del texto, y su objetivo es especificar qué tipos de discurso aparecen en el texto y cómo. Esto significa determinar cómo se caracteriza el texto en términos de géneros, tipos de actividad y estilos, señalando si se utilizan formas convencionales o innovadoras.

2.- Las cadenas intertextuales. Especifican el tipo de transformaciones que se producen entre los diferentes textos, y que influyen en la transformación misma de los discursos. Las cadenas intertextuales nos permiten conocer cómo los textos pueden transformar textos anteriores y reestructurar convenciones existentes para generar nuevos productos.

3.- La coherencia. Es la conexión entre el texto y los esquemas que hay en la mente del receptor. La coherencia se refiere a la manera en que tanto el texto como sus componentes llegan a tener sentido; la coherencia no es sólo una propiedad de los textos, sino que también lo es de las interpretaciones.

4.- Las condiciones de la práctica discursiva. Su propósito es determinar las prácticas sociales que influyen en la producción y el consumo de textos, además de la relación con el tipo de discurso que representa y que podría relacionarse con el tipo de género. La pregunta es si el texto se produce o consume individual o colectivamente, si hay etapas distinguibles de producción y consumo; y si existe algún tipo de efecto no discursivo.

5.- La interdiscursividad manifiesta. Es un área que se divide entre la práctica y el texto discursivo, y responde a la interrogante de qué sucede en la producción de un texto. Además, se refiere a las características que son manifiestas en la superficie del texto. Su fin es determinar qué otros textos atraviesan la constitución del texto analizado y de qué manera lo hacen. En este punto se determina si la representación discursiva es directa o indirecta, dónde está siendo representada, y si es claro de qué discurso se trata. Además, estudia las presuposiciones, las inferencias o si hay metadiscurso. Para esta tesis, debemos considerar que el texto fílmico es un texto producido para ser representado.

El discurso como práctica social

Fairclough (2008) recalca la dificultad de análisis que implica la práctica social, apuntando que el objetivo es determinar la naturaleza de la práctica social, de la cual la práctica discursiva es una parte; también destaca que se debe analizar por qué la práctica discursiva es como es, y cuáles son los efectos de la práctica discursiva en la práctica social.

Para ello, otorga las siguientes pautas:

1.- Estudiar la matriz social del discurso. Su fin es determinar las relaciones y estructuras sociales y de poder que constituyen la matriz del texto como ejemplo de práctica discursiva y social, esto es, de qué manera se definen en relación con esas estructuras y relaciones, estipulando si el texto es normativo y convencional, o creativo o innovador, si es opositor, etc. Además,

busca especificar a qué efectos contribuye, en el sentido de transformar o reproducir las estructuras. En nuestro trabajo hemos analizado los cortometrajes premiados en los festivales españoles, que son una forma de expresión pensada para transformar a la sociedad, y comprobaremos si, por el contrario, se están reforzando viejas estructuras sociales.

2.- Localizar el orden del discurso. Su finalidad es determinar las relaciones del texto como ejemplo de práctica social y discursiva con los órdenes del discurso que implica, y qué efectos tiene reproducir o transformar los órdenes del discurso para los que colabora.

3.- Analizar los efectos ideológicos y políticos del discurso. Aquí destacan tres efectos ideológicos o hegemónicos:

- Los sistemas de conocimientos y creencias.
- Las relaciones sociales.
- Las identidades sociales.

Para Fairclough (2008), es posible hacer análisis alternativos para estudiar el discurso, siempre que se justifiquen los objetivos del análisis escogido, para que así quede validado. En nuestro caso, hemos fijado objetivos de trabajo que determinen cómo discursivamente se ha contribuido a cambiar o consolidar la representación de las mujeres en la sociedad actual y de qué manera esta representación influye en la configuración de su identidad como sujeto social. Para ello, hemos priorizado las cuestiones metodológicas que nos permiten ahondar en el estudio de las representaciones femeninas, como son el caso de la agentividad, la designación y la modalidad en el discurso. El corpus elegido pertenece a un género discursivo claramente especificado, por lo que es pertinente hacer algunas consideraciones sobre el discurso en el cine, como práctica discursiva y social.

3. 2 La Modalidad

La modalidad es un concepto que tiene que ver con la subjetividad del lenguaje y con la expresividad. En un acto de enunciación, la modalidad se relaciona con la actitud y las opiniones del emisor sobre lo que dice, que pueden expresarse con diferentes matices, tales como: certeza, probabilidad, duda, creencia, obligación, seguridad, predicción, deseo, etc. Es aquí cuando podemos distinguir entre el contenido de una expresión y lo que realmente se quiere comunicar. Palmer (2001:16) en su obra *Modo y Modalidad* define la modalidad como una “categoría lingüística que se ocupa del estatus de la proposición que describe el evento.”

Este punto nos remite a lo que Austin (1962) se refería cuando hablaba de actos locutivos e ilocutivos para diferenciar lo que se dice de lo que se hace. La modalidad sería entonces el resultado de lo que se distingue de la acción, siendo todos los elementos no proposicionales de un enunciado, que reflejan las maneras en que los hablantes expresan sus actitudes y opiniones.

Para la lingüística sistémico-funcional (Halliday, 2004), la modalidad se asocia con uno de los sistemas de significado que configuran el lenguaje y que expresa las relaciones sociales entre los participantes; esto es, “implica la actitud del hablante hacia lo que dice, cómo se representa a sí mismo y a su audiencia y cómo se posiciona una determinada situación comunicativa.” (Ghío y Fernández, 2005: 52).

Analizar la modalidad nos ayudará a distinguir las actitudes del emisor hacia su mensaje, así como determinar qué actitudes están más relacionadas con ciertos actores sociales además del significado y función que cumplen dentro del análisis general. A su vez, nos permitirá reconocer las competencias modales que tendría cada actor social y así estimar la situación de poder en que cada uno se encuentra. La modalidad clasifica a los actores sociales según las posiciones de poder o no poder que ostentan. De esta manera, un actor social estaría cualificado o descualificado para la acción modal.

Según Palmer (1986: 3), la modalidad se podría expresar a través del léxico, la morfología, la sintaxis y también la entonación, aunque el significado modal estaría directamente relacionado con el significado pragmático. De esta manera, las formas modales que utilizan los actores sociales estarían determinadas por los patrones de comportamiento lingüístico aceptado por cada grupo, siendo ésta una manera de construir la realidad social.

Según los diferentes matices semánticos que expresa la modalidad del enunciado, se han determinado varias clasificaciones; una de ellas es la que diferencia entre modalidad epistémica, modalidad deóntica y modalidad axiológica.

La modalidad epistémica sería la que expresaría el grado de certeza o duda que el emisor refleja con respecto a la verdad de la proposición contenida en su enunciado (por ejemplo: “Seguro que mañana iré”).

La modalidad deóntica indica la obligatoriedad de dar el contenido enunciado, en relación con un sistema de normas (por ejemplo: “Esto debe hacerse como yo lo digo”).

La modalidad axiológica o apreciativa muestra la actitud del emisor con respecto a lo comunicado en cuanto a su escala de valores; permite expresar una valoración moral o estética (por ejemplo: “No me parece bien llegar tan tarde”).

3. 3 La Multimodalidad

Según Kress (2000), la cultura occidental estuvo durante años inserta en la *monomodalidad*, valorando en gran medida la palabra escrita, en forma de novelas, tratados académicos, documentos oficiales, informes, etc., los cuales en muchos casos se presentaban sin ningún tipo de ilustración gráfica.

En las últimas décadas y especialmente con la aparición de la tecnología digital, se ha transformado la *monomodalidad* con nuevos formatos que incluyen texto, imagen, sonido e incluso olor, como podemos apreciar en los anuncios de perfumes que se publicitan en las revistas.

En el campo de la investigación lingüística se ha llamado *multimodalidad* a la intersección de múltiples modos, La multimodalidad, se inspira en la teoría sistémico-funcional de Halliday (2004), la cual constituye la base para conceptualizar la compleja matriz de recursos semióticos que se utilizan para crear significado: lenguaje, imágenes visuales, gesto, sonido, música, objetos tridimensionales y arquitectura. Los conceptos multimodales desafían la aproximación tradicional monomodal de la comunicación, la cual suponía que las únicas representaciones racionales y, en general, la comunicación se lograba completa y exclusivamente mediante el lenguaje. Como el lenguaje siempre ocupaba el lugar central de comunicación, las otras posibles formas de representación eran clasificadas como extralingüísticas, paralingüísticas, entre otras.

Halliday (1978: 192) estableció que “la gramática de una lengua no es un código ni un conjunto de reglas para producir frases correctas, sino que es un recurso para la toma de significados.” La teoría sistémico-funcional de Halliday se aplicó al análisis del discurso por primera vez en 1994 por O’Toole. Sin embargo, se les reconoce a Kress y Van Leeuwen (1996, 2001) la paternidad de los estudios multimodales al usar las dimensiones metafuncionales en otros modos semióticos más allá del lenguaje.

En contraste al enfoque monomodal, la postura de Kress y Van Leeuwen (1996, 2001) sostiene que la comunicación es inevitablemente multimodal. Se cuestiona la idea de que representar algo sea equivalente a ponerlo en código o codificar, sino que mas bien se relaciona con diseñar de manera deliberada la creación de significado, es decir, dar forma a un significado mediante los recursos disponibles para los usuarios, quienes son activos y no sólo reproducen significado sino que los crean. Así, validan no sólo al lenguaje

como sistema semiótico, sino a todos aquellos sistemas que ofrezcan recursos para la creación de significados.

A su vez, O'Toole (1994) adaptó la visión sistémico-funcional del lenguaje a la semiótica del arte en exposición y, al igual que Kress y van Leeuwen (1996, 2001), afirmó que las tres metafunciones de Halliday son las funciones de todo tipo de semiosis, y de acuerdo con esto, una obra de arte sólo puede ser analizada a la luz de estas tres funciones.

Es así como la teoría sistémico-funcional de Halliday presentó un marco global para el análisis del discurso multimodal, porque el principio metafuncional sirve de plataforma integradora de la teoría y práctica de la multimodalidad,

...a fin de cuentas el discurso está en todas partes y en todos los soportes imaginables, nuestra ropa, nuestra manera de hablar, nuestros gestos, nuestro porte, nuestra mirada, el coche que conducimos, la música que ponemos a todo volumen. Todas estas formas discursivas son igualmente objeto de estudio. (Kress, 1998: 48)

Si bien la lingüística sistémico-funcional proporcionó la teoría lingüística a la luz de la cual muchos académicos se orientaron hacia la multimodalidad, la disciplina madre de aplicación fue el análisis del discurso.

En un primer momento, el análisis del discurso tuvo como objetivo de estudio el texto escrito y después el texto hablado, los cuales eran considerados básicamente fenómenos monomodales. Sin embargo, con los estudios multimodales, los lingüistas se dieron cuenta de que no existe el discurso monomodal puro, ya que el lenguaje hablado no existe sin los gestos que lo acompañen, muecas, postura corporal, movimiento de la vista, etc., del mismo modo que el texto escrito no existe sin marcos, espacios, tipografía ni color.

La multimodalidad nos propone un enfoque sobre el discurso en el que éste no se ve como un objeto de estudio aislado, sino como parte de un

proceso que abarca todo el acto comunicativo, desde su origen hasta las condiciones materiales y técnicas de su distribución.

El discurso tiene una presencia en el tiempo y el espacio. Por una parte, gracias al conjunto de modos disponibles para su expresión; y por otra, gracias a los otros discursos con los que entra en contacto y se combina. Respecto a los modos disponibles para la expresión del discurso, debemos definir los modos como “medios de representación” organizados, y socialmente especificados” (Charalampos, 2001). Los modos constan de la variedad de materias o cosas que las personas pueden seleccionar para apoyar su comunicación o expresar eficazmente el significado en cualquier evento de formación de signos. Aunque las personas puedan tener acceso a múltiples recursos semióticos, tienen que escogerlos y utilizarlos de manera significativa para que tenga el potencial de convertirse en un modo de comunicación, ya que sólo un medio explotado conscientemente para fines comunicativos se puede llamar modo (Williamson, 2005: 1).

La configuración particular de discursos y modos es lo que Kress (2001) denominó diseño, que es el objeto central del estudio multimodal y que “son usos de recursos semióticos, en todos los modos semióticos y combinaciones de modos semióticos. Los diseños tienen la finalidad de realizar discursos en el contexto de una situación comunicativa determinada.” (Kress & van Leeuwen 2001: 54)

3.3.1 Semiótica multimodal

Trabajar desde un paradigma multimodal requiere entender la comunicación como un panorama semiótico complejo, en que el lenguaje adquiere una situación relativa dependiendo del contexto. Así, se entiende que cada modo en un texto multimodal tiene sólo un significado parcial. Lo que antes se pensaba extralingüístico o un residuo del análisis, ahora puede tener igual valor que el lenguaje o incluso más. Con esta nueva valoración, cada uno de los sistemas semióticos empleados para representar y comunicar tiene una

carga o potencial comunicativo, una cualidad que permite realizar una acción, lo que es designado como *affordances*, que se relaciona con lo que es posible significar con cada modalidad semiótica (Kress & van Leeuwen, 2001).

Desde una visión monomodal se ignora el valor semiótico que tiene el texto con todos sus componentes. Se considera redundante analizar todos los recursos utilizados para representar un concepto, ya que todos tendrían la misma significación, y esto implicaría correspondencia semántica entre las representaciones. Sin embargo, las investigaciones en multimodalidad nos indican que el potencial de cada modalidad semiótica es incomparable entre sí. La traducción de significado en un recurso semiótico a otro es poco transparente e indirecto (Latour, 1987). La transposición entre los diferentes recursos semióticos inevitablemente produce una diferencia que va más allá de encontrar equivalentes semióticos para discursos específicos en otros recursos semióticos.

Lemke (1998) es uno de los principales exponentes del enfoque multimodal, quien abordó el estudio del discurso de la ciencia en la escuela, y desde allí definió las diferentes potencialidades que tienen los recursos semióticos utilizados. El autor, siguiendo la mirada de la semiótica social, habla de esta funcionalidad como resultado de una evolución histórica. Así, el lenguaje natural se ha caracterizado en representar los significados referidos a tipologías, lo que ha sido denominado por Lemke (1998) *significado tipológico o categorial*. Mientras que otros significados referidos a grados, se representan más fácilmente mediante gestos motores o figuras visuales, lo cual ha sido designado en su obra como *significado de variación continua o topológico*. Es decir, la semántica del lenguaje natural, o su sistema de significados posibles, es inicialmente un sistema de contraste categorial, un sistema de tipologías formales o equivalencias de clases.

Para describir movimientos en el espacio y figuras irregulares (ya que en el lenguaje natural no poseemos una forma estándar de expresar en forma precisa grados intermedios de las categorías existentes), recurrimos a gestos o dibujos (Lemke, 2002). Los gestos y los movimientos o acciones en el espacio

y tiempo son el recurso primario para crear significado imitativo o icónico. El significado por grado correspondería a una clase de significado opuesto al significado por categoría. A partir de esta distinción, el autor nos introduce al estudio de los diversos sistemas semióticos y los posibles significados que representan.

Las publicaciones de Lemke (1998), así como la mayoría de los estudios de análisis multimodal del discurso, amplían la teoría del lenguaje sistémico- funcional de Halliday (2004) y asumen que todos los sistemas semióticos significan tres metafunciones (Kress, Leite-García & van Leeuwen, 2000)

- Representar y comunicar aspectos relevantes de las relaciones sociales de aquellos que intervienen en la comunicación;
- Representar y comunicar hechos, estados de cosas y percepciones que el comunicador desea comunicar;
- Hacer posible la producción de mensajes que contengan coherencia, internamente como texto y externamente con aspectos relevantes del entorno semiótico.

Los estudios desde la multimodalidad proponen un nuevo lenguaje para la descripción semiótica e incluye conceptos como medio, modo y materialidad (Kress & van Leeuwen, 2001). A continuación, revisaremos los conceptos fundamentales para entender el enfoque multimodal del análisis del discurso.

Medio: Corresponde a los recursos materiales que se utilizan en la producción de productos o eventos semióticos, en los que se pueden incluir las herramientas y los materiales usados, como el instrumento musical y el aire, o el cincel y el bloque de piedra. Los medios estarían producidos para este propósito, no solamente en el aspecto cultural, sino que también en la naturaleza (con nuestro aparato vocal).

Modo: Son recursos semióticos que se utilizan para crear significado y que permiten la realización simultánea de discursos y tipos de interacción. Los

diseños usan entonces estos recursos, combinando modos semióticos y seleccionando dentro de las opciones disponibles de acuerdo a los intereses de una situación comunicativa particular. Cada sistema de creación de significados provee diferentes potencialidades comunicativas (habla, escritura, gestos, etc.)

Materialidad: Es una característica central de cada medio. Cada modo se moldea alrededor de las limitaciones y potencialidades de la materialidad de su o sus medios.

Orquestación semiótica: Tiene que ver con el diseño de una configuración semiótica compuesta por uno o varios modos de significar. Sería la combinación de modos desde el cual emerge el significado multimodal.

Estrato: La división en estratos se realiza para distinguir entre *contenido* y *expresión* de la comunicación, que incluye la de los significados y significantes de los signos utilizados. Como resultado de la invención de la escritura, el estrato del contenido puede continuar estratificándose entre *discurso* y *diseño*. Kress & van Leeuwen, 2001) nos indica que como resultado de la invención de las tecnologías de la comunicación modernas, el estrato de expresión se puede estratificar en *producción* y *distribución*.

Estos cuatro estratos no están jerárquicamente ordenados. Definiremos esta estratificación, ya que será retomada en nuestro análisis.

1. Discursos. Son conocimientos sobre la realidad construidos socialmente, se han desarrollado en contextos sociales específicos adaptados a los actores sociales de esos contextos. Dichos contextos pueden ser muy amplios, y pueden abarcar desde un país entero o tan solo un grupo de amigos. También puede haber contextos explícitamente institucionalizados, como los periódicos, y otros que, por el contrario, sean tan informales como las conversaciones durante una reunión de amigos, entre otros.

Cualquier discurso podría llevarse a cabo de diferentes maneras. Kress (2001) nos da el ejemplo del discurso del conflicto étnico de la guerra, que

puede ser parte de una conversación familiar, un documental de televisión, un artículo periodístico, o una novela. Lo que el autor nos intenta explicar es que el discurso no se ciñe exclusivamente a un género, o a un modo o a un diseño. Sin embargo, los diseños sólo pueden llevarlos a cabo por modos semióticos que han desarrollado los medios para llevarlos a cabo. Kress (2001) argumenta que la gente frecuentemente tiene varios discursos alternativos disponibles con respecto a un aspecto particular de la realidad. Entonces utilizará el que sea más apropiado para el interés de la situación de comunicación en la que se encuentra.

2.- Diseño. Los diseños son las conceptualizaciones de las formas de los productos o eventos semióticos. Esta instancia se encuentra a medio camino entre contenido y expresión y corresponde al aspecto conceptual de la expresión. Según Kress (2001) hay tres cosas que se diseñan simultáneamente: La primera tiene que ver con una formulación de un discurso o combinaciones de discursos; la segunda se refiere a una interacción particular en que el discurso se inserta; y la tercera tiene que ver con una forma particular de combinar los modos semióticos. El diseño está separado de la etapa de producción material del producto semiótico, y utiliza modos semióticos, que son abstractos, como recursos y que pueden ser realizados en diferentes materialidades (partitura musical, planos o guiones).

Por ejemplo, si un discurso es diseñado y pensando en el medio de la escritura, éste es un modo semiótico, porque puede ser realizado en piedra o en caligrafía, en certificados o en imprenta en papel, y estos medios también aportan contenido al significado. Entonces, un mismo diseño se puede realizar en diferentes medios, por ejemplo, una misma historia se puede convertir en novela o película. El diseño también nos permite que por medio de una situación comunicativa cambie el conocimiento socialmente construido en la interacción social.

3.- Producción. Este estrato tiene que ver con la materialización del producto comunicativo o eventos semióticos. Tiene que ver con la expresión y ya no se relaciona con los modos semióticos, sino con los medios entendidos

como medios de ejecución o sustancia material de la cultura, por ejemplo para un artista: óleo, acuarela en papel o bronce.

En algunas ocasiones modo y medio, diseño y producción, son difíciles de separar; Kress (2001: 78) nos da el ejemplo de la improvisación de un músico, y la de un compositor y un intérprete para poder ver los matices en estos conceptos. El autor nos habla de que la producción no solamente da forma a los diseños sino que añade significados que “fluyen directamente desde el proceso físico de la articulación y las cualidades físicas del material usado, por ejemplo desde los gestos de articulación que están envueltos en la producción del habla, o desde el peso, color y textura del material utilizado por un escultor”.

4.-Distribución. Este estrato corresponde a la difusión del mensaje y tiene que ver con una potencial re-codificación de los productos o eventos semióticos con intenciones de registro (como la grabación de una cinta o la grabación digital). Visto desde una óptica multimodal, es posible que en este estrato sea necesario ir mas allá, por ejemplo, como dice Kress (2001), los intérpretes musicales pueden necesitar técnicos que graben su música y la distribuyan, los diseñadores de un producto pueden necesitar personas que reproduzcan un prototipo. En general, la distribución no se suele ver como semiótica, más bien como si no tuviera ningún significado y solo ayudara a las funciones pragmáticas de la preservación y la distribución. Pero según Kress y van Leeuwen (2001), la manera en que se distribuye un texto también aporta contenido a su significado, especialmente en la edad de los medios digitales, en que las funciones de producción y distribución están técnicamente integradas en un grado mucho mayor.

Así, los autores ejemplifican que no es lo mismo un material pedagógico que se distribuye masiva y gratuitamente mediante internet, o que se vende como un CD-ROM o como un manual en papel.

3.3.2 *¿Es la multimodalidad una teoría?*

Para Jewitt (2009), la multimodalidad en un sentido estricto se refiere a un campo de aplicación, un campo de investigación, una perspectiva o una aplicación metodológica, en lugar de una teoría, idea reafirmada por Kress, (2009), para quien la multimodalidad como tal, no es una teoría, a pesar de ser utilizada a menudo como si lo fuera.

La mayoría de los estudiosos que trabajan en el campo multimodal provienen de otras disciplinas, por lo que han emergido distintos campos de estudio en la multimodalidad. Para O'Halloran (2011: 3) mientras no haya una sola teoría de la multimodalidad como tal, habrá distintos conceptos teóricos y estructuras emergiendo del estudio de la multimodalidad como área de estudio.

La diversidad que parece inherente a los estudios multimodales puede estar relacionada con el rango de recursos que los humanos hemos desarrollado para la comunicación y los diversos lugares y contextos sociales en que se da la comunicación multimodal, de manera que hay potencialmente una gran variedad de disciplinas teóricas y prácticas tradicionales implicadas en el estudio de la multimodalidad.

La diversidad de obras relacionadas con la multimodalidad es quizás una de las razones por las que ha habido algo de rechazo a clasificar los estudios multimodales como una disciplina académica, con sus propias teorías distintas, por lo que para nuestro estudio utilizaremos la base teórica de la gramática funcional de Halliday (2004) con el enfoque multimodal.

Un ejemplo de multimodalidad

Kaltenbacher (2004), atribuye al estudio multimodal una génesis que se remonta a 1755, cuando Winckelmann publica el tratado *Über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (*Acerca de la imitación de obras griegas en la pintura y la escultura*) que llevó a

Lessing (1766) a escribir su famosa respuesta *Laokoon: oder über die Granzer der Malerei und Poesie* (*Laoconte: un ensayo sobre los límites de la pintura y la poesía*).

Lessing (1766) analiza dos famosos retratos de la muerte de Laoconte y sus dos hijos. Este asesinato es el tema de dos famosas obras de arte clásicas: La escultura “El grupo Laoconte” y un pasaje de la épica nacional romana “La Eneida” de Virgilio, (Eneida 2), en la que Eneas narra cómo Laoconte fue asesinado por las serpientes.

Para Kaltenbacher (2004), el ensayo de Lessing (1766) debe considerarse como uno de los primeros estudios multimodales de las humanidades europeas en el que trabaja sobre las diferencias entre las dos obras, relacionando las características semióticas generales de los respectivos géneros: escritura y escultura.

Como tal, el discurso sobre Laoconte se centra en los mismos temas que el famoso libro de Kress y Van Leeuwen (1990, 1996) y, en particular, el de O’Toole (1994), que aborda y profundiza el nuevo marco de análisis.

La diferencia entre los nuevos y antiguos enfoques es que los clasicistas alemanes veían las obras que estudiaban con ojos de críticos de arte en general, y con ojos de críticos literarios en particular. Actualmente, los académicos que trabajan en el campo de la multimodalidad a menudo vienen del campo de la lingüística y, en particular de la escuela lingüística sistémico-funcional desarrollada por Halliday (2004).

3.3.3 Transcripción multimodal

Una de las tendencias de análisis más recientes consiste en explorar el despliegue multimodal del discurso en los nuevos medios que proporcionan las tecnologías de información y las comunicaciones.

Respecto al análisis en vídeo y sitios interactivos, O'Halloran (2009: 10) afirma que sigue siendo un desafío importante para los analistas del discurso multimodal, especialmente por la complejidad del análisis, la naturaleza dinámica de los textos digitales y la enorme cantidad de datos que se generan. El interés en el análisis multimodal se está acelerando entre los científicos de la computación, que están tratando de desarrollar nuevas técnicas para el archivo, la búsqueda y recuperación de información de las imágenes visuales, Internet, y datos multimodales.

Si bien los analistas multimodales reconocen la naturaleza dinámica y las dificultades inherentes a la transcripción, aún no se ha desarrollado una metodología que mejore dicha técnica. Se ha venido usando software de vídeo edición como Adobe Premier 6, que utiliza técnicas multimedia basadas en la informática de análisis y datos estadísticos, que puede consistir en varias pistas y superposiciones que se pueden anotar y manipular de varias maneras para analizar y comparar los patrones a través de diferentes formas.

3.4 La teoría de los actos del habla

Para Austin (1962) decir algo implica hacer algo. El autor nos dice que afirmar es una acción humana, tanto como preguntar o apostar. Esta teoría, que es uno de los pilares de la pragmática moderna, se basa en el hecho de que los seres humanos tenemos muchos propósitos para usar el lenguaje.

Austin denominó "acto de habla" (*speech act*) a cualquier acción humana mediante la cual un agente busca alcanzar un fin por medio del lenguaje. En su libro *How to Do Things with Words* (1962) el autor define tres tipos de actos de habla:

Acto locutivo. Es la expresión de algo, divisible a su vez en acto fonético (emisión de sonidos), acto fático (coordinación gramatical de dichos sonidos) y acto rético (asignación de un significado a la expresión proferida).

Acto ilocutivo. Tiene que ver con lo que pretendemos hacer al decir algo, que sería distinto a tan sólo decir algo. En este apartado se añade a la locución una “fuerza ilocucionaria” que aludiría a un ruego, una pregunta o una orden.

Acto perlocutivo. Corresponde a lo que realmente se consigue realizar mediante el acto de habla. Puede coincidir o no con lo que el emisor tenía previsto.

Para desestimar la creencia de que los enunciados tenían como único fin el de constatar hechos, Austin (1962) hizo una clasificación de dos tipos de enunciados: “constatativos” y “performativos”. Los primeros sirven para describir determinadas cosas, mientras que mediante los segundos no se constata ni se describe nada, sino que se emiten para realizar un acto.

Searl (1969) continuará con la línea de investigación iniciada por Austin (1962), desarrollando en mayor profundidad el modelo de los actos de habla. Su trabajo se basa en la premisa de que “hablar una lengua es tomar parte en una forma de conducta (altamente compleja) gobernada por reglas. Aprender y dominar una lengua es haber aprendido y dominado tales reglas.” (Searl, 1969: 22)

Searl (1969) clasificó los diferentes actos ilocutivos en cinco grupos: asertivos, directivos, compromisivos, expresivos y declarativos (véanse tablas 2, 3, 4, 5 y 6):

Tabla 2: Actos ilocutivos asertivos

Asertivos	
Aseverativos	afirmar, declarar, indicar, mantener
Predictivos	predecir, profetizar
Retrodictivos	informar, recordar
Descriptivos	clasificar, caracterizar, identificar
Adscriptivos	atribuir, tachar de
Informativos	anunciar, comunicar, informar
Confirmativos	certificar, encontrar, testificar, corroborar
Concesivos	admitir, reconocer
Retractivos	corregir, negar, retractarse
Asentivos	aceptar, consentir en
Disentivos	disentir, rechazar
Disputativos	disputar, objetar, protestar
Responsivos	contestar, replicar, responder
Conjeturales	conjeturar, adivinar, sugerir
Supositivos	presumir, postular, suponer

Tabla 3: Actos ilocutivos directivos

Directivos	
Requeridores	pedir, insistir, implorar, solicitar, suplicar
Interrogativos	interrogar, preguntar, inquirir
Conminatorios	ordenar, demandar, requerir, exigir
Prohibitivos	prohibir, restringir, vedar
Permisivos	acceder, dejar, permitir, autorizar
Admonitorios	advertir, avisar, prevenir, sugerir

Tabla 4: Actos ilocutivos compromisivos

Compromisivos	
Promesa	prometer, jurar
Ofertas	ofrecer, proponer

Tabla 5: Actos ilocutivos expresivos

Expresivos	
Positivos	
Asentivos	El emisor expresa su aceptación de lo propuesto por el

	interlocutor: asentir, aceptar, aprobar, aplaudir.
Fáticos	El emisor manifiesta una actitud positiva ante su interlocutor al encontrarse con él: saludar, dar la bienvenida, desear lo mejor.
Solidarios	El emisor expresa una actitud positiva ante algo relacionado directamente con su interlocutor: felicitar, dar la enhorabuena.
Exculpatorios	El emisor descarga de alguna culpa al interlocutor: defender, excusar, exonerar, comprender, entender
Obligativos	Manifiestan que el emisor debe algo al interlocutor: reconocer, agradecer.
Negativos	
Disentivos	El emisor expresa su rechazo de lo propuesto por el interlocutor: declinar, rechazar, desestimar, desdeñar, oponerse, disentir.
Inculpatorios	El emisor expresa su actitud negativa ante algo que él le ha hecho al interlocutor: pedir perdón lamentarse, disculparse.
Incriminatorios:	El emisor expresa una actitud negativa hacia el interlocutor. insultar, injuriar, ultrajar.
Solidarios	El emisor expresa su solidaridad con el interlocutor: compadecerse, acompañar, comprender, entender.

Tabla 6: Actos ilocutivos declarativos

Declarativos
Son aquellos actos que producen cambios a través de su mera emisión, que en general tienen lugar dentro de una institución: bautizar, casar, declarar inocente, designar, investir, absolver, bendecir, maldecir, perdonar, condenar, etc.

Al analizar los actos ilocutivos y performativos podemos entender mejor las relaciones interpersonales que están presentes en el discurso. Así, por ejemplo, a través del análisis de los actos ilocutivos en los personajes femeninos y masculinos de nuestro corpus, podemos determinar las relaciones de poder que puede haber entre ellos.

3.5. La representación de los actores sociales

El discurso se puede entender como una práctica social, además de ser uno de los medios por los cuales se reproducen las ideologías. Éstas, a su vez, son representaciones que comparte una comunidad para legitimar el poder de una u otra facción (Van Dijk y Gonzáles de Ávila, 1999).

Fairclough (2003), por su parte, afirma que el discurso es un medio a través del cual se ejercen y se reproducen relaciones de poder. Es así que al analizarlo desde una perspectiva crítica, es posible interpretar y explicar tales relaciones.

La representación de los actores sociales propuesta por Van Leeuwen (2001), se relaciona con el análisis crítico del discurso (ACD) y estudia la ubicación que se les asigna a las personas tanto individual como colectivamente para desenvolverse en un sistema de poder. Analizar cómo están representados los actores en el discurso sirve para determinar las relaciones de dominación y resistencia entre diferentes grupos, además de conocer cómo se transmiten y se mantienen las ideologías dominantes de los sectores hegemónicos.

Van Leeuwen (2001) elaboró un “inventario socio-semántico” basado en un sistema de redes con categorías interdependientes que se pueden utilizar con diferentes objetivos en el análisis discursivo, según los propósitos de cada investigador. Este modelo parte del concepto de actor social con bases en la sociología y la lingüística.

Veamos, a continuación, las categorías propuestas por el autor:

1. Inclusión, exclusión y *backgrounding* (o puesta en segundo plano): *¿Qué actores sociales se incluyen y cuáles se excluyen del texto?*

En toda práctica social hay un conjunto de actores sociales implícitos en ella; sin embargo, al momento de representarla no todos los actores sociales son incluidos. Esto quiere decir que unos son representados abiertamente, mientras que otros se excluyen o se mencionan de manera implícita. En este sentido, los actores sociales se incluyen o se excluyen según intereses diversos, en algunos casos se omiten pequeños detalles que se dan por hecho que la audiencia ya conoce, pero en otras ocasiones dichas omisiones son intencionales y responden a criterios ideológicos del emisor.

Cuando se excluye a los actores sociales y las actividades que realizan, éstos quedan fuera de la representación. Hay casos en los que se incluyen las actividades pero se omiten a los actores que participan de ellas, por lo que, en este caso, la exclusión deja huellas. En este punto, se hace una distinción entre la supresión y la puesta en segundo plano, ya que en la primera no habría ninguna referencia a los actores sociales en cuestión en ninguna parte del texto, mientras que en la segunda, la exclusión es menos radical y se puede inferir con cierta seguridad que los actores sociales serán mencionados en algún lugar del texto, aunque no estén relacionados con alguna actividad en particular. De esta manera, podemos decir que estos actores no quedan excluidos totalmente, sino que quedan postergados a un segundo o tercer lugar.

Van Leeuwen (2001) argumenta que para encontrar una tendencia de cómo un actor social es incorporado o excluido del discurso o de la representación (en nuestro caso de la historia), se debe determinar cómo cada tipo de actores sociales son representados bajo un común denominador. Además, hay que categorizar los actores sociales involucrados, y el papel social que tienen para poder clasificarlos y encontrar patrones en común que permitan encontrar maneras de calificar. Se debe considerar la situación en la que han sido incluidos, puestos en segundo plano y excluidos. Esto nos indicará tendencias respecto a cómo el director del cortometraje representa los hechos y sus actores; además de visualizar a quiénes visibiliza con claridad y a quiénes no.

2. Activación y pasivación. La asignación de roles: *¿Quién ocupa el papel activo y quién el pasivo?*

Van Leeuwen (2001) explica que a los actores siempre se les asignará roles, en cualquier representación encontraremos agentes (actores) y pacientes (objetivos), y es importante analizar estas asignaciones ya que puede ocurrir que los roles que los actores sociales juegan en la vida real no sean equivalentes a los roles gramaticales que se les asigna en los textos o, en nuestro caso, en las historias. En este punto puede haber una redistribución de roles o una alteración de las relaciones sociales entre los participantes.

Es así como un mismo cuadro puede variar si los roles pasivos y activos de los actores son intercambiados, y aunque es difícil saber qué rol es el que mejor se aproxima a la vida real, se puede estudiar qué variables se prefieren y quién saldrá beneficiado con dicha elección.

Es posible que las representaciones otorguen a los actores sociales roles activos o pasivos. La activación se manifiesta cuando el actor social se refleja como la fuerza activa de una actividad, y la pasivación, por el contrario, ocurre cuando los actores son presentados como los que sufren la actividad, o como quienes finalmente la reciben. En este caso, el actor social puede ser sometido, en tanto es tratado como objeto en la representación, o beneficiado, cuando forma un tercer partido, quien de manera positiva o negativa se beneficiará de ello.

Algunos posibles roles incluyen los siguientes:

Actor: en procesos materiales

El que se comporta (*behave*): en procesos de conducta

El que comunica (*sayer*): en procesos verbales

El que asigna (*assigner*): en procesos relacionales

3. Generalización y especificación: *¿Se representa al actor social de manera genérica o específica?*

Esta categoría tiene que ver con que si el actor social es representado como una clase o como un individuo específico. En la representación genérica el actor social se identifica sólo a partir de su relación con algún grupo o con la sociedad. Por otro lado, en la representación específica, el actor social es un individuo identificable que, por ejemplo, se identifica con un nombre propio.

Para visualizar estas categorías, podemos pensar en los periódicos orientados a la clase media, en que a los agentes del gobierno se mencionan de forma específica, mientras que a la gente común mediante generalizaciones. En tanto, en los periódicos dirigidos a la clase media la gente común se menciona como individuos específicos.

Algunas formas de generalización son el uso del plural sin artículo (por ej. trabajadores no cualificados), o en el caso de la especificación, el uso del artículo definido e indefinido (por ej. el chico, un chico).

4. Asimilación e individualización: *¿Los actores sociales se representan de manera individual o conjunta?*

Se habla de individualización cuando los actores sociales son mencionados como individuos; por el contrario, cuando se refieren a ellos como un grupo, estamos hablando de asimilación. La individualización sería equivalente a la singularidad, mientras que la asimilación a la pluralidad.

En general, la asimilación se puede reconocer por medio de un sustantivo colectivo o un nombre que alude a un grupo de personas (la familia, los fans, la masa), y se puede dividir en dos tipos: la agregación y la colectivización.

La agregación cuantifica grupos de participantes, estimando como estadísticas su representación (un 30% de los niños viven con sus abuelos). En este sentido, la agregación se puede utilizar para regular las prácticas y crear opinión, y se puede conseguir con la presencia de un cuantificador. Por el

contrario, la colectivización reúne a todos los representados en un mismo grupo como colectividades de valor inherente.

5. Asociación y disociación: *¿Qué actores sociales se asocian y cuáles se disocian?*

La asociación es una categoría en que los actores sociales pueden ser representados como grupos. Además de poder ser agrupados por asimilación, la asociación es otra técnica más sutil que implica que uno o más actores sociales tengan una relación entre sí.

La disociación es el proceso inverso, es decir, la eliminación de dichas relaciones que antes agrupaban a los actores o grupos sociales implicados.

6. Indeterminación y diferenciación:

*¿Qué actores sociales se representan de manera determinada y cuáles no?
¿Qué actores sociales se diferencian de otros? ¿Quiénes son esos otros?*

La indeterminación se manifiesta cuando un actor social se representa de manera inespecífica, como individuos o grupos anónimos. Por otro lado, la determinación ocurre cuando la identidad del actor social es especificada.

Los pronombres indefinidos (alguien, algo, algún, algunas personas) manifiestan la indeterminación, que pone en anonimato al actor social y expresa su identidad como algo irrelevante para el receptor o la audiencia. La indeterminación también puede ser agregada (muchos creen, algunos dicen...)

La diferenciación, tal como lo indica su nombre, diferencia a un actor social individual o un grupo de actores sociales de un actor o grupo similar, estableciendo la diferencia entre el *yo* y el *otro*, o entre *nosotros* y *ellos*, o los *otros*.

7. Nominación y categorización:

¿Los actores sociales se mencionan en relación con su identidad única o por medio de sus identidades y funciones compartidas con otros?

Según Van Leeuwen (2001), los actores sociales se pueden representar según una identidad única, siendo nombrados (nominación), o en términos de identidades y funciones que comparten con otros (categorización). Este punto es de mucha importancia para nuestra investigación, ya que existe una tendencia a nominar de diferentes maneras a hombres y mujeres, y en las narraciones los personajes sin nombre desempeñan papeles secundarios en el que el receptor o la audiencia no llegara a sentirse identificado.

La nominación se manifiesta con el uso de nombres propios, que pueden ser formales (mediante el uso del apellido, se puede incluir títulos) semi-formales (nombre y apellido) o informales (sólo el nombre). El oscurecimiento del nombre se refiere a cuando letras y números reemplazan a los nombres, manteniendo la nominalización, pero al mismo tiempo negando el nombre (ej. *Mr X*). La ausencia (tan significativa para la lingüística como la presencia) de la nominación, en muchos casos implica la categorización de los actores sociales.

En cuanto a la categorización, Van Leeuwen (2001) distingue varios tipos: la funcionalización, la identificación y la apreciación. La funcionalización ocurre cuando los actores sociales se mencionan en relación con una actividad, es decir lo que hacen, como su profesión o su rol.

La identificación se refiere a cuando los actores sociales son definidos en función de lo que son, para lo cual habría tres tipos: clasificación, identificación relacional e identificación física.

8. Personalización e impersonalización:

¿Qué actores sociales se representan como seres humanos y cuáles no?

La impersonalización ocurre cuando los actores sociales se representan por medio de nombres abstractos o nombres que no tienen el rango semántico. Según Van Leeuwen (2001), la impersonalización se puede dividir en:

Abstracción: la representación de un actor (o grupo social) por medio de una cualidad que le es asignada (en esa representación).

Objetivación: la representación de un actor (o grupo social) en términos de una referencia a un lugar o entidad estrechamente asociado con dicho actor, o bien con la actividad con la que se relaciona (en la representación).

En cuanto a la impersonalización, podría tener alguno de estos efectos: poner como telón de fondo la identidad y/o el rol social de los actores sociales; también puede prestar autoridad impersonal o fuerza a una actividad o cualidad de un actor social; y puede agregar connotaciones positivas o negativas a la intervención de un actor social.

9. Sobredeterminación:

*¿En cuántas prácticas sociales participa cada actor social representado?
¿Cuáles son?*

La sobredeterminación se define como la representación de un actor social participando en más de una práctica social de manera simultánea. Van Leeuwen (2001) menciona cuatro tipos de categorías principales de sobredeterminación:

Inversión: El actor social se relaciona con dos actividades opuestas. Para ello Van Leeuwen (2001) ejemplifica la serie de dibujos animados "Los picapiedra" quienes viven con las costumbres de una familia contemporánea pero viviendo en un entorno prehistórico.

Simbolización: El empleo de un actor (o grupo) social ficticio en lugar de actores sociales asociados con ciertas prácticas no ficticias.

Connotación: El uso de una determinación única (por nominación o identificación física) representa una clasificación o funcionalización.

Destilación: La sobredeterminación realizada por medio de una combinación generalizada y abstracción.

4. METODOLOGÍA E INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS

4.1 Modelo metodológico

Siguiendo el modelo de Kress y Van Leeuwen (2001), el Análisis Crítico del Discurso Multimodal (ACDM) analiza los discursos en los que se orquestan diferentes sistemas de signos (modos) y los mecanismos que se utilizan para su producción.

Este proceso requiere de la descripción e interpretación de los recursos semióticos de los modos utilizados por el medio en el que se difunde el discurso, y de la práctica comunicativa para comprender la manera en que, a partir de un discurso, se construyen ideas colectivas.

Es así que esta tesis rescata los postulados del ACDM, considerando que el cortometraje es un discurso configurado a partir de diversos modos semióticos, lo cual requiere el uso de diversas disciplinas para poder interpretarlo.

Para realizar esta investigación hemos seguido las siguientes etapas con sus respectivos pasos:

4.1.1. Etapa descriptiva

Aquí se desarrolló la sistematización del corpus, basado en el esquema de Jäger (2003) para el análisis de dispositivos en el ACD. Dicha propuesta metodológica se ha adaptado a nuestro corpus de cortometrajes, ya que originalmente fue planteada siguiendo el modelo de un análisis de artículos periodísticos. Además, hemos agregado a nuestro método de análisis elementos de otros investigadores, como Glick y Fiske (2001), Van Leeuwen (2001), Kress (1996) y Van Dijk (2000).

Esta primera etapa tuvo los siguientes pasos:

1. Investigación y cuantificación de festivales de cortometrajes en España.

Guiándonos con la publicación de Cardoso “El cortometraje español en 100 nombres. Guía para entender el mundo del cortometraje” (2010), se eligieron los 30 festivales más relevantes (en cuanto a exhibición y galardones obtenidos) de cortometrajes en España entre los años 2010 y 2012. Para la obtención del corpus seleccionamos las obras premiadas con el primer premio del jurado y el segundo premio en el caso de que el ganador también haya ganado en otro festival de la muestra. Cuando el segundo lugar también se repetía se eligió el corto premiado por el público.

Considerando que el período seleccionado fue de tres años de festivales, había un número aproximado de 150 cortometrajes premiados, por lo que calculamos una muestra que en términos estadísticos tuviera un nivel de confianza del 90%. Para ello, se utilizó la siguiente fórmula de muestreo aleatorio simple:

$$n = \frac{n_o}{1 + \frac{n_o}{N}} \quad \text{donde:} \quad n_o = p^*(1-p)^* \left(\frac{Z(1 - \frac{\alpha}{2})}{d} \right)^2$$

El resultado de dicha fórmula nos arrojó un total de 46 cortometrajes a analizar, lo que se aumentó a 50 para mejorar el nivel de confianza en términos estadísticos.

2. Visionado y selección de cortometrajes.

En la elección de los cincuenta cortometrajes se consideraron las obras de ficción y animación, tomando en cuenta que ambas reflejan los mundos imaginarios del director y su equipo, y que por tanto son representativas de la ideología en cuestión. Por el contrario, los documentales fueron excluidos de la muestra por considerarse de corte más informativo, puesto que al no centrarse en situaciones imaginarias, se alejaba de nuestra investigación.

Entre los cortometrajes seleccionados tenemos obras que van desde dos a treinta minutos de duración. Se excluyeron de la muestra las producciones que superaban esa duración, debido al largo espacio de tiempo que requiere analizar cada obra.

Otro requisito para incorporar los cortometrajes a nuestro corpus consistió en que además de estar premiado, estuviera disponible en Internet, ya que consideramos que la difusión por este medio desafía las lógicas comerciales de la gran industria audiovisual, y que por tanto podría tener un componente discursivo diferente al tradicional. Es por ello que realizamos una búsqueda primero por los buscadores tradicionales (*Google, Yahoo*) y luego se especificó la búsqueda ingresando a los sitios de los mismos festivales y en páginas de promoción audiovisual.

Una vez localizados los cortometrajes en Internet, se descargaron por medio del programa *Video DownloadHelper*, una extensión de Firefox que guarda los videos desde la Web al ordenador. Tras hacer dicha descarga, se procedió a la conversión de los videos a formato MPG4, usando el programa *MPEG Streamingclip* versión 1.9.2 para Mac OSX.

Una vez convertidos los videos a MPG4, se trabajó con el programa *iMovie* de Mac para dividir secuencias y poder trabajar con los códigos de tiempo para realizar un visionado que permitiera la manipulación del video para un análisis más cómodo y adecuado a nuestros objetivos.

3. Transcripción de diálogos.

Ayudados por el programa informático citado anteriormente, que iba deteniendo la reproducción para poder transcribir los diálogos, se hizo una base de datos con todos los diálogos de cada uno de los cortometrajes, para utilizar dicha información en el análisis posterior del corpus. Una vez hechas las transcripciones, se realizó una ficha por cada obra transcrita, en la cual se anotaron diversos recursos gramaticales y categorías lingüísticas y semióticas para ampliar la información de cada obra y facilitar el posterior análisis.

En la ficha que mostramos a continuación podemos ver que se asigna un número a cada cortometraje y se van apuntando diferentes aspectos que van desde lo general a lo específico, como son: el reconocimiento de los actos de habla, los apelativos al sexo opuesto, los elementos pragmáticos como la (des)cortesía, la temática conversacional, el nombre de los personajes, el lenguaje inadecuado, los procesos y las acciones que tienen lugar y, por último, las argumentaciones. Todos estos datos serán, posteriormente, procesados para obtener los resultados que nos guíen en nuestra investigación.

FICHA DE ANÁLISIS

Número	14		
Título	El cortejo		
Emisor/Destinario	Capi	Marta	compañeros
Fórmula de tratamiento	Ud.	Ud.	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Señora, mujer	Marido, padre, hombre,	Viuda, loca,
Actos de habla	Expresivo	Asertivo-expresivo	asertivo
Cortesía	cortesía	cortesía	Descortesía
Lenguaje inadecuado	-	-	+
Temática conversacional	Enterrar a un famoso, invitar a salir a Marta, cuidado de las flores, trabajo	Viudez, tumba, hijos, flores	Los chinos no se sepultan, robar pasteles de una tumba,

Personajes / Nominaciones

Capi	Marta	Compañeros	Mujeres	Hombres
hombre	Mujer	Listillo	Loca	Dentista
	Señora	Hombre	embarazada	El mejor
	sola	nuevo		Muerto
	viuda			marido
	Fan			

Nosotros frente a ellos

Chinos / Cristianos
Sepultureros / Deudos
Vivos / Muertos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Invitar a salir	Capi	Marta	+
Va al cementerio	Marta	Capi	+
Gestionar el cementerio	Jefe	Empleados	+

Acciones y Argumentación

Marta	
Acción	Argumento
Va sola al cementerio	<i>"Ellos (sus hijos) no quieren venir a ver a su padre, odian los cementerios. Por eso me verá a mi siempre sola limpiando la tumba y eso, a mi no me gusta que esté descuidada, así sin flores, no sé me da pena"</i>
Alfonso	
Validar la experiencia de Capi	<i>"Si quieres aprender rapidito no te separes de él. Ahí donde le tienes enterró a Paquito Simón"</i>
Capi	
Invitar a salir a Marta	<i>"Marta, me gustaría invitarla a salir ... pero su marido ya falleció hace años, seguro que no le va a importar, digo yo"</i>

4. Selección de fotogramas.

Para mejorar el apoyo visual y el análisis multimodal de este estudio, se seleccionaron algunos fotogramas de cada cortometraje que nos pudieran ayudar a retener información en cuanto al vestuario de los personajes, locaciones de las historias y caracterización de los protagonistas. Para ello, utilizamos la misma herramienta informática con la que trabajamos en los pasos anteriores.

4.1.2. Etapa analítica

Lo primero fue reunir toda la información para tener una visión de conjunto del corpus. Para ello, se agruparon todos los cortometrajes seleccionados y se hizo un listado, asignando a cada obra el mismo número que tiene la ficha y con el cual fue identificado todo el análisis.

Con toda esta información se realizó un análisis del corpus siguiendo el modelo diseñado por Kress y Van Leeuwen (2001), en el que se definen cuatro estratos analíticos que son: discurso, diseño, producción y distribución. Dichos estratos no tienen un orden lógico y para nuestra tesis se decidió comenzar por el diseño y la producción para determinar el tipo de discurso que presentaba el corpus en general.

1. Diseño: El diseño se relaciona con el contenido; son las ideas que el emisor (en este caso el guionista y director) desean comunicar en contexto, además de los recursos semióticos que tienen a mano para transmitir el mensaje. Dichas ideas y recursos no son materiales, sino que se representan por medio de ideas en las obras. Para comprender este estrato podríamos decir que si el cortometraje analizado cambiara de formato y se rodara como cine mudo, debería conservar las mismas ideas y recursos que si tuviera un guión escrito.

Para ello, se han analizado 6 componentes que nos darán una visión del diseño del corpus:

- Resumen de la historia
- Temas
- Actores sociales
- Roles asignados
- Nominaciones y categorizaciones
- Asignación de espacios según las locaciones

2. Producción: Está directamente relacionada con la expresión y se refiere a la materialización del evento comunicativo. Para interpretarlo es necesario relacionar los discursos identificados y los recursos semióticos, en este caso verbales y visuales, descritos en el estrato del diseño que se materializan en una obra audiovisual. Para analizar los componentes de este estrato es necesario realizar una revisión bibliográfica que nos actualice los conocimientos sobre los asuntos relativos al género y la dominación patriarcal, lo cual se ha materializado en nuestro marco teórico y nos servirá como base analítica. Para comprender este estrato, recurrimos de nuevo al ejemplo del cambio de formato: así como en el estrato de diseño si cambiáramos el cortometraje a una versión de cine mudo no deberíamos visualizar cambios en sus elementos, en este estrato sucede todo lo contrario, ya que el cambio de formato eliminaría los componentes que significan la producción que caracteriza a cada cortometraje.

Para esta tesis se han elegido 5 componentes de producción que nos entregarán un panorama del corpus:

- Referencias y legitimación de argumentos
- Usos de apelativos
- Afirmaciones ideológicas basadas en el sexismo ambivalente
- Turnos de palabra y capital verbal
- Actos de habla

3. Discurso: Paralelamente al análisis del diseño y la producción del corpus, iremos desvelando lo que Kress (2001) define como “el saber socialmente construido”, delimitando el tema, el contexto, y los personajes expuestos por los directores en los cortometrajes. Estos aspectos nos permitirán revisar desde una visión crítica qué representación y roles se están asignando según los recursos estudiados, y poder así responder a nuestras preguntas respecto a los cambios del discurso en un contexto de masificación de los materiales de producción y distribución de las obras audiovisuales.

5. ANÁLISIS DE RESULTADOS

5.1 Identificación de los cortometrajes y sus directores

Hemos querido hacer la distinción estadística de cuántos directores hombres y cuántas directoras mujeres presenta nuestro corpus. Como podemos ver en la tabla 7, la muestra contiene 40 cortometrajes dirigidos por varones y 10 dirigidos por mujeres, lo que corresponde a un 80% (40/50) y un 20% (10/50) del total (tabla 8). Hemos omitido las codirecciones ya que de las dos incluidas en la muestra ambas estaban compuestas sólo por hombres.

Tabla 7. Cortometrajes y directores

Nº	Título	Año	Director
1	Una segunda postguerra	2010	Manuel Burgue
2	Las cinco muertes de Ibrahim	2010	Pablo Araües
3	Dime que yo	2010	Mateo Gil
4	Nacido y criado	2010	Eelko Ferwerda
5	La historia de siempre	2010	José Luis Montecinos
6	Pulsiones	2010	José Manuel Carrasco
7	Madagascar	2010	Bastien Dubois
8	Manual del amigo imaginario	2010	Ciro Altabás
9	Que divertido	2010	Natalia Mateo
10	El orden de las cosas	2010	César y José Esteban Alenda
11	Aunque todo vaya mal	2011	Cristina Alcázar
12	Mi amigo invisible	2010	Pablo Larcuen
13	Tu amor	2010	Fernando Franco
14	El cortejo	2010	Marina Seresesky
15	Berlín	2010	Enrique Sánchez
16	Crisis	2010	Rosa Márquez
17	Los Ojos de Laia	2011	Álex Rodrigo
18	Las piedras no aburren	2010	Marta Parreño

19	La autoridad	2010	Xavi Sala
20	Te quiero	2009	Sergi Portabella
21	Burocracia	2010	Rosa Márquez
22	Niño balcón	2009	Pilar Palomero
23	Elefante	2012	Pablo Larcuen
24	Ngutu	2012	Felipe del Olmo y Daniel Valledor
25	Ironías de la vida	2012	Ignacio Sepúlveda
26	El hombre insensible	2011	Julio Mora y Jorge González
27	Jesusito de mi vida	2009	Jesús Perez Miranda
28	No hay nadie	2009	Jorge Dopacio & José Luis Vásquez
29	Lone-illness	2011	Virginia Llera
30	5 millones	2011	Víctor Díaz Somoza
31	Puerta con puerta	2010	Ricardo Fernández
32	Juan con miedo	2010	Daniel Romero
33	Hipoteca basura	2010	Javier Rodríguez de Fonseca
34	Viejos perdedores	2010	Rubén Ordieres
35	Jaque	2010	Iñaki Oribe
36	Jocelyn	2010	Susan Béjar
37	Amarillo Limón	2011	Felipe Garrido Archanco
38	Leyenda	2011	Pau Teixidor
39	La tragedia del hombre hueco	2011	Jorge de Guillaie
40	Figura	2011	Maxi Campo
41	Porque hay cosas que nunca se olvidan	2008	Lucas Figueroa
42	Zapping Life	2010	Daniel Hernández
43	Mecanoscrit	2010	Juan Irache
44	Contranatura	2010	Isaac Berrokal
45	The astronaut on the roof	2010	Sergi Portabella
46	Rött Har	2011	Alfonso Díaz
47	Picnic	2011	Gerardo Herrero

48	Una caja de botones	2011	María Reyes
49	La victoria de Úrsula	2011	Nacho Ruipérez
50	Patas para arriba	2011	Agustina Peña

Tabla 8: Proporción de hombres y mujeres en la dirección de cortometrajes

Nº de cortometrajes	Dirigido por Mujeres	Dirigido por Hombres
50 (100%)	10 (20%)	40 (80%)

La escasez de mujeres en este tipo de realizaciones nos servirá de base para plantearnos las preguntas del test de Bechdel combinando las variables previamente expuestas en la tabla 1.

5.2 Descripción del contexto de cada cortometraje

Siguiendo la propuesta analítica de Jäger (1993), realizaremos una descripción del contexto de cada cortometraje, para establecer las temáticas y los contenidos que ofrece cada realizador en su obra.

TÍTULO: Una segunda postguerra
AÑO: 2009
DIRECTOR: Fran Araújo y Manuel Burque
ENLACE: <http://vimeo.com/5413791>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Retratar el problema que supone para generaciones mas jóvenes hacerse cargo de los ancianos.

Sus valores son: egoísmo, pobreza, amor filial, culpabilidad

Sus circunstancias están representadas en: Una historia que trata sobre el cuidado de los mayores y la carga, que en algunos casos, significa para los hijos quienes no pueden o no quieren hacerse cargo de dicha tarea. La asignación de culpas y el chantaje emocional aflora para cargar en el otro la responsabilidad de cuidar del padre de ambos. En la historia es Toni quien le recuerda a su hermana Pitu que ella tiene una familia y que por tanto las labores de cuidado le son más afines, además de enfatizar su mejor situación económica. Ella aborda el tema de la incompatibilidad del trabajo con los cuidados intentando convencer a Toni de que sea él quien cuide del anciano. Las labores de cuidado son un tópico femenino que se encuentra inmerso dentro del ámbito de lo privado. Es Toni quien se quiere desligar del problema incluso privando al padre de comida, mientras que Pitu, asumiendo un rol más emotivo no tolera dicha alternativa y si bien no ofrece una solución niega de plano esta posibilidad.

TÍTULO: Las cinco muertes de Ibrahim “González”

AÑO: 2009

DIRECTOR: Pablo Aragüés

ENLACE: <https://www.filmin.es/corto/las-5-muertes-de-ibrahim-gonzalez>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Abordar los problemas de pareja y los tópicos del amor romántico desde un punto de vista humorístico.

Sus valores son: amor, apoyo, paciencia, comprensión

Sus circunstancias están representadas en: Ibrahim es un joven británico que vive en Madrid junto a Gloria, su novia. Un día se encontraban armando el árbol de navidad cuando Ibrahim recibió un golpe eléctrico que lo dejó clínicamente muerto por poco más de un minuto. La sensación de morir le pareció tan increíble que a partir de ese momento intenta convencer a su novia para que lo ayude a volver a experimentar esa experiencia. Ella al principio se niega, planteando las explicaciones ante la familia, el miedo a la cárcel o la culpa, además de comparar su desempeño sexual frente al nuevo goce que siente su novio en el suicidio; pero ante la insistencia de éste decirle ayudarlo; sin embargo luego de volverlo a electrocutar decide abandonarlo al no soportar la ansiedad que le provoca dañar a su novio. Él lamenta el abandono pero no le impide continuar con sus intentos de suicidio, más cuando descubre que siempre habrá alguien dispuesto a salvarle la vida.

TÍTULO: **Di me que yo**
AÑO: 2008
DIRECTOR: Mateo Gil
ENLACE: <http://vimeo.com/7412920>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Tratar las relaciones de pareja desde el egocentrismo

Sus valores son: egoísmo, desamor, comprensión

Sus circunstancias están representadas en: Dos desconocidos coinciden en un bar. Ambos han terminado con sus parejas, y mientras ella se encuentra aliviada él sufre por el abandono. Al conocerse, él le reprocha la actitud de las mujeres que buscan un tipo de hombre que no existe, mientras ella le hace ver que lo que espera no es a la mujer perfecta sino a la imagen de si mismo satisfecho desde todos los ámbitos. La historia trata sobre el egoísmo de las personas en las relaciones de pareja.

En esta historia ambos hablantes cumplen un papel activo, existe igualdad comunicativa pero la intencionalidad es diferente. Mientras él intenta reprocharle a ella la actitud de todas las mujeres, cayendo en generalizaciones como “¿qué queréis las mujeres? ¿qué queréis? Queréis putos supermanes”, ella alude al egoísmo y dirige la conversación hacia su plano personal, representándose a si misma: “quizás tu chica estaba muy confundida de lo que quiere de un tío, pero yo lo tengo muy claro; básicamente quiero que lo que me haga sentir es que no estoy desaprovechando mi vida porque es muy corta...”

TÍTULO: Geboren & Getoren
AÑO: 2009
DIRECTOR: Eelko Ferwerda
ENLACE: <http://vimeo.com/37207073>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Abordar la maternidad como una tarea subjetiva para cada progenitor

Sus valores son: egoísmo, ilusión, paciencia, trabajo, comprensión

Sus circunstancias están representadas en: Elena y Bo son una pareja a punto de tener un hijo, que se dejan grabar para un documental en el que relatan los preparativos del parto. En esta historia podemos ver en forma de comedia la clásica repartición de los roles masculino/femenino. Mientras ella hace los preparativos para recibir al bebé, decorar su habitación y coordinar la cita con la partera, él decide componer una canción para el momento del parto, y se pasa los días encerrado en su estudio enfocado en esta labor. Será ella quien asuma un rol maternal con su pareja intentando comprenderlo y darle los cuidados necesarios para que no se distraiga de su trabajo.

Bo encarna los clásicos valores masculinos, enfrentarse desde una perspectiva pública ante un acontecimiento íntimo. Asume su paternidad determinando las primeras sensaciones de su hijo, y para ello utiliza su oficio, lo que lo identifica ante los demás para llevar a cabo dicha tarea. Por lo mismo, él siente la presión de tener que componer, y lo que le pase a Elena es asunto de la partera.

TÍTULO: La historia de siempre

AÑO: 2008

DIRECTOR: José Luis Montesinos

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=VMQkgzpD0RU>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Las dificultades de un hombre en la cincuentena sin mujer ni trabajo

Sus valores son: soledad, desamor, vejez

Sus circunstancias están representadas en: Un hombre se sube al autobús y comienza a hablar por el móvil con su ex mujer. Ha pasado más de un año desde que está sin ella y sin su hijo y las cosas no le van bien. Está en el paro y durante la navidad trabajará como Rey Mago en una tienda comercial. Intenta convencer a su esposa de que vuelva a estar con él. Mientras habla con ella, toda la gente del autobús está atenta a lo que ella le vaya a responder, porque quizás la historia tiene final feliz. Por medio de la conversación el protagonista nos describe que está pasando por un mal momento; está padeciendo lo que nuestra sociedad considera cosas malas en la vida: la falta de trabajo y la soledad pasados los cincuenta años son símbolos de fracaso, más cuando se trata de un hombre, quien al ser valorado por su desempeño en el ámbito público está más expuestos a ser juzgado por la posición social y familiar que han conseguido en la vida.

Al acabar la conversación, el hombre se presenta como actor y cuenta el verdadero desenlace de la historia.

TÍTULO: **Pulsiones**

AÑO: 2008

DIRECTOR: José Manuel Carrasco

ENLACE: <http://vimeo.com/38275651>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Mostrar formas de negación de la propia sexualidad

Sus valores son: sinceridad, conocimiento, búsqueda de uno mismo

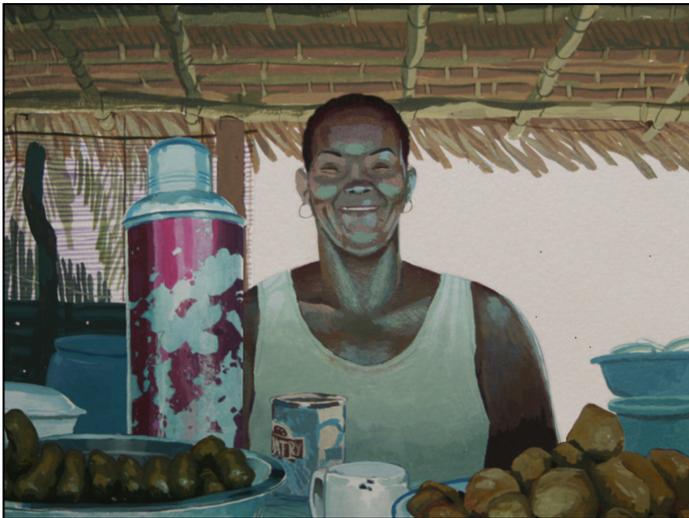
Sus circunstancias están representadas en: Carlos, quien está a punto de casarse, quiere comprobar si es gay. Para ello contrata por medio de una agencia a un chico para que se acueste con él. En el encuentro comienzan a probar diferentes formas de excitación; pero éste descubre que la verdadera excitación se produce cuando conoce a la otra persona, por lo que se dedica a conversar con Cristian, con quien logra llegar a un grado de intimidad que le permite descubrir si sus pulsiones corresponden a una posible homosexualidad. Los personajes hablan principalmente el trabajo, el sexo, la soledad, el dinero, el éxito las mujeres y la amistad. En ningún caso hablan del amor. El chico de la agencia, al ser un prostituto, es funcionalizado dentro de la historia en relación con su trabajo; sin embargo se libera de esta funcionalización cuando le devuelve el pago de sus servicios al dueño de casa, quedando en igualdad de condiciones, y transformando la relación, de comercial, a amorosa. Finalmente planean un segundo encuentro dando a entender que mantendrán una relación en secreto.

TÍTULO: **Madagascar**

AÑO: 2010

DIRECTOR: Bastien Dubois

ENLACE: http://www.youtube.com/watch?v=S6P0N_jiFa8



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Describir por medio de la imagen un viaje por Madagascar.

Sus valores son: Aventura, amistad, respeto por otras culturas.

Sus circunstancias están representadas en: Una narración que se hace en forma de un cuaderno de viaje, la historia sigue los pasos de Bastien, un viajero occidental que se encuentra cara a cara con las costumbres malgaches y rituales, especialmente el famadihana, el ritual de la vuelta de los huesos. Su amigo Vazaha le dará las claves para acceder a nuevos lugares y personas.

La historia es principalmente descriptiva, los pocos diálogos que hay son entre hombres (Bastien, Vazaha y Rakatoto) y se realizan en un lenguaje informal pero cortés, dentro de un contexto multicultural en que un extranjero está recorriendo un país desconocido para él.

El protagonista de la historia cumple un papel activo, está de viaje y decide ir ver un ritual típico de la zona, sus interacciones son principalmente para obtener información del lugar y sus costumbres. Ya que todos hablan francés, vemos que están en igualdad comunicativa, excepto cuando hay alguna palabra utilizada en la lengua local, que requiere la explicación de alguien de la zona.

TÍTULO: Manual práctico del amigo imaginario

AÑO: 2010

DIRECTOR: Ciro Altabás

ENLACE: http://www.youtube.com/watch?v=PhJuqXnN_b4



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Personificar a un amigo imaginario y describir cuáles serían sus problemas. Abordar el abandono de los amigos cuando se encuentra el amor

Sus valores son: amistad, desapego, madurez, amor

Sus circunstancias están representadas en: Una historia que trata el tema del amigo imaginario visto desde el punto de vista del personaje ficticio. Trata el asunto de cómo estos personajes son reemplazados cuando los niños crecen, especialmente por los ordenadores e Internet. El protagonista de la historia es Kilotón, el amigo imaginario que más tiempo ha perdurado en la mente de una persona, Fernando; quien corre peligro de olvidarlo por culpa de una chica de la que se está enamorando. Kilotón posee tiene ventaja comunicativa al poder aparecer en cualquier momento en la mente de Fernando, y así controlar los turnos de palabra a su antojo, y aunque no puede interactuar con Iratxe lo que él quiere es influenciar la mente de su amigo, por lo que lo interpela cada vez que se siente amenazado.

La historia trata de manera implícita cómo se olvidan a los amigos cuando llega el amor, además del miedo masculino a no tener trabajo.

TÍTULO: Qué Divertido

AÑO: 2010

DIRECTORA: Natalia Mateo

ENLACE: <http://ideasyalomitas.blogspot.com/2010/09/cortometraje-que-divertido-de-natalia.html>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Mostrar el amor de un padre hacia su hijo en momentos de peligro

Sus valores son: amor, cuidado, inocencia

Sus circunstancias están representadas en: Fermín va al pueblo con su hijo Martí. Caminando por la explanada llegan al campo de los toros bravos y se encuentran de frente con uno de estos animales. Como Martí no se ha dado cuenta, su padre lo hace subir a un árbol para protegerlo. Mientras Fermín espera que el toro se vaya le propone diversos temas de conversación a su hijo para que éste siga distraído, hasta que cae del árbol y desde el suelo intenta salvar a Martí.

Esta historia representa las relaciones padre-hijo contemporáneas, en las que la igualdad comunicativa es usual y los diálogos demuestran confianza e informalidad. Si bien hay una relación de poder adulto/niño o padre/hijo esto no se percibe en el desenvolvimiento comunicativo, que ante todo es cortés y respetuoso. En esta historia podemos ver la relación adulto/niño definida de una manera más clara, ya que será Fermín quien agencie todas las acciones, proponiendo, dirigiendo y ordenando cuando es necesario, mientras que Martín asume un rol pasivo aceptando los enunciados de su padre, y algunas veces negociando para llevarlos a cabo.

TÍTULO: El orden de las cosas

AÑO: 2010

DIRECTOR: César y José Esteban Alenda

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=PZKCxbeHy70>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Hablar metafóricamente de la violencia machista

Sus valores son: violencia, miedo, manipulación, libertad

Sus circunstancias están representadas en: La vida de Julia transcurre en una bañera. Luego de años plagados de maltratos reunirá el valor necesario para cambiar el orden de las cosas. La historia trata sobre la violencia de género y la transmisión intergeneracional de la violencia doméstica.

En esta historia podemos ver que todo el lenguaje, tanto visual como textual se realiza a modo de metáfora. Marcos pasa todo el cortometraje buscando el cinturón que le ha escondido Julia. Este cinturón representa los valores machistas y dominantes que ha heredado de su abuelo y de su padre y que ahora quiere transmitir a su hijo. Podemos ver que en el discurso entre Marcos y Julia solo él tiene la palabra y muchas veces es descortés, mientras que ella se expresa kinésicamente a través de sollozos y miradas de terror. El agua de la bañera representará el valor que ella reunirá con los años para liberarse y encontrarse frente a un océano que representa su miedo a lo desconocido y el goce de la libertad. La representación femenina en esta historia es bastante explícita debido a su temática, Julia no habla, son los objetos de su entornos los que hablan por ella, además de su hijo que la intenta rescatar. La ausencia de movimientos también representa un estado interno que no le permite salir de una situación que se va manteniendo por años.

TÍTULO: Aunque todo vaya mal

AÑO: 2011

DIRECTORA: Cristina Alcázar

ENLACE: <http://la-vida-es-corta.blogs.fotogramas.es/2013/06/09/vease-aunque-todo-vaya-mal-de-cristina-alcazar/>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Abordar los problemas de pareja y los tópicos del amor romántico desde un punto de vista humorístico.

Sus valores son: amor, apoyo, paciencia, comprensión

Sus circunstancias están representadas en: Juan y Emilia son una pareja normal salvo porque Juan lleva varios días sin poder hablar. Sólo se comunica cantando y eso tiene a Emilia al borde de los nervios. El problema de Juan los tiene a punto de terminar la relación. Sin embargo, ella se da cuenta de que no puede vivir sin él y decide seguir adelante aunque tengan que cantar para siempre.

En esta historia se aborda el tema de la complementariedad de la pareja, vemos una parodia al príncipe azul y se explota el recurso del romanticismo para dar un final feliz al conflicto.

Será ella quien deba asumir una nueva vida para no perder a Juan, ya que él no puede hacer nada por cambiar, por lo que decide adaptarse para seguir con él.

TÍTULO: Mi amigo invisible

AÑO: 2010

DIRECTOR: Pablo Larcuen

ENLACE: http://www.dailymotion.com/video/xqjpct_mi-amigo-invisible-de-pablo-larcuen_shortfilms



CONTEXTO:

Objetivo del mensaje: Conocer el valor de la amistad puede hacer cambiar hasta el más débil.

Sus valores son: amistad, apoyo familiar, confianza y paciencia

Sus circunstancias están representadas en: Un chico extremadamente tímido (Tomás) no puede hablar con nadie. Come en silencio frente a sus padres y se siente realmente bien cuando ellos no están. Un día aparece un ser que se presenta como su amigo imaginario y comienzan a tener una relación que le hace decidir que cambiará y será más sociable.

La historia abarca el tema de timidez, el engaño, la amistad y cómo los padres son capaces de cualquier cosa por ayudar a un hijo.

Tomás no agencia ninguna de sus acciones, es paciente de lo que hace su madre y su amigo imaginario, y lo único que puede hacer para cambiarlo es vencer su miedo a expresarse, para ello, deberá sufrir una decepción causada por su madre, quien representa el contrapunto de la historia, siguiendo el estereotipo de la señora que controla a su familia y que haría cualquier cosa por ayudar a sus hijos. Lo que se refleja en sus actos de habla directivos.

TÍTULO: **Tu (A)mor**
AÑO: 2010
DIRECTOR: Fernando Franco
ENLACE: <http://vimeo.com/11322748>



CONTEXTO:

Objetivo del mensaje: Contrastar las creencias populares respecto al corazón como portador de los sentimientos, con el conocimiento científico respecto a su funcionamiento como órgano

Sus valores son: Pragmatismo, comparación, amor, dolor

Sus circunstancias están representadas en: Un narrador habla en formato documental sobre el corazón y las creencias populares. Avanzando su relato se remite a los datos científicos y nos presenta a Sara y Andrés como modelos de estudio. Se relata su relación y las reacciones cardíacas de los protagonistas. Cuando deciden dejar de estar juntos, el narrador compara el dolor de la separación con mixiomas cardíacos, dejando la puerta abierta respecto a que la creencia popular podría ser cierta.

Podemos ver a protagonistas jóvenes, blancos y heterosexuales, que deciden vivir juntos y que postergan su convivencia ante la imposibilidad de él de dejar la ciudad e irse a Francia con Sara.

En los diálogos de los personajes podemos ver que será Andrés quien tenga mayor turno de palabra, en el que pueda relatar y expresar lo que le pasa con Sara, mientras ella tiene una actitud más directiva aunque será paciente de todas las acciones agenciadas por Andrés.

TÍTULO: **El cortejo**

AÑO: 2010

DIRECTORA: Marina Seresesky

ENLACE: <http://vimeo.com/20533327>



CONTEXTO:

Objetivo del mensaje: Hacer humor negro con una pequeña historia de amor.

Sus valores son: amor, fidelidad, familia, trabajo, humor

Sus circunstancias están representadas en: Capi es el sepulturero más veterano del cementerio. Acostumbrado a trabajar entre el dolor ajeno y las bromas de sus compañeros, sólo hay alguien capaz de sacarlo de su rutina. Desde hace años vive esperando que cada mes Marta lleve flores a la tumba de su esposo. Quiere algo más con ella. La historia trata la fidelidad de la mujer que ha enviudado con el marido muerto. El humor negro se utiliza como recurso para tocar un tema que ocurre con quienes han perdido a su pareja y se enfrentan ante la posibilidad de conocer a otra persona. En este caso ella no lo acepta, pero se deja la puerta abierta para pensar que ella sabía que moriría, por lo que estaría protegiendo a su pretendiente, o por el contrario quería mantener su fidelidad. El personaje se representa en torno a su familia, su marido y sus hijos. No sabemos a qué se dedica ni cuales son sus sueños ni expectativas. En el caso de Capi vemos que está representado por su mundo laboral, se siente orgulloso de haber enterrado a Paquito Simón, y sus compañeros le reconocen sus méritos. Sus temas de conversación rondan en torno al cementerio.

TÍTULO: **Berlín**

AÑO: 2010

DIRECTOR: Enrique Sánchez

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=o8XsOH6iZZc>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Mostrar cómo mentir puede ser útil como recurso para flirtear.

Sus valores son: personalidad, imaginación, confianza

Sus circunstancias están representadas en: Un chico que está bebiendo una cerveza en un bar y aparece Elena confundiéndolo con Marcos, un amigo con el que estuvo en Berlín. Se sienta con él y comienza a relatar anécdotas de aquellos tiempos. El chico se siente atraído por Elena y no le dice que él es Marcos pues espera tener algo más con ella.

Detrás de la imagen de la chica que miente para tener una aventura se intenta representar la imagen de una mujer “liberada”, aunque dicha liberación no responde a cuestiones ideológicas ni reflejan un estilo de vida fuera de las lógicas patriarcales, por el contrario, estamos ante una fantasía masculina de una mujer atractiva que haría cualquier cosa por tener sexo con un desconocido que representa al propio espectador.

Esta imagen se puede confirmar con los actos del habla de Elena, que son mayoritariamente directivos y expresivos, es ella quien agencia la mayoría de las acciones, y libera al protagonista de realizar cualquier esfuerzo por conquistarla.

TÍTULO: **Crisis**

AÑO: 2010

DIRECTORA: Rosa Márquez

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=3kL61gKSUu4>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Satirizar el efecto dañino que traen los chismes dentro de un grupo.

Valores: verdad, mentira, el valor de la información cuidar el trabajo, egoísmo, creer en las personas.

Sus circunstancias están representadas en: Una empresa en tiempos de crisis. Los empleados han oído rumores sobre posibles despidos y comienzan a especular sobre quienes podían quedar en el paro. Una de las empleadas convence a sus compañeros para secuestrar e interrogar al encargado de recursos humanos, quien no sabe nada de lo que están hablando. Ellos no le creen y el secuestro termina en tragedia. Los empleados se desentienden y se van a tomar un café. Tere representa el modelo de mujer chismosa, mentirosa y que no conoce el verdadero valor de su trabajo, y cuyo fin es ahorrar dinero para hacerse una liposucción. Si bien la historia se desarrolla dentro de un contexto laboral, la encargada de la limpieza está a cargo de otra figura femenina, Antonia, cuyo fin es mantener su trabajo para poder jubilar dentro de un año. Ricardo se identifica con su coche, quiere dinero para pagar el seguro, no se plantea una mejora laboral y está conforme con lo que hace.

Paco simboliza a la empresa, lo que marca una línea entre “ellos y nosotros” y que ante la amenaza de despido, la entidad enviaría al paro a *gente inocente*.

TÍTULO: Los ojos de Laia
AÑO: 2011
DIRECTOR: Alex Rodrigo
ENLACE: <http://vimeo.com/46457802>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Reflexionar sobre la importancia de las miradas y sobre el conocerse a si mismo.

Sus valores son: capacidad de análisis, locura, introspección, revancha.

Sus circunstancias están representadas en: Una chica (Laia) no puede quitar la vista de encima de las cosas que le llaman la atención. Ante el desagrado de los mayores ante esta capacidad, decidió inventar los duelos de miradas, en los que siempre ella ganaba. Sin embargo, esta capacidad para analizar y entender a todo tipo de personas no le ha servido para poder conocerse a si misma.

Al tratarse de una narración en primera persona, los actos de habla son en su mayoría asertivos, ya que es ella quien cuenta su propia historia, además será ella quien agencie las acciones presentadas. Laia representa una personalidad introvertida siguiendo el estereotipo de “chica rara”, que desde pequeña se sintió diferente a los demás, desarrollando capacidades que la aislarían de los adultos, y luego como adulta, del resto de las personas.

En la historia nos encontraremos con dos personajes represores de su capacidad contemplativa; el primero es el profesor que tuvo cuando niña, y el segundo es Jhon, alguien que le interesa a ella pero que no soporta sentirse tan observado.

TÍTULO: Las piedras no aburren

AÑO: 2010

DIRECTORA: Marta Parreño

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=9jDd-FAwAt4>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Tratar el punto de vista de los niños ante una situación inesperada.

Valores: imaginación, amistad, inocencia

Sus circunstancias están representadas en: un trío de niños se encuentra una extraña maleta flotando en el río del pueblo. Luego de especular sobre su contenido deciden abrirla, encontrándose que un hombre muy alto y delgado estaba enrollado dentro de la maleta, y que sale agradeciendo que lo hayan liberado. Después de irse, los chicos pasan el resto de la tarde teorizando sobre el origen del hombre encontrado.

La historia está principalmente enfocada desde un universo masculino, los niños solo mencionan a dos personajes femeninos, el primero es la abuela que se nombra como símbolo represivo: *“tu abuela me echará la bronca”* y una panadera imaginaria que sería una asesina.

Se intenta presentar tres modelos diferentes de niño, el listillo, quien asume un rol más de adulto en la historia, el místico/soñador, que se vale de su imaginación para entretenerse, y el agresivo/dominante, que necesita estar provocando constantemente a sus amigos.

En este cortometraje encontramos múltiples nominaciones que los niños se dan entre sí, pero muy poca agentividad en las acciones, la historia está dada por un suceso que ellos no controlan.

TÍTULO: La Autoridad

AÑO: 2010

DIRECTOR: Xavi Sala

ENLACE: http://www.youtube.com/watch?v=Gz1N-t_o1uU



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Plantear un dilema ético sobre ayudar a quienes te han dañado.

Sus valores son: respeto, paciencia, valentía, perdón, discriminación.

Sus circunstancias están representadas en:

Una familia regresa a España luego de visitar a sus familiares en Marruecos. Van conduciendo por la carretera hasta que la policía los hace detenerse.

Deben responder las preguntas del oficial y mostrar todo el contenido de su equipaje. Al emprender nuevamente el viaje van perturbados hasta que se encuentran con una los mismos policías volcados en la carretera.

Los personajes se relacionan de una manera formal y cortés, ya que se encuentran ante una situación tensa y en inferioridad de poder ante los agentes, por lo que cada cosa dicha implica reflexión y cuidado por parte de los interlocutores.

La historia tiene pocos diálogos y la mayor parte de la narración se basa en el lenguaje kinésico de los protagonistas, que manifiestan su incomodidad ante la situación que están experimentando.

El padre asumirá actos de habla asertivos en su diálogo con el policía, y solo será directivo para reprender a su mujer cuando se queje ante el oficial.

TÍTULO: **Te quiero**

AÑO: 2009

DIRECTOR: Sergi Portabella

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=eX6OqFJWaYE>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Ironizar sobre la complicación de expresar los sentimientos para agradar a la pareja.

Valores: Sinceridad, miedo, egoísmo, paciencia, manipulación.

Sus circunstancias están representadas en: Después de hacer el amor, Bruno, el novio de Claudia, le dice que la quiere. Ella reacciona echándolo de casa, argumentando que eso no se dice así de repente. Luego de múltiples preguntas que dejan a Bruno sin saber qué decir para agradar a Claudia, descubre que ella estaba bromeando.

Detrás de la imagen de Claudia tenemos modelo de la mujer manipuladora e insegura que recurre a cualquier truco para comprobar el amor de su pareja.

Podemos ver que su discurso está lleno de actos de habla directivos, en forma de preguntas retóricas que hacen que Bruno deba profundizar en sus sentimientos.

Es ella quien agencia las escenas de la historia, mientras Bruno será paciente de las acciones de su pareja.

En cuanto a la clásica representación patriarcal podemos apreciar el castigo al hombre que intenta expresar sus sentimientos, siendo reprimido por su propia pareja, cuyo género está validado según esta ideología para exponer sus emociones.

TÍTULO: **Burocracia**

AÑO: 2010

DIRECTORA: Rosa Marquez

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=KBgjipxJ0ss>



CONTEXTO:

Objetivo del mensaje: Criticar el ejercicio burocrático del sistema y la apatía de los funcionarios.

Sus valores son: desidia, apatía, resignación, abuso.

Sus circunstancias están representadas en: Una oficina pública en un día cualquiera. La funcionaria de turno va derivando a todos los que necesitan realizar cualquier acción, incluso la de suicidarse. Reprende al público por no hacer bien las gestiones mientras las personas de la fila se van desesperando por no poder obtener lo que necesitan.

Detrás de la figura de la funcionaria podemos ver la representación del personaje que ha perdido toda empatía y humanidad hacia los demás. Ella misma se ha convertido en el sistema y por lo mismo su deber es que todo se realice presentando papeles, sin reflexión y sin personificar cada petición.

La funcionaria se desenvuelve en un lenguaje formal pero con un modo descortés, que más allá de las palabras está delimitado por el tono y el trato.

Su misión es llevar la agentividad de todas las gestiones, al aprobarlas o rechazarlas, sus actos de habla directivos confirman esta agentividad y demuestran que ella es la autoridad, pues representa al sistema.

TÍTULO: Niño Balcón

AÑO: 2009

DIRECTOR: Pilar Palomero

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=vaXE5gke0nc>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Ironizar sobre el destino que le espera a cada uno, y cómo vivir la vida mirando la de los demás.

Sus valores son: conformismo, paciencia, solidaridad, vivir la vida, amor, poder del amor.

Sus circunstancias están representadas en: Un niño queda atrapado en el balcón de su casa por culpa de su cabeza y orejas grandes que no lo dejaron salir de entre las rejas luego de mirar el espectáculo de los gitanos. Todos los vecinos acuden a ayudarlo, intentan sacarlo de todas las formas posibles, pero el chico no puede salir de ahí.

Desde entonces, la gente del pueblo decide hacer toda la vida de la comunidad bajo el balcón donde ha quedado atrapado el niño, para que así no se pierda nada de lo que ocurre y también pueda seguir asistiendo a clases.

Los años pasan y la vida transcurre con el niño atrapado en el balcón, pero éste ha crecido y ahora es un joven que se ha enamorado.

Su novia accede a estar con él en balcón, y busca soluciones para actividades simples que el chico no puede realizar, como por ejemplo mirar las estrellas.

Una noche, la chica lleva una escalera para besarle y el joven se libera de su encarcelamiento, pero ahora es su novia la que queda atrapada por lo que su relación seguirá desarrollándose desde el balcón. Ante esto el narrador argumenta “terrible destino para el que nace con él”.

TÍTULO: **Elefante**
AÑO: 2012
DIRECTOR: Pablo Larcuen
ENLACE: <http://vimeo.com/43840034>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Cuestionar la excesiva importancia que se le da al contexto para encontrar la felicidad.

Sus valores son: exitismo, amor filial, quiebre familiar, disconformidad.

Sus circunstancias están representadas en: Manuel odia su vida, no disfruta de su vida laboral ni familiar, y de un día para otro comienza a padecer un extraño mal que lo convertirá en un elefante.

Ante tal acontecimiento decide seguir con su vida normal pero nada puede ser como antes, ya que pierde su trabajo y su mejor amigo le quita a su mujer.

El hombre no hace nada antes, durante ni después de convertirse en elefante; sólo quiere que las cosas se solucionen, pero todo va a peor.

Al descubrir que ya no hay nada que hacer, piensa en su familia, daría cualquier cosa porque lo quisiesen, en especial Esteban, su hijo pequeño, con quien tiene pequeños lapsus de comunicación no verbal en el cual se observan con mirada cómplice, la que los mantendrá unidos hasta que el pequeño sea un anciano y lo vaya a visitar al zoológico.

Manuel descubre que la felicidad está en el amor de su hijo, mas allá de si es un ser humano con una vida normal o un elefante encerrado en un corral.

En cuanto al rol de la esposa, vemos que está asociada a la desidia y la infidelidad, mientras que la hija comparte la apatía de su madre.

TÍTULO: Ngutu

AÑO: 2012

DIRECTOR: Felipe del Olmo y Daniel Valledor

ENLACE: <http://vimeo.com/46219386>



CONTEXTO:

Objetivo del mensaje: Reflexionar sobre las relaciones humanas, la diversidad cultural y las formas de consumo que tienen las personas en la vida diaria.

Sus valores son: creatividad, consumismo, apatía, desidia, trabajo, esfuerzo.

Sus circunstancias están representadas en: Un chico senegalés vive en España y trabaja vendiendo periódicos por la calle. Pero la gente no le compra. El chico se pregunta por qué a la gente no le interesa comprar su periódico si por ese precio compran cosas mucho más inútiles.

Su queja tiene relación con la falta de empatía que tienen las personas y con la desidia que los transeúntes lo enfrentan cuando le ofrece su periódico.

Esta persona intenta integrarse dentro de una sociedad diferente a la suya, y aunque intenta hacerlo todo bien, hay algo que no le hace sentido. Es por eso que decide mirar y tratar de comprender a las personas, llegando a la conclusión de que a casi nadie le importa perder unas monedas, sino que lo realmente complicado para ellos es tener que mirarlo a la cara.

Manejando esta información, el vendedor idea un plan para vender su periódico bajo un disfraz de cartón que simula una máquina expendedora; de esta

manera nadie tendrá que mirarlo. Así, logró captar la atención de las personas y mejorar la venta del periódico.

TÍTULO: Ironías de la vida
AÑO: 2012
DIRECTOR: Ignacio Sepúlveda
ENLACE: <http://vimeo.com/41494147>



CONTEXTO:

Objetivo del mensaje: Demostrar las ventajas de aceptarse tal cual para que los demás te acepten.

Sus valores son: Sinceridad, empatía, tolerancia, aceptación.

Sus circunstancias están representadas en: En una consulta médica hay dos pacientes esperando ser atendidos. Comienzan a conversar y revelan detalles de sus vidas para conocerse.

Alex trabaja en una revista del corazón y quedó viudo luego de un accidente automovilístico. Su mujer era lesbiana y lo engañaba con su mejor amiga, por lo que habría sufrido una doble traición.

Irina era deportista y practicaba el salto alto. Le cuenta a Alex lo maravilloso que era para ella sentirse en las alturas.

La conversación deriva en un flirteo en que él le pide que se tuteen y compartan datos para verse otro día, ella está de acuerdo pero le pide que cierre sus ojos para que no vea algo. Irina no quiere que vea la silla de ruedas que revelará que no puede caminar. Sin embargo, el tampoco puede caminar, ya que ha quedado inválido tras el accidente.

TÍTULO: El hombre insensible

AÑO: 2011

DIRECTOR: Julio Mora y Jorge González

ENLACE: <http://vimeo.com/42188464>



CONTEXTO:

Objetivo del mensaje: Entregar una reflexión sobre la relación entre la tristeza y la condición de ser humano.

Sus valores son: empatía, normalidad, humanidad.

Sus circunstancias están representadas en: Un hombre al recibir la noticia de la muerte de una amiga se da cuenta de que no puede llorar. Al reflexionar sobre aquello se da cuenta de que no ha llorado nunca, y con ello se cuestiona su propia categoría de ser humano. Para intentar sentir tristeza recurre a todos los lugares comunes que se utilizan para llegar a ese estado, viendo películas, teleseries, mirando fotos familiares, viendo las noticias y finalmente abriéndose a recorrer las calles para empaparse de la vida real.

En el final de la historia podemos ver cómo un padre regaña a su hijo y le insiste violentamente en que no llore. El protagonista no se inmuta al presenciar el hecho. Podemos entender en este apartado una crítica hacia la formación masculina en la etapa de la infancia en cuanto a exteriorizar las emociones, lo cual le pudo haber pasado al protagonista que ahora se encuentra en un máximo estado de insensibilidad.

El narrador es el protagonista de la historia, quien cuenta en primera persona los acontecimientos que está viviendo. Es tal su deseo de ser normal que si no logra sentir tristeza decide convertirse en una persona mala.

TÍTULO: Jesusito de mi vida
AÑO: 2009
DIRECTOR: Jesús Pérez Miranda
ENLACE: <http://vimeo.com/5519776>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Criticar las creencias adultas aplicadas a los niños, quienes tienen otra comprensión de los hechos, y como esto les puede afectar.

Sus valores son: creencias, fe, inocencia, transmisión de los valores religiosos.

Sus circunstancias están representadas en: Un niño quiere ir al baño por la noche. El interruptor se encuentra estropeado y debe caminar por el pasillo a oscuras. Su madre, le ha transmitido sus creencias religiosas y lo ha hecho rezar y pedir a Jesús para que cumpla sus necesidades. Por esto, el niño le reza a Jesús para que le quite el miedo, pero por más que reza no puede ir al baño. Cambiando de estrategia el niño sigue rezando pero para que le quite las ganas de ir al baño, lo hace una y otra vez pero finalmente amanece con la cama mojada.

Su madre al día siguiente lo despierta para ir a misa, pero el niño se encuentra enfadado, no quiere saber nada ni de su madre ni de Jesús, a quien a escondido debajo de la cama.

En esta historia los actos de habla de la madre son principalmente directivos, y podemos apreciar que los actos del niño son en su mayoría expresivos y asertivos. No tiene la opción de cambiar ni dirigir nada, su miedo es su única motivación para cambiar las cosas por medio de la oración.

TÍTULO: No hay nadie

AÑO: 2009

DIRECTOR: Jorge Dopacio & José Luis Velázquez

ENLACE: <http://vimeo.com/35813781>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Cuestionar la certeza de la realidad que tienen los espectadores, al visionar un episodio de bloqueo de uno de los protagonistas.

Sus valores son: abandono, locura, bloqueo, trabajo, familia, desamor, soledad.

Sus circunstancias están representadas en: Julián es un actor que se prepara para una nueva función de la obra "Ifigenia". Mientras ensaya sus diálogos la maquilladora intenta hacer su trabajo, pero los constantes movimientos del actor se lo impiden, por lo que por medio de la conversación, conocerá la historia de Julián; quien abandonado por su mujer se ha refugiado en el trabajo para olvidar su tristeza.

Ella le cuenta sus problemas con su marido, la falta de entusiasmo luego de 6 años de matrimonio y la soledad que la ha llevado a estudiar maquillaje para estar fuera de casa y compartir con más personas.

La historia tiene un giro cuando se descubre que Julián no está en el teatro, sino en una institución psiquiátrica, y que la maquilladora es la doctora que está tratando la patología del actor, quien sufre alteraciones de la realidad luego de haber sido abandonado.

TÍTULO: **Lone-illness**

AÑO: 2011

DIRECTOR: Virginia Llera

ENLACE: http://www.youtube.com/watch?v=uln7_fxeePk



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Plantear las preguntas que se harían quienes están sin pareja, tanto del punto de vista masculino como del femenino.

Sus valores son: introspección, miedo, soledad, libertad, autorrealización, adaptación social.

Sus circunstancias están representadas en: Un chico camina por la calle y se comienza a cuestionar cómo es posible que las personas se enamoren y que eso funcione eternamente. Piensa que siempre habrá uno que se da cuenta que el otro no es lo que esperaba por lo que las relaciones están destinadas al fracaso. Como le ocurrió a él. Por eso, se cuestiona si a las personas se les debería enseñar a amar en la escuela, para no sufrir los golpes que él ha tenido con sus parejas. No sabe si la fidelidad es real, si es necesario que haya alguien que deba quererlo, está lleno de preguntas que demuestran su soledad. Pero en un momento se da cuenta de que la soledad es libertad y que con ella puede hacer lo que quiere. Se va contento de todo lo que le espera. Al mismo tiempo otra chica está en la calle pensando lo mismo, quiere saber qué pasa si no se quiere convertir en madre, si está mal pasar por el azar de tener un niño enfermo o si debería sentirse mal por estar a gusto sola. Piensa sobre la presión social de no tener una pareja, de la aprensión de pasar sola la vejez y de su incapacidad de admitir que quizás tenga miedo.

TÍTULO: 5 millones

AÑO: 2011

DIRECTOR: Víctor Díaz Somoza

ENLACE: http://www.dailymotion.com/video/xmmoeb_5-millones-victor-diaz-somoza_shortfilms



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Cuestionar el valor de la rutina, planteando el dilema entre sentirse útil y/o tener un trabajo.

Sus valores son: seguridad, inconformidad, honestidad, autorrealización, aprovechar el tiempo, mantener a la familia.

Sus circunstancias están representadas en: Lucas, luego de 15 años en la misma empresa, se da cuenta de que nadie lee sus informes. Debido a que ésta es su única labor, se cuestiona la utilidad de su trabajo, preguntándose en qué ocuparía su tiempo si dejara de escribir los informes que le quitan 8 horas al día.

El hombre escucha su voz interna para dilucidar su dilema. Sin embargo, esta voz le sugiere comenzar otras actividades, capacitarse y aprender cosas nuevas; pero Lucas reacciona, su trabajo le gusta y prefiere seguir escribiendo informes que nadie lee porque eso es lo que lleva haciendo siempre y ya no lo quiere cambiar. De paso podrá seguir pagando la pensión de sus hijas y no tendrá problemas con su ex mujer.

Como en otros cortometrajes ya analizados, podemos ver que el hombre cercano a los 50 años se vale tanto del trabajo como de la familia para validarse a si mismo; sin el componente laboral en conflicto su identidad.

TÍTULO: Puerta con puerta
AÑO: 2010
DIRECTOR: Ricardo Fernández
ENLACE: <http://vimeo.com/15082876>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Retratar la violencia del maltrato machista, y plantear el origen de esta situación.

Sus valores son: maltrato, desprecio, defender al prójimo, insultar, valentía.

Sus circunstancias están representadas en: Una pareja lleva tres semanas en su piso nuevo. Discuten por el orden y la limpieza y comienzan a tratarse de forma descortés. En tanto se oye una nueva pelea de los vecinos en que se escucha como hay un hombre que está golpeando a una mujer. La pareja se desconcierta y el chico decide intervenir en la pelea, aludiendo que cuando pequeño pasó por lo mismo y no permitirá cruzarse con esa mujer en el ascensor sin poderla mirar a la cara. Piensa que es necesario que el maltratador se enfrente con uno de su tamaño.

A su vez su pareja piensa que es problema de ellos y que no debería meterse, pero no la escucha y va en busca del maltratador.

Se muestran escenas violentas, con los niños mirando el maltrato y una mujer sangrante pidiendo que la dejen de golpear. El vecino irrumpe y en pleno forcejeo mata al maltratador.

La historia tiene un tratamiento bastante gráfico y no busca entregar significados subliminales, ya que quiere impactar con la crudeza de las imágenes y la violencia reflejada en la secuencia.

TÍTULO: Juan con miedo

AÑO: 2010

DIRECTOR: Daniel Romero

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=5wVKTbFF3ns>



CONTEXTO:

Objetivo del mensaje: Contar una historia de terror.

Sus valores son: miedo, rescate de leyendas populares, malos cuidados.

Sus circunstancias están representadas en: Juan juega con sus amigos del pueblo y conoce a María, una niña misteriosa que mientras arranca de un hombre lo conduce hasta una casa abandonada. A Juan le gusta la idea porque quiere buscar cómics viejos, pero María le advierte que esa casa no es lo que parece, y le cuenta una antigua leyenda, transmitida por su abuela, en que dice que esa casa está maldita, y que por eso ninguna persona ha querido comprarla.

Cae la tormenta y deben refugiarse en la casa. El hombre que perseguía a la niña los encuentra escondidos en una habitación y María confiesa con terror de que es su padre. Acto seguido el hombre sufre un ataque de los seres malditos que habitan dentro de la casa, lo que les da tiempo a los niños para que puedan arrancar. El final es abierto e insinúa que el hombre no puede escapar de un fatal destino.

TÍTULO: Hipoteca basura

AÑO: 2010

DIRECTOR: Javier Rodríguez de Fonseca

ENLACE: <http://fibabc.abc.es/videos/hipoteca-basura-1279.html>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Mostrar los problemas de pareja al utilizar el sexo como una salida a los problemas económicos.

Sus valores son: trabajo, ayuda, cosificación de la mujer, celos,

Sus circunstancias están representadas en: Un chico le pide ayuda a su novia para pagar la hipoteca del piso. Están con problemas económicos y su entorno familiar no los puede apoyar económicamente; por lo que grabarán una película porno para obtener dinero.

Luisa será la encargada de dar la cara en el video, mientras su novio le irá haciendo preguntas que irán calentando el ambiente para luego continuar con escenas mas explícitas.

A Luisa no le gusta la idea y está muy enojada por toda la situación, pero ayuda a su novio, quien se comienza a incomodar al ver el entusiasmo que repentinamente muestra su pareja, y los cambios de guión que suben el contenido erótico del video. El chico ya no se muestra tan entusiasmado de hacer el video y se sorprende ante las improvisaciones de su novia, quien para provocarlo exagera su rol sensual.

En esta historia podemos ver un cambio en la agentividad, que en un comienzo está a cargo del chico quien ha ideado el video, pero Luisa al cambiar el guión y hacer lo que ella quiere se apropia de esta agentividad relegando al chico a un papel pasivo dentro de la trama.

TÍTULO: Viejos perdedores

AÑO: 2010

DIRECTOR: Rubén Ordier

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=tsls3wr96uw>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Recuperar el honor con una victoria personal.

Sus valores son: honor, obstinación, amistad, épica.

Sus circunstancias están representadas en: Angelón, un hombre de 40 años, retirado del boxeo quiere volver a pelear. Le pide ayuda a sus viejos amigos pero nadie quiere apuntarse, ya que consideran que es una locura debido a su edad y a las buenas condiciones de su adversario.

Angelón no escucha argumentos y decide subir al ring. Quintana, que es su amigo y que lo trató de convencer para que no lo hiciera, finalmente lo acompaña porque piensa que lo van a matar.

La motivación de Angelón es el honor. Nunca ganó nada en su carrera y terminó sin dinero trabajando en un muelle; pero en su pueblo ganó 9 peleas de las organizadas por el carnicero y quería ser el primero en ganar 10 y comer los filetes que éste le regalaba al vencedor.

La historia muestra una larga pelea donde Angelón queda muy maltratado y humillado ante un hombre mas joven y mas fuerte que él. Sin embargo no se da por vencido y siguiendo los consejos de Quintana logra derribar a su rival.

Angelón queda muy maltrecho y con la mandíbula rota, por lo que los filetes sólo le sirven para calmar la hinchazón de su ojo.

TÍTULO: **Jaque**

AÑO: 2010

DIRECTOR: Iñaki Oribe

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=tsIs3wr96uw>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Mostrar la decadencia de la vejez y las enfermedades de la mente.

Sus valores son: soledad, amor, miedo a la vejez, decadencia, cuidados.

Sus circunstancias están representadas en: Un hombre ha llegado a viejo. Narra cuales son las cosas que le pasan en su vida como anciano, y relata que la dependencia, la sensación de molestar en casa y no saber qué hacer ni para dónde ir es duro para él.

El hombre, de quien no sabemos su nombre, dice que lo peor de llegar a viejo es hacerlo en soledad, y pone esta condición en primer lugar para lamentar su vida antes que sus edad.

En la casa donde vive hay una chica que lo cuida, hace la limpieza y le cocina, él la trata con indiferencia, como si de una empleada se tratara. Sin embargo, a medida que transcurre la narración podemos ver cómo esta chica se siente afectada por lo que le pasa al hombre, sufre al verlo perdido y solitario, pero algunas veces colapsa con él. Luego se develará que ella es la hija que este anciano ya no puede reconocer.

En esta historia la agentividad está a cargo de la hija, quien lleva las labores de cuidado. Su función es organizar, por medio de actos directivos, la vida de su padre, quien obedece a las instrucciones de comer, tomar los medicamentos, o irse a la cama.

TÍTULO: **Jocelyn**

AÑO: 2010

DIRECTOR: Susan Béjar

ENLACE: <http://vimeo.com/25828019>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Retratar, por medio de una pequeña historia de amor, la vida de una mujer en condiciones de vulnerabilidad social.

Sus valores son: trabajo, humildad, pobreza, empatía, amor, rutina.

Sus circunstancias están representadas en: Jocelyn es una mujer inmigrante; vive en Madrid y alquila un baño compartido siguiendo el sistema de las “camas calientes” . Por el día duerme y por las noches trabaja cuidando una bodega. Su vida es rutinaria, escucha la misma radio, ve a las mismas personas bajando por las escaleras de su finca por la mañana, llega a la misma hora al trabajo, y recorre los mismos pasillos de la bodega.

Un día bajando la escalera de su finca se encuentra con un chico que la sobresalta, le parece muy guapo y cree que es la persona que por las noches duerme en el baño compartido que ella alquila por el día. Este detalle le cambia la vida, ya que si bien sigue con sus mismas rutinas éstas le parecen diferentes, ve las cosas con alegría y está dispuesta a compartir con ese chico que le ha hecho ilusionarse.

Cuando Jocelyn descubre que el chico con quien comparte su piso no es quien ella pensaba su mundo se viene abajo y llora desconsolada por las falsas ilusiones que se había hecho. Sin embargo, la vida le da una segunda oportunidad ya que muy pronto descubrirá que es su vecino quien al verla llorar se acercará a consolarla.

TÍTULO: **Amarillo Limón**

AÑO: 2011

DIRECTOR: Felipe Garrido Archanco

ENLACE: <http://vimeo.com/27743099>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Ironizar sobre los adelantos tecnológicos y la vigencia de las personas mayores.

Sus valores son: trabajo, actividad, información, seguridad, vida en pareja, integración.

Sus circunstancias están representadas en: Una pareja de ancianos están a cargo de una antigua tienda de aparatos electrónicos. Mientras ella duerme en una mecedora, él está en el mostrador leyendo unos papeles y organizando el negocio. En tanto, entra un hombre que le pregunta al anciano por un producto con tantas especificaciones técnicas que nadie podría entender a lo que se refiere; pero el anciano lo mira con tranquilidad y le pregunta si lo quiere en rosa pálido o en amarillo limón.

En esta historia podemos ver una representación de la vejez diferente a la que hemos visto en otros cortometrajes, ya que aquí vemos al hombre activo y equilibrado, ya que posee los elementos que le faltaban a los protagonistas de las otras historias: tiene una mujer y está laboralmente activo.

Dicho esto podemos comprobar que la agentividad está a cargo del anciano, mientras que su mujer está retratada como compañera y sujeto pasivo de la historia. Hasta ahora es la segunda mujer anciana que vemos dentro de un contexto laboral.

TÍTULO: **Leyenda**

AÑO: 2011

DIRECTOR: Pau Teixidor

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=EugN4iP4Keo>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Contar una historia de terror.

Sus valores son: familia, asesinato, secuestro, cuidado de los padres.

Sus circunstancias están representadas en: Claudia es una niña de 10 años que va con sus padres en el coche. Durante el viaje, la niña va leyendo un libro de leyendas que trata sobre una madre loba que secuestra a niños humanos para que protejan la camada. Los lobos atacan con terrible ferocidad y otorgan injusta muerte a los familiares de los niños para quedarse con ellos.

Ante esta leyenda y el susto que le provoca a Claudia, su madre la regaña por leer historias que no la dejan dormir, y le quita el libro para que no siga leyendo durante el trayecto.

La historia leída por Claudia comienza a hacerse realidad cuando una mujer detiene el coche para pedir ayuda. Su padre, al auxiliar a la mujer, es asesinado por ella y luego la madre al darse cuenta sufre el mismo destino.

La niña se queda sola y logra terminar con la vida de la mujer que asesinó a sus padres, pero se ha condenado a vivir como una niña loba.

TÍTULO: La tragedia del hombre hueco

AÑO: 2011

DIRECTOR: Jorge de Guillae

ENLACE: <http://vimeo.com/37113997>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Asociar el corazón con los sentimientos humanos.

Sus valores son: amor, empatía, engaño, insensibilidad.

Sus circunstancias están representadas en: Gonzalo va al médico porque tiene frío. Se le diagnostica que no tiene corazón. Esa situación hace que no pueda tener emociones además de que no pueda calentar su cuerpo.

El médico le ofrece cultivar un corazón con unas semillas especiales, por lo que Gonzalo comienza a subir a la azotea para tomar el sol y cuidar las semillas. Ahí conoce a Lucía con quien comienza a tener una amistad y a quien le ayuda a colgar su ropa.

Los días pasan y el corazón ya está listo para el transplante, Gonzalo no está muy seguro de querer someterse a la cirugía, y Lucía que se ha enamorado de él le confiesa su amor. Él la rechaza porque no tiene sentimientos, y le argumenta que aunque sin corazón si le pasara algo con ella lo sentiría.

En tanto su amigo le pide permiso para salir con Lucía, y Gonzalo acepta, pero se arrepiente cuando recupera su corazón, ya que descubre que realmente la ama y quiere estar con ella. Pero ya es demasiado tarde porque está con amigo y el ha vuelto a quedar solo.

Ante tal tristeza, Gonzalo decide volver a quedar sin corazón.

TÍTULO: **Figura**

AÑO: 2011

DIRECTOR: Maxi Campo

ENLACE: <http://vimeo.com/43164368>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Representar la dualidad del bien y el mal por medio de dos hermanos.

Sus valores son: codicia, traición, previsión, lazos familiares.

Sus circunstancias están representadas en: Un par de hermanos queda sin padres desde pequeños, quedando al cuidado de su abuelo, un reconocido artista que pierde todas sus obras luego de un voraz incendio.

La relación entre los hermanos y el abuelo es dispar. El hermano mayor siempre tuvo una relación tensa y rebelde, mientras que Mario, el pequeño de la familia, se aferró a su abuelo como un hijo y se dedicó a cuidarlo en sus años de enfermedad.

Luego de su muerte surge una oferta por la única obra que sobrevivió al incendio, por lo cual el hermano mayor se colude con la novia de Mario para robársela, pero esta no había sido la última voluntad del abuelo que la tenía prometida a otro comprador que aseguraría la estabilidad económica de Mario. Las cosas se complican y el hermano mayor se ve envuelto en una persecución, y muere, en tanto que Mario se queda con el dinero y cumple la última voluntad de su abuelo.

Esta historia marca con mucha notoriedad los roles entre buenos y malos, además del utilitarismo de la única mujer de la historia.

TÍTULO: Porque hay cosas que nunca se olvidan

AÑO: 2008

DIRECTOR: Lucas Figueroa

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=uuge2gtuNVU>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Retratar la venganza desde la óptica infantil.

Sus valores son: venganza, intolerancia, organización, ahorro, perturbar.

Sus circunstancias están representadas en: Un niño ha ahorrado durante un año para comprar un balón de fútbol. Vive en una época de escasez y en el pueblo juegan al fútbol con balones de papel.

Juega con sus amigos en la calle y el balón cae en el patio de una anciana, quebrando una maceta. Los niños le piden que les devuelva el balón pero ella lo pincha con el ganchillo antes de entregarlo de vuelta.

El niño no puede soportar tal castigo y decide vengarse. Toda la historia se desenvuelve ambientada en un pueblo italiano y la historia de vendeta se asimila a una narración de la mafia.

Los amigos del chico lo ayudan a urdir un plan, conectando el balón a la corriente eléctrica para electrocutar a la anciana la próxima vez que les desinflen un balón. La idea tiene éxito y finalmente la anciana muere.

Luego se visualiza el chico ya adulto, en una cárcel, practicando el fútbol con un entrenador, por lo que entendemos que ha sido condenado a estar en prisión por los hechos ocurridos en su infancia.

TÍTULO: Zapping Life

AÑO: 2010

DIRECTOR: Daniel Hernández

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=eDk7YQG3G6Q>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Criticar la influencia de la televisión en la sociedad.

Sus valores son: pasividad, apatía, desgano, falta de comunicación, inactividad, manipulación.

Sus circunstancias están representadas en: Una familia se encuentra en el salón de su casa mirando la televisión. Durante toda la historia nadie habla y se escucha solamente el audio de los programas que están mirando, y el ruido del zapping.

En los sucesivos programas que se van sintonizando se puede ver una crítica a los programas que hay en televisión, aquellos que cosifican a la mujer, otros que instan al consumismo, a la manipulación de las noticias, y los políticos que por medio de sus discursos distorsionan la realidad con fines electorales.

La familia está compuesta por dos adultos (padre y madre) y dos adolescentes (hijo e hija), que no se mueven del sofá y que sólo van cambiando de atuendo según el programa que miran, por ejemplo, con cotillón para ver la transmisión de año nuevo.

En el transcurso del zapping se comienza a relatar una guerra nuclear que está destruyendo el mundo. Cuando la familia se ve en medio de la guerra atómica, solo está preocupada de reparar el televisor.

TÍTULO: **Mecanoscrit V2.1**

AÑO: 2010

DIRECTOR: Juan Irache

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=By67Bxthb7M>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Reflejar la naturaleza humana en un momento extremo.

Sus valores son: egoísmo, envidia, miedo, soledad.

Sus circunstancias están representadas en: Ocurre un desastre natural y al parecer hay pocos sobrevivientes. Un par de hombres se encuentran en medio del paisaje desolador y comienzan a conversar sobre sus vidas. Se cuentan lo que hacían antes de que ocurriera el desastre y se preguntan qué será ahora de ellos. Quieren saber cómo sobrevivirá la humanidad si solamente ellos dos son los únicos que han quedado vivos y cómo serán sus vidas a partir de ese momento.

Mientras hablar aparece en medio del paisaje una chica pidiendo ayuda. También ha sobrevivido a la tragedia y se une al grupo para intentar sobrevivir todos juntos.

El conflicto comienza cuando el hombre mayor se da cuenta que entre los chicos está surgiendo algo más que amistad y decide tomar medidas para que no sigan estando juntos porque piensa que, de emparejarse, ellos lo abandonarán.

En este cortometraje podemos ver dentro de un contexto de desastre el miedo a la soledad y la necesidad de permanecer en grupo. También se reflejan los temores de un hombre mayor, que al no tener pareja, tampoco quiere que los demás la tengan. Quiere asegurar su sobrevivencia ante todo.

TÍTULO: Contranatura

AÑO: 2011

DIRECTOR: Isaac Berrokal

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=N06CeNOeFpE>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Retratar la violencia doméstica de hijo a madre.

Sus valores son: miedo, poder, amor de madre.

Sus circunstancias están representadas en: Una madre y su hijo viven solos en la casa familiar. La madre sirve la comida a su hijo pero él no está contento ya que le falta una cerveza y al no haber nada en casa culpa a su madre de no escucharlo.

Partiendo por esta situación comienza una serie de juegos sádicos y maltratos psicológicos del hijo hacia la madre, utilizando la amenaza y el chantaje para lograr que la mujer haga todo lo que quiera.

Los vecinos intuyen la situación pero no hacen nada.

Finalmente la escena pasa al maltrato físico, en que la madre solamente llora y el hijo acompañado de insultos golpea y reprocha que todo lo que ocurre se lo ha buscado ella.

La historia concluye con el hijo pidiendo perdón y diciéndole a su madre cuánto la quiere.

Esta historia refleja el círculo vicioso de la violencia doméstica, que parte con escenas de violencia psicológica que sigue con violencia física y culmina con muestras de cariño y perdón que continuarán en un bucle interminable. Se muestra una situación menos hablada en la sociedad que tiene que ver con el maltrato de hijos a padres.

TÍTULO: The astronaut on the roof
AÑO: 2010
DIRECTOR: Sergi Portabella
ENLACE: <http://vimeo.com/9753261>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: La creatividad no es la suma de tópicos.

Sus valores son: Ironía, estereotipos, burla, hipérbole.

Sus circunstancias están representadas en: Un par de guionistas quiere escribir una historia y van situando diversos personajes en contextos diferentes para ironizar sobre los estereotipos del cine.

Comienzan con una chica que va conociendo otros personajes, primero un chico normal que podría ser su pareja, luego un astronauta y finalmente un personaje misterioso que bien podría ser un mafioso o un agente secreto.

Los guionistas van cambiando los escenarios, pasando de la habitación de un hotel a una carretera combinando personajes que no tienen nada que ver entre sí y construyendo una historia cada vez más absurda para burlarse del concepto de inspiración para elaborar una historia.

Finalmente se terminan retratando a ellos mismos escribiendo dicho guión y ganando premios por su obra.

TÍTULO: **Rött Har**
AÑO: 2011
DIRECTOR: Alfonso Díaz
ENLACE: <http://vimeo.com/20978965>



CONTEXTO:

Objetivo del mensaje: Parodiar el conocimiento científico en la vida diaria de una persona corriente.

Sus valores son: aceptar la identidad, apoyar a la pareja, creer en la ciencia.

Sus circunstancias están representadas en: La televisión Noruega documenta la historia de Francisco José, un pelirrojo que luego de realizarse un test de ADN, descubre que sus padres biológicos son de raza negra.

La historia en forma de sátira el proceso en que Francisco José tiene que aceptar su nueva identidad y aprender a vivir con eso.

Sofía, es su esposa y se muestra como el gran apoyo del protagonista, quien lo ayuda a asumir su identidad genética cómo si se tratara de una revelación que cambia todo lo que es.

Ingrid es la narradora de la historia, quien es la periodista que realiza el seguimiento a la vida de Francisco José y que querrá mostrar al mundo un caso que es único y que ha revolucionado el ambiente científico internacional.

Podemos ver que Francisco José es paciente de todos los sucesos que le ocurren, ya que por una lado es la periodista quien le revela aspectos desconocidos de su vida, como conocer a un nuevo hermano, y Sofía es quien lo insta a superar el impacto y lo ayuda a centrarse anímicamente.

TÍTULO: Picnic
AÑO: 2011
DIRECTOR: Gerardo Herrero
ENLACE: <http://vimeo.com/66712528>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Retratar las consecuencias y potenciales peligros de una guerra ya acabada.

Sus valores son: familia, recuerdos, inseguridad, sacrificio, miedo.

Sus circunstancias están representadas en: Una madre lleva a su familia a conocer su pueblo de infancia. La zona acaba de salir de una guerra que ha cambiado las cosas desde que ella vivía ahí.

Se van de picnic al bosque en el que ella jugaba cuando era niña, y del cual conoce cada rincón, que va a recorrer cargando a su bebé, dejando a su marido y su hijo comiendo sobre una manta.

Mientras camina siente que ha pisado algo, al instante descubre que puede ser una mina antipersona, y se queda quieta. Decide gritar para que su marido la ayude, y mientras él acude corriendo a socorrerla cae ante la explosión de otra mina. La mujer se queda inmóvil contemplando la escena.

Llega la noche y la mujer sigue cargando a su bebé sin mover el pie de lo que ha pisado. Un lobo comienza a comer los restos de su marido y es cuando decide lanzar el bebé para que su hijo mayor lo coja. Otra vez todo sale mal y explota otra mina que mata a sus hijos.

Cuando la mujer decide levantar el pie para morir, descubre que ha pisado un espejo.

TÍTULO: Una caja de botones

AÑO: 2011

DIRECTOR: María Reyes

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=YdDGcddXItQ>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: La imaginación puede solucionar los problemas.

Sus valores son: creatividad, sinceridad, comprensión, mentir, presumir, presión social.

Sus circunstancias están representadas en: Irene es una niña que espera con ansias la llegada de los Reyes Magos para recibir los regalos que ha esperado todo el año. Con su madre muy enferma en el hospital, su padre se ve sobrepasado por la tristeza y los problemas económicos, que le impiden conseguir los regalos que ella estaba esperando.

Al darse cuenta de que los Reyes no le han traído lo que quería, Irene se cuestiona qué ha hecho mal, ella argumenta haber sido una buena niña y concluye que simplemente los Reyes no la quieren. Ante tal situación su padre decide contarle la verdad y decirle que son las personas mayores quienes compran los regalos y no los Reyes. Irene se enoja y le reprocha a su padre que los niños se burlarán de ella al no tener ningún juguete nuevo del cual presumir.

Al enfrentar a sus amigos, Irene decide contarles que le han regalado una muñeca invisible, un juguete que sólo se vende en Estados Unidos y que todavía no llega a España. Los niños se sorprenden ante tal regalo y le piden a Irene que los deje jugar con su nueva muñeca. Ella se convierte en el centro de atención.

TÍTULO: La victoria de Úrsula

AÑO: 2011

DIRECTOR: Nacho Ruiperez

ENLACE: <http://www.youtube.com/watch?v=Gry2nv5sOzA>



CONTEXTO

Objetivo del mensaje: Reivindicar la identidad psicológica de la persona por sobre las identidades sexuales.

Sus valores son: Tolerancia, aceptación, amor filial, lealtad, rebeldía, valentía.

Sus circunstancias están representadas en: Úrsula quiere profanar una tumba. Al ser sorprendida por el cuidador del cementerio, la golpea y se le lleva inconsciente a su casa. Cuando despierta, Úrsula le pide ayuda para exhumar un cadáver.

El cuidador del cementerio le pide más información para saber de lo que habla. La historia se narra ocultando el principal motivo de la exhumación hasta el final.

El padre de Úrsula ha muerto y su abuela ha decidido cambiar su identidad para evitar un escándalo social. Victor, el padre de Úrsula realmente ha sido una madre para la niña, y en su condición de transexual se desarrolló como Victoria, utilizando un aspecto femenino, con el que la niña identifica a su madre. Al ver que la abuela lo entierra con la identidad masculina, Úrsula decide exhumar el cadáver para cambiar su ropa de hombre por la de mujer, maquillar a su madre, y cambiar el nombre de la lápida.

El cuidador del cementerio accede a ayudarla, y juntos devolverán la identidad de Victoria.

TÍTULO: Patas para arriba
AÑO: 2011
DIRECTOR: Agustina Peña
ENLACE: <http://vimeo.com/64173165>



CONTEXTO:

Objetivo del mensaje: Cuidar a los ancianos supone un problema para sus hijos.

Sus valores son: Trabajo, abandono, caridad, empatía.

Sus circunstancias están representadas en: Una podóloga acaba de perder a su madre. Sus clientes acuden a su consulta y conversan con ella, algunos le recuerdan cómo trabaja su madre, pidiéndole que lo haga de forma similar, y otros le hacen preguntas personales.

Un día llega una mujer con su padre diciéndole que son hermanas, que el hombre que había abandonado a su madre era él y que a partir de ahora podrían conocerse. La mujer se va y deja a la protagonista al cuidado del anciano. Con el pasar de los días se da cuenta de que todo ha sido un engaño y que le han dejado al anciano para poder librarse de él. Éste intenta colaborar en el trabajo de la podóloga, pero sólo consigue perturbar su rutina.

Si bien la protagonista intenta contactar con la hija del anciano ésta no aparece y decide seguir cuidándolo porque ya le ha tomado cariño.

5.3 Motivo de los cortometrajes: asignación de temas específicos y determinación de la postura discursiva del corpus

Siguiendo los postulados de van Dijk (2000: 152) los temas del discurso desempeñan un papel fundamental en la comunicación y en la interacción. Definidos como “macroestructuras semánticas” derivadas de las (micro) estructuras de significado, los temas representan el asunto “de que trata” el discurso, ya que, en términos generales incluyen la información más importante de éste, y explican la coherencia general de los textos y las conversaciones (van Dijk, 2005).

Para van Dijk (2005) la pregunta básica que nos guía en este asunto es: ¿de qué habla la gente, de qué se puede hablar y quién impone las restricciones? ¿Existe alguna limitación de temas en los discursos de hombres y mujeres? En este aspecto hay un control bastante fuerte, ya que en la mayoría de las situaciones tenemos limitaciones en la libertad de escoger los temas.

Los temas son el significado global que los usuarios de una lengua establecen mediante la producción y la comprensión de discursos, y representan la “esencia” de lo que más especialmente sugieren. Definidos como significados globales, los temas no pueden ser observados directamente como tales, sino que han de ser inferidos a partir del discurso, o asignados a él, por los usuarios de una lengua. No obstante, se expresan con frecuencia en el discurso, por ejemplo en los títulos, titulares, resúmenes, extractos, oraciones o conclusiones temáticas.

Estos elementos pueden ser utilizados por los usuarios de una lengua como dispositivos estratégicos con los que inferir o asignar temas. Esto también permite la influencia y la manipulación. De este modo, los hablantes, los escritores y en nuestro caso los directores, pueden destacar el significado, controlar la comprensión e influir en la formación de los llamados “modelos mentales” del acontecimiento que aborda el discurso (Van Dijk 2005).

En la tabla 9 enumeramos los temas que se abordaron en cada uno de los cortometrajes que componen nuestro corpus:

Tabla 9: Temática central de cada cortometraje

Cortometraje	Temática
1	El problema de encargarse de los padres cuando están mayores
2	Hacer cualquier cosa por experimentar placer
3	El egoísmo de las personas en las relaciones de pareja
4	La repartición de roles en los preparativos de un nacimiento
5	La decadencia de un hombre que lo ha perdido todo
6	La búsqueda de la identidad sexual
7	Conocer una nueva cultura
8	El no querer abandonar la infancia
9	Los intentos de un padre por proteger a su hijo del peligro
10	Violencia de género y transmisión de valores entre generaciones
11	Apoyar a la pareja ante cualquier adversidad
12	Conocer el valor de la amistad para superar los problemas
13	Comparar la ciencia con el amor
14	Enamorarse en un contexto lúgubre
15	La mentira como recurso para flirtear
16	Los chismes como detonantes de grandes confusiones
17	La importancia de las miradas y de conocerse a si mismo
18	El punto de vista de los niños ante una situación inesperada
19	El dilema ético de ayudar a quien te ha dañado
20	Expresar los sentimientos para agradar a la pareja
21	La burocracia y la apatía de los funcionarios
22	El destino
23	La importancia que se le da al contexto para encontrar la felicidad
24	Las relaciones humanas y las formas de consumo en la sociedad occidental
25	Aceptarse a uno mismo para que los demás te acepten
26	La condición de ser humano sujeta a las emociones
27	Cómo las creencias adultas influyen en los niños
28	El concepto de realidad es subjetivo
29	Los cuestionamientos de quienes no tienen pareja
30	El valor de la rutina y tener trabajo
31	Violencia machista
32	Los niños y las historias de terror
33	Utilizar el sexo como salida a los problemas económicos
34	Recuperar el honor con una victoria personal
35	La decadencia de la vejez y sus enfermedades
36	Las pequeñas alegrías de alguien en vulnerabilidad social
37	Los adelantos tecnológicos y la vejez
38	Una historia de terror encarnada en una niña
39	Asociar el corazón con los sentimientos
40	El bien y el mal
41	La venganza
42	La influencia de la televisión en la sociedad
43	Las necesidades primarias del ser humano
44	Violencia machista contra la madre
45	La creatividad
46	El conocimiento científico en la vida común de las personas
47	Las consecuencias y potenciales peligros de una guerra acabada
48	La imaginación como solución a los problemas
49	La identidad sexual de las personas más allá de su cuerpo biológico
50	El problema de los hijos de cuidar a los padres cuando están mayores

Al analizar el conjunto de temáticas que se abordan en los cortometrajes estudiados, podemos hacer una clasificación de tres temas principales que abordan los directores:

- **Aspectos sociales:** Aquí se encuentran las temáticas ligadas a los problemas económicos, los adelantos tecnológicos, la marginalidad social, la violencia de género, los medios de comunicación, la ciencia y la guerra.

- **Relaciones interpersonales:** En este grupo se reúnen los temas vinculados al amor, la pareja, el sexo, la amistad, la maternidad y paternidad, las relaciones laborales y la familia. Podemos ver que en estos temas hay una combinación de asuntos tanto públicos como privados.

- **Mundo interior:** Podemos encontrar temáticas que se refieren a estados mentales, físicos y emocionales, como la identidad sexual, la creatividad, las etapas de la vida, el honor, el hecho de sentirse útil, la felicidad, la supervivencia, la aceptación y la locura.

De esta manera, hemos resumido dicha información en la tabla 10, que agrupa los cortometrajes que abordan cada grupo temático, además de los protagonistas que forman parte de cada historia. Para comprender mejor la relación entre los personajes y los temas asignados, hemos compilado la información en el gráfico 1.

Tabla 10. Principales temas abordados por los directores

Grupo Temático	Cortometraje	Protagonista
Aspectos sociales (14)	1, 7, 10, 13, 21, 24, 31, 36, 37, 42, 44, 46, 47, 50	Pitu y Toni, Vazaha y Rakatoto, Julia y Marco, Sara y Andrés, Funcionaria, Inmigrante, Novia y él, Jocelyn, Anciano, Familia, Cristina y su hijo, Fco José y Sofía, Madre, Julia
Relaciones interpersonales (15)	3, 4, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 19, 20, 27, 29, 33, 40, 43,	Ella y él, Elena y Bo, Fermí y Martí, Emilia y Juan, Tomas y Andy, Marta y Capi, Elena y Marcos, Compañeros de trabajo, Familia y policías, Claudia y Bruno, Madre y Jesusito, Ella y Él, Luisa y Novio, Mario y Oscar, Buzo, Surfista y Chica
Mundo interior (21)	2, 5, 6, 8, 17, 18, 22, 23, 25, 26, 28, 30, 32, 34, 35, 38, 39, 41, 45, 48, 49,	Ibrahim, Actor, Cristian y Carlos, Fernando y Kilotón, Laia, Niños, Pepe, Manuel, Irina y Alex, Él, Julián, Lucas, Juan y María, Angelón, Anciano, Claudia, Gonzalo, Niño vengativo, Guionistas, Irene, Úrsula

Gráfico 1. Relación entre temática y personajes en los cortometrajes

Llegados a este punto, nos preguntamos cómo se distribuyen estos temas según el sexo de los personajes, y pudimos observar que los cortometrajes que abordaban temas vinculados a los aspectos sociales y las relaciones interpersonales representaban similar número de mujeres y hombres, lo que se puede explicar, en el caso de las relaciones interpersonales

a la incorporación de temas vinculados al amor heterosexual y las relaciones familiares, en que la figura de la madre se incluye en todos los cortometrajes que representaban a la familia. En este sentido, podemos decir que en este corpus vemos que se concibe el concepto de familia a la presencia de una imagen materna, y que su ausencia se justifica para representar un contexto familiar difícil. Es lo que se puede apreciar en el cortometraje número 48 de nuestro corpus (*Una caja de botones*), en el que se muestra que la familia está pasando por un difícil momento al tener a la madre en coma, y que deja en segundo plano la importancia que tiene para la pequeña Irene recibir los regalos de Reyes.

En tanto, en el aspecto social, podemos ver que la presencia femenina se retrata en un bajo porcentaje en el mundo del trabajo, frente a un alto número de personajes mujeres que aparecen como acompañantes del varón.

Sin embargo, las diferencias más notables las encontramos en las temáticas relacionadas con el mundo interior, que además de ser el grupo temático más utilizado por los realizadores, refleja una gran disparidad entre hombres y mujeres. En otras palabras, vemos que una gran mayoría de las obras que trataban asuntos relacionados con la condición humana fue representada por personajes varones.

Cuando hablamos de “condición humana” nos referimos al término utilizado en filosofía, empleado por Martin Heidegger (1951), o Jean-Paul Sartre (1970), que alude al conjunto de experiencias del ser humano en cuanto seres vivos que saben que van a morir y la manera en que reaccionan o hacen frente a los acontecimientos que constituyen la condición humana. El término se utiliza, entonces, para describir la alegría y el terror de ser y de la existencia. Para Sartre (1970: 21-22) el hombre en su origen es algo indeterminado, y sólo sus elecciones y acciones forman el perfil de su personalidad, por eso él introduce el concepto de “condición humana”. La condición humana, nos dice, es “el conjunto de los límites a priori que bosquejan su situación fundamental en el universo”.

Siguiendo con esta idea, Bourdieu (1999) nos dice que el hombre es un ser particular que se ve como un ser universal que tiene el monopolio, de hecho y de derecho, de lo humano (es decir de lo universal), que se halla socialmente facultado para sentirse portador de la forma completa de la condición humana. Ésta podría ser una de las razones por las que representar el mundo interior del ser humano sería más válido o real si se representa desde un personaje masculino.

Yus (1989) señala que la mujer en los medios de comunicación adquiere un papel semiótico con variadas relaciones sígnicas entre su status significante y su status referente. De hecho, en las diferentes formas de imagen de mujer se insiste, por un lado, en el aspecto físico de la mujer, que el autor denomina “cuerpo significante” (1989: 33). Por otro lado, la mujer cuyo aspecto físico observamos en la imagen cinematográfica posee también otra faceta significativa: una personalidad, unas creencias, etc. que Yus denomina “yo referente” y que asigna al plano del significado. En los medios de comunicación es raro que se muestre una relación sígnica integral entre ambos planos, en la que una aspiración corpórea a la forma física y a la belleza no entra con la existencia paralela de una aspiración espiritual centrada en el desarrollo óptimo de la personalidad, la inteligencia, etc. que son tanto o más importantes para la persona. En este sentido, podemos ver que la acción limitante o anulación del yo referente femenino se manifiesta al no incorporarla en las temáticas vinculadas al mundo interior o al representarlas sólo a modo de acompañante de un personaje al que se está retratando su yo referente.

Según Yus (1989), en los diferentes medios de comunicación de masas se suelen anular o reducir las relaciones sígnicas (cuerpo-significante / yo-referente) de la imagen de la mujer, a pesar de que a veces se intuye la existencia de ese referente, anulado o reducido a su mínima expresión.

Como advierte Bourdieu (1999), la violencia simbólica no es menos importante, real y efectiva que una violencia activa, ya que no se trata de una violencia “espiritual”, sino que también posee efectos reales sobre la persona.

5.4. Ambientación

Dentro de nuestro análisis, hemos incluido como modo creador de significado a la ambientación, que se puede definir como el contexto que rodea a la narración. MacKee (2002) observa que los escritores seleccionan la ambientación y redactan un guión suponiendo que tienen conocimiento de un mundo ficticio del que realmente carecen, ya que cada historia se realiza en un mundo no real, que aunque muchas veces intente imitar a la realidad, sigue siendo ficticio.

Para analizar la ambientación debemos mencionar las cuatro dimensiones que ha definido McKee (2009): Período, Duración, Ubicación y Nivel de conflicto.

Período: Es el lugar temporal que tiene la historia. Aquí nos podemos plantear diferentes preguntas para comprender el contexto histórico en el que se desarrolla el cortometraje: ¿Se ambienta el cortometraje en un mundo contemporáneo? ¿En otra época histórica? ¿En un futuro hipotético?. Según el lugar temporal en el que se desarrolle la historia podremos comprender la coherencia de ciertos elementos, como un vestuario antiguo, o una tecnología futurista.

En nuestro corpus hemos podido comprobar que un 90% de las historias ocurren dentro de un contexto contemporáneo, en países occidentales que reflejan un símil a la vida cotidiana en la que se desenvuelve el espectador. Este dato es relevante, ya que para poder comprobar nuestra hipótesis de que la representación de la realidad en los cortometrajes premiados en España se hace siguiendo modelos patriarcales, aunque estemos hablando de historias ficticias, la gran mayoría de historias se basan en el mundo real de los realizadores.

Duración: Este aspecto se refiere a la extensión que tiene la historia en la vida de los personajes. Esta dimensión puede ser de horas, días, meses o años, y nos situará en un momento específico de la vida de los protagonistas,

pudiendo conocer fragmentos de su vida o toda su existencia, incluso lo que ocurre después de la muerte.

En el corpus analizado un 48% de los cortometrajes narraron la vida de los personajes en un día, en un 32% se representó un período basado en semanas, 14% narró una historia de meses y sólo un 6% realizó historias basadas en años. Esto se puede explicar debido al formato de cortometraje, que al ser de pocos minutos invita a trabajar con el relato de situaciones puntuales ocurridas en un corto período de tiempo.

Ubicación: Es la dimensión física de una historia, el lugar que ocupa dicha historia en el espacio, se refiere a su geografía, la ciudad en la que se desarrolla, las calles, las habitaciones dentro de una casa. La ubicación es un modo significativo dentro de la ambientación.

Para este ítem hemos seguido la teoría de lo público y lo privado, desarrollada en nuestro marco teórico, y adaptando las dimensiones de McKee (2002) a un contexto de análisis de género, en el cual hemos querido saber qué localizaciones predominaban entre los personajes femeninos y los personajes masculinos de las historias.

Así, hemos obtenido los siguientes datos que se muestran en la tabla 11:

Tabla 11. Localizaciones de cortometrajes

	Personaje Femenino	Personaje Masculino
Localización Interior	61%	39%
Localización Exterior	51%	49%
	Personaje Femenino	Personaje Masculino
Ambas Localizaciones	15,1%	20,7%

Las localizaciones interiores fueron las más utilizadas en el corpus, situación que se puede explicar debido a la reducción de costos al grabar en espacios cerrados, que requiere un menor esfuerzo técnico en aspectos de sonido e iluminación.

Este dato nos ofrece mayor información cuando en el análisis realizamos la distinción entre personajes femeninos y masculinos y la asignación de espacios en los que éstos son representados. Así, al realizar este estudio, observamos un alto porcentaje de personajes femeninos (61%) que solo tuvo apariciones en espacios de interior, mientras que los personajes masculinos tuvieron una distribución homogénea en los espacios asignados (51% interior, 49 % exterior).

Con este dato podemos corroborar las teorías de lo público y lo privado que nos dice que las mujeres son sujetos que se asocian dentro de un espacio cerrado, principalmente en el hogar, mientras que los hombres se les vincula dentro de lo público, situados en un escenario abierto, fuera de casa, sujetos encargados de conquistar lo social.

Nivel de conflicto: Es la posición que ocupa la historia dentro de la jerarquía de las luchas humanas. Es la dimensión del ser humano. Las ambientaciones no se limitan al entorno físico y temporal, sino también al social. El conflicto surge de un problema, supone una colisión de voluntades o de una voluntad contra un obstáculo que se resuelve de una manera específica. El conflicto equivale al nudo, y como sucede en todo relato, la historia está constituida por nudos en los que hay que detallar cómo éstos se originan y cómo se resuelven.

Siguiendo la clasificación de Sánchez-Escalonilla (2001), podemos distinguir tres niveles de conflicto dentro de las historias:

Nivel de conflicto básico: Aparecen únicamente en historias donde el planteamiento se construye en torno a un objeto externo, y dan lugar a las tramas, que son estructuras argumentales que abarcan todo el guión, cuyo sentido final estriba en la obtención del objeto. Para determinar el nivel de conflicto básico se debe analizar qué busca el personaje.

Nivel de conflicto de relación: Son conflictos que provocan subtramas en las historias, se trata de relaciones que fundamentalmente se manifiestan en

las dimensiones afectivas (romances y afecto familiar), amistad y maestro-discípulo.

Nivel de conflicto interior: Dan lugar a los arcos de transformación de los personajes, procesos de cambios leves o radicales en la personalidad de los protagonistas, lo cual nos permite apreciar su dimensión interior. Para hallar el conflicto interior se debe analizar por qué el personaje tiene una búsqueda.

Para ejemplificar esta división podemos analizar el cortometraje número 1 “Una segunda postguerra” y comprobar los tipos de conflicto con que se presenta a ambos personajes:

Personaje:	Pitu (Hermana)	Toni (Hermano)
Contexto:	Ambos hermanos se reúnen porque deben reunir dinero para ingresar a su padre en una residencia	
Conflicto básico:	Quiere pagar una residencia para su padre y le falta la mitad del dinero	No tiene trabajo y necesita una excusa para no pagar
Conflicto de relación:	Su padre es anciano y no puede valerse solo, necesita implicar a su hermano	Su padre es anciano y no puede valerse solo, su hermana lo presiona
Conflicto interior:	Debe encargarse de sus hijos antes que de su padre	No quiere perder su libertad asumiendo responsabilidades

Podemos ver con este ejemplo que si bien ambos personajes son retratados con los tres tipos de conflicto, hay claras diferencias en cuanto a los problemas de cada uno; en el caso de Pitu, ella está encargada de llevar una familia y no puede asumir una nueva tarea de cuidado, mientras que Toni es un chico sin responsabilidades que quiere que su hermana se haga cargo y, visto desde una perspectiva de género, él piensa que es mas fácil para una mujer dedicarse a cuidar a los ancianos.

Con este tipo de análisis pudimos encontrar y establecer diferencias en cuanto a los tipos de conflicto que los guionistas y directores presentaban para personajes masculinos y femeninos en los cortometrajes de nuestro corpus.

Si observamos la tabla 12 podemos ver que hay diferencias de género en la asignación de conflictos en los personajes. En el caso de los hombres las historias apuntaban principalmente a que éstos tuvieran un conflicto básico, es decir, la búsqueda o persecución de un objetivo concreto, mientras que los personajes femeninos tuvieron mayoritariamente conflictos asociados a las relaciones.

En cuanto al conflicto interior, éste denota las motivaciones de los personajes, y, por tanto, aportan un nivel de profundidad mayor en sus personalidades. Si bien este fue el conflicto menos representado en los cortometrajes, también hubo diferencias, en las cuales los hombres tuvieron mayor asignación de conflictos interiores que las mujeres.

Tabla 12. Asignación de conflictos en los personajes

	Personajes Femeninos	Personajes Masculinos
Conflicto básico	27,4%	50,4%
Conflicto de relación:	57,5%	37,6%
Conflicto interior:	13,6%	29,7%
Triple conflicto	10,6%	18,8%

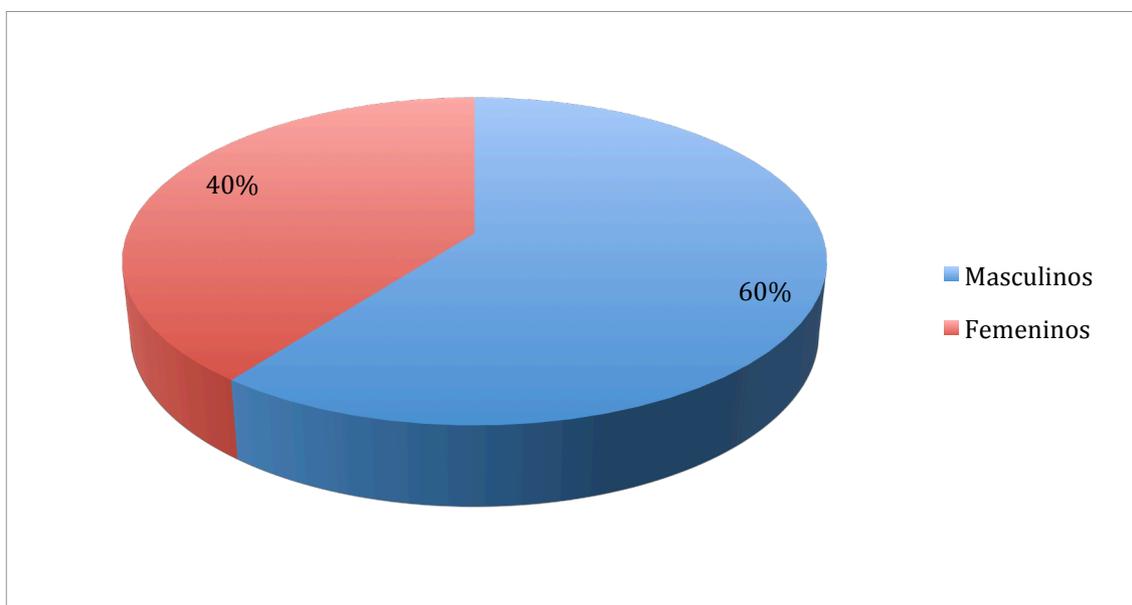
Finalmente, debemos destacar que, en general, el nivel de conflicto de los personajes en pocas ocasiones abarcaron los tres ámbitos, que, como decíamos anteriormente, significan un nivel más profundo y trabajado en la representación de los mismos. Teniendo en cuenta este hecho, podemos afirmar que la tendencia de una mejor representación de personajes varones se replica analizando este ámbito.

5.5 Representación de los actores sociales

5.5.1 La exclusión femenina en las obras

Siguiendo el inventario sociosemántico de Kress y Van Leeuwen (2001) descrito en nuestro marco analítico, pudimos constatar que la cantidad de personajes femeninos es menor respecto a los personajes masculinos contabilizados en el total de los cortometrajes analizados. De un total de 179 personajes, 60,3% (108/179) eran masculinos, frente a un 39,6% (71/179) femeninos (véase gráfico 2). Esto significa que el mundo simbolizado desde el cortometraje presenta más hombres que mujeres, lo cual claramente es una distorsión de la realidad, y nos lleva a pensar que desde el personaje varón es más fácil interpretar historias que empaticen con el espectador, entendiendo que éste se puede abstraer de su propio género y simpatizar en mayor medida con el personaje masculino.

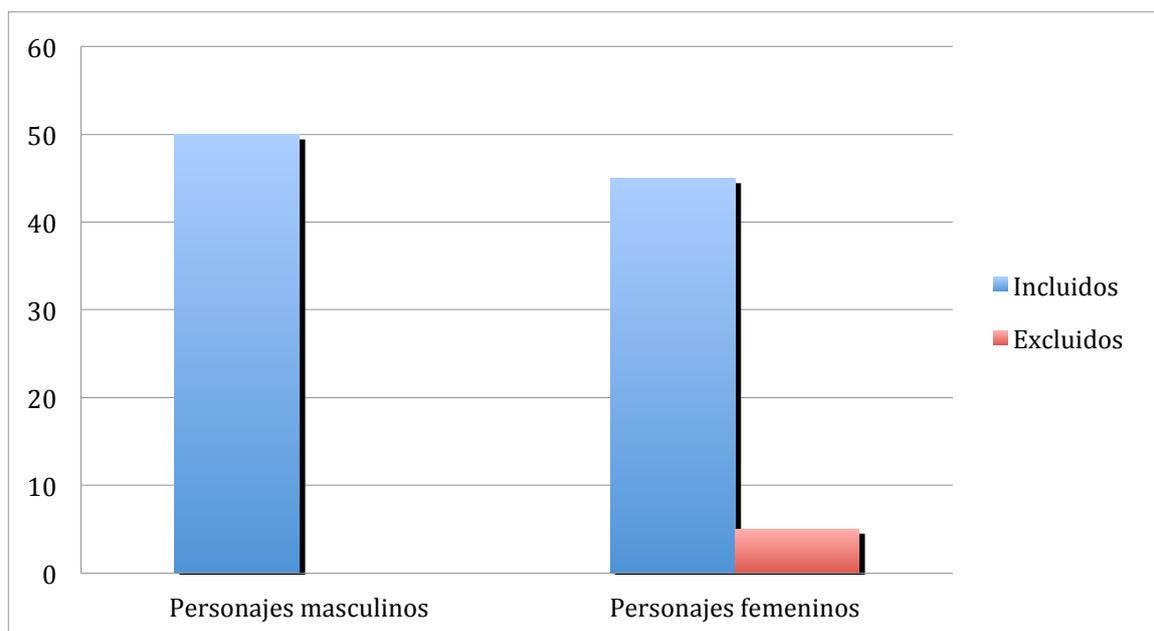
Gráfico 2: Sexo de los personajes en el corpus



En el 10% (5/50) de los cortometrajes analizados no hay ninguna presencia femenina, lo que podríamos denominar exclusión total, frente a ninguna ausencia masculina dentro del mismo corpus (véase gráfico 3). Van Leeuwen (1996) afirma que cada representación incluye o excluye actores

sociales que se acomodan a sus intereses y propósitos en relación con los receptores a quienes apunta. En este sentido, algunas exclusiones no dejarían rastro en la representación, dejando sin mención tanto al actor como a sus actividades. Para esta investigación hemos analizado la exclusión a partir de aquellas representaciones que hayan dejado un rastro incluyendo al personaje pero sin vincularlo a ningún tipo de actividad. Es lo que el autor llama *backgrounding*.

Gráfico 3: Exclusión por sexo en el total de cortometrajes



En la totalidad de nuestro corpus hay 179 personajes, de los cuales 118 fueron relacionados a algún tipo de actividad, siendo un 65.2% (77/118) hombres frente a un 34,7% (41/118) de mujeres (véase gráfico 4). La tendencia distributiva de este tipo de representación tuvo un 20% (10/50) de cortometrajes que mencionó solo la actividad de los personajes masculinos, un 6% (3/50) representó solo la actividad de los personajes femeninos, y un 26% (13/50) mencionó la actividad de ambos sexos (véase gráfico 5).

Gráfico 4: Personajes relacionados a algún tipo de actividad

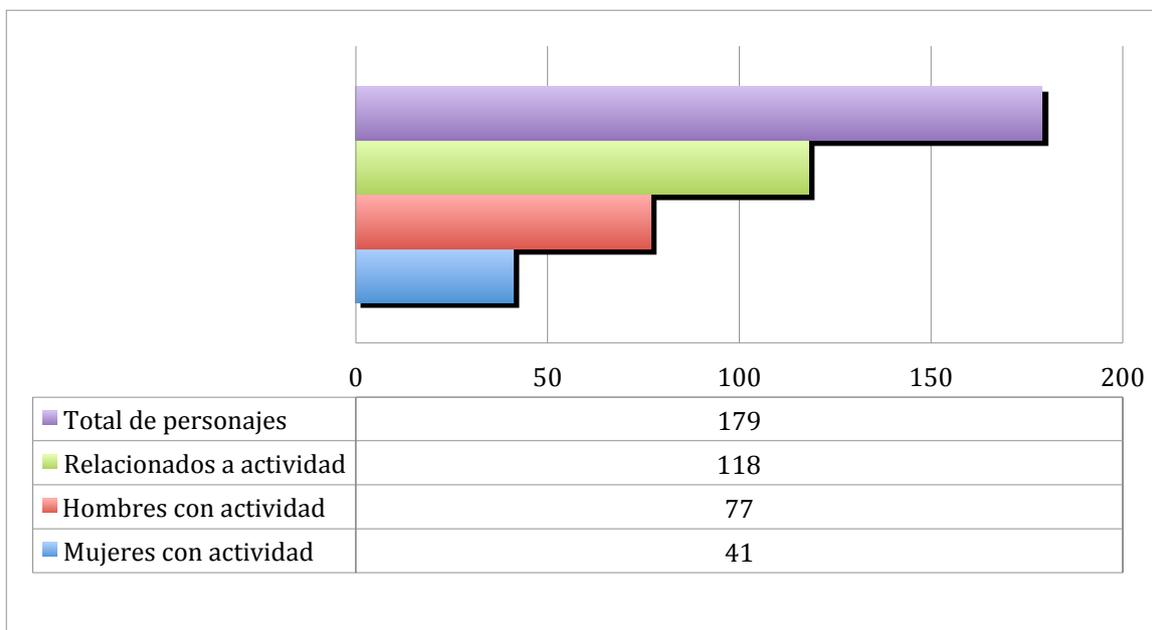
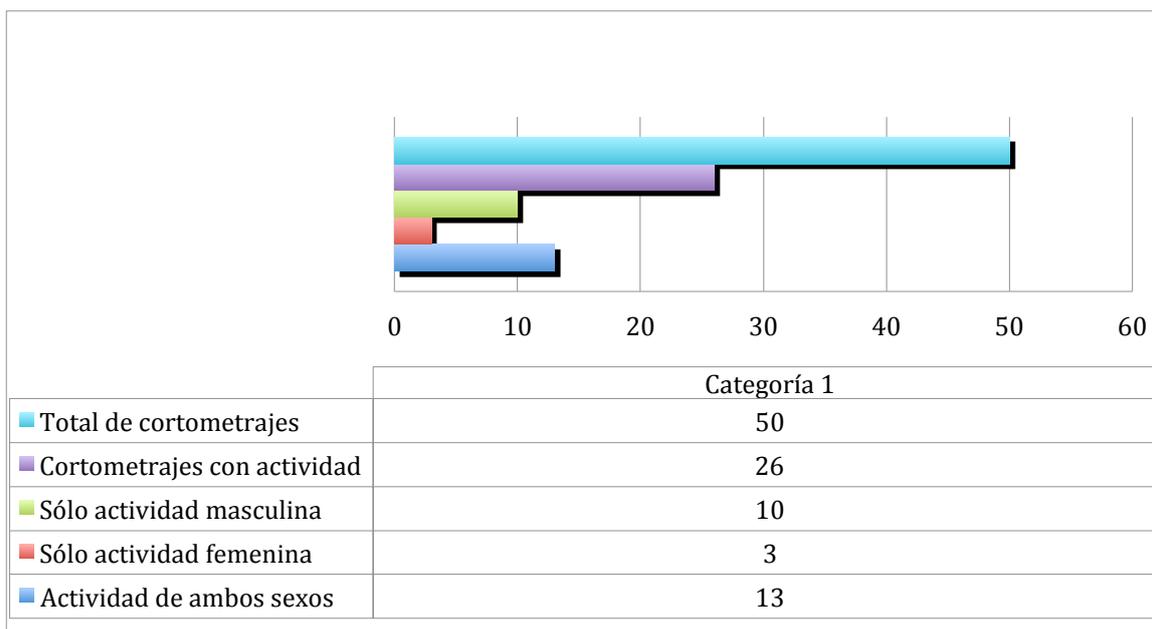


Gráfico 5: Distribución de la actividad



A partir de estos datos, podemos afirmar que el *backgrounding* de personajes femeninos es más alto que el de masculinos, confirmando que el objetivo del cine feminista de crear otras condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente (De Lauretis, 1992) todavía no se logra si tomamos estos datos como referentes de representación.

Desde un punto de vista conceptual, este problema de exclusión o baja representación se ha materializado por medio del neologismo “ginopia”, que se puede definir como:

Miopía o ceguera a lo femenino, el no ver a las mujeres, el no percibir su existencia ni sus obras; se entiende como una omisión generalmente no consciente, naturalizada y casi automática por lo anterior, a la realidad de las mujeres. Se habla de “ginope” para calificar a los sujetos, grupos, u organizaciones que mantienen una práctica o patrón arcaico de omisión y exclusión en el discurso y en la práctica, a la realidad de lo femenino o de las propias mujeres. (García Prince, 2004)

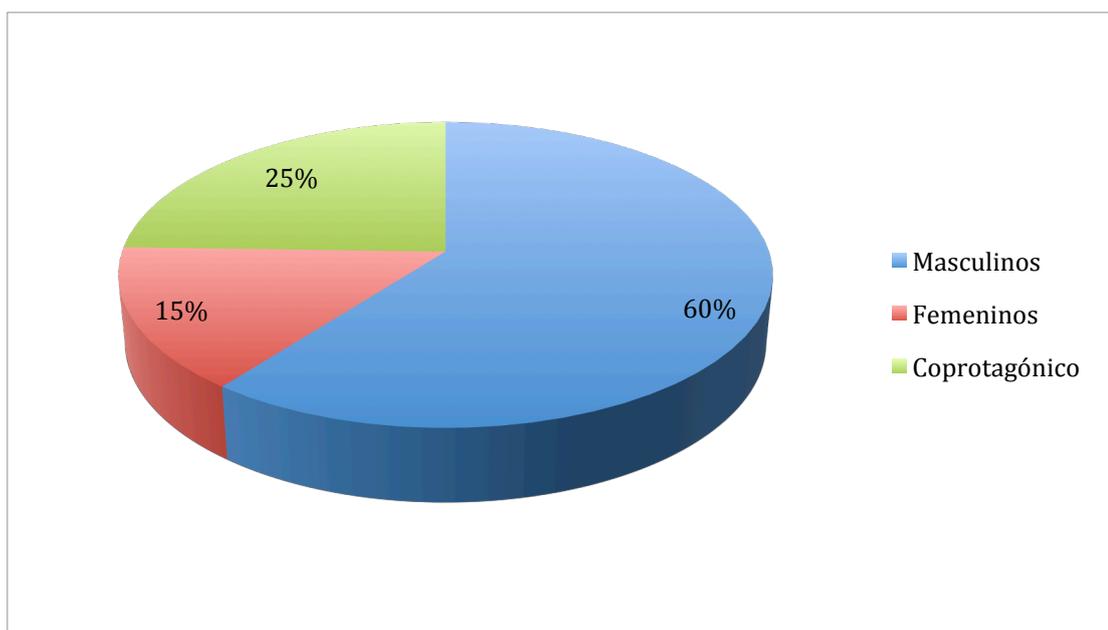
Un ejemplo de este fenómeno ocurre en el cortometraje nº 18 “Las piedras no aburren” que trata la aventura de tres niños que se encuentran una misteriosa maleta en el río. En esta obra todos los diálogos y acciones se desarrollan en un mundo en que las mujeres no están presentes y donde todos los referentes son masculinos. Lo mismo ocurre en el cortometraje nº 34 “Viejos perdedores” que trata sobre el regreso de un boxeador retirado que desea volver a pelear. En esta historia, la única mujer que podemos ver es a la esposa de uno de los personajes, que quien no se menciona ningún tipo de actividad, o rasgo de su personalidad.

Otro parámetro para medir los grados de exclusión o supresión tiene que ver con el protagonismo de los personajes. Para definir el protagonismo seguiremos la definición de Arranz, (2010: 81) quien nos dice que los protagonistas son los personajes cuya experiencia o periplo se narra:

Aquel o aquellos que centran tanto la trama como el dispositivo cinematográfico. El o los actantes que sirven de hilo conductor y de centro neurálgico del relato, de conexión entre los demás personajes. El protagonista suele ser, además, el que más tiempo ocupa en pantalla. Y, por supuesto, aquel que emocionalmente más importa a los espectadores. (Arranz, 2010: 81)

De los 50 cortometrajes que componen nuestra muestra, se identificaron 66 personajes protagónicos, que en un 49,2% (32/65) fueron hombres, en un 12,3% (8/65) mujeres y un 20% (13/65) tuvo coprotagonismo masculino y femenino (véase gráfico 6).

Gráfico 6: Papeles protagónicos distribuidos por sexo



Con estos datos podemos comprobar otra variable que nos indica las diferencias sobre la representación de los actores sociales, y tal como nos indica Arranz (2010), si el protagonista tiene más tiempo en pantalla y con eso mayor posibilidad de empatizar con el espectador, la exclusión de las mujeres en este tipo de roles sería un motivo de subestimación del género.

El *backgrounding* de ciertos actores sociales, en este caso las mujeres, hacen que éstas al no diferenciarse unas de otras por medio de sus acciones o palabras, en la interpretación de protagónicos, pasan a convertirse en idénticas que no requieren de un sello propio, por lo que cualquier mujer cumpliría el mismo rol en las historias, ya que quedarían relegadas a lo indefinido y al genérico por excelencia (Amorós, 1994).

En este sentido, en el mecanismo de la puesta en segundo término, no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder ni en cuanto a prestigio ni en cuanto a reconocimiento, porque el mundo femenino continúa bordeando el anonimato en la diégesis de las obras. De esta forma, como dice Amorós (1994), no habría evidencias suficientes de discernibilidad que produzca individuación, y, por tanto, cualquier mujer podría ser prescindible frente a otra.

5.5.2 Roles asignados: fuerzas dinámicas y receptores de la acción en el cortometraje

Con respecto a la gestión de los papeles semánticos en el discurso, y en concreto de la agentividad, cabe señalar que en todo proceso hay participantes que desempeñan diferentes papeles en su realización. Si el proceso consiste en una acción realizada por un participante y que afecta a otro participante, quien lleva a cabo deliberadamente la acción y, por tanto, es responsable de ella, es el agente, mientras quien resulta afectado o cambiado por la acción es el paciente (Martín Rojo, 2006).

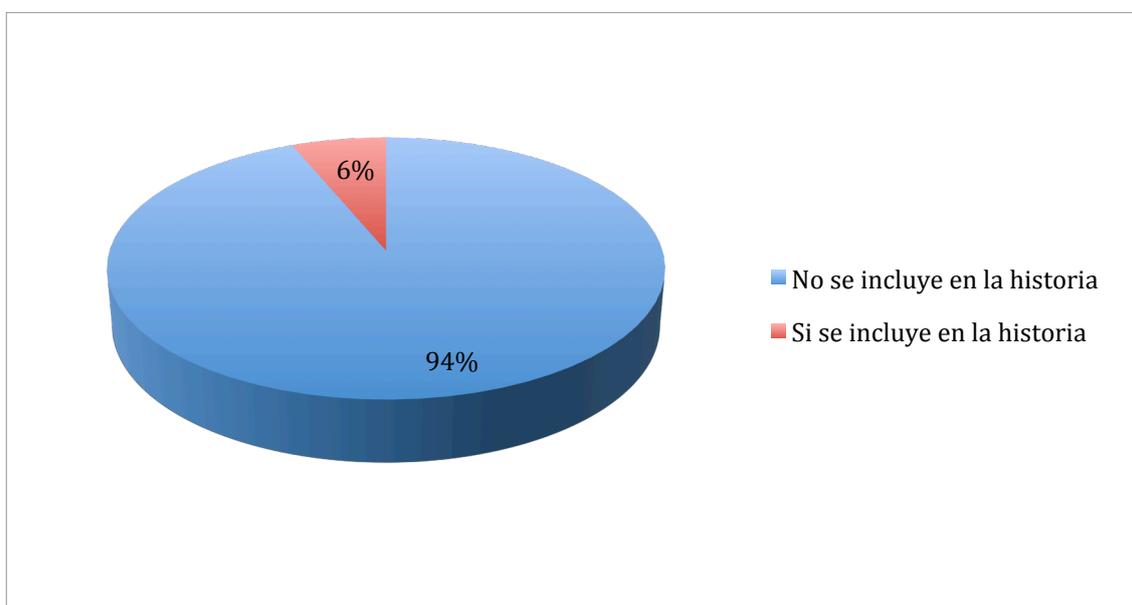
El director del cortometraje, en este caso puede resaltar la responsabilidad de un participante sobre la acción (señalando que es el agente de ésta) o bien atenuando o, incluso, eliminando tal responsabilidad.

Este asunto tiene una importancia crucial en la construcción del discurso y la representación del personaje, ya que las acciones pueden ser consideradas socialmente negativas (maltratar, robar, engañar) o positivas (apoyar, esforzarse). Es así como al representar una acción de valoración negativa y señalar con claridad quién es el agente de dicha acción, esto repercutirá negativamente sobre la imagen que se tiene de ese personaje, mientras que si se atenúa dicha responsabilidad (sin mencionar quien es el agente), la imagen de ese participante no se resentirá de la misma manera. De igual modo omitir la agentividad de acciones positivas también repercutirá negativamente en la imagen del personaje que se excluye de dichas acciones.

Pongamos un ejemplo: visto esto desde una perspectiva económica, el principal trabajo que realizan las mujeres, tradicional y normalmente, tiene relación con la tareas domésticas, las labores de cuidado, (ambos no remunerados) y los trabajos en sectores informales de la economía, como la agricultura de subsistencia; todos ellos vitales para el mantenimiento de la sociedad.

Cuando hablamos del mundo laboral, a menudo surge la falacia de que el trabajo no remunerado es una parte marginal de la economía en términos absolutos; sin embargo la propia ONU en 1995 afirmó que si ese tipo de trabajo fuera remunerado, supondría un 70 por ciento del PIB mundial. Debido a esta importancia vital, la economía feminista ha bautizado estas labores como “sostenibilidad de la vida”.

Gráfico 7: Representación de la sostenibilidad de la vida en el corpus



Ahora bien, si analizamos este aspecto en nuestro corpus, veremos que la representación de las labores no remuneradas es prácticamente invisible en la construcción del discurso. De esta manera, al atenuar la responsabilidad femenina en las acciones que implican mantener la sostenibilidad de la vida, y aún más al suprimir dichas tareas en el 94% (2/50) de las historias analizadas, podemos pensar que se está perdiendo un capital simbólico importante para valorar el aporte femenino dentro de la sociedad (véase gráfico 7). De la misma manera, al centralizar la producción mercantil y el trabajo asalariado como centro de la cultura occidental, se visibiliza la actividad masculina con valores más positivos y por tanto se le asigna mayor valor social. En el cortometraje nº5 “La historia de siempre” el orden del hogar se manifiesta como una manía personal de la mujer que acaba de abandonar a su marido, más que como un valor para mantener la salud y la dignidad de alguien que amó:

Ex esposo: “Sí, ya sé que la habitación está desordenada, pero a ti no te importa ¿no?, da igual”.

En esta frase podemos observar cómo el hecho de que la mujer ya no esté con su marido implica que el entorno en el que él viva pierda la pulcritud acostumbrada, además de relacionar dicho hábito a la relación sentimental, vinculando el hecho de estar juntos con vivir en un espacio limpio y ordenado, y otorgando el rol de sostenibilidad de la vida a la mujer como una obligación más que como un valor.

Entendiendo que la centralidad de la producción mercantil como el objetivo económico básico es una característica cultural que no se le puede atribuir a los directores de cortometrajes, analizamos si el rol de la mujer dentro de este contexto, se correspondía con la inserción de la misma al mundo del trabajo remunerado, para lo cual cuantificamos el número de personajes femeninos que fueron retratados como agentes de una actividad productiva.

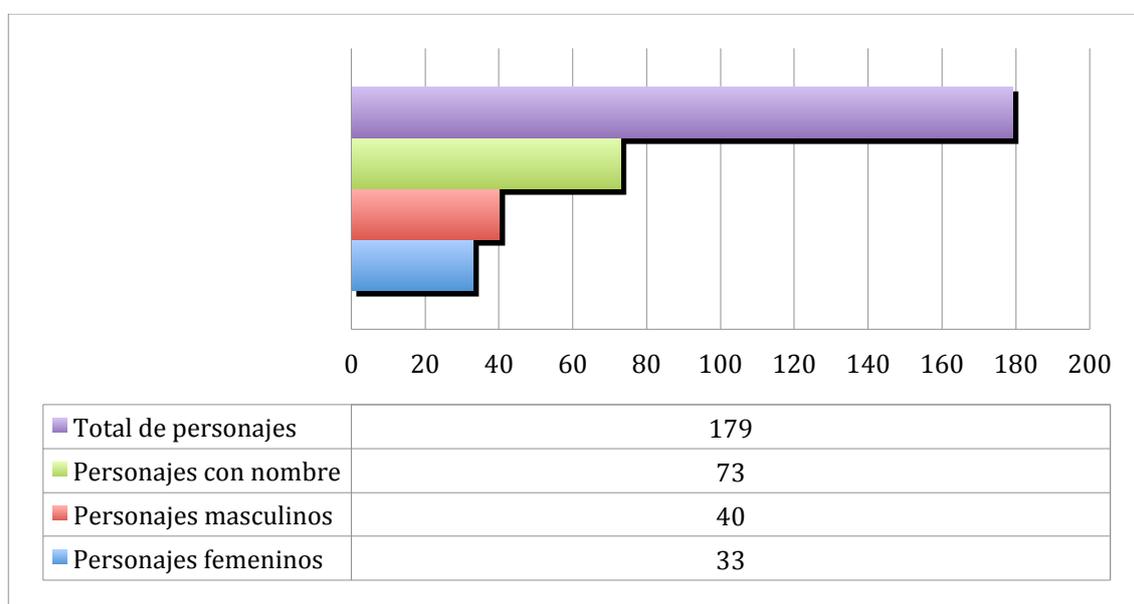
En este sentido, pudimos comprobar que un 18,5% de las mujeres representadas en nuestro corpus se desempeñaban activamente dentro del contexto del trabajo remunerado, mientras que un 42,5% de personajes masculinos se situaban como agentes en el mundo laboral.

Si los personajes femeninos no son representados dentro de su rol clásico de sostenibilidad de la vida, ni dentro del mundo laboral, podemos comprobar lo analizado en el punto 5.5.1 respecto al fenómeno de la exclusión o *backgrounding* descrito por Van Leuween (1996), en que el personaje se menciona pero no se vincula a ningún tipo de acción.

5.5.3 Nominalización y categorización: identidades únicas y funciones compartidas

Para Van Leuween (2008) la nominalización es la representación del actor social según su identidad única. Esto significa que un personaje se puede describir en función de sí mismo sin necesidad de relacionarlo con otra persona. En el aspecto de la nominalización por medio del nombre propio, un 40,7% (73/179) de los personajes tenía nombre, de los cuales 22,3% (40/179) eran hombres, contra un 18,4% (33/179) de mujeres (véase gráfico 8).

Gráfico 8. Nominalización con nombre propio

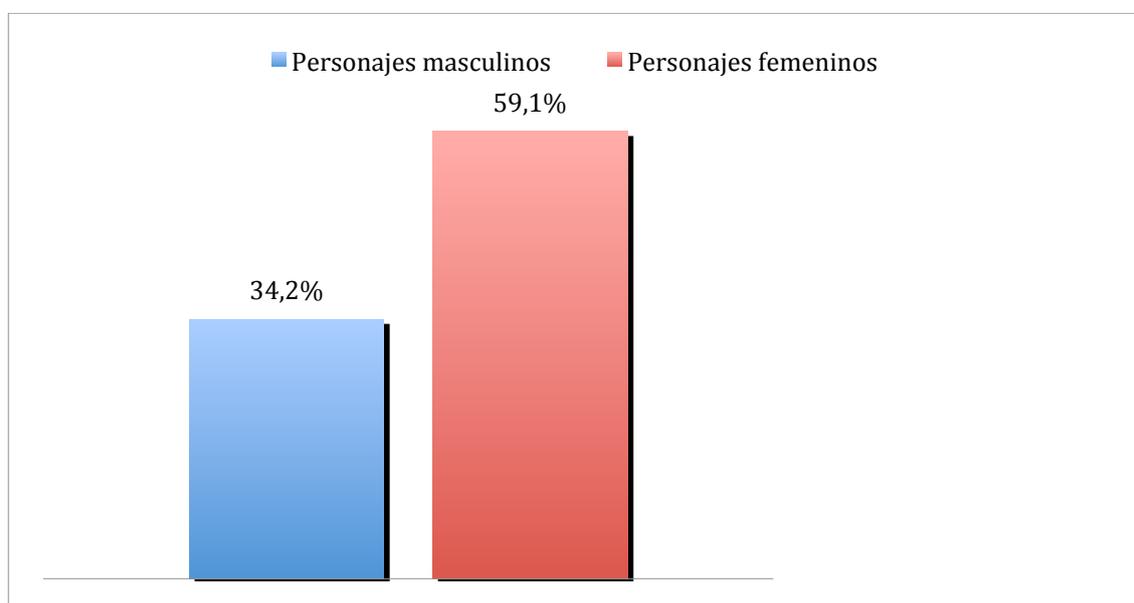


Respecto a este punto, el hecho de tener nombre es importante a la hora de posicionar la condición de sujeto y evitar el retrato de los personajes sólo desde lo simbólico. Según González Martín (1982) la función simbólica consiste en poder dar a una idea una representación, cuyo nivel simbólico se genera sobre un grado de convención y se refiere a una determinada realidad manipulada y arbitraria. De esta forma, la imagen estereotipada de un personaje no trata de presentar a alguien con nombre y apellido, ya que de hecho no importa si existe o no esa persona. Lo que se pretende, es simbolizar un concepto social imperante sobre las mujeres, y por tanto, sobre la feminidad. Es así como la mujer podrá ser símbolo de elegancia, belleza o

dulzura, o en otros casos de misterio, seducción o erotismo, pero su nombre no sería relevante para la función que cumple.

En cuanto a las nominalizaciones que se realizan a través de una afiliación, con la adición de términos de relaciones de pertenencia o personales, pudimos constatar que del total de personajes femeninos presentes en el corpus, un 59,1% (42/71) fue representado a través de una afiliación, contra un 34,2% (40/108) de personajes masculinos que fueron nominados en relación a un parentesco (véase gráfico 9).

Gráfico 9. Representación a través de filiación



Este dato es relevante, ya que desde la perspectiva relacional de los personajes femeninos, podemos comprobar que lo importante es establecer las relaciones de parentesco existentes, especialmente con el varón. Es así como las categorías de madre, esposa, novia, hija, viuda o abuela, entre otras, se configuran como el complemento de un “otro” que, como hemos podido comprobar, en su mayoría gira en torno a un personaje masculino.

Representaciones como éstas han permitido mantener la visión de una identidad femenina que ancla a las mujeres en roles específicos como la maternidad y el cuidado del hogar y de la familia. Citando a Bordieu, detrás de esto hay:

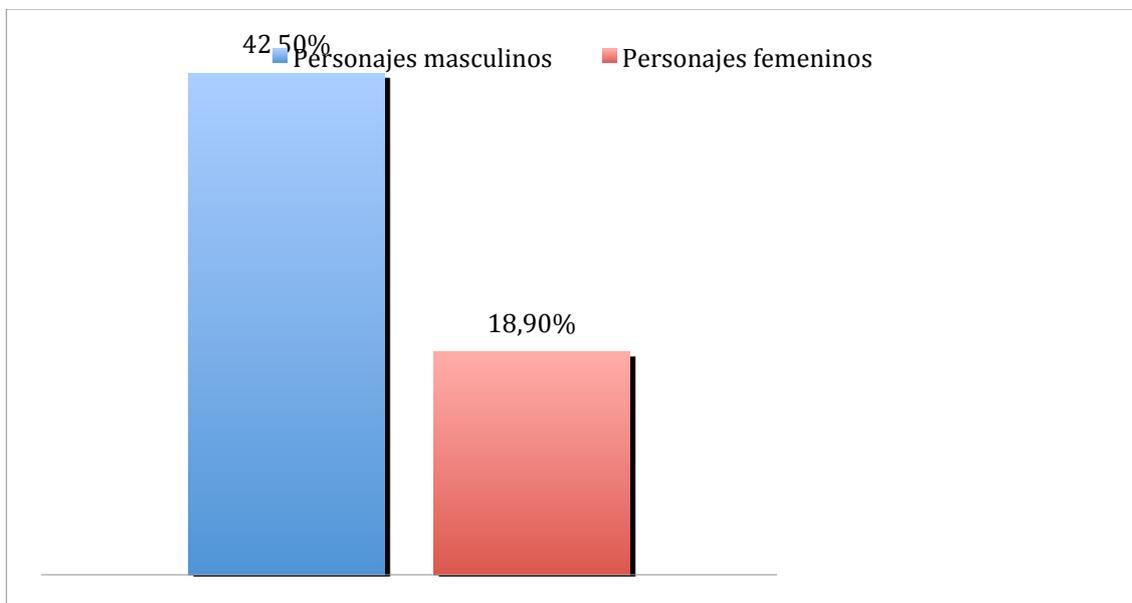
...un prolongado trabajo colectivo de socialización de lo biológico y biologización de lo social que ha emanado una construcción social naturalizada y que se ha transformado en "el fundamento natural de la división arbitraria que está en el principio tanto de la realidad como de la representación de la realidad. Así, se asume como algo natural en el orden social la división entre los sexos y los rasgos atribuidos a cada uno. (Bourdieu, 2000: 8)

Molina y Amorós (1994) relatan que el cine negro de los años cuarenta representó imágenes de mujeres que no estaban atadas a espacios de lo privado, en que las heroínas no salen a cargo de las clásicas imágenes del cuidado del hogar y los niños, mujeres sin referencias familiares, casi siempre sin pasado, independientes y hechas por sí mismas. Pero se las presenta como mujeres malas, féminas perversas que llevan al héroe a la perdición. La autora argumenta que, en este caso, la perversidad de estos personajes se deriva de su construcción artificial más allá de su destino, (natural) como madre, más allá de la cuidadora que entonces no puede ser más que hechicera (que seduce) y devoradora (que mata).

Como contrapunto, van Leuween (2001) habla de la categoría de la funcionalización, que es la representación de los personajes identificándolos con lo que ellos hacen. En este punto pudimos constatar que un 42,5% (46/108) de los personajes masculinos fue representado a partir de un cargo, de una profesión o de un oficio, contra un 18,9% (15/71) de personajes femeninos representados en dicho ámbito (véase gráfico 10). Este hecho también se complementa con el análisis de la agentividad dentro de las historias, en las que pudimos constatar que los personajes masculinos tenían roles activos dentro de la sociedad mientras que las mujeres estaban sujetas a roles pasivos. Con dichos resultados se reafirman las teorías de la distribución de los espacios, en que lo masculino

...es el espacio de la construcción de discursos, de lo público, de lo político, y también de lo ético, de la producción cultural, y simbólica, de los descubrimientos, de la ciencia y la filosofía. En suma, masculino es el poder. Femenino en cambio, es el espacio privado, cerrado, el del matrimonio, de la maternidad, el de la vida hogareña, y el trabajo doméstico. En pocas palabras, femenino es el ámbito familiar. (Carnero, 2005: 4)

Gráfico 10. Representación de la funcionalización en los personajes del corpus



Llegados a este punto, es importante retomar el tema de la exclusión de los personajes femeninos analizado anteriormente, ya que se suma y se complementa al hecho de que los personajes masculinos sean representados mayoritariamente desde la funcionalidad. En este sentido, destacamos las reflexiones hechas por García González (2008):

Cuando en las películas vemos a hombres con éxito social, que han alcanzado algún logro reconocido, que se les considera importantes, que destacan, se suele mostrar como un triunfo individual, obtenido gracias al esfuerzo y la capacidad de esa persona. En nuestra sociedad eso no es real, siempre tenemos apoyos que nos van sosteniendo a lo largo de la vida. En otras películas se pueden apreciar mujeres con ese mismo éxito alcanzado por diferentes motivos, pero que también sobresalen sobre otras personas en base a unos determinados valores. El orden patriarcal no solo se sostiene sobre la ocultación de las mujeres, sino que construye un tipo de organización social, donde los referentes positivos están basados en la productividad, en la acumulación de dinero y de poder, usando la violencia y la fuerza para ello, imponiéndose unas personas sobre otras para conseguir un éxito individual que no valora las consecuencias de esta realización en el entorno y la continuidad de la vida. (García González, 2008: 79)

Ante esta reflexión podríamos pensar que el mundo del cortometraje no tendría por qué ser un reflejo exacto de la realidad y que por tanto, las críticas al modelo patriarcal serían ajenas a estas representaciones. Sin embargo, al

ver las obras, podemos comprobar que la realidad es la materia prima de los directores, quienes se basan en asuntos como, por ejemplo, la crisis económica, la vejez, el amor, la amistad, la vida en la ciudad y un largo etcétera que valida el hecho de que la realidad está presente en estas obras, entendiendo que aunque exista la ficción, ésta está contextualizada en las experiencias de la sociedad occidental contemporánea. Es por ello que pensamos que las representaciones de los actores sociales y las diferencias de género analizadas en este estudio sí son muestras de la realidad y del concepto del mundo que tienen los realizadores.

5.6 Referencias: particularidades de las fuentes de conocimiento según la legitimación de los argumentos

Siguiendo la gramática de la legitimación de Van Leeuwen (2001), hemos analizado las cuatro categorías que el autor propone para clasificar los tipos de legitimación que utilizan los hablantes en el discurso. Estas categorías distinguen las diversas formas que existen para apropiarse de la realidad y legitimarse ante los demás:

1. Legitimarse en la **autoridad**. Ésta puede provenir de la tradición, de las costumbres, de la cultura, de las leyes o de las personas que ostentan autoridad moral o política o científica.
2. Legitimarse en la **racionalización**. Se refiere a lograr que el discurso aparezca como una acción que tenga utilidad institucional o pública, que se basa en el conocimiento, que tiene validez cognitiva sustentado en el conocimiento aceptado.
3. Legitimarse en la **evaluación moral y jurídica**. Es una justificación que se sustenta en normas morales, en usos consuetudinarios, en lo moralmente bueno y aceptable o en normas jurídicas que han dado buen resultado.

4. Legitimarse en una **narración mitopoética**. Es una legitimación que se sustenta en la forma de una narrativa. La historia del grupo, de la Nación, de la etnia, en un origen siempre fundante y fundado. Es el relato de una genealogía narrativa mítica que acompaña a la idea de identidad grupal o histórica.

En nuestro caso, se analizó el corpus de cortometrajes considerando estas categorías y se observó que existen diferencias en el uso de este tipo de legitimación según el sexo de los personajes. De esta manera, los hombres legitimaron sus argumentos en mayor proporción utilizando la racionalización y la autoridad, mientras que las mujeres lo hicieron utilizando en mayor medida la evaluación moral (véase tabla 13).

Tabla 13: Legitimación de los argumentos según el sexo de los personajes

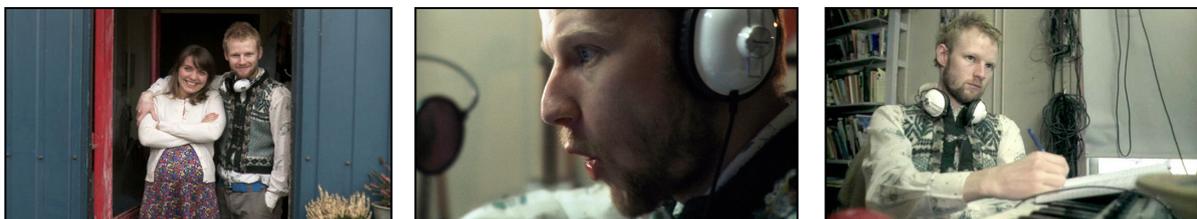
Tipo de legitimación	Personajes femeninos	Personajes Masculinos
En la autoridad	32%	35,2%
En la racionalización	16%	41,1%
En la evaluación moral y Jurídica	52%	20,5%
En la narración mitopoética	0%	2,9%

Estos resultados confirman la teoría de Gilligan y Utrilla (1985) quienes afirman que los hombres presentan una orientación ética a la justicia y los derechos (que es lo que Van Leeuwen (2001) clasifica como autoridad y racionalización), y las mujeres, una orientación ética hacia el cuidado y la responsabilidad (evaluación moral y jurídica). La ética de la justicia que orientaría el razonamiento moral masculino, busca aplicar principios morales abstractos en el respeto a los derechos formales a los demás. En este sentido, se valoraría la imparcialidad, el mirar al otro como un otro genérico, sin considerar los detalles del contexto o los involucrados, y así no influenciarse por la simpatía o el sentimiento.

En el corpus pudimos comprobar que los personajes masculinos eran quien es utilizaban más argumentos que hacían alusión a la racionalización (41,1%) y la autoridad (35,2%) para legitimarse, como se aprecia en la siguiente muestra:

Cortometraje 4: Nacido y criado

Bo: “La música es muy importante, y componer una melodía para un nacimiento es algo muy especial, porque será lo primero que él o ella escuche”.



En este cortometraje podemos ver que Bo, quien está a pocos días de ser padre, ha centrado todas sus energías en componer una melodía que será lo primero que su hijo escuchará cuando nazca. Esta obsesión musical ha llevado a que su pareja haga todos los preparativos del nacimiento sola, respetando el deseo de Bo de entregar la primera experiencia musical a su hijo, a costa de pasarse días encerrado en su estudio de grabación.

Es así como Bo valida sus acciones por medio de la autoridad, en la cual el acto de entregar una creación personal estaría validado en su condición de padre, quien culturalmente sería el encargado de transmitir la herencia y la experiencia a los hijos. Este cortometraje ironiza el rol paternal, en el cual Bo quiere tener todo el protagonismo en el momento del parto, dejando a la madre del niño en segundo plano, disminuyendo su importancia y relegando en ella cualquier tarea que esté involucrada con las labores de cuidado.

Cortometraje 14: El cortejo

Capi: ***“Marta, me gustaría invitarla a salir... su marido ya falleció hace años, seguro que no le va a importar, digo yo”.***

En este otro ejemplo podemos ver cómo Capi se legitima a través de la autoridad proveniente de la tradición, al recalcar el tiempo de viudedad de Marta como argumento para justificar que invitarla a salir no tiene nada de malo. Aquí Capi se vale de la tradición del luto, que al estar terminado por los años que han pasado valida sus intenciones. A esto se



suma que el protagonista recurre a una segunda figura de autoridad, que es el esposo muerto, a quien menciona para confirmar la pertinencia de su invitación, suponiendo que Marta actuará según lo que opine su difunto marido, siguiendo una lógica patriarcal de obediencia a la autoridad masculina.

En este mismo cortometraje se presenta el siguiente diálogo:

Marta: ***“Ellos (sus hijos) no quieren venir a ver a su padre, odian los cementerios. Por eso me verá a mi siempre sola limpiando la tumba. A mi no me gusta que esté descuidada, así sin flores, no sé, me da pena”.***

Las palabras de Marta dan cuenta de una justificación basada en normas morales, ya que se puede permitir que los hijos puedan seguir con su vida luego de perder a su padre, pero la viuda asumirá un nuevo rol en el que debe seguir pendiente de su marido, con la salvedad de que las labores de

cuidado que antes le correspondían hacer en casa también las debe realizar en el cementerio. Es así como la protagonista está cumpliendo con una norma moral y por eso ella legitima el hecho de ir sola al cementerio, ya que sus deberes de esposa normalizan estas visitas. Podemos ver que, tal como decía Gilligan y Utrilla (1985), en esta argumentación hay una consideración por las necesidades del otro, ya que ella siente pena de una tumba descuidada, pensando que con esa situación se descuida a su esposo.

Cortometraje 39: La tragedia del hombre hueco

Luis: ***“Gonzalo, tú me diste permiso”***.



En este cortometraje vemos que Gonzalo, luego de rechazar a Lucía, regresa a declarar su amor y pedirle perdón, pero se encuentra con Luis, amigo de Gonzalo, quien ahora está con ella. Para justificar su relación con Lucía, Luis recurre a la legitimación por autoridad al recordarle a Gonzalo que él mismo le había permitido acercarse a ella. En este caso los argumentos apuntan a la autoridad moral que tenía Gonzalo al conocer primero a Lucía, y que le otorgó a Luis el permiso para poder intentar algo con ella. Así, el asunto se basa en un trato entre amigos, en el cual se deja fuera la opinión de la chica, concretando un acuerdo masculino

basado en códigos de amistad. Podemos ver que en el aspecto simbólico la legitimación se da por un “pacto de caballeros” basado en la tradición patriarcal.

Por otro lado, según Gilligan y Utrilla (1985), las mujeres estarían orientadas por una ética del cuidado, con juicios morales más contextuales y abiertos a los detalles de las situaciones, y los involucrados, con una mayor

tendencia a adoptar el punto de vista del “otro concreto” (sus necesidades más allá de sus derechos formales.) Esto significa que los juicios femeninos involucrarían los sentimientos y una concepción global y no solo normativa de la moral. En nuestro corpus, los personajes femeninos utilizaron en amplia mayoría (52%) argumentos que aludían a la legitimación moral o jurídica para validar sus argumentos. Podemos ver como ejemplo de este resultado, el cortometraje N° 33, en el que un chico le pide a su novia que lo ayude a grabar una película porno para poder pagar la hipoteca.

Cortometraje 33: Hipoteca basura

Luisa: “¿y a ti no te importa que me vean? No, no te puede dar igual que me vean, seguro que te gusta que me vean. Menudo coco retorcido que tienes.

En este enunciado podemos apreciar que Luisa recurre a una evaluación moral para criticar a su novio, pero también a la autoridad, ya que apela a las buenas costumbres, en las que ella como mujer no debería ser expuesta de manera sexual ante otras personas. Sin embargo, al verse enfrentada ante tal situación, recurre a un juicio moral para reprochar a su pareja que tiene desviaciones mentales por sugerirle que lleguen a



esos extremos. Lo curioso, es que ella a pesar de reclamar y juzgar su utilización sexual, accede a hacerlo atribuyendo toda la culpa al otro y legitimado su acción como un acto de bondad; por lo que en este argumento podemos ver una doble intención: por un lado intenta culpabilizar a su pareja para poder controlarla, y por el otro legitimarse a sí misma para actuar en una película porno.

El concepto central de la ética del cuidado es la responsabilidad. La actuación moral de las mujeres se centraría, más que en juicios generales

abstractos, en la responsabilidad que surge de la conciencia de formar parte de una red de relaciones de interdependencia. Esto es debido a que su identidad está fuertemente constituida de manera relacional, en relación al otro, llámese hija o hijo, esposo, padres, amistades, etc. Gilligan y Utrilla (1985) observaron que existe una relación entre el modo de razonamiento moral y la concepción del 'yo' de hombres y mujeres. Estas últimas, cuando se describen a sí mismas, lo hacen en términos de relación y no mencionan sus distinciones académicas o profesionales, al contrario de los hombres. Es así como en el cortometraje 49 (la victoria de Úrsula), Elvira, quien acaba de perder a su hijo, le pide a su nieta que se porte bien, ya que ella como madre del difunto, además de perder a un hijo lo pierde todo, ya que se queda sin su rol de madre dentro de la sociedad; un buen ejemplo a los postulados de Gilligan y Utrilla (1985) respecto a la identificación por medio de la relación.

Cortometraje 49: La victoria de Úrsula

“Déjame despedirme de mi hijo, es lo único que me queda”



5.7 Medios retóricos: Uso de apelativos

Cuando un término del léxico es empleado en el discurso para mencionar a una persona, éste se convierte en apelativo. Hay apelativos usuales como los pronombres personales, los nombres propios, los sustantivos, los títulos (*mi general*), los términos de relación (*compañero, colega*), los términos de parentesco o los términos que designan a un ser humano (*jovencito*).

Otras palabras utilizadas metafóricamente para designar a una persona, igualmente son apelativos (*mi cielo*). Los apelativos se usan como la primera, segunda y tercera persona para designar la persona que habla o locutivo, la persona a quien se habla o alocutivo (vocativo) y aquella de quien se habla o delocutivo.

Visto lo anterior, podemos decir que todo apelativo cumple con tres características:

1. Tiene un carácter deíctico: permite la identificación de un referente con la ayuda de todas las indicaciones que pueda aportar la situación.
2. Tiene un carácter predicativo: el sentido del apelativo elegido permite efectuar una cierta predicción explícita.
3. Manifiesta las relaciones sociales: por eso permite efectuar una segunda predicación, sobreentendida, que remite a la relación social del enunciador con la persona designada.

Dentro de los apelativos encontramos el vocativo de tratamiento, que es una expresión nominal que según Álvarez (2005: 37) nos permite atraer y captar la atención de nuestros interlocutores mediante la designación de múltiples aspectos relativos a sus circunstancias sociales, profesionales, familiares, etc. Para este estudio, nos hemos preguntado qué apelativos están presentes en nuestro corpus y de qué manera se podrían manifestar diferencias según el género de los personajes. Para responder a estas preguntas elaboramos una clasificación de vocativos de tratamiento mas frecuentes siguiendo el inventario de De Weinberg (1999: 1419), al que le hemos realizado algunas modificaciones, como la incorporación de vocativos de tratamiento afectuoso e injurioso, según la tipificación de Beinhaver (1968).

De esta manera, hemos elaborado las tablas de distribución 14 y 15, que recopilan la totalidad de vocativos utilizados en el corpus, primero para los personajes masculinos y en segundo lugar para los personajes femeninos:

Tabla 14: Vocativos de tratamiento en personajes masculinos

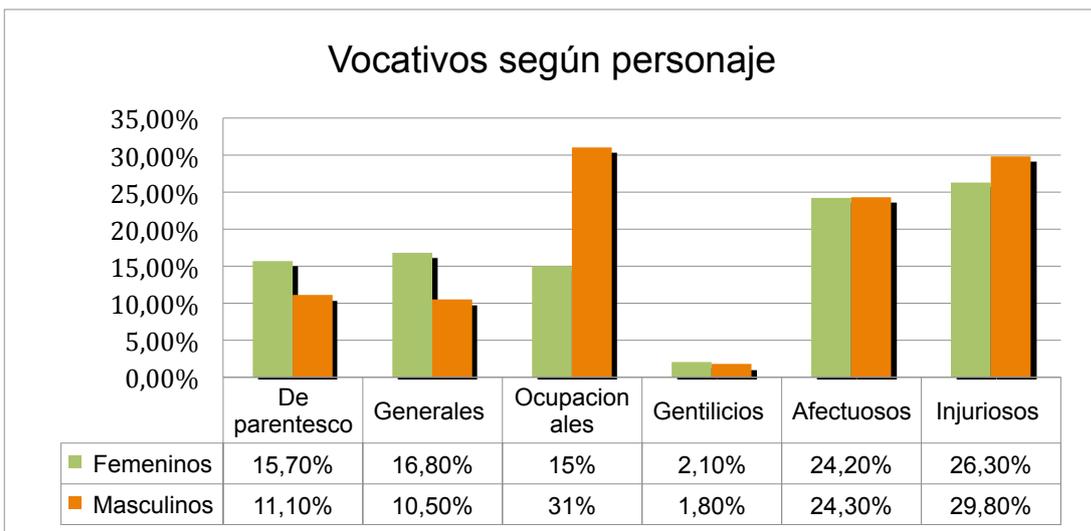
FORMAS NOMINALES	VOCATIVOS DE TRATAMIENTO MASCULINO	DE PARENTESCO 11,1%	Abuelo (2), Abuelos, Adoptado, Casado, Colega, Empleado, Esclavo, Hermanito, Hermano, Hermano mío, Marido (3), Novio (5), Padre (9), Papá (7), Vecino			
		SOCIALES	GENERALES 10,5%	Bebé, Chaval (3) Chavales, Chavalines, Hombre (3), Hombres (5), Joven, Jóvenes, Macho, Gay, Mayores, Niño (3), Niños (2), Señor (3), Tío (4), Tíos (2), Viejo (4)		
			OCUPACIONALES 31%	Actor, Artista, Asesino en serie, Astronauta, Barbero, Cajero, Campeones, Campesino, Capitán, Carnicero, Cartero, Centrocampista, Científico, Cirujano, Defensores, Dentista, Doctor (2), Dueño, Empleado, Entrenador personal, Esclavo, Especialista, Filólogo, Guionista, Investigador, Jardinero, Jefe, Jefes, Cineastas, Jugador, Ladrones, Marinero, Médico, Modelo, Monitor, Otorrino, Pastor, Policía, Portero, Preso, Profesional, Profesor, Psicólogo, Redactor jefe, Rey, Saqueador, Sicario, Terrorista, Torero, Traductor		
			GENTILICIOS 1,8%	Africano, British, Españoles		
			DE AFECTO	AFECTUOSOS 24,3%	Amigo (5), Amigos (3), Bueno, Campeones, Chiquitín, Chulito, Colega, El mejor, El primero, Especialista, Fuerte, Genio, Gracioso, Guapo (2), Honey, Listillo, Maravilloso, Más alto, Mayor (2), Niño bueno, Preferido, Prudente, Valiente, Varonil, Zagalillo	
				INJURIOSOS 29,8%	Aborrecible, Babayo, Bestia, Bicho Raro, Bruto, Cabrón (4) Cachondo, Cajageta, Cagao, Canalla, Chapero, Crío, Cruel, Desalmado, Duro, Egoísta, Estorbo, Fanfarrón, Flojito, Fracasado, Gilipollas, Guarro, Hijo de puta, Idiota, Imbésil, Infame, Inútil, Judas, Loco (2), Machista, Machito, Maldito, Mamón, Maricón, Mariconazo, Miserable (2), Mojigato, Mula, Nenaza, Niñato (2), Pesado, Puta, Puta cabra, Raritos, Retorcidos, Inhumano, Subnormal, Tonto (3)	
		HONORÍFICOS 0%	-			

Tabla 15: Vocativos de tratamiento en personajes femeninos

FORMAS NOMINALES	VOCATIVOS DE TRATAMIENTO FEMENINO	DE PARENTESCO 15,7%	Abuela (4), Casada, Ex mujer, Hermana, Hija (2), Hija única, Madre (7) Mamá (7), Mi mujer (2), Novia (6), Sobrina, Su esposa, Su mujer, Suegra, Viuda			
		SOCIALES	GENERALES 16,8%	Anciana, Chica (6), Chicas (2), Chiquilla, Embarazada, Humana, Lesbiana, Mujer (5), Mujeres, Señora (5), Señoras mayores, Señorita (2), Tía (3), Vecina, Vieja, Virgen		
			OCUPACIONALES 14,7%	Actriz, Asistente, Cocinera, Colegiala, Decoradora de Interiores, Deportista. Fan, Modelo, Monja, Panadera, Peajista, Podóloga, Socorrista, Trabajadora		
			GENTILICIOS 2,10%	Francesa, Francesita		
			DE AFECTO	AFECTUOSOS 24,2%	Amiga (3), Amigas (2), Bonita, Buena, Buena chica, Cariño (3), Churri, Cielo, Gloriosa, Graciosa, Guapa, Guapísima, Hermosa, Mejor amiga, Mi amor (4), Mi vida, Mona, Nena, Niña buena, Princesa, Princesita, Santa, Única.	
				INJURIOSOS 26,3%	Bruja, Cabezona, Capricho, Como una cabra, Cotillas, Egoísta, Estúpida, Fea, Gorda, Guarra (2), Hija de puta (2), Incordia, La otra (2), Loca (2), Mentirosa (2), Mentirosilla, Muy chica, Pesada, Pija, Poco profesional, Puta, Robagrapas, Tonta, Una cría, Zorra.	
		HONORÍFICOS	-			

Todos estos datos los podemos ver resumidos en el gráfico 11:

Gráfico 11. Vocativos según personaje



Lo primero que podemos apreciar al ver las tablas 14 y 15 es que hay un mayor número de apelativos para los personajes masculinos que para los femeninos. Esto se puede explicar porque también hay una mayor cantidad de personajes hombres en el corpus, por lo que las referencias apuntan hacia el género masculino en su mayoría.

Ahora bien, haciendo la división de los vocativos según el sexo de los personajes, se manifiestan diferencias interesantes respecto al tipo de apelativo que se utiliza en cada uno. Es así como podemos ver que en el caso de los personajes masculinos predomina el vocativo ocupacional (*Capitán, Carnicero, Cartero*), vocativo mucho menos utilizado en los personajes femeninos. Esto tiene sentido al repasar el análisis de la representación social de los actores de Van Leeuwen (2001), donde pudimos comprobar que las mujeres no están representadas desde el mundo laboral, lo cual también se refleja en el estudio de los vocativos.

Igualmente, podemos ver que el uso de vocativos injuriosos se encuentra en una alta proporción en ambos grupos de personajes, aunque en el caso de los personajes femeninos encontramos que es el vocativo más utilizado, como se muestra en la tabla 16. Es interesante analizar las diferencias entre este tipo de apelativos, ya que en ellos también encontramos evidencias ideológicas respecto al tratamiento de un género u otro.

Tabla 16. Vocativos injuriosos para personajes femeninos y masculinos

Vocativos injuriosos para personajes femeninos	Vocativos injuriosos para personajes masculinos
Bruja, Cabezona, Capricho, Como una cabra, Cotillas, Egoísta, Estúpida, Fea, Gorda, Guarra (2), Hija de puta (2), Incordia, La otra (2), Loca (2), Mentirosa (2), Mentirosilla, Muy chica, Pesada, Pija, Poco profesional, Puta, Robagrapas, Tonta, Una cría, Zorra.	Aborrecible, Babayo, Bestia, Bicho raro, Bruto, Cabrón (4) Cachondo, Cajageta, Cagao, Canalla, Cariño (2) Chapero, Crío, Cruel, Desalmado, Duro, Egoísta, Estorbo, Fanfarrón, Flojito, Fracasado, Gilipollas, Guarro, Hijo de puta, Idiota, Imbécil, Infame, Inútil, Judas, Loco (2), Machista, Machito, Maldito, Mamón, Maricón, Mariconazo, Miserable (2), Mojigato, Mula, Nenaza, Niñato (2), Pesado, Puta, Puta cabra, Raritos, Retorcidos, Inhumano, Subnormal, Tonto (3)

En el caso de los personajes femeninos podemos ver un mayor uso de vocativos injuriosos referidos a estereotipos de personalidad, (*cotilla, mentirosa, pija, egoísta o cabezona*); seguido de un juicio de valor a la vida moral (*guarra, puta, zorra, la otra*); mientras que los vocativos injuriosos que predominan en los personajes varones tienen relación, primero con la calidad de mala persona (*aborrecible, cruel, inhumano*), y luego con un juicio de valor a la sexualidad (*maricón, retorcido, puta, chapero*).

También podemos ver que hay vocativos injuriosos como *nenaza* o *puta*, que al atribuir al varón características femeninas estaría deshonrando su valor como hombre. Aquí podemos ver un concepto ideológico relacionado con que lo femenino es insultante para el hombre, porque sería de menor valor y, por tanto, ofensivo.

Visto este análisis podemos inferir algunas líneas ideológicas siguiendo las tendencias de los vocativos injuriosos, como por ejemplo, que:

- la agentividad de las malas acciones estaría gestionada por los personajes varones, y
- las mujeres se desenvuelven con actitudes inmaduras o de baja calidad moral.

Para comprobar estos enunciados hemos revisado las líneas temáticas de nuestro corpus y hemos comprobado que en mayor medida fueron los personajes varones quienes gestionaban actos de maldad (12 hombres y 3 mujeres), como en el cortometraje nº 10 “la historia de siempre” en el que el varón somete a su mujer a malos tratos durante toda su vida, o en el cortometraje nº 40 “Figura” en el que un hombre le roba a su hermano para ganar dinero.

En tanto, pudimos apreciar una tendencia mayor de mujeres recurriendo a las mentiras y los engaños, (13 mujeres y 4 hombres) como en el cortometraje nº 16 “Crisis” en que a partir del chisme de una trabajadora se asesina al jefe de personal de la empresa, o en el cortometraje nº 20 “Te quiero”, una chica inventa un conflicto con su pareja para lograr conocer sus sentimientos.

En cuanto a los vocativos de afecto, existe una paridad en cuanto al uso de éstos tanto para personajes femeninos, como para personajes masculinos. Sin embargo, al igual que con los vocativos injuriosos podemos ver diferencias interesantes en los diferentes apelativos que se utilizan en cada género (véase tabla 17).

Tabla 17. Vocativos de afecto para personajes femeninos y masculinos

Vocativos de afecto para personajes masculinos	Vocativos de afecto para personajes femeninos
Amigo (5), Amigos (3), Bueno, Campeones, Chiquitín, Cariño (2), Chulito, Colega, El mejor, El primero, Especialista, Fuerte, Genio, Gracioso, Guapo (2), <i>Honey</i> , Listillo, Maravilloso, Más alto, Mayor (2), Niño bueno, Preferido, Prudente, Valiente, Varonil, Zagalillo	Amiga (3), Amigas (2), Bonita, Buena, Buena chica, Cariño (3), Churri, Cielo, Gloriosa, Graciosa, Guapa, Guapísima, Hermosa, Mejor amiga, Mi amor (4), Mi vida, Mona, Nena, Niña buena, Princesa, Princesita, Santa, Única.

Las principales diferencias de los vocativos de afecto entre personajes masculinos y femeninos tiene que ver con que a las mujeres se las vincula principalmente con conceptos de belleza y buen comportamiento (*bonita, buena chica, guapa santa*), y a los hombres con aspectos competitivos y de autosuficiencia (*campeones, el mejor, el primero, genio, valiente*). En este sentido, podemos comprobar los estereotipos tradicionales de los roles de género, en los que la mujer tiene que gustar y ser obediente, mientras que los hombres cultivan su desempeño en la vida pública compitiendo con otros y desarrollando su personalidad.

En el aspecto de los apelativos cariñosos, podemos ver que con los personajes femeninos hay un mayor uso de este tipo de palabras (*cariño, churri, cielo, mi amor, mi vida, princesa*) mientras que en los personajes masculinos sólo se aprecia el uso de un vocativo (*cariño*), que también fue expresado en inglés (*honey*).

En su libro *Language and the woman's place*, Lakoff (1975: 80) argumenta que el uso de los vocativos cariñosos entre personas que no tienen una relación cercana no es recíproco. Y añade que aunque las personas del mismo sexo las utilizan, esto sucede bajo condiciones diferentes. Para esta autora, muchas mujeres en una situación de subordinación social, como sucede con las meseras o vendedoras de tiendas, usan estos vocativos para dirigirse tanto a hombres como a mujeres. Los hombres heterosexuales, por el contrario, nunca los utilizan para dirigirse a otros hombres, y cuando los usan con una mujer con la que no tienen una relación sentimental o de amistad, la mujer está invariablemente en una posición de inferioridad.

Esta afirmación la pudimos comprobar parcialmente observando que el uso de apelativos cariñosos no se dio en ningún caso entre hombres, y en los cortometrajes en que fue la mujer quien dirigía el vocativo hacia el varón, se dio en el contexto de pareja. Lo mismo ocurrió en el uso de vocativos cariñosos de hombres hacia mujeres, los cuales en su totalidad se dieron en el ámbito de una relación sentimental. Podemos destacar que el uso del vocativo cariñoso

del hombre hacia la mujer también se expresó en situaciones de conflicto, cuando había una discusión de pareja, como en el siguiente ejemplo:

Corto 3: Las cinco muertes de Ibrahim



(Ibrahim le pide a Gloria que lo electrocute en la bañera)

Gloria: ¡No pienso hacerlo!

Ibrahim: **Churri!** Venga!

Gloria: Que no voy a hacerlo tío que no!

(Gloria decide dejar a Ibrahim)

Gloria: tú entiendes perfectamente lo que te estoy diciendo

Ibrahim: **Mi amor...**

Gloria: No me vengas con mi amor ni leches. Intentas matarte

(siguen discutiendo)

Gloria: Podría haberte matado. ¡Y habría sido mi culpa! Y hubiera ido a la cárcel!

Ibrahim: **Cariño...**

Gloria: No me vengas con cariños ni hostias ¡que no me toques!

Ibrahim: Escúchame

Gloria: No quiero volver a verte, para mi estás muerto!

Ibrahim: ¿**Churri?**

Según Henley (1977) muchas de las características de las interacciones que se suscitan entre hombres y mujeres, las cuales tradicionalmente han sido interpretadas como evidencias de la solidaridad, en realidad son consecuencias de la dominación masculina. En su opinión, tanto el lenguaje verbal como el no verbal utilizados por las personas que están en una posición de poder, por lo general hombres, tienen el propósito de mantener una jerarquía social existente. Esto lo podemos ver en el ejemplo anterior, en el que

Gloria, quien una y otra vez está advirtiéndole su decisión de abandonar a Ibrahim, es disminuida por éste, quien por medio de vocativos cariñosos intenta resaltar, infructuosamente, su condición de novio para controlar la situación.

Las investigaciones etnográficas de Wolfson (1989), indican que el hecho de que para referirse a las mujeres se usen en público términos cariñosos en forma no recíproca, sin importar la edad o el estatus de éstas, puede ser considerado como un indicio de que las mujeres son generalmente tratadas con menor respeto que los hombres. En este sentido, nuestro corpus no manifiesta ninguna situación en la que se haya utilizado un vocativo cariñoso en público, de hecho y como mencionamos anteriormente, este tipo de palabras se usaron en un contexto privado, aunque no necesariamente se utilizó en forma recíproca.

En cuanto a los vocativos de parentesco, se observa que en el caso de las mujeres el vocativo más utilizado tuvo relación con la figura materna (en 7 cortometrajes se utilizó el vocativo *madre* y en otros 7 el vocativo *mamá*), así como en el caso de los varones, el principal vocativo de parentesco tuvo relación con la figura paterna (en 9 cortometrajes se utilizó el vocativo *padre* y en otros 7 el vocativo *papá*); esto es significativo ya que podemos comprobar que los vínculos filiales son un tema importante dentro de nuestro corpus, manifestando una característica cultural de la sociedad española en la que el padre y la madre son figuras trascendentales del tejido social.

Aunque en apariencia se ve una relación equilibrada entre el uso del vocativo *padre* y *madre*, debemos considerar que el número de personajes femeninos en nuestro corpus es menor que el de personajes masculinos, por lo que esta supuesta paridad varía un poco cuando reflejamos estas tendencias en porcentajes. Así, podemos ver que el vocativo de maternidad se utilizó en un 19,7% de los personajes femeninos y el de paternidad en un 14,8% de los personajes masculinos, lo que sigue siendo un alto porcentaje en ambos casos, ya que los vocativos más próximos a éstos en el caso de las mujeres es el vocativo general *chica* y *chicas* (utilizado en 8 cortometrajes) y en el caso de los hombres el vocativo afectuoso *amigo*, *amigos* (utilizado en 9 cortometrajes).

Para finalizar este apartado, podemos afirmar que el estudio de los vocativos en los diálogos de los cortometrajes es de utilidad para confirmar las líneas ideológicas de los mismos, ya que es por medio del guión que se construyen los diálogos de los personajes, y así la forma de identificar a los referentes, catalogar sus acciones y establecer las relaciones sociales de los mismos puede definirse sutilmente con el uso de estas formas nominales.

5.8 Afirmaciones ideológicas basadas en el contenido: el sexismo ambivalente

Basándonos en los postulados de Glick y Fiske (1997) y su concepción de sexismo ambivalente, hemos analizado las líneas temáticas de nuestro corpus para determinar si se manifiestan indicios de este fenómeno. Tal como se explicó ampliamente en nuestro marco teórico, el sexismo se ha reconvertido hacia nuevas formas más encubiertas y sutiles que pasan inadvertidas, pero que se siguen caracterizando por un tratamiento desigual hacia las mujeres.

Para Glick y Fiske (1997), el sexismo es ambivalente porque está formado por dos componentes claramente diferenciados, aunque relacionados, que son el sexismo hostil y el sexismo benévolo. En la tabla 18 podemos ver las diferencias y relaciones de ambos tipos de sexismo:

Tabla 18. Sexismo hostil y sexismo benévolo.

DIFERENCIAS	
Sexismo hostil	Sexismo Benévolo
Paternalismo dominador	Paternalismo protector
Diferenciación de género competitiva	Idealización de las mujeres
Hostilidad heterosexual	Deseo por relaciones íntimas
SUPUESTOS COMUNES	
Las Mujeres son el sexo débil (sin poder).	
Fortalecen los roles tradicionales (la diferenciación de actividades por sexo).	
Justifican y mantienen las relaciones patriarcales.	

Para determinar si los cortometrajes manifestaban algún rasgo de estos tipos de sexismos, hemos utilizado como guía la versión en castellano del *Ambivalent Sexism Inventory*, (ASI) (o Escala de Sexismo Ambivalente) que fue un instrumento diseñado por Glick y Fiske (1997) para medir dicho fenómeno. Debemos considerar que en España la correlación entre ambos tipos de sexismo es la más alta de las analizadas en 15 mil personas de 19 países en un estudio realizado por Glick et al. (2000).

A partir de 22 enunciados de sexismo hostil (H) y benévolo (B), hemos comparado las líneas temáticas de los cortometrajes. Dichos enunciados son:

1. Aún cuando un hombre logre muchas cosas en su vida, nunca podrá sentirse verdaderamente completo a menos que tenga el amor de una mujer. (B)
2. Con el pretexto de pedir “igualdad”, muchas mujeres buscan privilegios especiales, tales como condiciones de trabajo que las favorezcan a ellas sobre los hombres. (H)
3. Es caso de una catástrofe, las mujeres deben ser rescatadas antes que los hombres. (B)
4. La mayoría de las mujeres interpreta comentarios o conductas inocentes como sexistas, es decir, como expresiones de prejuicio o discriminación en contra de ella. (H)
5. Las mujeres se ofenden muy fácilmente. (H)
6. Las personas no pueden ser verdaderamente felices en sus vidas a menos que tengan pareja del otro sexo. (B)
7. En el fondo, las mujeres feministas pretenden que la mujer tenga más poder que el hombre. (H)

8. Muchas mujeres se caracterizan por una pureza que pocos hombres poseen. (B)
9. Las mujeres deben ser queridas y protegidas por los hombres. (B)
10. La mayoría de las mujeres no aprecia completamente todo lo que los hombres hacen por ellas. (H)
11. Las mujeres intentan ganar poder controlando a los hombres. (H)
12. Todo hombre debe tener una mujer a quien amar. (B)
13. El hombre está incompleto sin la mujer. (B)
14. Las mujeres exageran los problemas que tienen en el trabajo. (H)
15. Una vez que una mujer logra que un hombre se comprometa con ella, por lo general intenta controlarlo estrechamente. (H)
16. Cuando las mujeres son vencidas por los hombres en una competencia justa, generalmente ellas se quejan de haber sido discriminadas. (H)
17. Una buena mujer debería ser puesta en un pedestal por su hombre. (B)
18. Existen muchas mujeres que, para burlarse de los hombres, primero se insinúan sexualmente a ellos y luego rechazan los avances de éstos. (H)
19. Las mujeres, en comparación con los hombres, tienden a tener una mayor estabilidad moral. (B)
20. Los hombres deberían estar dispuestos a sacrificar su propio bienestar con el fin de proveer seguridad económica a las mujeres. (B)

21. Las mujeres feministas están haciendo demandas completamente irracionales a los hombres. (H)

22. Las mujeres, en comparación con los hombres, tienden a tener un sentido más refinado de la cultura y el buen gusto. (B)

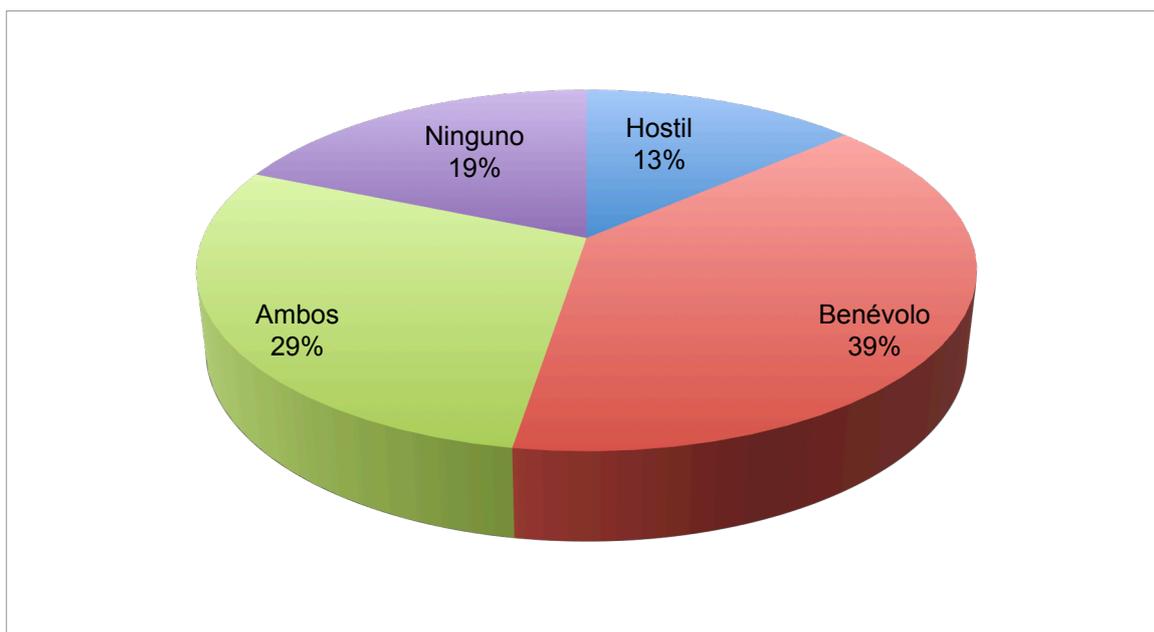
Revisando uno a uno los cincuenta cortometrajes de nuestro corpus, hemos cotejado cada obra con los enunciados descritos anteriormente, para determinar la presencia de sexismo ambivalente y comprobar cuál de los dos tipos de sexismo era predominante en el corpus.

Para ello, se revisaron las líneas temáticas de los cortometrajes y los diálogos que evidenciaran algún tipo de sexismo, clasificando por grupos las diferentes tendencias encontradas y que se resumen en la tabla 19 y posteriormente fueron graficadas (véase gráfico 12).

Tabla 19. Presencia de sexismo ambivalente

Presencia de sexismo	Cortometrajes
Hostil	10-15-16-29-33-40-41-44
Benévolo	1-4-5-6-9-11-12-13-14-22-23-25-30-32-34-35-36-39-39-43-45-46-47-48
Ambos	2-3-8-19-20-28-31
Ninguno	7-17-18-21-24-26-27-37-42-49-50

Gráfico 12. Presencia de sexismo ambivalente



Como podemos observar en el gráfico 12, nuestro corpus presenta un 39% de cortometrajes que trataron alguna temática o argumento vinculado con el sexismo benévolo, frente a un 13% de sexismo hostil y un 29% de cortometrajes en que se manifestaron ambos tipos de sexismo. Si sumamos todos los porcentajes en los que hay presencia de algún tipo de sexismo, podemos ver que en un 81% de nuestro corpus hay alusiones hostiles o benévolas hacia la mujer.

Estos resultados reafirman los estudios de Glick y Fiske (1997) que indican que el predominio del sexismo benévolo es un reflejo de la sociedad occidental contemporánea, que, como apunta Yus (1989: 21), se caracteriza por una relación actual de *desconcierto*, al convivir con una realidad en que hay una igualdad de derechos para ambos sexos desde el punto de vista legal, pero que contrasta con la pervivencia de estereotipos sociales desiguales. Es lo que en nuestro marco teórico mencionamos como “neosexismo” y que tenía que ver con el conflicto entre los valores igualitarios junto a sentimientos negativos residuales hacia las mujeres (Tougas et al., 1995).

Pasemos a revisar algunos diálogos relacionados con ambos tipos de sexismo:

Cortometraje 6, Pulsiones

Carlos: Trabajo en una empresa de seguros, importante eh, no te creas. Puesto fijo, pagas extraordinarias...

Cristian: Qué bien ¿no?

Carlos: Si, Carolina (su novia) está encantada

Carlos: Pero a mi, no sé, me gustaría hacer algo distinto, no sé, otra cosa

Cristian: Ya, si nunca sabemos lo que queremos



En este diálogo podemos ver un claro ejemplo de estereotipo prescriptivo en el cual es el hombre quien tiene una función de proveedor, y que se desenvuelve exitosamente dentro de la esfera pública. Sin embargo, a pesar de este éxito aparente, Carlos no sabe si está contento con su vida, ya que tiene una crisis de identidad y está actuando según el conservadurismo cultural que le impone la sociedad, esto es, tener una pareja heterosexual, un buen empleo y una situación económica que sirva de sustento familiar para que su mujer se sienta orgullosa de él. Aquí podemos ver que el sexismo benévolo se manifiesta al considerar que la mujer es fiel compañera que apoya al hombre, en este caso en los momentos de éxito, y que merece una pareja con solvencia que pueda cuidar de ella.

Cortometraje 10, El orden de las cosas

Invitado: ¿Es que no aprendiste nada de Papá? ¿qué pasa? ¿qué tienes una mujer desobediente, que tienes un niño malcriado? A ver si el verdadero problema eres tú, que no te haces respetar.



En este cortometraje podemos ver una muestra de sexismo hostil, en el cual se condena a la mujer no tradicional, aquella que desafía al marido y que, por tanto, rompe con el estereotipo prescriptivo en el que ella debe obedecer a su pareja. Aquí podemos ver que la condena social recae sobre el esposo, a quien se le atribuye la responsabilidad de que la mujer no cumpla con sus deberes, por lo que el estereotipo prescriptivo es cuestionado también en el varón, quien debería hacerse respetar según la tradición familiar para poder controlar a su familia. A su vez, no se considera la posibilidad de que la mujer pueda comportarse como ella estime conveniente, sino que sus actos son consecuencia de un hombre débil. Se entiende desde esta perspectiva hostil que la mujer se comportará según las características de su marido.

Este diálogo valida el dominio social que ejercen los hombres, y refleja una forma de control cultural en el cual otros varones intentan encausar los roles a su postura clásica de dominación masculina. Es así como podemos ver que los roles y los estereotipos son mecanismos de control tanto para hombres como mujeres, entendiendo que el objetivo es que un sexo domine y el otro sea dominado.

Cortometraje 11, Aunque todo vaya mal

Emilia: Juan, si tú te preocupas, yo me preocupo, si a ti te duele algo, a mi me duele también, si te ríes yo me río contigo, si lloras, yo lloro contigo. Y si cantas...

Juan: ¿Qué?

Emilia: Si cantas

Juan (cantando expectante): Si canto

Emilia: Si cantas, yo canto contigo



Este es el diálogo final de la historia, en la cual una pareja sufre un quiebre, ya que Juan no puede parar de cantar y Emilia decide abandonarlo; pero que luego de pasar días sufriendo decide regresar con él. Aquí vemos una muestra de sexismo benevolente, en el que triunfa el estereotipo prescriptivo de la mujer que apoya a su marido en cualquier circunstancia, con un final feliz que se traduce en una mujer confundida que encuentra el camino y decide ser una buena esposa. El rol de la mujer tradicional triunfa y con ello las cargas afectivas antagónicas de lo negativo (la mujer que lo deja y el sufrimiento que ello implica para ambos) termina con lo positivo (ella se involucra en todo lo que le pase a él y vuelven a ser felices). Aquí ganan los roles tradicionales y se valora la acción que culturalmente se espera que realice la mujer, en este caso apoyar al marido.

Como apuntan Glick y Fiske (2001), el sexismo benévolo debilita la resistencia de las mujeres ante el patriarcado, ofreciendo las recompensas de protección, idealización y afecto para aquellas mujeres que acepten sus roles tradicionales y satisfagan las necesidades de los hombres. Es así como la decisión de Emilia de volver con Juan sin importar las circunstancias, se consideraría un final feliz dentro del conservadurismo cultural.

Cortometraje 29, Cinco Millones

La voz interna de Lucas: Un momento. ¿Llevo trabajando treinta años para nada, o al principio esto tenía algún sentido?

¿Y si Marta se entera?

Al final tenía razón, y ahora ya es tarde.

¿Y cómo voy a pagar la pensión de las niñas?

No me contratarán en un sitio mejor

¡No tengo edad para hacer locuras!



En este cortometraje vemos una muestra de sexismo benevolente reflejada en el paternalismo protector del protagonista, quien se está cuestionando abandonar su trabajo, pero que desecha la idea al pensar en su mujer e hijas, a quienes debe mantener. En este fragmento, Lucas no baraja otras alternativas para llevar a cabo su deseo, como hablar con Marta para que ella lo apoye económicamente mientras encuentra otro trabajo, o suprimir la pensión de las niñas por un tiempo. La función de proveedor es la que predomina dentro de las preocupaciones del protagonista, y este será uno de los motivos por los que no dejará su empleo, aunque no esté contento con lo que hace.

Cortometraje 35, Jaque

Miguel: Decía que aquí solo me aburro si no tengo compañía. ¿No está mi mujer en casa?

Mamen: No

Miguel: ¿Y cuándo va a venir?

Mamen (dubitativa): Pues... Ha ido unos días al pueblo. Enseguida volverá

Miguel: Pues cuando venga, la próxima vez le voy a decir que me lleve con ella, que si no me aburro.

Después...

Miguel: Llegar a viejo no es lo peor que te puede pasar, lo peor es hacerlo en soledad



Aquí tenemos otra muestra de sexismo benévolo, en el cual se retrata a la esposa ausente (quien ha muerto) como el gran drama de Miguel, que aunque tiene problemas propios de la vejez, centra su dolor en la soledad. Mamen, es la hija silenciosa que cuida de Miguel. En ella podemos ver a la mujer tradicional que sigue los estereotipos prescriptivos en relación a las labores de cuidado y que, por ello, se gana la simpatía del público al estar cumpliendo con su deber de hija.

Cabe destacar que la vejez del personaje masculino es una temática que se trata en varios cortometrajes de nuestro corpus, y llama la atención que en todos ellos se trate la falta de una pareja femenina como sinónimo de decadencia, incluso más que el hecho de que el personaje se encuentre enfermo o en la pobreza. Así, podemos ver que la idealización de las mujeres y el deseo de relaciones íntimas con ellas son tópicos propios del sexismo benevolente que se encuentran reiteradamente en nuestro corpus.

En resumen, podemos decir que los roles de género, los estereotipos y la ideología sexista están al servicio de las diferencias de género en relación al poder; encargando a las mujeres el deber de entregar cuidados y cariño, lo cual debido al tiempo que eso implica reduce su libertad para abandonar las relaciones (cortometraje 11) y controlar los recursos. A su vez, los hombres serían los encargados de gestionar la economía y que, por tanto, merecen trabajos prestigiosos y de buena paga (cortometraje 6 y 35), y son meritorios de poder (cortometraje 10).

Podemos comprobar que en nuestro corpus hay claras muestras de sexismo ambivalente, lo cual reafirma los estudios de Glick et al. (2000) en cuanto a la tendencia española de manifestar ideologías patriarcales. Siguiendo las reflexiones de Morales (2007: 107), el sexismo ambivalente es una nueva forma de mantener el *statu quo* más inteligente y adaptado a la actualidad, pues, en vez de la discriminación evidente que se daba en el pasado, y que hoy provocaría rechazo, funciona en actos de valoración positiva de las cualidades femeninas, sin que ello suponga de ninguna manera una amenaza a su posición; por el contrario, favorecería el hecho de que sigan existiendo las diferencias entre ambos géneros.

5.9 Mecanismos de interacción discursiva: turnos de palabras y capital verbal

Hay muchos tópicos que desde tiempos inmemoriales le han otorgado a la mujer características conversacionales negativas, como que ésta habla más y más rápido, interrumpe más y por ende, deja hablar menos a sus interlocutores y no escucha. La cultura popular de diferentes países rescata estos arquetipos y los incorpora en su refranero:

- "La lengua de las mujeres es como una espada, nunca la dejan oxidarse" (China).
- "La mujer que sabe callarse vale más que la que habla" (latín).
"Una mujer silenciosa es un don de Dios" (la Biblia).
- "El silencio es la más preciosa de las alhajas de una mujer, la cual, sin embargo, lleva muy raramente" (Inglaterra).
"La boca de una mujer es un nido de malévolas palabras" (Mongolia).

Como podemos ver, estos tópicos sobre el habla femenina tienen una connotación negativa; pero al salir de las creencias populares y centrarnos en los estudios que han investigado este punto, podemos ver que se desmienten dichos arquetipos. James y Drakich (1993) hicieron una revisión bibliográfica respecto a los estudios sobre conversación y cantidad de contenido verbal en

los enunciados, concluyendo que el contexto juega un rol crucial a la hora de determinar las razones de la verbosidad masculina o femenina, y en general se aprecia que ocurre lo contrario a lo que se dice, ya que el hombre hablaría más que la mujer.

Para nuestro estudio, quisimos comprobar en qué lado del arquetipo se situaron los directores de nuestro corpus, en el sentido de investigar qué personajes hacían mayor uso de los turnos de habla y decían más palabras. Esto tiene que ver con el acceso preferencial y el espacio en unidades de sentido (diálogos), que los cortometrajes seleccionados conceden a los actores o personajes utilizados en la construcción del discurso narrativo.

Para este análisis hemos seguido el modelo de Calsamiglia y Tusón (1999: 64) que está basado en la dimensión interlocutiva para estudiar cómo se organiza la interacción, considerando el espacio interactivo ocupado y la forma de tomar la palabra, de pasar de un turno al siguiente, y la forma en que los diferentes protagonistas de cada cortometraje asumen papeles comunicativos particulares.

De este modelo, hemos considerado dos elementos centrales para nuestra investigación: la dimensión interlocutiva enfocada en el capital verbal, que se refiere a:

1. Número de turnos de habla
2. Cantidad de palabras que utiliza cada participante.

Según las autoras, quién toma la palabra, cuántas veces, de qué manera, y cuánto tiempo ocupa a lo largo de la interacción, aporta información muy clara y valiosa sobre los papeles comunicativos que adopta cada participante.

En la tabla 20 hemos resumido la información recolectada, en la cual se registra tanto el capital verbal de los protagonistas de nuestro corpus, esto es, la cantidad de turnos de habla y el número de palabras por hablante, así como el proceso de toma de turnos, cuantificado en autoselección y heteroselección.

Se han excluido aquellos cortometrajes en los cuales el diálogo está protagonizado por un narrador en *off* o cuando los personajes no interactúan con nadie.

Tabla 20. Número de turnos de habla y cantidad de palabras que utiliza cada hablante

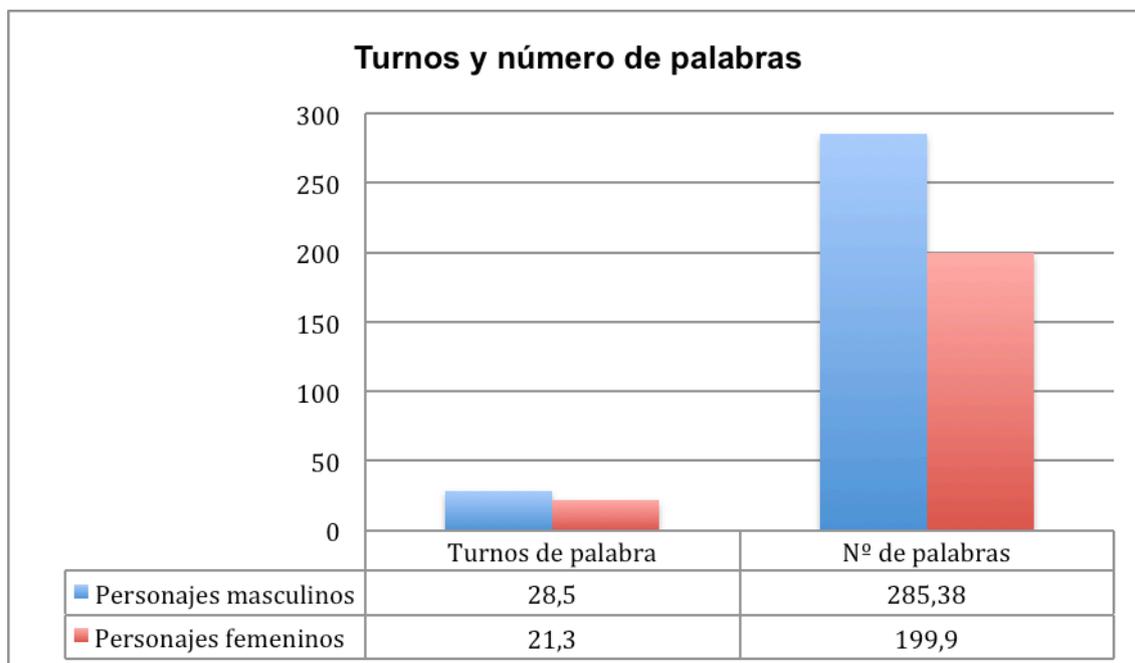
Cortometraje	Protagonistas	Cantidad de turnos	Cantidad de palabras por hablante
1.	Toni	44	643
	Pitu	40	431
2.	Ibrahim	33	405
	Gloria	31	286
3.	Chica	45	560
	Chico	50	649
4.	Elena	10	107
	Bo	6	48
5.	-	-	-
6.	Carlos	69	687
	Cristian	72	617
7.	Bastién	8	31
	Vazaha	18	100
8.	Fernando	59	508
	Kilotón	47	776
	Iratxe	21	222
9.	Fermín	87	809
	Martí	69	471
10	Marcos	Todo	-
	Julia	Nada	-
11.	Emilia	49	406
	Juan	44	349
12.	Tomás	13	409
	Andy	4	171
13.	Sara	9	35
	Andrés	11	77
14.	Capi	33	318
	Marta	20	234
15.	Marcos	Todo	
	Elena	Nada	

16.	Tere	16	195
	Ricardo	17	194
	Antonia	6	72
	Paco	10	65
17.	Julia	-	
	Jhon	-	
18.	Niño 1	22	239
	Niño 2	28	287
	Niño 3	17	154
19.	Policía hombre	29	101
	Policía mujer	7	18
	Padre	10	27
	Sara	5	22
20.	Bruno	63	576
	Claudia	61	511
21.	Funcionaria	17	163
	Suicida	14	121
22.	Niño	-	
	Cristina	-	
23.	Manuel	8	35
	Begoña	6	23
24.	Ngutu	-	
25.	Irina	42	262
	Alex	44	329
26.	Hombre	-	
27.	Madre	7	193
	Jesusito	4	11
28.	Julián	49	489
	Maquilladora	41	383
29.	Chico	Solos	
	Chica		
30.	Lucas	Solo	
31.	Chica	21	285
	Chico	21	344
32.	María	28	367
	Juan	15	90
33.	Luisa	86	761
	Novio	75	508
34.	Angelón	34	339

	Quintana	42	345
35.	Miguel	12	60
	Hija	12	56
36.	Jocelyn	-	
37.	Vendedor	1	8
	Cliente	1	70
38.	Loba	12	56
	Madre	9	49
	Padre	10	53
39.	Gonzalo	32	282
	Lucía	11	58
	Luis	10	52
	Médico	20	282
40.	Mario	47	393
	Oscar	47	470
	Lucía	20	173
41.	Niño	Solo el	
	Anciana	-	-
42.	-	-	-
43.	Buzo	36	344
	Surfista	36	290
	Chica	17	155
44.	Lena	20	105
	Hijo	16	291
45.	Guionista 1	-	
	Guionista 2	-	
46.	Francisco	-	
	Sofía	-	
47.	Madre	-	
	Esposo	-	
48.	Irene	13	111
	Padre	17	267
49.	Ursula	12	113
	Sepulturero	12	190
	Abuela	8	101
50.	Julia	28	272
	Hilda	20	187

Para resumir la información contenida en la tabla anterior, hemos graficado los resultados, sumando el número total de turnos y números de palabra y dividiéndolo por el número de personajes (masculinos o femeninos) para así obtener el promedio de ambos grupos (véase gráfico 13).

Gráfico 13. Turnos y número de palabras



Podemos apreciar que en nuestro corpus los personajes masculinos tienen más turnos de habla que los personajes femeninos, y que en cada cortometraje, en promedio, los hombres hablan más palabras que las mujeres.

Siguiendo a Cesteros (2007: 3) recogemos dos hipótesis respecto de las causas que explican esta situación:

- A. Influencia de factores y valores sociales (estatus y poder). La autora sostiene que tomar más veces la palabra y mantenerla durante más tiempo es una manera de controlar la interacción. Así, el control lo posee el interlocutor que ostenta el estatus más alto o quien tiene más poder, por lo cual hacer más uso de la palabra es un símbolo de dominación.

B. Adquisición de pautas de comportamiento a través de la socialización. Aquí Cesteros (2007) nos dice que tomar más veces la palabra y mantenerla durante más tiempo es marca de estatus y poder, valores que son de peso para el hombre. El equilibrio en el reparto de turnos y en la duración de los mismos sería una estrategia para mantener la armonía, lo cual sería un valor importante para la mujer. En este ámbito Spender (1985) dice que el hombre domina a la mujer en las relaciones de poder, y su exceso verbal contribuye a silenciar el discurso femenino.

No debemos olvidar que las manifestaciones de habla son manifestaciones sociales y los rasgos característicos del habla femenina y masculina han estado condicionados por el rol que cada uno juega en la sociedad.

Los datos de nuestro corpus ratifican que es el hombre quien tiene el control de la palabra a pesar de que los diálogos no son espontáneos, sino que están programados por un guionista y un director que previamente han planificado los textos para los actores. De esta manera, podemos ver una tendencia, a nuestro parecer inconsciente, a entregar el poder simbólico al personaje masculino, ratificando así las hipótesis que hablan de la influencia de los factores y valores sociales, y las pautas de comportamiento a través de la socialización.

Sin embargo, debemos agregar que no siempre el personaje dominante será quien hable más. Así como dice Henley (1973), quien ostenta el poder suele ser reacio a hablar de sí mismo. Esto significa que en algunas ocasiones quien se encuentra en una situación de inferioridad hablará más para justificar sus actos, mientras que el sujeto que se siente poderoso no necesita ganar la aprobación de los demás y, por tanto, habla menos.

Esto lo comprobamos en el cortometraje número 4, "Nacido y Criado" en que si bien es Elena quien habla más, la situación está controlada por su esposo Bo, quien adquiere el protagonismo de los preparativos del parto de su hijo al querer componer una melodía y tocarla en el momento del alumbramiento:

Elena: Se mantiene muy ocupado ... sí .. Ahora que está encerrado.

Elena: Ayer terminé la habitación del bebé, y Bo está escribiendo una canción especialmente para el nacimiento.

Bo: una canción? Un cuadro sonoro!

Elena: Oh, sí ... Lo siento .. Está escribiendo un cuadro sonoro.

Bo: La música es muy importante, y hacer un cuadro sonoro para tu primogénito es una situación muy especial ..

Bo: Es la primera cosa que él o ella escuchará ...

Bo: ¿Se lo puede usted imaginar?

Elena: Se está moviendo ...! (el bebé)

Elena: Bueno, en realidad ha estado trabajando durante mucho tiempo ... Porque es ... es bastante difícil crear ...

Elena: Normalmente tu conoces a tu público, pero esto ahora es muy diferente ...

Elena: ¿Cariño? ... no puedes hacer esto más adelante ... ¿Mi amor? ... ¿Bo?

5.10 Actos de habla

El análisis del lenguaje como acción nos da cuenta de la fuerza elocutiva ejercida por los actores sociales utilizados en los cortometrajes. Para la tipología de los actos de habla se siguió a Searle (1979), quien como vimos en el marco analítico los clasifica en cinco tipos básicos: asertivos, compromisivos, directivos, expresivos y declarativos.

Para este estudio se dividieron los diálogos de los personajes en cada cortometraje y se estableció el tipo de acto de habla que predominaba en ellos analizando cada una de sus intervenciones.

Los resultados fueron los que se reflejan en la tabla 21:

Tabla 21. Predominancia de actos de habla

Predominancia de los actos de habla	Personajes Femeninos	Personajes Masculinos
Asertivo	31,3 %	32,4%
Directivo	23,5%	28,5%
Expresivo	45%	38,9%
Compromisivo	0%	0%
Declarativo	0%	0%

Podemos ver que la tendencia general es la predominancia de personajes que utilizan actos de habla, asertivos, directivos y expresivos, con un mínimo uso de las modalidades compromisivas y declarativas.

Los personajes masculinos tienden a tener un equilibrio entre los tres actos de habla recién mencionados, con un leve aumento en el uso del acto de habla expresivo, pero que según nuestra opinión, no reporta una diferencia sustancial que refleje alguna tendencia en particular respecto a este género.

En cuanto a los personajes femeninos nos encontramos con una tendencia similar al grupo analizado anteriormente, con la salvedad de que el uso del acto de habla expresivo es notoriamente mayor que los usos de

asertivos y directivos. Podemos interpretar que el uso mayoritario del acto de habla expresivo para los personajes femeninos se puede relacionar con los estereotipos de género que vinculan a las mujeres como personas más extrovertidas que demuestran mejor sus sentimientos y apelan mejor a las emociones que los varones.

Respecto al menor uso de actos de habla directivos, lo podemos vincular con los resultados anteriores, que indicaban que los personajes femeninos estaban representados mínimamente en puestos de poder, con lo cual este acto de habla no podría tener un uso mayor.

7. CONCLUSIONES

El objetivo de esta tesis doctoral, como ya se apuntó en la introducción de esta investigación, ha sido identificar las características ideológicas latentes en 50 cortometrajes de ficción disponibles en Internet y que fueron premiados en España entre los años 2009 y 2011. En particular, nuestro interés se centra en las representaciones de género reflejadas en los personajes de dichas obras. Para ello, hemos realizado un análisis crítico multimodal del discurso utilizado en las obras, para determinar cómo se manifiesta la ideología patriarcal en diferentes aspectos de los diálogos escritos para los personajes de los cortometrajes.

Nuestra hipótesis de trabajo fue que el crecimiento exponencial de realizadores con posibilidades de producir y distribuir sus propias obras audiovisuales no ha significado un cambio en el tratamiento patriarcal tanto de las historias como de sus personajes. Pensamos que la visión de quienes están creando ficción audiovisual influye en la construcción de las identidades subjetivas de género en el público y, en consecuencia, en toda la esfera social.

Los resultados de nuestro estudio han dado a conocer que hay una alta influencia de la ideología patriarcal en cortometrajes premiados en España, tras comprobar que los personajes son tratados de manera diferente en el cortometraje según su sexo, con tendencia a priorizar la construcción de lo masculino por sobre lo femenino. Esto se reflejó al estudiar el asunto de la exclusión, en la cual pudimos comprobar en los resultados obtenidos la superioridad numérica de personajes varones en las obras, así como una mayoría masculina interpretando papeles protagónicos (del total de personajes, 60,3% eran masculinos, frente a un 39,6% de personajes femeninos).

Este hecho se evidencia con claridad tras analizar los turnos de habla y la interacción discursiva de los personajes que componen el corpus, en el cual los personajes varones tienen más turnos de palabra que los personajes femeninos (28,5 turnos masculinos contra 21,3 femeninos), con diálogos más largos en el caso de los hombres (285 palabras por diálogo masculino contra

199 femenino). Esto se puede explicar aplicando el factor del protagonismo, que como ya sabemos es mayor para los varones, y que, por tanto, tiene más turnos de habla y más cantidad de palabras dichas dentro de la obra fílmica.

En cuanto a la representación de los personajes, pudimos constatar diferencias respecto a la construcción de sus identidades. Dichas diferencias se manifestaron en la descripción más detallada de los personajes masculinos, frente a la indeterminación de las personalidades femeninas, que se configuran especialmente según sus relaciones de filiación como hijas, madres o parejas, pero sin profundizar en otros rasgos de sus vidas. Esto se pudo evidenciar al analizar los temas asignados a los personajes según su sexo, en los que los hombres hablaban más de su mundo interior, con lo cual se hacía más fácil empatizar con ellos y comprender sus motivaciones, frente a los personajes femeninos, que se centraban en sus vínculos interpersonales, siguiendo el arquetipo de que las mujeres se deben a sus relaciones con los demás.

Estos resultados desvelaron que hay un problema de representación en que prima la desigualdad, ya que si bien estamos hablando de obras de ficción, estas, al basarse en la realidad, están construyendo el imaginario de un mundo donde hay más hombres que mujeres, los primeros con un entorno lleno de actividades y oficios, y las segundas relegadas a las relaciones interpersonales.

En este sentido, pudimos comprobar que nuestra hipótesis también se constataba cuando analizamos el uso de los medios retóricos, en que los principales apelativos utilizados para designar a los varones tenían que ver con vocativos ocupacionales, reafirmando la idea de que el ámbito que le compete al hombre es el laboral, mientras que los personajes femeninos recibieron menor cantidad de vocativos de este tipo (31% varones frente a 15% mujeres).

Siguiendo con el tratamiento de los personajes según los vocativos utilizados, ha sido interesante comprobar que las injurias fueron altamente empleadas tanto en hombres como en mujeres (26,3% hombres, 29,8% mujeres), pero que el tipo de injuria variaba según el sexo del personaje. De

esta manera, en nuestro corpus encontramos referencias ofensivas hacia las mujeres, aludiendo a estereotipos de personalidad, como *cotilla*, *mentirosa*, *pija* o *egoísta*, seguidas de juicios de valor a su calidad moral, como *guarra*, *la otra*, o *puta*. Por otro lado, los vocativos injuriosos dirigidos a varones están relacionados con una baja condición humana, como *abhorrecible*, *cruel* o *inhumano*, seguido de juicios de valor a su sexualidad, con apelativos como *maricón*, *retorcido* o *puta*. El análisis de los vocativos nos ha permitido vislumbrar que, en general, la agentividad de las malas acciones en las historias presentadas estaría gestionada por los personajes varones, mientras que las mujeres tendrían actitudes más inmaduras y de baja calidad moral.

Pensamos que el hecho de haber realizado una selección de cortometrajes basado en obras premiadas en una localidad específica (en este caso España) ha sido significativo para detectar evidencias culturales que reflejen la realidad local, y que podrían explicar el hecho de haber sido reconocidas por los jurados. Una de estas evidencias tiene que ver con el hecho de que los vínculos filiales son un tema importante dentro de nuestro corpus, con un alto porcentaje de representación parental en los cortometrajes (59,1% de los cortometrajes presentó vínculos filiales), especialmente con el uso de la figura materna, que por un lado es un recurso que sirve para aumentar la presencia femenina en las obras, pero que se sigue situando dentro de los arquetipos del mundo privado y los cuidados.

Debemos decir que los estereotipos de género están interiorizados en nuestra cultura, y que se transmiten a menudo de un modo indirecto, lo cual requiere análisis exhaustivos para poder ser detectados en este nuevo contexto social, en el que se suele afirmar que la igualdad de derecho está asegurada para la mujer, pero que desde nuestro punto de vista todavía está lejos de conseguir cuando analizamos la representación desde lo simbólico. A este respecto, en esta investigación hemos analizado las afirmaciones ideológicas basadas en el contenido según los modelos de sexismo ambivalente, y hemos comprobado que en la actualidad las muestras de sexismo están más vinculadas a lo benévolo que a lo hostil (benévolo 39%, hostil 13%), lo que confirma que el desafío de nuestra época es intervenir en el

ámbito simbólico, aquél que es menos perceptible, y donde aún se encuentran enraizadas las estructuras patriarcales que impiden una subjetividad plena de la mujer.

Además de la representación de los personajes, hemos analizado los actos por los cuales se vincula a hombres y a mujeres. De esta manera, comprobamos que el trabajo remunerado es una actividad que cuenta con una alta presencia y valoración positiva dentro de la ideología predominante en nuestro corpus; y, por el contrario, los trabajos no remunerados, como las labores de cuidado, tuvieron una presencia mínima, y en los casos en los que se representó fue con una connotación negativa; lo que significaba una carga para quienes debían ocuparse, por ejemplo, de cuidar a los ancianos. Este aspecto es importante, ya que desde el punto de vista ideológico el valor que se le otorgan a ciertas acciones posicionan el estatus de quienes la realizan. De esta manera, por ejemplo, si el cuidado de los ancianos es una actividad de bajo estatus, las personas que se encarguen de ello adquirirán el mismo valor; en este caso las mujeres.

Si se sigue vinculando el trabajo remunerado (que es lo que actualmente tiene mayor posición social) a lo masculino, y las labores de cuidado (que siguen siendo acciones de poca valoración, a pesar de la función estratégica que tiene para el funcionamiento de la sociedad) a lo femenino, se mantiene el orden patriarcal de la separación de roles, asociando naturalmente el hecho de ser hombre o ser mujer con ciertas actividades, capacidades, limitaciones y actitudes; además de valorar de manera diferente las actividades identificadas como masculinas o como femeninas.

La situación anteriormente descrita nos sirve para comprender el porqué la legitimación de los argumentos entre personajes masculinos y femeninos también presenta diferencias. En nuestro corpus encontramos que los personajes masculinos han utilizado más argumentos para legitimarse vinculados a la racionalización (41,1%), y la autoridad (35,2%), y esto en gran medida tiene que ver con un mayor estatus otorgado a dichos personajes. Como contrapunto, los personajes femeninos legitimaban sus argumentos

basándose en la moralidad (52%), lo cual tiene relación con una conciencia de formar parte de una red de relaciones de interdependencia en la cual se debe actuar según los cánones.

Ante todas estas evidencias, concluimos que si bien el acceso a las nuevas tecnologías puede democratizar la elaboración del discurso en los contenidos audiovisuales, este hecho no soluciona el problema planteado por el cine feminista, en cuanto a conseguir otras condiciones de visibilidad para construir un sujeto social diferente. Tampoco ha significado un cambio de mirada en la representación de ideologías, por lo que podemos decir que el mejor acceso a los mecanismos de reproducción del discurso si bien son un camino para ampliar su variedad, requiere un serio trabajo de deconstrucción de las representaciones clásicas tanto de hombres como de mujeres, ya que, de lo contrario, se seguirá creando contenido audiovisual con el modelo clásico de la ideología patriarcal.

Una pregunta que queda abierta y que ofrece nuevas perspectivas de estudio tiene que ver con la manera de incorporar la importancia de lo simbólico dentro de la realización audiovisual. En este sentido, es interesante comprender el círculo vicioso que se origina cuando los jurados premian obras sin considerar los trasfondos simbólicos de éstas, dejando vacía la reflexión para los realizadores, quienes tampoco presentan otros mundos posibles y, por tanto, tampoco hacen reflexionar a los jurados ni a sus públicos.

Con los resultados expuestos, consideramos que las herramientas masivas de difusión como Internet son una interesante salida a este bucle, pero requieren una mayor visualización de aquellas obras que incorporan nuevos discursos, y para ello el circuito de festivales sigue siendo una vitrina importante. Ante esta situación, pensamos que los procesos de preselección y la conformación de jurados sensibles ante estas temáticas, podrían generar un nuevo círculo, esta vez virtuoso, que albergue discursos mas inclusivos y diversos.

8. BIBLIOGRAFÍA

Adelman, Kim. (2005). *Cómo se hace un cortometraje*. Barcelona: Robinbook.

Albadalejo, Alicia. (2010). *La medida de los tiempos: el cortometraje español en la década de 2000* (Vol. 40). Alcalá: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

Allport, Gordon. (1954). *Nature of Prejudice*. Reading, MA: Addison-Wesley

Althusser, Louis. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Álvarez, Alfredo. (2005). *Hablar en Español*. Oviedo: Ediciones Nobel.

Andrés del Campo, Susana. (2006). "Hacia un planteamiento semiótico del estereotipo publicitario de género". *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 15, 255-283.

Amorós Puente, Celia. (1994). "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de lo masculino y lo femenino". En C. Amorós Puente, *Feminismo, igualdad y diferencia*. México: Unam. 23-52.

Arendt, Hannah. (1993). *La condición humana*. España: Paidós.

Armatage, Kay & Shipman, Nell. (1995). "A Case of Heroic Femininity". En *Feminisms in The Cinema*. Indianapolis: Pietropaolo y Testaferri. 125-126.

Arranz, Fatima y Aguilar, Pilar. (2010). *Cine y género en España: una investigación empírica*. Madrid: Cátedra.

Arriagada Florez, Mercedes. (2006). *La mujer construida: Comunicación e identidad femenina*. Sevilla: MAD.

Austin, John. (1962). *How Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.

Bakan, David. (1966). *The Duality of Human Existence: An Essay on Psychology and Religion*. Chicago: Rand McNally.

Balaguer, María Luisa. (1986). La publicidad y los niños. *Mujeres* (15), 8-11.

Bandura, Albert. (1987). *Pensamiento y acción. Fundamentos sociales*. Barcelona: Martínez Roca.

Barthes, Roland. (1964). "Elements of Semiology". *Communications*,4, 91-135.

Batista Foguet, Joan et al. (1994). "Actitudes y calidad de vida". En *Propuesta de un sistema de indicadores de igualdad entre géneros*. Madrid: M.A Page. 311-374.

Beauvoir, Simone. (1987). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos* (Vol. 1). Buenos Aires: Siglo Veinte.

Beinhaver, Werner. (1968). *El español coloquial*. Madrid: Gredos.

Bell, Phillip, Jewitt, Carey & van Leeuwen, Teun. (2002). *Handbook of Visual Analysis* (1st ed.). London: Sage.

Bennett, Kathleen. (1992). "Feminist Bisexuality: A Both/and Option for an Either/Or World". En *Closer to Home. Bisexuality and Feminism*. Seattle: The Seal Press. 65-90.

Benokraitis, Nijole & Feagin, Joe. (1986). *Modern Sexism* (2nd ed.). New Jersey: Prentice-Hall.

Berger, John & Blomberg, Sven. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Berscheid, Ellen & Peplau, Letitia. (1983). "The Emerging Science of Relationships". En H. H. Kelley, et al. *Close relationships*. San Francisco: Freeman. 1-19.
- Bettelheim, Bruno. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Bonilla, Amparo y Martínez, Isabel. (2000). *Sistema sexo/género, identidades y construcción de la subjetividad*. València: Universitat de València.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona.
- Bosh, Esperanza, Ferrer, Victoria y Gili, Margarita. (1999). *Historia de la misoginia* (1ª edición, Vol. 35). Barcelona: Anthropos. Universitat de les Illes Balears.
- Bourdieu, Pierre. (1994). *La dominación masculina* (2ª edición). Barcelona: Anagrama.
- Burn, Shawn. (1996). *The Social Psychology of Gender*. New York: McGraw-Hill.
- Butler, Judith. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Butler Evans, Elliott. (1989). *Race, Gender, and Desire: Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, and Alice Walker*. Philadelphia: Temple University Press.
- Cahill, Spencer. (1986). "Childhood Socialization as Recruitment Process: Some Lessons From the Study of Gender Development". En *Sociological Studies of Child Development*. Greenwich: Jai Press. 163-1986

- Callejón, María Dolores. (2009). "Miedo a decirte quien soy. El problema de la invisibilidad". *Red Journal*, 9.
- Cardoso, Eduardo. (2011). *El cortometraje español en 100 nombres guía para entender el mundo del cortometraje*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Carnero, Silvia. (2005). "La condición femenina desde el pensamiento de Simone de Beauvoir." *A part Rei. Revista de Filosofía*, 40, 1-8.
- Casalmiglia, Helena., Tuson, Amparo. (1999). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Casares, Aurelia. (2006). *Antropología del género*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, Francesco. (1977). *Introducción a la semiótica*. Barcelona: Fontanella.
- Castro Ricalde, Maria Cruz. (2002). "Feminismo y teoría cinematográfica". *Escritos. Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*, 25, 23-48.
- Cerón Gómez, Juan Francisco y Calero, Tirso. (2002). *Años de corto: apuntes sobre el cortometraje español desde los noventa*. Murcia: Primavera cinematográfica de Lorca.
- Cestero Mancera, Ana. (2000). *El Intercambio de turnos de habla en la conversación: (análisis sociolingüístico)*. Salamanca: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.
- Cestero, Ana. (2007). "La conversación en los programas de enseñanza de lenguas extranjeras". *Frecuencia L*. Madrid: Edinumen, 3-8.
- Colaizzi, Giulia. (2000). "El acto cinematográfico: Género y texto filmico". (U. d. Barcelona, Ed.) *Lectora, Revista de dones i actualitat* (7).

- Creed, Barbara. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Charalampos, Tsatsarelis et al. (2001). *Multimodal Teaching and Learning: Rethorics at The Science Classroom*. London and New York: Continuum.
- Dubois, Page. (1995). *Sappho is Burning*. London: The University of Chicago Press.
- Darwin, Charles. (1877). *El origen de las especies*. (E. G. Zulueta, Trad.) España: Biblioteca Perojo.
- De Beauvoir, Simone. (1947, 1987). *El segundo sexo. La experiencia vivida* (Vol. 2). Buenos Aires: Siglo Veinte.
- De Gregorio, Eduardo. (2003). "El análisis crítico del discurso como herramienta para el examen de la construcción discursiva de las identidades de género". *Interlingüística*, 14, 497-512.
- De la Cruz, Isabel. (2008). "El largo camino a la igualdad, cuestiones de género y desarrollo". En I. De la Cruz, & A. Piqueras Infante (eds.), *Desarrollo y Cooperación, un análisis crítico*. Valencia, 50-180.
- De Lauretis, Teresa. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.
- De Torres, Isabel. (2002). "Nuevo protagonismo de las mujeres en el siglo XX". *Crítica*, 893.
- Despentès, Virgine. (2009). *Teoría King Kong*. (B. Preciado, Trad.) Barcelona: UHF.

- De Weinberg, Fontanella. (1999). "Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico". En *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe. 1401-25.
- Egaña, Lucía. (2005). *La pornografía como tecnología del género. Del porno convencional al postporno*. Recuperado de la Fuga: <http://www.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>. [fecha de acceso: 4.2.2013].
- Egaña, Lucía. *Mi sexualidad es una creación artística*. Recuperado en: <http://www.blogsandocs.com/>. [fecha de acceso: 7.2.2011]. (E. Oroz, entrevistador)
- Espinosa Bayal, Ángeles. (2006). "Roles de género y modelos familiares". En A. Rincón (Ed.), *Congreso Internacional Sare 2005: Niñas son, mujeres serán*. Bilbao: Emakunde. 31-40.
- Expósito, Francisca, Montes, Beatriz, y Palacios, María. (2000). "Características distintivas de la discriminación hacia las mujeres en el ámbito laboral". En *L. m. lenguajes*. Madrid: Biblioteca Nueva, 703-710.
- Fuertes Olivera, Pedro. (1992). *Mujer, Lenguaje y Sociedad. Los estereotipos de género en inglés y en español*. Madrid: Ayto. de Alcalá de Henares.
- Fairclough, Norman. (1989). *Language and Power*. London: Longman.
- Fairclough, Norman. (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, Norman & Wodak, Ruth. (1994). *Critical Discourse Analysis*. En T. van Dijk (ed.) Cambridge: Polity Press, 258-284.
- Fairclough, Norman. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman.

- Fairclough, Norman & Wodak, Ruth. (2000). "Análisis crítico del discurso". En Van Dijk (ed.) 2000, *Estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Vol. II. Barcelona: Gedisa, 367-404.
- Fairclough, Norman. (2003). *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Fairclough, Norman. (2008). "El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades". *Discurso y Sociedad*, 2, 170-185.
- Festinger, Leon. (1957). *A Theory of Cognitive Dissonance*. Illinois: Evanston.
- Firestone, Shulamit. (1976). *La dialéctica del sexo*. Barcelona: Kairós.
- Fisher, Helen. (2000). *El primer sexo*. Madrid: Taurus.
- Foucault, Michel. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, Michel. (1977). *La voluntad de saber. Historia de la Sexualidad* (Vol. I). México: Siglo XXI.
- Fowler, Roger, Hodge, Bob, Kress, Gunther & Trew, Tony. (1979). *Language and Control*. Londres: Routledge.
- Friedan, Betty. (1963). *La mística de la feminidad*. (D. Dampierre, Trad.) Barcelona: Sagitario.
- Freud, Sigmund. y Breuer Josef. (1895). *Estudios sobre la histeria*. Madrid: Amorrortu.
- Fuertes Olivera, Pedro. (1992). *Mujer, Lenguaje y Sociedad. Los estereotipos de género en inglés y en español*. Madrid: Ayuntamiento Alcalá de Henares.

- Gámez Fuentes, María José. (2003). "Género, representación y medios: una revisión crítica". *Asparkia*, 14, 59-70.
- García Dauder, Silvia. (2005). *Psicología y feminismo: historia olvidada de las mujeres pioneras en la psicología*. Madrid: Narcea.
- García González, Andrea. (2008). *Clases de cine: compartir miradas en femenino y en masculino*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- García Prince, Evangelina. (2012). "La inaceptable ginopia de la Coordinadora Democrática es crónica y grave", *Información y medios en* <http://boards2.melodysoft.com/wwwmediavenezuela.medioseinformacion/151.html>. [fecha de acceso: 3.12.2011].
- Gil Calvo, Enrique. (2008). "Representaciones sociales de la masculinidad y la feminidad". En *Comunicación, identidad y género*. Madrid: Fragua, 11-20.
- Gilligan, Carol y Utrilla, Juan. (1985). *La moral y la teoría: psicología del desarrollo femenino* (Vol. 326). México: Fondo de cultura económica.
- Ghío, Elsa y Fernández, María. (2005). *Manual de lingüística sistémico funcional. El enfoque de M. Halliday y R. Hasan. Aplicaciones a la lengua española*. Argentina: Universidad Nacional de Litoral.
- Glick, Peter & Fiske, Susan. (1997). "Hostile and Benevolent Sexism. Measuring Ambivalent Sexist Attitudes Toward Woman". *Psychology of Women Quarterly* Vol. 21, 119-135.
- Glick, Peter et al. (2000). "Beyond Prejudice as Simple Antipathy: Hostile and Benevolent Sexism across Cultures". *Journal of Personality and Social Psychology*, 79, 763-775.

- Glick, Peter & Fiske, Susan. (2001). "An Ambivalent Alliance. Hostile and Benevolent Sexism as Complementary Justification for Gender Inequality". *American Psychologist*, 56 (2), 109-118.
- Goldberg, Philip. (1968). "Are Women Prejudiced Against Women?" *Transaction*, 5, 28-80.
- Gonzalvo, Ángel y Ochoa, Charo. (2007). *Guía didáctica sobre Persépolis*, Un día de cine, en <http://www.undiadecineiespiramidehuesca.com/Web/guiasdidacticas.html>. [fecha de acceso: 4.3.2012].
- González Martín, José. (1982). *Fundamentos para la teoría del mensaje publicitario*. Madrid: Forja.
- Gómez, Francisco. (30 de 06 de 2010). "Almodóvar es machista", en *El periódico de Castilla*: <http://www.elnortedecastilla.es/v/20100630/contraportada/almodovar-machista-20100630.html>. [fecha de acceso: 7.4.2012]
- Hymowitz, Carol & Schellhard, Timothy. (1986). "The Glass Ceiling". *The Wall Street Journal*.
- Havelock, Ellis. (1933). *Studies in the Psychology of Sex*. New York: Random House.
- Halliday, Michael. (1973). *Explorations in the Functions of Language*. London: Edward Arnold.
- Halliday, Michael. (1977). "Ideas about Language". In *On Language and Linguistics*. London: Continuum.
- Halliday, Michael. (1985). *An introduction to Functional Grammar*. London: Hodder.

- Halliday, Michael. (1986). *El Lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado*. México: Fondo de cultura económica.
- Halliday, Michael. (2004). *The Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Haskell, Molly. (1975). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. London: New English Library.
- Heidegger, Martín. (1951). *El ser y el tiempo*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- Henley, Nancy. (1973). "Status and Sex: Some Touching Observations". *Bulletin of the Psychonomic Society*, 2, 91-93
- Henley Nancy. (1977). *Body Politics: Power, Sex and Nonverbal Communication*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Herrero, Juan. (2006). *Teorías de pragmática, de lingüística textual de análisis del discurso*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Hierro, Graciela. (2001). "La mujer invisible y el velo de la ignorancia". *Antología del seminario Perspectiva de Género*. México: Unam.
- Hodge, Bob & Kress, Gunther. (1988). *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press.
- Hogg, Michael & Vaughan, Graham. (2010). *Psicología social* (5ª edición ed.). Madrid: Médica Panamericana.
- Hollingworth, Leta. (1913). *Periodicidad funcional: un estudio experimental de las habilidades motoras y mentales de la mujer durante la menstruación*. Columbia University.

Jäger, Siegfried & Jäger, Margret. (1993). *From the Middle of Society*. Duisburg: Diss.

James, Deborah & Drakich, Janice. (1993). "Understanding Gender Differences in Amount of Talk: A critical Review of Research". En D. Tannen (ed.), *Gender and Conversational Interaction*. Oxford: Oxford University Press. 281-312.

Jelin, Elizabeth. (1991). *Family, Household and Gender Relations in Latin America*. London: Unesco.

Jewitt, Carey. (2009.) *Handbook of Multimodal Análisis*. London: Routledge.

Johnston, Claire. (1975). "Women's Cinema as Counter Cinema". En S. Thornham (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 31-40.

Kaltenbacher, Martin. (2004). "Perspectives on Multimodality: From the Early Beginnings to the State of the Art". *Information Design Journal*.

Kaplan, Ann. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

Katz, Irwin. (1981). *Stigma: A Social Psychological Analysis*. London: Erlbaum.

Katz, Irwin & Hass, R. (1988). "Racial Ambivalence and American Value Conflict: Correlational and Priming Studies of Dual Cognitive Structure". *Journal of personality and social psychology*, 55, 893-905.

Kohlberg, Lawrence. (1966). "A Cognitive-Developmental Analysis of Children's Sex- Role Concepts and Attitudes". In E. E. Maccoby (ed.), *The development of Sex Differences*. Stanford: Stanford University Press.

- Kress, Gunther & van Leeuwen, Teun. (1996). *Reading Images: The Grammar by Visual Design*. London: Routledge.
- Kress, Gunther. (1998). *Communication and Culture*. London: NewSouth Publishing.
- Kress, Gunther. (2000). *Early Spelling: Between Convention and Creativity*. London: Routledge.
- Kress, Gunther, Leite-García, Regina. & Van Leeuwen, Teun. (2000), "Semiótica discursiva", *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona: Gedisa.
- Kress, Gunther & Jewitt, Carey. (2001), *Multimodal Teaching and Learning: The Rethorics of the Science Classroom*, London: Continuum.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Teun. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Kress, Gunther. (2009), *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London: Routledge.
- Kuhn, Annete. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine* (Vol. 25). Madrid: Cátedra.
- Laguarda, Paula. (2006). "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico". *Aljaba*, 10, 141-156.
- Lakoff, Robin. (1975). *Lenguaje and Woman`s Place*. New York: Harper & Row.
- Latour, Bruno. (1987). "A Booming Discipline Short of Discipline: (Social) Studies of Science in France", *Social Studies of Science*, vol. 17, pp. 715-748.

- Laqueur, Thomas. (1994). *Construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* (Vol. 20). Valencia: Universitat de València.
- Lemke, Jay (1998) "Multiplying Meaning. Visual and Verbal Semiotic in Scientific Text", in J.R. Martin & R. Veel, (eds.), *Reading Science*. London: Routledge.87-113.
- Lessing, Gotthold. (1766, 2001). *Laoconte*. Madrid: Tecnos (2ª ed.).
- Lévi-Strauss, Claude. (1949). *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Paidós.
- Lipovetsky, Gilles. (1997). *La tercera mujer*. (R. Alapont, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Locke, John. (1690). *Dos tratados sobre el gobierno civil*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Loscertales, Felicidad. (2007). *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. Madrid: Siranda.
- Maas, Utz. (1984). *Als der Geist der Gemeinschaft Seine Sprache Fand. Opladen*. Westdeutscher Verlag.
- Maccoby, Eleanor. (1980). *Social Development. Psychological Growth and the Parent-Child Relationship*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Maltz, Daniel & Borker, Ruth. (1982). "A Cultural Approach to Male-Female Communication". En J. Gumperz (ed.), *Language and social identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martín, Aurelia. (2006). *Antropología del género: cultura mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.

- Martín Rojo, Luisa. (2006). "El análisis crítico del discurso. Fronteras y exclusión social en los discursos racistas". En L. Iñiguez (ed.), *Análisis del discurso: manual para las ciencias sociales*. Barcelona: UOC. 161-190.
- Martin, Carol & Halverson, Charles. (1987). "The Roles of Cognition in Sex Roles and sex Typing". En *Current Conceptions of Sex Roles and Sex-Typing: Theory and Research*. New York: Praeger.
- Martín, Carol & Halverson, Charles. (1981). "A schematic Processing Model of Sex Typing and Stereotyping in Children. Child Development". *Review*, 52, 1119-1134.
- Martínez Rodríguez, Juan (2004). *Evolución y transformaciones del cortometraje de ficción en el cine español (1990-2002)*. Valencia: UPV.
- McKee, Robert. (2002). *El guión*. Madrid: Alba.
- Mendizabal, Nieves y Toribio, Ángela. (2010). "Aplicación de la teorías pragmáticas al análisis de los textos narrativos fílmicos". *Revista de estudios literarios*, 45.
- Merino, Maria Eugenia. (1999). "Análisis crítico del discurso de machi: Una mirada al discurso inter e intragrupal en un contexto de dominación". *Estudios filológicos*, 155-163.
- Merino, María Eugenia. (2006). "Propuesta metodológica de Análisis Crítico del Discurso de la discriminación percibida". *Signos*, 39, 453- 469.
- Mieville, Delfina. (2009). "Análisis de las relaciones de género a través de representación simbólica de las mujeres: publicidad, medios de comunicación y lenguaje. Tratamiento diferencial". *Jornadas feministas estatales*. Granada.

- Modleski, Tania. (1991). *Feminism without Women: Culture and Criticism in a Postfeminism Age*. London: Routledge.
- Molina Petit, Cristina., y Amorós, Celia. (1994). *Dialéctica feminista de la ilustración* (1ª edición, Vol. 82). Barcelona: Anthropos.
- Money, John. (1955). *Hermaphroditism, Gender and Precocity in Hyperadrenocorticism: Psychologic Findings*. Johns Hopkins Hospital, 253-264.
- Money, John & Ehrdhart, Anke. (1972). *Man and Woman, Boy and Girl: The Differentiation and Dimorphism of Gender Identity from Conception to Maturity*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Mulvey, Laura. (1989). *Placer visual y cine narrativo*. London: Macmillan.
- Morales, Elena. (2007). *El poder en las relaciones de género. Aproximaciones teóricas al estudio de las desigualdades de poder entre géneros y en las relaciones de pareja*. Andalucía: Centro de estudios andaluces, 360.
- Morgan, Lewis. (1877). *Sociedad antigua, o investigaciones sobre el progreso humano desde el salvajismo a través de la barbarie hasta la civilización*. Londres: MacMillan.
- Murillo, Soledad. (1996). *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio* Madrid: Siglo XXI, 160.
- O'Halloran, Kay & Smith, Bradley. (2011). *Multimodal Studies: Exploring Issues and Domains*. New York & London: Routledge.
- O'Toole, Michael. (1994). *The Language of Displayed Art*. London: Leicester University Press.

- Palmer, Frank. (1986). *Mood and Modality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Parsons, Talcott & Bales, Robert. (1955). *Family Socialization and Interaction Processes*. London: Routledge.
- Pateman, Carole. (1989). *The Disorder of Women*. Cambridge: Polity Press.
- Pecheux, Michel. (1978). *Hacia un análisis automático del discurso*. Barcelona: Gredos.
- Pedregal, Amparo. (2005). *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad Clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo: KRK.
- Penley, Constance. (1988). *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge.
- Pollit, Katha. (1991). "Hers; The Smurfette Principle". *The New York Times*. Edición del 7 de abril.
- Reverter, Sonia. (2012). "Los estudios de género y el feminismo". En R. Torrent, & S. Reverter (eds.) *Variaciones sobre género*. Castellón: Acen.
- Robin, Regine. (1973). *Histoire et Linguistique*. Paris: Armand Collin.
- Rodriguez Menéndez, María. (2003). *La configuración del género en los procesos de socialización*. Oviedo: KRK.
- Rogers, Rebecca. (2004). *An Introduction to Critical Discourse Analysis in Education*. London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Rose, Jacqueline. (1976). "Paranoia and the Film System". *Screen*, 17, 85-104.
- Rosen, Marjorie. (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream*. New York: Coward, McCann & Geoghegan.

- Rubin, Gayle. (1975). *The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex*. New York: Rayna Reiter.
- Rudman, Laurie & Glick, Peter. (2001). "Prescriptive Gender Stereotypes and Backlash Toward Agentic Women". *Journal of social issues*, 57 (4), 743-762.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- Sarkeesian, Anita. (2010). *I'll Make a Man out of You: Strong Women in Science Fiction and Fantasy Television. Research Paper, Graduate Program in Social and Political Thought*. Toronto: York University.
- Sartre, Jean Paul. (1970) *L'existentialisme est un humanisme*. París: Nagel. 21-22.
- Searle, John. (1979). *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sears, David. (1988). "Symbolic Racism", en Katz & Taylor (eds.), *Eliminating Racism*. New York: Plenum Press. 53-84.
- Sempere, Antonio. (2003). *Corto que te quiero corto: el cortometraje español en el siglo XXI*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura.
- Silverman, Kaja. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Shakespeare, William. (1593). *La fierecilla domada*. Edaf.
- Sos Peña, Rosa. (2012). "La psicología como ciencia no androcéntrica. Cómo se construye una psicología sin caer en el patriarcado". En *Variaciones sobre género*. Castellón: Acen. 113- 122.

- Spencer, Herbert. (1864). *The Principles of Biology*. Oxford: Oxford University.
- Spender, Dale. (1985). *For de Record: The Making and Meaning of Feminist Knowledge*. Virginia: Women's Press
- Squicciarino, Nicola. (1990). *El vestido habla*. Madrid: Cátedra.
- Stacey, Jacqueline. (1987). "Desesperately Seeking Difference". *Screen*. Glasgow, 48-61.
- Stolke, Verena. (2000). "¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad?...Y la naturaleza para la sociedad?" *Política y Cultura*, 14, 25-60.
- Swim, Janet, Hall, Wayne & Hunter, Barbara. (1995). "Sexism and racism: Old Fashioned and Modern Prejudices". *Journal of Personality and Social Psychology*, 68 (2), 199-214.
- Thompson, John. (2003). *Los media y la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Thorndike, Edward. (1906). "Sex in Education". En *The bookman* (Vol. 23), 211-214.
- Tougas, Francine. (1995). "Neosexism. Plus ça change, plus c'est pariel". En *Personality and social psychology bulletin* (Vol. 21), 842-849.
- Trew, T. (1979). "Lo que dicen los periódicos: variación lingüística y diferencia ideológica". En AAVV, *Lenguaje y Control*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tuber, Silvia. (2003). *Del sexo al género: los equívocos de un concepto*. Madrid: Catédra.

- Van Dijk Teun y Rodrigo, Iván. (1999). *Análisis del discurso social y político*. Quito: Abyla-Yala.
- Van Dijk, Teun y Gonzáles de Ávila, Manuel. (1999). *El análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, Teun. (2000). *Estudios sobre el discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, Teun. (2005). *Ideología: un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, Teun. (2008). *El discurso como estructura y proceso: estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. (Vol. I). Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, Teun & Bixio, Alcira. (2009). *Discurso y poder: contribuciones a los estudios críticos del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, Teun. (2010). *El discurso como interacción social: estudios sobre el discurso. II, Una introducción multidisciplinaria* (1ª edición ed.). Barcelona: Gedisa.
- Van Leeuwen, Teun & Jewitt, Carey . (2001). *The Handbook of Visual Analysis*. London: Sage.
- Vargas Amésquita, Alicia. (2012). *Imágenes de la mujer en el teatro de la revolución mexicana*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Veblen, Thorstein. (2008). *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza.
- Verschueren, Jef. (1999). *Understanding Pragmatics*. London: Arnold.
- Williams, John & Best, Deborah. (1990). *Measuring Sex Stereotypes: A Multination Study*. Newbury Park: Sage.

- Williamson, Rodney. (2005). *¿A qué le llamamos discurso en una perspectiva multimodal? Los desafíos de una nueva semiótica*. ALED 6, Santiago, Chile, en <http://entrelazandopensamientos.blogspot.com/2010/02/que-le-llamamos-discurso-en-una.html>. [fecha de acceso 25.1.2014].
- Winckelmann, Johann. (1755). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Winkler Müller, María Inés. (2007). *Pioneras sin monumentos: mujeres en psicología*. Santiago, Chile: LOM.
- Wodak, R. (1997). "Introduction: Some Important Issues in the Research of Gender and Discourse". En *Gender and Discourse*. London: Sage Publications, 1-20.
- Wodak, Ruth. (2000). "¿La sociolingüística necesita una teoría social? Nuevas perspectivas en el análisis crítico del discurso". *Revista iberoamericana de discurso y sociedad: lenguaje en contexto desde una perspectiva crítica y multidisciplinaria*, 2 (3), 123-147.
- Wodak, Ruth. (2001). "Preface". En *Folia linguistica. Critical Discourse Analysis in Postmodern Societies* (Vol. XXXV), 1-10.
- Wolfson, Nessa. (1989): "The Social Dynamics of Native and Non Native Variation in Complimenting Behaviour". En Eisenstein, M. (ed.), *Variation in second language acquisition: empirical views*. Nueva York: Plenum Press, 219-236.
- Wollstonecraft, Mary. (1994). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Cátedra.
- Yus Ramos, Francisco. (1989). *El discurso femenino en el cómic alternativo inglés*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Yus Ramos, Francisco. (1995). *Conversational Cooperation in Alternative Comics*. Working Papers, 4. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

ANEXO 1

FICHAS DE ANÁLISIS

FICHA DE ANÁLISIS 1

Número	1	
Título	Una segunda postguerra	
Emisor/Destinario	Toni (hombre)	Pitu (Mujer)
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Señora, Pija, Peajista, Princesita,	Tío, Papá, Bebé, Fracasado, Cabrón
Actos de habla	directivo	Compromisivo- declarativo
Cortesía	descortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	Hijos de puta, mierda (4), coño (2) cabrón	Joder (2) puto, mierda (2), gilipolleses, guarra
Temática conversacional	Cesantía, abandono del padre, ahorro, infelicidad, amor al padre	Conseguir dinero, responsabilidades familiares, trabajos, hijos, marido, amor al padre

Personajes / Nominaciones

Toni	Pitu	Mujeres	Hombres
Tío, Papá, Bebé, Fracasado, Cabrón	Señora, Pija, Peajista, Princesita,	-	-

Nosotros frente a ellos

Padres/hijos
Jóvenes/ancianos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Conseguir dinero	Pitu	Padre	+
Discutir	Toni	Pitu	-

Acciones y Argumentación

Acción	Argumento
Destacar su pobreza	<i>Por lo menos puedes decir "soy peajista", yo no puedo decir ni que trabajo en un fancin.</i>
No quiere cuidar a su padre	<i>Mira, tengo que pagar una hipoteca</i>

FICHA DE ANÁLISIS 2

Número	2	
Título	Las cinco muertes de Ibrahim "González"	
Emisor/Destinatario	Ibrahim (hombre)	Gloria (Mujer)
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Novia, Mi amor, Cariño, Churri	Tío, Novio, Loco, Gilipollas, British
Actos de habla	asertivos directivo compromisivo	expresivo declarativo
Cortesía	+ cortesía	- cortesía
Lenguaje inadecuado	Hostia (2), La cagué	Follar, Puta cabra, Gilipollas, Mierda (3)
Temática conversacional	La muerte, el placer, la ayuda, dañar a la novia, felicidad	Miedo a perderlo, saber qué hay mas allá, sexo, saber follar, locura, responsabilidad ante los padres, abandono, miedo a la cárcel, miedo a la culpa

Nosotros frente a ellos

Gente común / suicidas

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Abandonar a la pareja	Novia	Ibrahim	+/-
Intentar suicidarse	Ibrahim	-	-

Acciones y Argumentación

Ibrahim	
Acción	Argumento
Justificarse	<i>La gente quiere ser feliz, pero no se dan cuenta de que hace falta un esfuerzo</i>
Novia	
Abandonarlo	<i>Podría haberte matado, y habría sido mi culpa, y hubiera ido a la cárcel.</i>

FICHA DE ANÁLISIS 3

Número	3	
Título	Dime que yo	
Emisor/Destinatario	Él (sin nombre)	Ella (sin nombre)
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Novia, mujeres, otra, egoísta, virgen	Novio, egoísta, esclavo, tío
Actos de habla	+directivo +expresivo	+ asertivos + declarativo
Cortesía	- cortesía	+ cortesía
Lenguaje inadecuado	Joder (2), putos, culo, rabo, putas, coño	puta
Temática conversacional	Abandono, motivos del abandono, el amor al principio, la exigencia de las mujeres que lo quieren todo, miedo de las mujeres a estar sola	Lo que ella quiere de un hombre, egoísmo,

Nosotros frente a ellos
Hombres/Mujeres

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Pagar la cuenta	Él	Ella	+/-
Terminar con el novio	Ella	Él	+/-
Perseguir por la calle	Él	Ella	+/-

Acciones y Argumentación

Ella	
Acción	Argumento
Criticar las relaciones	<i>Su mirada muy quieta en ti, su sonrisa cuando te miraba a ti, cómo cantaba por las mañanas después de haber pasado la noche haciendo el amor contigo, cómo se agarraba a ti por la calle, sus mensajitos para ti en el móvil, ¿seguro que era a ella a quien querías? ¿Quién es el egoísta?</i>

FICHA DE ANÁLISIS 4

Número	4	
Título	Geboren & Getoren	
Emisor/Destinario	Elena (mujer) Partera (Mujer)	Bo (hombre)
Fórmula de tratamiento	Tu	tu
Apelativos al sexo opuesto	Honey (2)	
Actos de habla	+ asertivos + expresivo	+ directivo
Cortesía	+cortesía	-cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Bo, trabajo de Bo, habitación del niño	Música, lo primero que escuche su hijo, presión de componer
Agentividad	Bo	

Nosotros frente a ellos
Madres/padres

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Preparar el nacimiento	Elena	Bebé	+
Componer una canción	Bo	Bebé	+

Acciones y Argumentación

Acción	Argumento
Componer	<i>La música es muy importante, y componer una canción para un nacimiento es una situación muy especial. Es la primera cosa que él o ella vaya a oír.</i>

FICHA DE ANÁLISIS 5

Número	5	
Título	La historia de siempre	
Emisor/Destinario	Él / Susana	
Fórmula de tratamiento	Informal	
Apelativos al sexo opuesto	Cabezona, mujer, princesa	
Actos de habla	Asertivo	
Cortesía	+ cortesía	
Lenguaje inadecuado	Culo, cojones, joder, gilipollas	
Temática conversacional	Trabajo, paro, pobreza, familia, abandono, soledad,	Encontrar un collar, habitación desordenada, discutir,

Nosotros frente a ellos

Fracasados/Exitosos
Abandonados/Acompañados

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Buscar trabajo	Él	-	+
Actuar	Él	-	+
Abandonar	Susana	Él	-

Acciones y Argumentación

Él	
Acción	Argumento
Pedir dinero	<i>Mi mujer me abandonó hace 3 años, soy actor, no tengo trabajo y por circunstancias de la vida me veo en una difícil situación económica. Les suplico una ayuda a cambio de esta pequeña interpretación que acabo de ofrecerles humildemente.</i>

FICHA DE ANÁLISIS 6

Número	6	
Título	Pulsiones	
Emisor/Destinatario	Dueño de casa	Chico de la agencia
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	novia	Tías
Actos de habla	+ Asertivo	+ Asertivo
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	-	+
Temática conversacional	Ser gay= problema Novia Lo que no le gusta Trabajo Sueldo Matrimonio	Sexo Perversiones Lo justo Trabajo Éxito Profesionalismo Novia Soledad Lo que quieren las mujeres Amistad

Nosotros frente a ellos
Homosexual/Heterosexual

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Contratar un acompañante	Dueño de casa	Chico de agencia	+/-

Acciones y Argumentación

Dueño de casa	
Acción	Argumento
Tranquilizar al otro	<i>Que no, que no, si yo solo quiero saber si me gustan los hombres.</i>
Chico de agencia	
Normalizar la situación	<i>A ti lo que te pasa es que eres un tío inseguro, te da miedo el cambio y te has sacado de la manga esta movida de las pulsiones, porque dime tu a mi, que tiene de raro que un tío te ponga cachondo alguna vez, es algo normal.</i>

FICHA DE ANÁLISIS 7

Número	7	
Título	Madagascar	
Emisor/Destinario	Bastien	Vazaha
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	-	-
Actos de habla	Expresivo	Directivo
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Confirmar que conoce lo que le dice Vazaha	El país, sus fiestas locales, la comida y cómo llegar.

Nosotros frente a ellos
Occidentales/países africanos
Turistas/locales

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Invitar a conocer el pueblo	Vazaha	Bastien	+

Acciones y Argumentación

Acción	Argumento
-	-
<i>Este corto no tiene argumentación, debido al poco diálogo de sus personajes.</i>	

FICHA DE ANÁLISIS 8

Número	8	
Título	Manual práctico del amigo imaginario	
Emisor/Destinatario	Kilotón	Fernando
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Socorrista	-
Actos de habla	Asertivo	Asertivo
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Peligros, cesantía	Trabajo, rechazo,

Nosotros frente a ellos

Superhéroes/personas sin poderes
Chicos/Chicas

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Proteger a Fernando	Kilotón	Fernando	+
Alojar a una chica	Fernando	Chica	+

Acciones y Argumentación

Acción	Argumento
Hacer una charla	<i>Mañana nos puede pasar a cualquiera de los que estamos aquí, lo que más nos aterroriza: quedarnos sin empleo</i>
Enfrentar a la novia de Fernando.	<i>Que nosotros seamos amigos imaginarios no significa que imaginemos cosas, yo sé lo que veo, veo gente que quiere usarle, moldearle, manipularle a golpe de parpadeo. Gente que exprime su tiempo, su cerebro, y yo tengo que reaccionar. Porque no soy un vecino imaginario, no soy un cuñado imaginario, yo soy un amigo imaginario y esa línea no se puede cruzar.</i>

FICHA DE ANÁLISIS 9

Número	9	
Título	Que divertido	
Emisor/Destinario	Fermín	Martín
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Novia, madre, esa, chicas	
Actos de habla	+directivo luego expresivo	igualitario
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	+	-
Temática conversacional	Naturaleza, dinero, toros, películas, chicas	Naturaleza, borrachos, dinero, madre, aburrimiento

Nosotros frente a ellos

Padres/hijos
Niños/adultos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Proteger del peligro	Fermín	Martín	+
(En todos los procesos Fermín será el agente)			

Acciones y Argumentación

Fermín	
Acción	Argumento
Protegerse del Toro	<i>Martí, mira que árbol tan alto, ¿Nos subimos a ver si vemos la torre del campanario?</i>
Martí	
Cumplir las normas	<i>Es que los del retiro no me dejan subir.</i>

FICHA DE ANÁLISIS 10

Número	10	
Título	El orden de las cosas	
Emisor/Destinatario	Marcos	Julia
Fórmula de tratamiento	Tu	-
Apelativos al sexo opuesto	Madre, amor, mujer desobediente, esposa	-
Actos de habla	+ directivos	
Cortesía	Descortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	+	-
Temática conversacional	Orden de las cosas, hijo, querer es cuidar, herencia familiar, amor, perdón, autoridad	Julia no habla, solo gime.

Nosotros frente a ellos

Hombres/Mujeres
Maridos/esposas
Autoridad/sumisión

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Maltratar a Julia	Marcos	Julia	-
Intentar rescatar a Julia	Hijo	Julia	+

Acciones y Argumentación

Acción	Argumento
Traspasar el símbolo del poder a su hijo (que representa al maltrato)	<i>¿Sabes que era de mi abuelo? Y que luego mi abuelo se lo dio a mi padre y luego mi padre me lo dio a mi. Y algún día cuando seas mayor también será tuyo. Pero sólo si lo quieres de verdad.</i>

FICHA DE ANÁLISIS 11

Número	11	
Título	Aunque todo vaya mal	
Emisor/Destinatario	Emilia	Juan
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Cariño	Hermosa, cariño, mi amor, mi vida,
Actos de habla	Asertivo	Expresivo
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional		Trabajo, despido, cantar, no está enfermo, amor

Personajes / Nominaciones

Emilia	Juan	Mujeres	Hombres
Mi vida	Cariño	Amigas	Médico
Hermosa		chicas	Psicólogo
Mi amor			Novio
hija			Calvo
			Jefe
			amigos

Nosotros frente a ellos

Niños / Adultos

Laia / Adversarios/ Perdedores

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Cantar	Juan	Emilia	-
Abandonar	Emilia	Juan	-
Regresar	Emilia	Juan	+

Acciones y Argumentación

Emilia	
Acción	Argumento
Regresar	<i>"Juan, si tú te preocupas yo me preocupo. Si a ti te duele algo, a mi me duele también. Si te ríes, yo me río contigo. Si lloras, lloro contigo, y si cantas, yo canto contigo"</i>
Amigas	
Aconsejar	<i>"Has hecho lo que tenías que hacer, si es que no se puede andar por la vida haciendo lo que a uno le da la gana"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 12

Número	12	
Título	Mi amigo invisible	
Emisor/Destinatario	Tomás	Andy
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Madre, buena chica, novia, cariño	
Actos de habla	+Asertivo	+ Directivo
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Timidez, ser bailarín, soledad, amigos, hablar con la familia, ser normal.	

Personajes / Nominaciones

Tomás (p)	Andy	Miguel	Mujer x	Mujeres	Hombres
Cariño	Estorbo	Papá	Madre	Novia	Amigos
Hijo	Amigo	Miguel	Cariño	Buena chica	
Tomás					

Nosotros frente a ellos

Los que hablamos / Los tímidos
Los padres / Los hijos

Procesos

	Agentes	Paciente	Valor
Trabajar	Padres	Tomás	+
Ayudar a los demás	Padres	Tomás	+
Opinar	Madre	Miguel	-
Aconsejar	Andy	Tomás	+
Atraverse a hablar	Tomás	Padres/Andy	+
Engañar	Madre/Andy	Tomás	-

Acciones y Argumentación

Personaje	Argumento	Personaje	Argumento	Personaje	Argumento	Personaje	Argumento
Tomás		Andy		Miguel		Mujer x	
Come sin sal	No se atreve a pedirla	Acompaña a Tomás	Le pagan	Trabaja	-	Trabaja	-
Da vueltas a la manzana	Su vida es muy simple	Ayuda a Tomás a superar su problema	Se encariña con él	No puede opinar	Su mujer lo interrumpe	Contrata una persona para que ayude a su hijo	No acepta que quizás esté enfermo
Juega a la consola	Reemplaza sus relaciones afectivas					Interrumpe al marido	Ha tomado una decisión
Lee comic	"						
Se hace pajuelas	"						
Baila solo	Es lo que realmente quiere ser						
Cambia	Quiere ser normal						

FICHA DE ANÁLISIS 13

Número	13		
Título	Tu (A)mor		
Emisor/Destinario	Narrador hombre	Sara	Andrés
Fórmula de tratamiento	Neutral	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	mujeres, sensibles	Chica, francesa, francesita, , fea, bruja	Hombres, genio
Actos de habla	Asertivo	Directivo, expresivo	Asertivo, expresivo
Cortesía	Cortesía	Cortesía	Cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-	-
Temática conversacional	Corazón como órgano y símbolo del amor		Tenerla sólo para él.

Personajes / Nominaciones

Narrador	Sara	Andrés	Mujeres	Hombres
-	Chica	Andrés	Sensibles	Genio
-	Francesa	-	Bruja	-
-	Francesita	-	-	-
-	Fea	-	-	-
-	Sara	-	-	-

Nosotros frente a ellos

Mujeres / Hombres
Ciencia / Tradición

Procesos

	Agentes	Paciente	Valor
Hace el desayuno	Andrés	Sara	+
Cuenta su sueño	Andrés	Sara	+
Bromea	Andrés	Sara	+
Negar a mudarse	Andrés	Sara	-

Acciones y Argumentación

Narrador	
Acción	Argumento
Comparar las enfermedades del corazón con los problemas de pareja	<i>"El corazón ha sido denominado el símbolo del amor desde la antigüedad. El origen de esta identificación es anterior a la medicina y totalmente arbitrario"</i> <i>"Los mixomas suponen un 21% de las afecciones cardiacas. Paradójicamente el mismo porcentaje de parejas se rompe cada año"</i>
Andrés	
Acción	Argumento
Expresar su necesidad de posesión sobre Sara	<i>"Soñaba que me encontraba con un genio, esos de las lámparas, me concedía un deseo. Le pedí que te volviera fea como un demonio, así no le gustarías a nadie más y te quedarías para siempre conmigo"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 14

Número	14		
Título	El cortejo		
Emisor/Destinatario	Capi	Marta	compañeros
Fórmula de tratamiento	Ud.	Ud.	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Señora, mujer	Marido, padre, hombre,	Viuda, loca,
Actos de habla	Expresivo	Asertivo-expresivo	asertivo
Cortesía	cortesía	cortesía	Descortesía
Lenguaje inadecuado	-	-	+
Temática conversacional	Enterrar a un famoso, invitar a salir a Marta, cuidado de las flores, trabajo	Viudez, tumba, hijos, flores	Los chinos no se sepultan, robar pasteles de una tumba,

Personajes / Nominaciones

Capi	Marta	Compañeros	Mujeres	Hombres
hombre	Mujer	Listillo	Loca	Dentista
	Señora	Hombre	embarazada	El mejor
	sola	nuevo		Muerto
	viuda			marido
	Fan			

Nosotros frente a ellos

Chinos / Cristianos
Sepultureros / Deudos
Vivos / Muertos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Invitar a salir	Capi	Marta	+
Va al cementerio	Marta	Capi	+
Gestionar el cementerio	Jefe	Empleados	+

Acciones y Argumentación

Marta	
Acción	Argumento
Va sola al cementerio	<i>"Ellos (sus hijos) no quieren venir a ver a su padre, odian los cementerios. Por eso me verá a mi siempre sola limpiando la tumba y eso, a mi no me gusta que esté descuidada, así sin flores, no sé me da pena"</i>
Alfonso	
Validar la experiencia de Capi	<i>"Si quieres aprender rapidito no te separes de él. Ahí donde le tienes enterró a Paquito Simón"</i>
Capi	
Invitar a salir a Marta	<i>"Marta, me gustaría invitarla a salir ... pero su marido ya falleció hace años, seguro que no le va a importar, digo yo"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 15

Número	15	
Título	Berlín	
Emisor/Destinatario	Marcos	Elena
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Dos buenas tetas y un buen culo, una cara bonita, una linda sonrisa	
Actos de habla	Asertivo, Expresivo	Directivo
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	+	-
Temática conversacional	Berlín, Flirteo	

Personajes / Nominaciones

Marcos (p)	Elena	Mujeres	Hombres
Marcos	Mujer		
	Elena		
	chica		
	Ella		

Nosotros frente a ellos

No hay

Procesos

	Agentes	Paciente	Valor
Se acerca a hablar	Elena	Marco	+
Le mira el cuerpo	Marco	Elena	-
Lo invita a su casa	Elena	Marco	+
Pone una copa	Elena	Marco	+
Lo besa	Elena	Marco	+
Le quita la ropa	Marco	Elena	+
Fuma	Elena	Marco	-
Le miente	Elena	Marco	-

Acciones y Argumentación

Marcos		Elena	
Acción	Argumento	Acción	Argumento
Ocultar que no es quien ella cree	<i>“pero ella se llama Elena y tiene dos buena tetas y un buen culo y una cara bonita”</i>	Se acerca a Marcos en un bar	Es una mentira para flirtear con él

FICHA DE ANÁLISIS 16

Número	16			
Título	Crisis			
Emisor/Destinatario	Tere	Ricardo	Antonia	Paco
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Amigo, Judas, hijo de puta	Ésta, robagrapas		
Actos de habla	As-dir	Exp-dir	Exp	Exp
Cortesía	descortesía	cortesía	cortesía	
Lenguaje inadecuado				
Temática conversacional	Crisis en la empresa, liposucción,	Seguro del coche, su curriculum, robos en la oficina, traer tupper, lo que come Tere	Estar a gusto en el trabajo	Entrevistar becarios, no le gusta el lunes

Personajes / Nominaciones

Tere	Ricardo	Antonia	Paco	Mujeres	Hombres
Ésta	Amigo	Antonia	Hijo de puta	-	-
Robagrapas gorda	Judas				

Nosotros frente a ellos

Los trabajadores / la empresa

Procesos

	Agentes	Paciente	Valor
Amenazar	Tere, Antonia	Paco	-
Interrogar	Tere, Antonia, Ricardo	Paco	-
Expandir un rumor	Tere	Compañeros	-
Robar en la oficina	Tere	Empresa	-

Acciones y Argumentación

Laia	
Acción	Argumento
Expandir un rumor	<i>"Me he encontrado con Susana, la de contabilidad, dice que con la crisis la empresa ha tenido pérdidas y va a reducir gastos"</i>
Maltratar a Paco	<i>"Despedir a gente inocente, mandar al paro a pobres trabajadores, destruir familias, jeso es lo suyo!"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 17

Número	17	
Título	Los ojos de Laia	
Emisor/Destinatario	Laia	Jhon
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	-	loca
Actos de habla	Asertivo	Directivo
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado		+
Temática conversacional	Analizar a las personas, adultos castigadores, ganar los duelos	

Personajes / Nominaciones

Laia (p)	Jhon	Profesor	Mujeres	Hombres
Yo	Jhon	-	-	-
Laia				
Loca				

Nosotros frente a ellos

Niños / Adultos

Laia / Adversarios/ Perdedores

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Mantener un duelo de miradas	Laia	Adversario	+
Entender y analizar a todo tipo de personas	Laia	Personas	-
Gente que se le acerca para flirtear	Personas	Laia	-

Acciones y Argumentación

Laia	
Acción	Argumento
Mirar fijamente	<i>"Cada vez que la realidad me fascinaba, me quedaba bloqueada y tan solo podía observar desgranando cada detalle"</i>
Mirar a las personas hasta que se rindan.	<i>"Parecía que a los adultos no les gustaba que los observasen y se decidían a castigarme, por eso quise tomarme la revancha e inventé un nuevo deporte: el duelo de miradas."</i>

FICHA DE ANÁLISIS 18

Número	18		
Título	Las piedras no aburren		
Emisor/Destinatario	1 (listillo)	2 (tirapiedras)	3 (del medio)
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu	tu
Apelativos al sexo opuesto	Abuela, panadera		
Actos de habla			
Cortesía	cortesía	descortesía	descortesía
Lenguaje inadecuado	-	-	-
Temática conversacional	Asesinatos, burlas, tráfico de armas, lenguaje, tesoros, helicópteros		

Personajes / Nominaciones

1	2	3	Mujeres	Hombres
Niñato, aburrido, chiquitín, abuela, presencia, padre, imbésil, mayores, niños, adolescentes, extraña, jóvenes, adultos, bruto, macho, pesao, chavalines, investigador, cartero, panadera, zagalillo, cagajeta, chavales, preso, asesino en serie, sicario, prudente, cagao.				

Acciones y Argumentación

Personaje	Argumento
3	
No querer abrir la maleta	<i>"Yo creo que alguien ha matado a alguien y se ha deshecho de él tirándolo al río. A lo mejor es el cadáver del cartero y se lo ha cargado la panadera."</i>
1	
Decide abrirla	<i>"Chicos, en vez de hacer tantas elucubraciones, podemos ir, sacarla del agua y proceder a su apertura, ¿qué os parece?"</i>

Nosotros frente a ellos

Niños / Adultos

Procesos

	Agentes	Paciente	Valor
2 tira piedras	2	-	-
Aparece una maleta	X	Niños	¿
Criticar el lenguaje culto	2	1	-

FICHA DE ANÁLISIS 19

Número	19		
Título	La Autoridad		
Emisor/Destinatario	Policía	Padre	Madre
Fórmula de tratamiento	Ud.	Ud.	Ud.
Apelativos al sexo opuesto		nerviosa	
Actos de habla	Directivo	Asertivo	Expresivo
Cortesía	cortesía	cortesía	
Lenguaje inadecuado	-	-	
Temática conversacional	Procedencia, origen, , ayuda	No llevar droga, disculpar a su mujer	sus derechos, denunciar,

Personajes / Nominaciones

Policía 1	Policía 2	Madre	Padre	Hijo	Hija	Mujeres	Hombres
		Sara				-	-
		nerviosa					
		Españoles	Españoles	Españoles	Españoles		

Nosotros frente a ellos

Civiles / Policía
Buenos / Malos
Españoles / no españoles

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Detener el coche	Policía 1	Padre	-
Revisar todo su equipaje	Policía 1	Padre	-
Amenazar con denunciar	Sara	Policía	+
Pedir ayuda	Policía 2	Familia	+

Acciones y Argumentación

Policía	
Acción	Argumento
Detener el coche	<i>"ah, sois españoles"</i>
Revisar todo su equipaje	<i>"entiendo que se pongan así, pero qué quiere, que nos echen?" "... Disculpen las molestias pero la cosa está muy mal"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 20

Número	20	
Título	Te quiero	
Emisor/Destinatario	Bruno	Claudia
Fórmula de tratamiento	Tu	tu
Apelativos al sexo opuesto	Novia, cría, hija de puta	Crío, mono
Actos de habla	Asertivo, expresivo	Directivo, expresivo
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	+	+
Temática conversacional		

Personajes / Nominaciones

Bruno	Claudia	<i>Mujeres</i>	<i>Hombres</i>
Crío	Mi novia	Parejas normales	
Mono	Una cría		
	Hija de puta		
	Claudia		

Nosotros frente a ellos

Hombres/ Mujeres
Emotivo/ Frío

Procesos

	Agentes	Paciente	Valor
Echarlo de casa	Claudia	Bruno	-
Hacer broma pesada	Claudia	Bruno	-
Insultar	Bruno	Claudia	-

Acciones y Argumentación

Claudia	
Acción	Argumento
Echa a Bruno de la casa	<i>“¿Por qué tienes que decirme que me quieres, así de repente? ¿Qué intentas conseguir?”</i>
Bruno	
Acción	Argumento
No aclarar sus sentimientos	<i>“Pues diga lo que te diga te vas a enfadar, Claudia”</i>

FICHA DE ANÁLISIS 21

Número	21	
Título	Burocracia	
Emisor/Destinatario	Funcionaria	Suicida
Fórmula de tratamiento	Ud.	Ud.
Apelativos al sexo opuesto		
Actos de habla	Directivo	Asertivo-Expresivo
Cortesía	descortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Rellenar los impresos, ir a las ventanillas	Querer matarse

Personajes / Nominaciones

Funcionaria (p)	Suicida	Magnicida	Señora	Funcionario 2	Mujeres	Hombres
Señorita	-	-	-	-	-	-

Nosotros frente a ellos

Ciudadanos / Funcionarios

Procesos

	Agentes	Paciente	Valor
Pide rellenar impreso	Funcionaria	Suicida	-
Pedirle que se vaya	Funcionaria	Suicida – Magnicida	-
Colarse en la fila	Suicida	Señora	-
Rechaza solicitud	Funcionaria	Suicida	-
Asesinar a suicida	Magnicida	Suicida	-
Invitar a desayunar	Funcionario 2	Funcionaria	-

Acciones y Argumentación

Ninguno de los personajes argumenta sus acciones.

FICHA DE ANÁLISIS 22

Número	22		
Título	Niño Balcón		
Emisor/Destinatario	Narrador	Niño	Cristina
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	-	-	-
Actos de habla	Asertivo	Expresivo	Expresivo
Cortesía	+ cortesía	+ cortesía	+ cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-	-
Temática conversacional	La historia del niño balcón	Tiene sed, quiere saber cómo son las estrellas	Las estrellas, le trae sopa,

Personajes / Nominaciones

Narrador	Niño	Alcalde	Cristina	Mujeres	Hombres
	Chico balcón	-	Cris	Padres/ padre Gentes Los demás	
	Chico				
	Pepe				

Nosotros frente a ellos

Los que viven/ Los que miran

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Meter la cabeza donde no debía	Pepe	-	-
Socorrerle	Gente del pueblo	Pepe	+
Enrabiarse	Padre	Pepe	-
Realizar las actividades en la plaza	Gente del pueblo	Pepe	+
Traer sopa	Cristina	Pepe	+

Acciones y Argumentación

Narrador	
Salvar a Pepe	<i>"Cristina sentía que ella era la única capaz de sacarlo de allí, y así fue. Cristina le liberó. El amor lo puede todo"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 23

Número	23		
Título	Elefante		
Emisor/Destinatario	Manuel	Mujer	Sergio
Fórmula de tratamiento	Tu	Cariño	
Apelativos al sexo opuesto	Hija, mi mujer,		
Actos de habla	Asertivo	Expresivo	Asertivo
Cortesía	+ cortesía	+ cortesía	- cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-	+
Temática conversacional	Familia, trabajo, ocio, amigos, enfermedad	Médico, pedir perdón, defender a Sergio	Despreciar a Manuel

Personajes / Nominaciones

Manuel	Mujer	Sergio	Esteban	Hija	Mujeres	Hombres
Elefante	Mi mujer	Amigo	Hijo	Hija	-	Médico
Hombre Elefante					Familia El mundo profesionales El mundo	
Cariño						
Padre						
Inútil						
Animal herido famoso						

Nosotros frente a ellos

Personas / Elefantes
Felices / infelices

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Jugar Squash	Manuel	-	+
Trabajar	Manuel	-	+
Perder el trabajo	Jefes	Manuel	-
Abandonar a Manuel	Familia	Manuel	-

Acciones y Argumentación

Manuel	
Acción	Argumento
Odiar su vida	"Solo espero que un día todo sea diferente" "Es como vivir el mismo día una y otra vez"
Agredir a Sergio	"Dicen que no hay nada más peligroso que un animal herido"
Valorar lo que tenía	"Dicen que no sabes lo que tienes hasta que lo pierdes"
Mujer	
Engaña a Manuel	"Lo siento, no quería"
Defender a Sergio	"Déjalo ir y todo volverá a ser como antes"

FICHA DE ANÁLISIS 24

Número	24	
Título	Ngutu	
Emisor/Destinatario	Protagonista (sin nombre)	
Fórmula de tratamiento	Tu	
Apelativos al sexo opuesto	-	
Actos de habla	Asertivo/ Expresivo	
Cortesía	+ cortesía	
Lenguaje inadecuado	+	
Temática conversacional	Madrugar, trabajar, su origen , cosas interesantes, observar a la gente.	

Personajes / Nominaciones

Protagonista	Mujeres	Hombres
-		Señor
		Amigo
	Nadie gente	

Nosotros frente a ellos

Inmigrante / no inmigrantes
 Vendedor / compradores
 Hombre / máquina

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Madrugar	Protagonista	Protagonista	+
Vender periódicos	Protagonista	Otros	+
Observar a la gente	protagonista	Otros	+

Acciones y Argumentación

Protagonista	
Acción	Argumento
Mejorar su negocio	<i>"Sólo era cuestión de observar" " A casi nadie le preocupa perder unas monedas, lo que realmente no quiere la gente es tener que mirarte a la cara"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 25

Número	25	
Título	Ironías de la vida	
Emisor/Destinatario	Irina	Alex
Fórmula de tratamiento	Usted – tu	Usted – tu
Apelativos al sexo opuesto	gracioso	Señorita
Actos de habla		
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado		
Temática conversacional		

Personajes / Nominaciones

Irina	Alex	Médico	<i>Mujeres</i>	<i>Hombres</i>
Lesbiana	Alejandro		Ex mujer	Marido
Deportista	Varonil		Señoras mayores	Novio
Graciosa	Redactor jefe		Cotillas	hombres
Señorita	Casado		Mejor amiga	Amigos
Mentirosilla	Gracioso			

Nosotros frente a ellos

Movilidad reducida / movilidad total

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Comenzar el diálogo	Irina	Alex	+
Flirtear	Alex	Irina	+
Tutear	Alex	Irina	+
Ocultar su discapacidad	Irina	Alex	-
Invitar a cenar	Alex	Irina	+

Acciones y Argumentación

Alex	
Acción	Argumento
Desearle mal a su ex esposa	<i>“me engañaba con mi mejor amiga”</i>
Irina	
Avergonzarse de su discapacidad	<i>“ Esto le va a parecer un poquito raro pero, ¿podrías taparte los ojos un momento?”</i>

FICHA DE ANÁLISIS 26

Número	26	
Título	El hombre insensible	
Emisor/Destinatario	Protagonista sin nombre	
Fórmula de tratamiento	tu	
Apelativos al sexo opuesto	Amiga, vieja amiga	
Actos de habla	Asertivo- directivo	
Cortesía	Cortesía	
Lenguaje inadecuado	-	
Temática conversacional	Sentimientos, llorar, defectar, ser malo, buscar su esencia	

Personajes / Nominaciones

Protagonista	Mujeres	Hombres
Bestia	Amiga	abuelos
Cruel	Seres queridos Familiares Persona normal Dulces abuelos Gente Dios	
Desalmado		Macho
Ser inhumano		

Nosotros frente a ellos

Gente normal / Gente sin sentimientos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Buscar fórmulas para llorar	Protagonista	Protagonista	+
Ver películas	Protagonista	Protagonista	+
Ver teleseries	Protagonista	Protagonista	+
Ver fotos	Protagonista	Protagonista	+
Pensar en su familia	Protagonista	Protagonista	+
Regañar a un niño	Vecino	Niño	-

Acciones y Argumentación

Protagonista	
Acción	
Someterse a pruebas para sentir tristeza	<i>"Me aterraba el hecho de no poder llorar como una persona normal"</i>
Darse una última oportunidad	<i>"comprendí que las asperezas de la vida no se podían sentir a través de imágenes, fotos o noticieros, de todas clases por duros que fueren... decidí darme una última oportunidad, emprender una especie de viaje al sufrimiento por todo el mundo, empapar me de la maldad y del dolor de las gentes..."</i>

FICHA DE ANÁLISIS 27

Número	27	
Título	Jesucito de mi vida	
Emisor/Destinatario	Madre	Jesucito
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Niño bueno, mayor	Mamá
Actos de habla	Directivo	Expresivo
Cortesía	cortesía	Cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Dios, rezar, ser mayor, ir a misa	miedo

Personajes / Nominaciones

Madre	Jesucito	Mujeres	Hombres	
Mamá	Niño bueno	-	-	Dios
	Mayor			Jesús
				Angelito

Nosotros frente a ellos

Mortales / Dios

Adultos / niños

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Enseñar a Rezar	Madre	Jesucito	+
Llevar a misa	Madre	Jesucito	+
Traer vaso con agua	Madre	Jesucito	+
Enviar a la cama	Madre	Jesucito	+

Acciones y Argumentación

Madre	
Acción	Argumento
	<i>"Ya eres mayor. No tienes que tener miedo de quedarte a oscuras. El señor está contigo y te protege. Tu sólo tienes que rezarle con el corazón y verás como te concede cualquier cosa que le pidas".</i>

FICHA DE ANÁLISIS 28

Número	28	
Título	No hay nadie	
Emisor/Destinario	Julián	Maquilladora
Fórmula de tratamiento	Usted	Usted
Apelativos al sexo opuesto	La otra, mi mujer	Marido
Actos de habla		
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Trabajo, saber conversar, manías, divorcio, abandono	Matrimonio, soledad, locura

Personajes / Nominaciones

Julian	Maquilladora	Mujeres	Hombres
divorciado		La otra	Rey
		Casada	Hombres
		Tonta	Marido
			miserable
			Canalla
			Infame
			Aborrecible
			Médico
		Alguien normal	
		Pareja	

Nosotros frente a ellos

Sanos/locos
Casados/abandonados

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Maquillar	Maquilladora	Julián	+
Ensayar	Julián	Maquilladora	+
Tratar en terapia	Maquilladora	Julián	+
Conversar	Maquilladora	Julián	+

Acciones y Argumentación

Julián	
Acción	Argumento
Despreciar a la maquilladora	<i>"Es una tragedia griega, algo muy complicado. Usted no lo entendería"</i>
Contar que lo abandonaron	<i>"Digamos que ella encontró alguien mas normal"</i>
No superarlo	<i>"Ese día perdí todo lo que tenía"</i>
Maquilladora	
Acción	Argumento
Pedirle que se quede quieto	<i>"Que no haga esas cosas con los brazos, es que así no puedo trabajar"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 29

Número	29	
Título	Lone-illnes	
Emisor/Destinatario	Él	Ella
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Su mujer, mujeres, china,	Borrachos
Actos de habla		
Cortesía	cortesía	Cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Amor, desilusión, culpa, desamor, enseñar a amar, soledad, pareja, hacer las cosas solo, aguantar a otro, libertad.	Maternidad, libertad, matrimonio, juzgar a los solos, tiempo, infidelidad, niños, elegir, vejez, miedos. libertad.

Personajes / Nominaciones

Él	Ella	Mujeres	Hombres
		Madre	Padre
		Modelo	Hijo
		Trabajadora	Señor
		asistenta	viejo
		Cocinera	
		Monja	
		Anciana	
		Parejas Todo el mundo Persona adecuada Amigos Gente	

Nosotros frente a ellos

Solos / emparejados

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Cuestionarse	Él, ella	Él, ella	+
Mirar a los demás	Él, ella	Otros	+

Acciones y Argumentación

Él	
Acción	Argumento
Cuestionarse	<i>“¿cuánto puede durar, hasta que ella se de cuenta de que no eres lo que esperaba? ¿y si él la quiere siempre pero ella no? Como tu hiciste.</i>

FICHA DE ANÁLISIS 30

Número	30	
Título	5 millones	
Emisor/Destinatario	Lucas	
Fórmula de tratamiento	Tu	
Apelativos al sexo opuesto	Marta, niñas	
Actos de habla		
Cortesía	+ cortesía	
Lenguaje inadecuado	-	
Temática conversacional	Trabajo, empresa, honestidad, jubilación, oficina, utilidad, ex mujer, mantener a la familia, despidos, ser un bicho raro.	

Personajes / Nominaciones

Lucas	Mujeres	Hombres
Especialista	niñas	Jefes
El primero		Tíos
Empleado		Tonto
Bicho raro		Dueño
		Ellos
	Junta directiva	
	La empresa	

Nosotros frente a ellos

Empleados/ Jefes

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Escribir informes	Lucas	Nadie	+
Probar a sus jefes	Lucas	Jefes	-
Pensar en aprovecharse	Lucas	Empresa	-
Seguir con su rutina	Lucas	Lucas	+

Acciones y Argumentación

Lucas	
Acción	Argumento
Ir a trabajar	<i>"Solo me quedaban cuatro informes para llegar al número 5 millones. Sería el primero de la empresa en conseguirlo"</i>
Pensar en aprovecharse	<i>"Nadie lee mis informes, la tarea que realizo no tiene utilidad alguna para la empresa"</i>
Ser honesto	<i>"Lo lógico es decirlo y que me recompensen"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 31

Número	31	
Título	Puerta con Puerta	
Emisor/Destinatario	Ella	El
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Fanfarrón, adicto, tío, peligroso, machito	Puta, egoísta, pesada
Actos de habla		
Cortesía	- cortesía	- cortesía
Lenguaje inadecuado	+	+
Temática conversacional	Orden de la casa, la suegra, llamar a la policía, pedir ayuda	Sitios raros donde hacerlo, tener casa propia es bueno, su madre, no le gusta discutir, la empresa

Personajes / Nominaciones

Ella	El	Mujeres	Hombres
Puta, egoísta, pesada	Fanfarrón, adicto, tío, peligroso, machito	guarra	Padre
		Buena madre	Maricón
		suegra	Machista
		Zorra	loco
		santa	Papá
		Mujer	Cabrón
		Pareja	
		Familia	

Nosotros frente a ellos
maltratadores / víctimas

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Discutir	Ella	Él	-
Defender a la vecina	Él	Vecina	+
Matar al maltratador	Él	Maltratador	-
Ordenar llamar a la policía	Él	Ella	+

Acciones y Argumentación

Él	
Acción	Argumento
Meterse en la pelea	<i>"Ese cabrón merece meterse con uno de su tamaño, la última vez casi la mata"</i>
Ella	
Acción	Argumento
Impedir que intervenga	<i>"No es tu problema, son cosas de pareja, que lo solucionen ellos"</i>
Vecino	
Acción	Argumento
Ir a la casa de su mujer a golpearla	<i>"Esta también es mi casa, esto lo he pagado yo mientras tu te tocabas el coño en el sofá"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 32

Número	32	
Título	Juan con miedo	
Emisor/Destinatario	María	Juan
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Raro	
Actos de habla		
Cortesía	+ cortesía	+ cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Casa maldita, leyenda, abuela, fantasmas	Jugar, parentesco de los padres, cómic, arrancar, miedo

Personajes / Nominaciones

María	Juan	Mujeres	Hombres
	raro	Como una cabra	Papá
		Abuela	Abuelo
			Padre
			vecino
			Campesino
			Hijo
			Niño
		Todo el mundo	
		Mayores	

Nosotros frente a ellos

Niños/ adultos
Gente común/ seres paranormales

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Perseguir	Juan/Padre	María	-
Arrancar	Juan/ María	-	+
Contar leyenda	María	Juan	+
Pedir ayuda	María	Juan	+

Acciones y Argumentación

María	
Acción	Argumento
Hablar del origen de la casa	"Mi abuela dice que ésta casa está maldita y que hay fantasmas"

FICHA DE ANÁLISIS 33

Número	33	
Título	Hipoteca basura	
Emisor/Destinatarario	Él	Luisa
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Tía	Novio
Actos de habla		
Cortesía	+ cortesía	- cortesía
Lenguaje inadecuado	-	+
Temática conversacional	Conseguir dinero, pagar la hipoteca,	Hacer la compra, juzgar a los hombres

Personajes / Nominaciones

Luisa	Él	Mujeres	Hombres
Lilith		Colegiala	Tíos
			Raritos
			Retorcidos
			Padre
		Todo el mundo	

Nosotros frente a ellos

Deudores / bancos
Hombres / mujeres
Objeto sexual / consumidor

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Hacer una película porno	Él	Luisa	-
Cambiar el guión	Luisa	Él	+
Enojarse	Él / Luisa	Luisa / Él	-

Acciones y Argumentación

Él	
Acción	Argumento
Incomodarse con Luisa	"No sé, no te conozco, esto es muy fuerte, es como si todo esto te gustase, como si..."
Normalizar la situación	"Con esto de la crisis todo el mundo debe estar haciendo lo mismo"
Luisa	
Acción	Argumento
Justificarse	"Y dale con Luisa, que no soy Luisa, soy Lilith"
Cuestionar a su novio	"¿y a ti no te importa que me vean?. No, no te puede dar igual que me vean, seguro que te gusta que me vean. Menudo coco retorcido que tienes"

FICHA DE ANÁLISIS 34

Número	34	
Título	Viejos perdedores	
Emisor/Destinatario	Angelón	Quintana
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Señora	-
Actos de habla		
Cortesía	+ cortesía	+ cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Boxeo, dinero, honor, fortaleza	Boxeo, cuidar a un amigo, coser bragues

Personajes / Nominaciones

Angelón	Quintana	María	Justo	Mujeres	Hombres
Mula	Cirujano	Señora	Carnicero	-	Barbero
Babayo	Manuel				Chaval
Duro	Abuelo				Rapaz
Fuerte				Padres	
Viejo					
Chaval					

Nosotros frente a ellos

Viejos / Jóvenes

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Pelear	Angelón	Público	+
Acompañar	Quintana	Angelón	+
Instar a Angelón a pelear	Justo	Angelón	-
Cuidar a Angelón	Quintana	Angelón	+

Acciones y Argumentación

Angelón	
Acción	Argumento
Pelear y honrarse	<i>"Mi filete! Coño, mi filete! No pude pelear en América, ni me compré el coche, ni siquiera obtuve fama. Pero nadie ha ganado diez veces los filetes de justo y yo voy a ser el primero"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 35

Número	35	
Título	Jaque	
Emisor/Destinatario	Él	Ella
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Mi mujer,	hombre
Actos de habla		
Cortesía	+ cortesía	+ cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Vejez, aficiones, sentirse un estorbo, soledad, aburrirse, la vida	Cocina, el tiempo

Personajes / Nominaciones

Él	Ella	Mujeres	Hombres
Viejo	-	Mi mujer	alquimistas

Nosotros frente a ellos

Viejos / Jóvenes
Solos / acompañados

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Coleccionar figuras	Él	-	+
Dar medicamentos	Ella	Él	+
Jugar ajedrez	Él	-	+
Cocinar	Ella	Él	+

Acciones y Argumentación

Él	
Acción	Argumento
Tener aficiones	<i>"Es duro llegar a viejo, muy duro" "...Las horas pasan poco a poco y los días se hacen muy largos. Necesitas de muchas aficiones para no aburrirte..."</i>
Sentirse mal	<i>"Llegar a viejo no es lo peor que te puede pasar, lo peor es hacerlo en soledad"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 36

Número	36		
Título	Jocelyn		
Emisor/Destinatario	Ella	Vecino 1	Vecino chino
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Guapo, maravilloso		
Actos de habla	Expresivo	Expresivo	Directivo
Cortesía	+ cortesía	+ cortesía	- cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-	-
Temática conversacional	Ofrece comida	Preocuparse por el otro	Su turno

Personajes / Nominaciones

Jocelyn	Vecino 1	Vecino chino	Mujeres	Hombres
-	Maravilloso Guapo	-	-	-

Nosotros frente a ellos

Inmigrantes / nativos
Acompañados / solitarios

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Trabajar	Jocelyn	-	+
Llevar un regalo	Jocelyn	Vecino 1	+
Maltratar	Vecino chino	Jocelyn	-
Consolar	Vecino 1	Jocelyn	+

Acciones y Argumentación

Jocelyn	
Acción	Argumento
Flirtear	"Te quieres croissant conmigo?"

FICHA DE ANÁLISIS 37

Número	37	
Título	Amarillo limón	
Emisor/Destinatario	Cliente	Anciano
Fórmula de tratamiento	Usted	Usted
Apelativos al sexo opuesto	-	-
Actos de habla	Directivo	Expresivo
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Tecnología	Colores

Personajes / Nominaciones

Cliente	Anciano	Mujeres	Hombres
-	-	-	-

Nosotros frente a ellos

Jóvenes / ancianos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Preguntar por un aparato electrónico	Cliente	Anciano	+

Acciones y Argumentación

Anciano	
Acción	Argumento
Mostrar que entiende sobre lo que le piden	"¿Cómo lo quiere? ¿Rosa pálido o amarillo limón?"

FICHA DE ANÁLISIS 38

Número	38	
Título	Leyenda	
Emisor/Destinatario	Claudia	Madre
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	-	tonto
Actos de habla		
Cortesía	+ cortesía	+ cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Llamar a su madre, relatar leyenda	su hija, perfume,

Personajes / Nominaciones

Claudia	Madre	Padre	Madre loba	Mujeres	Hombres
Niña	Mamá	Tonto	-	-	Niño
Hija					Hombre civilizado
				Mundo civilizado	
				Familia	
				padres	

Nosotros frente a ellos

Humanos / lobos
Humanos / bestias

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Narrar leyenda	Claudia	-	+
Criticar libro	Madre	Claudia	-
Esperar	Padre	Familia	+
Hablar con desconocida	Padre	Loba	+
Pedir ayuda	Loba	Padre	-
Reparar coche	Padre	Loba	+
Defender a la hija	Madre	Loba	+
Asesinar	Claudia / Loba	Loba / Madre-Padre	-
Huir	Claudia	-	+

Acciones y Argumentación

Claudia	
Acción	Argumento
Explica leyenda	<i>"Necesitaban un humano que les protegiera del hombre civilizado, su gran enemigo"</i>
Madre	
Ironiza	<i>"10 años, la mejor edad para salir de viaje con tu hija"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 39

Número	39	
Título	La tragedia del hombre hueco	
Emisor/Destinatario	Gonzalo	Médico
Fórmula de tratamiento	Usted	Usted
Apelativos al sexo opuesto	Novia	-
Actos de habla		
Cortesía	+ cortesía	+ cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Novia, frío, traición, morir, sentimientos	Salud, receta, tratamiento

Personajes / Nominaciones

Gonzalo	Médico	Lucía	Luis	Mujeres	Hombres
Zombieman	Doctor	Guapa	-	-	Otro
Tonto					Muerto
					Jardinero

Nosotros frente a ellos

Personas con sentimientos o corazón/ Personas sin corazón ni sentimientos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Ir al médico	Gonzalo		+
Traicionar	Ex novia	Gonzalo	-
Diagnosticar	Médico	Gonzalo	+
Cultivar un corazón	Gonzalo	-	+
Regañar	Lucía	Gonzalo	-
Lavar la ropa	Lucía	-	+
Tender la ropa	Lucía – Gonzalo	-	+
Sorprender	Lucía	Gonzalo	-
Rechazar	Gonzalo	Lucía	-
Decepcionar	Lucía – Luis	Gonzalo	-

Acciones y Argumentación

Gonzalo	
Acción	Argumento
Rechazar a Lucía	<i>"No, yo creo que si tuviese que sentir algo por ti lo sentiría sin mas"</i>
Declararse a Lucía	<i>"Tenías razón, yo no sentía nada porque no podía, pero al ponérmelo (el corazón) no he dejado de pensar en ti..."</i>
Luis	
Estar con Lucía	<i>"Gonzalo, tú me diste permiso"</i>
Médico	
Diagnosticar	<i>"Mire, no me voy a andar por las ramas... No tiene corazón"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 40

Número	40		
Título	Figura		
Emisor/Destinatario	Mario	Oscar	Lucía
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Abuela, mamá, señora	Bonita, estúpida	Hermano, amigos
Actos de habla			
Cortesía	+ cortesía	- cortesía	+cortesía
Lenguaje inadecuado	-	+	-
Temática conversacional	Abuelo, padres, alquiler, muerte	Hacerse mayor, dinero,	Madre, traición

Personajes / Nominaciones

Mario	Oscar	Lucía	Abuelo	Cura	Traficante	Mujeres	Hombres
Hermanito	Tieso	Bonita	José Clavert	-	Norman Steven	Abuela	Artista
Chaval	Ciego	Liada	Muerto			Mamá	Cajero
Mayor	Bueno	Capricho				Mami	
Valiente	Hijo de Puta	Estúpida				Madre	
Preferido						Fieles	
Chico						Difuntos	
Crío						Padres	
Mojigato							
Maldito							
Subnormal							
Cabrón							
Inútil							
Hijo de puta							
Miserable							
Mamón							
Idiota							

Nosotros frente a ellos

Buenos / Malos
Leales / Ambiciosos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Cuidar al abuelo	Mario	-	+
Cumplir la voluntad del abuelo	Mario	-	+
Robar	Oscar	Mario	-
Traicionar	Lucía	Mario	-

Acciones y Argumentación

Abuelo	Argumento
Acción	
Aconsejar a Mario	<i>"El final de algo siempre es el comienzo de otra cosa"</i>
	<i>"Sólo en los momentos difíciles un hombre demuestra si realmente es un hombre"</i>
Hacer su última obra	<i>"Recuerda hijo, una obra vale tanto mas cuanto más misterio la envuelve, y si el autor está muerto mejor todavía"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 41

Número	41	
Título	Porque hay cosas que nunca se olvidan	
Emisor/Destinatario	Niño	Anciana
Fórmula de tratamiento	Usted	-
Apelativos al sexo opuesto	Vieja, Nenaza, niña	
Actos de habla		
Cortesía	- cortesía	- cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Ahorrar, balón, vengarse	-

Personajes / Nominaciones

Niño 1	Anciana	Niños 2, 3 y 4	Entrenador	Preso	Mujeres	Hombres
	vieja	flojito	Entrenador personal		Niñas	Jugador
					Nenaza	Portero
						Centrocampista
						Defensores
						Campeones
					Todos Todo el mundo	

Nosotros frente a ellos
Niños/ancianos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Molestar a la anciana	Niños	Anciana	-
Pinchar el balón	Anciana	Niños	+
Jugar al fútbol	Niños	-	+
Vengarse	Niños	Anciana	-

Acciones y Argumentación

Niño	
Acción	Argumento
Vengarse	"He ahorrado un año entero para comprar ese balón"
Pedir el balón	"Le prometemos que es la última vez que la molestamos. ¡Pero no la pinche!

FICHA DE ANÁLISIS 42

Número	42	
Título	Zapping Life	
Emisor/Destinatario	Televisor	Familia
Fórmula de tratamiento	-	-
Apelativos al sexo opuesto	Perfecta	-
Actos de habla	Directivo	
Cortesía	+ cortesía	+ cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Consumo, belleza, noticias, terrorismo	-

Personajes / Nominaciones

Televisión	Familia	Mujeres	Hombres
-	-	Perfecta	Subversivo
			Terrorista
			Portavoz
			Tío
			Generales
			Civiles
			Expertos
		Personas Ciudadanos Infectados	

Nosotros frente a ellos Medios / personas

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Todas las acciones	Televisión	Familia	-

Acciones y Argumentación

Familia	
Acción	Argumento
Ver televisión	<i>No hay, los protagonistas no hablan, se dejan llevar por los diálogos de la tele</i>

FICHA DE ANÁLISIS 43

Número	43		
Título	Mecanoscrit		
Emisor/Destinatario	Hombre mayor	Hombre Joven	Chica
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Chica, ex mujer, amiga,	tía, mujer, sola, destrozada	hombre
Actos de habla	Directivo	Expresivo	Expresivo
Cortesía	cortesía	cortesía	Cortesía
Lenguaje inadecuado	Niñato de mierda		
Temática conversacional			

Personajes / Nominaciones

Hombre mayor	Hombre Joven	Chica	Mujeres	Hombres
	Jhon	chica	Ex mujer	chaval
			Amiga	
			tía	
			Mujer sola	

Nosotros frente a ellos Vivos/ Muertos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Asesinar al oponente	Hombre mayor	Hombre joven	-

Acciones y Argumentación

Laia	
Acción	Argumento
	<i>¡Nada de perdona! Aquí os quedáis. Ni siquiera ahora podéis dejar de marcar el territorio. Mataros si queréis, hombre.</i>

FICHA DE ANÁLISIS 44

Número	44	
Título	Contranatura	
Emisor/Destinatarario	Lena	Hijo
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Hijo, hombres,	Mentirosa, alcohólica, madre
Actos de habla	Expresivo	Directivo
Cortesía	Cortesía	Descortesía
Lenguaje inadecuado		Hija de puta
Temática conversacional		

Personajes / Nominaciones

Lena	Hijo	Mujeres	Hombres
Guapísima	Hijo	-	Tontos
Cielo			
Madre			
Mentirosa			
Alcohólica			

Nosotros frente a ellos

Víctimas/maltratadores
Padres/hijos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Hacer la cena	Madre	Hijo	+
Maltratar	Hijo	Madre	-

Acciones y Argumentación

Hijo	
Acción	Argumento
Maltratar a su madre	<i>Por qué no le dices que la alcohólica eres tu. Y que no dejas de beber desde que mi padre te dejó.</i>
Pedirle perdón	<i>Yo no tengo la culpa. Yo no quiero morir aquí contigo.</i>

FICHA DE ANÁLISIS 45

Número	45	
Título	The astronaut on the roof	
Emisor/Destinatario	Guionista 1	Guionista 2
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	-	-
Actos de habla	Asertivo	Asertivo
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Ideas para un guión	Ideas para un guión

Personajes / Nominaciones

Guionista 1	Guionista 2	Mujeres	Hombres
Guapo		Chica	Astronauta,
Gordo		Actriz	Chico
		Poco profesional	Novio , padre, papá
		Hijas Cariño	Ninjas nazis

Nosotros frente a ellos

Guionistas / Público

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
-	-	-	-
-	-	-	-

Acciones y Argumentación

Guionista	
Acción	Argumento
Sofiar son su película	<i>Ahora cogemos el dinero del premio y empezamos a escribir la secuela</i>

FICHA DE ANÁLISIS 46

Número	46		
Título	Rött Har		
Emisor/Destinatario	Francisco José	Sofía	Ingrid
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu	
Apelativos al sexo opuesto		Adoptado, pelirrojo	Usted
Actos de habla			
Cortesía	+ cortesía	+ cortesía	
Lenguaje inadecuado	-	-	
Temática conversacional	Aceptarse a si mismo	Apoyar a su marido	Documentar la vida de Fco José

Personajes / Nominaciones

Francisco José	Sofía	Ingrid	Mujeres	Hombres
Adoptado	Su mujer	-	-	hermano
Pelirrojo negro	Su esposa		Padres biológicos	
Eslabón perdido			Expertos	
Hermano mío				

Nosotros frente a ellos

Raza conocida/ Raza desconocida

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Documentar	Ingrid	Fco José	+
Apoyar y Acompañar	Sofía	Fco José	+
Aceptar su identidad	Fco José	-	+

Acciones y Argumentación

Ingrid	
Acción	Argumento
Narrar la historia	<i>"Francisco José asume, día a día su nueva identidad. De alguna manera ha vuelto a nacer a los 29 años. Sofía, su esposa, es su apoyo incondicional."</i>

FICHA DE ANÁLISIS 47

Número	47	
Título	Picnic	
Emisor/Destinatario	Ella	Milov
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	-	-
Actos de habla		
Cortesía	+ cortesía	+ cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Ayuda	-

Personajes / Nominaciones

Ella	Milov	Hijo	Mujeres	Hombres
-	-	-	Familia	
			Padres	
			Hermanos	
			Nadie	

Nosotros frente a ellos

Familia / guerra

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Caminar por el bosque	Ella	Bebé	+
Pedir ayuda	Ella	-	+
Socorrer	Milov	Ella	+
Amamantar	Ella	Bebé	

Acciones y Argumentación

Narrador	
Acción	Argumento
Situar la historia	<i>"Eras la que mejor conocía el bosque, pero hubo una guerra y lo cambió todo"</i>

FICHA DE ANÁLISIS 48

Número	48	
Título	Una caja de botones	
Emisor/Destinario	Irene	Su padre
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto		Niña buena
Actos de habla	Expresivo	Expresivo
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Reyes magos, juguetes, navidad, su madre	Dinero, trabajo,

Personajes / Nominaciones

Irene	Su padre	Mujeres	Hombres
Niña buena	Papá	Mamá	Negros
		Chicas	Negros de verdad
		Abuela	Señor Manuel
		Amiga	

Nosotros frente a ellos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Trabajar	Padre	Hijos	+
Cuidar sus hijos	Padre	Hijos	+
Jugar	Irene	-	+

Acciones y Argumentación

Padre a Irene	
Acción	Argumento
Explicar a su hija por qué no tiene regalos	<i>Si yo pudiera comprarte la muñeca la tendrías ahora conmigo, en la cama. Pero no tengo dinero</i>
Explicar a su hija por qué no tiene regalos	<i>Los padres hacemos verdaderos esfuerzos por daros regalos a los hijos; pero no somos magos.</i>

FICHA DE ANÁLISIS 49

Número	49		
Título	La victoria de Úrsula		
Emisor/Destinatario	Úrsula	Elvira	Anciano
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	Padre, doctor, hijo	Padre, hijo	Madre, hija
Actos de habla			
Cortesía	+ cortesía	+ cortesía	+ cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-	-
Temática conversacional			

Personajes / Nominaciones

Úrsula	Elvira	Anciano	Médico	Cura	Mayordomo	Mujeres	Hombres
	Abuela	Solo	doctor	Padre Justo		Hija	Saqueador
	Señora	Abandonado				Rebeca	Joven
	Tía					Madre	Hombre
						Victoria	Padre
							Hijo

Nosotros frente a ellos

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Guardar apariencias	Abuela	Úrsula-Victoria	-
Profanar tumba	Úrsula	Victoria	+
Reivindicar la identidad de su madre	Úrsula	Madre de Úrsula	+
Pedir ayuda	Úrsula	Anciano	+
Cuidar cementerio	Anciano	-	+
Golpear a Úrsula	Anciano	Úrsula	-
Ayudar a Úrsula	Anciano	-	+

Acciones y Argumentación

Abuela	
Acción	Argumento
Regañar a Úrsula	“Déjame despedirme de mi hijo, es lo único que me queda”
Anciano	
Golpear a Úrsula	“No esperaba encontrar un saqueador de tumbas tan joven”
Úrsula	
Pide ayuda	“Necesito que me ayudes a cavar”

FICHA DE ANÁLISIS 50

Número	50	
Título	Patas para arriba	
Emisor/Destinatario	Julia	Hilda
Fórmula de tratamiento	Tu	Tu
Apelativos al sexo opuesto	-	Marinero, papá
Actos de habla	Asertivo-expresivo	Directivo
Cortesía	cortesía	cortesía
Lenguaje inadecuado	-	-
Temática conversacional	Trabajo, infancia,	Familia, cuidados

Personajes / Nominaciones

Julia	Hilda	Toto	<i>Mujeres</i>	<i>Hombres</i>
Mi amor	Caramelito	Papá	-	-
Podóloga		Marinero		
Nena				
Hermana				

Nosotros frente a ellos

Ancianos/jóvenes
Cuidadores/cuidados

Procesos

	Agente	Paciente	Valor
Abandona a su padre	Hilda	Toto	-
Engaña a su vecina	Hilda	Julia	-

Acciones y Argumentación

Acción	Argumento
Negarse a hacer algo que no quiere	<i>"Yo no pinto las uñas, yo soy podóloga"</i>
Intentar contactar a Hilda	<i>"Esto está empezando a afectar mi trabajo"</i>

ANEXO 2:
TRANSCRIPCIÓN DE DIÁLOGOS DE
CORTOMETRAJES

DIÁLOGO 1: LA HISTORIA DE SIEMPRE

Pitu: Toni lo siento, perdona
Toni: ¿puedes dejar que me acabe el cigarro?
Pitu: Venga dale
Toni: Me han despedido
Pitu: ¿del fancine?
Toni: se dice fancín y no es un fancín, es una revista cultural, gratuita
Pitu: ¿has traído el dinero?
Toni: ¿no te interesa saber por qué me han despedido?
Pitu: sí, si me interesa, ¿por qué te han despedido?
Toni: no lo sé, porque son unos hijos de puta
Pitu: ¿has traído o no has traído el dinero?
Toni: ¿yo te he dicho en algún momento que no he traído el dinero, te lo he dicho? ¿pitu?
Pitu: no no me lo has dicho, ¿lo has traído?
Toni: no
Pitu: joder, Toni tío ¡que se lo he pedido a mi suegra!
Toni: pero, pero he pensado una cosa ¿vale? Que lo podemos solucionar ¿vale? Escúchame
Toni: ¿tu traes tu parte no?
Pitu: sí, yo traigo mi parte
Toni: vale, pues, yo he estado pensando, a papá no lo podemos dejar en una gasolinera, ¿no? Por eso, por eso he estado pensando . entonces, he llegado a la conclusión de que a papá le gusta un montón hablar de la postguerra, es decir, le gusta recordar esos tiempos, en los que tomaba patata, pan negro ¿te acuerdas?
Pitu: ¿a qué viene esto Toni?
Toni: le podemos dar una segunda postguerra, por su bien. Yo digo que subamos al despacho de esa señora y le digamos , oiga señora, sólo tenemos la mitad del dinero, cuídele la mitad de bien, quítele las cenas o los desayunos.
Toni: en realidad papá se está volviendo un poco caprichoso si lo piensas bien,
Pitu: ¿quieres que papá se vaya a la cama sin cenar?
Toni: sí
Pitu: ¿qué no desayune? ¿quieres que papá pase hambre en la residencia, además esto es una residencia, no es un puto hotel. Joder que parece tonto Toni
Toni: Mira si esto me parece increíble, osea, eres una pija. ¿compras Malboro y los dejas a la mitad! ¿sabes? ¿sabes la de pasta que te podrías ahorrar con esto?
Pitu: no te permito que me hagas sentir a mi culpable por fumar Malboro eh?
Toni: Pues sí, pues sí te hago sentir culpable . Yo lo que te digo es que si te lo fumases entero o fumases de liar como hago yo
Pitu: ah, tu te salvas por fumar tabaco de liar
Toni: ahorraríamos dinero , ahorraríamos dinero y le podríamos pagar a papá
Pitu: ¿ no sabes lo que vamos a hacer? Te lo vas a quedar tu
Toni: ¿a papá?
Pitu: sí
Toni: ¿y por qué no te lo quedas tu?
Pitu: porque en mi casa no cabe
Toni: sí pero tu tienes trabajo fijo
Pitu: y tan fijo que trabajo en un peaje
Toni: sí pero por lo menos puedes decir "soy peajista" yo no puedo decir ni que trabajo en un fancin
Pitu: mira, tengo que pagar una hipoteca
Toni: ¿una hipoteca? ¿una hipoteca? ¿tu sabes lo que yo daría, yo mataría con mis propias manos por poder pagar una hipoteca, por poder pagar una hipoteca, por estar ahogado por una hipoteca?
Toni: ¿sabes cuánto valen los pañales de bebé y cuanta mierda pueden cagar?
Pitu: ¿quieres hablar de mierda? ¿quieres hablar de mierda?
Toni: sí quiero hablar
Pitu: ¿tu has visto? ¿tu nunca has venido a mi casa verdad? Porque te da igual, mi casa si que está hecha una mierda, con esos cerdos, si tenemos que hablar de mierda yo te tengo que decir que yo no puedo apoyar ni el culo en el wáter, sabes, tengo que bajar al bar de la esquina a cagar ¿sabes?
Pitu: pues no cagues tanto tío
Toni: eso es indigno,
Pitu: porque yo tengo más responsabilidades que tu, que tu al fin y al cabo estás solito
Toni: sí pero tu tienes felicidad , felicidad, tu tienes a Carlos y tienes a Edu
Pitu: a mi Carlos me maltrata
Toni: pues a lo mejor te lo mereces
Toni: ¿Carlos te pega?
Pitu: a mi no me pega Carlos joder, pero me haces decir gilipolleses
Toni: Pues no lo sé Pitu, algo hay que hacer, algo hay que hacer.
Pitu: Mira pues si estamos en este debate quizás sea porque no queremos tanto a papá

Toni: yo si que le quiero
Pitu: y yo también
Pitu: o a lo mejor le quieres más tu
Toni: no hombre, le quieres tu mucho más
Pitu: no, le quieres más tu
Toni: bueno, a lo mejor yo lo quiero más pero él te quiere más a ti
Pitu: no, a mi no me quiere mas
Toni: ¿me vas a decir que no me quiere más papá a ti?
Pitu: no me quiere más
Toni: venga hombre , si eres su princesita por favor
Pitu: mira éste no es el tema ¿vale?
Pitu: lo que yo digo es que a lo mejor no nos ha educado bien y por eso tenemos este dilema
Toni: ya, igual no nos dio los valores necesarios ¿no?
Pitu: Pues a lo mejor
Toni: y por eso no tengo trabajo
Pitu: y yo tengo un trabajo de mierda
Toni: y no quieres a tu hijo , ni a tu marido
Pitu: y tu eres un fracasado
Toni: es que es verdad, papá nunca me venía a ver a los partidos
¿sabes? No me daba ánimos, yo tenía condiciones de deportista ¿sabes? Yo podría haber sido un deportista de élite y ganar una medalla de oro
Pitu: a mi me regaló una bicicleta con tres años, y me partí el labio por su culpa, y todavía tengo la cicatriz
Toni: y a mi ni siquiera me ayudaba a hacer los deberes, porque tu eras lista, pero a mi en clase me decían el tonto de Toni, el tonto de Toni, repetí dos veces por su puta culpa coño!
Pitu: educación liberal, así lo llamaba él al no ponerme horas ¿sabes? Por eso me tenía que follar por ahí a los tíos para hacer tiempo, y me convertí en una guarra
Toni: ¿sabes qué te digo, sabes que te digo? Que se lo merece, pues se lo merece por cabrón
Pitu: pues si
Toni: por no haber pensado antes las cosas, coño
Pitu: pues si , él se ha buscado que le dejemos en una gasolinera
Toni: ni siquiera tenemos coche
Toni: bueno venga, ya se nos ocurrirá algo ¿vale? Ya pensaremos algo
Pitu: Dame un cigarro de los tuyos
Toni: ¿de liar? Vale.

DIÁLOGO 2: LAS CINCO MUERTES DE IBRAHIM "GONSALEZ"

Ibrahim: os preguntaréis
...por qué voy a saltar de esta azotea
Antes yo también me lo preguntaba...
pero ahora lo tengo muuuy claro.
Mi nombre...
...es Ibrahim González...
¡Y estoy clínicamente muerto!

Bueno, no ahora. Pero hace unas horas, sí.

Estaba poniendo el árbol de Navidad con mi novia.
No me di cuenta de que el cable estaba pelado.
¡Me electrocuté!
Mi corazón se paró
Gloria: ¿Ibrahim?
Ibrahim: Pero Gloria me resucitó...
Gloria: ¡Ibrahim! ¡Dime algo!
Vamos despierta tío!
No me asuste, despiértate!
123, vamos! 1,2,3
Ibrahim por Dios abre los ojos!
Socorro! Socorro! Socorro, por favor, se ha muerto mi novio!
Ibrahim: Ha sido increíble!

Cuando llegamos al hospital...
...los médicos me dijeron que durante un minuto...
...estuve clínicamente muerto.
¡Fue el mejor minuto de mi vida!

Gloria: ¿Cuando estabas muerto... viste algo?
Ibrahim: No
Gloria: ¿Entonces...
cómo sabes que fue taaan bueno?
Ibrahim: ¿Bueno?
¡Fue increíble!
Gloria: ¡oh! ¿Mejor que el sexo!
Ibrahim: ¡Dios, claro! ¡Mucho mejor que el sexo!
Gloria: ¿Cómo?
¿Quieres decir que no se follar?
Ibrahim: No, quiero decir...
... que estar al borde de la muerte es la hostia!

Al principio, Gloria me mandó al infierno. Dijo que estaba loco
Que cómo podía pensar algo así. Pero yo estaba convencido.

Gloria: No lo puedo creer
Ibrahim: ¡Gloria, por favor!
Gloria: ¡No me puedo creer esto!
Ibrahim: Todo irá bien. Es el tostador que hace caritas de soles...
¡Nada puede salir mal!
Gloria: ¡Estás loco!
¡No pienso hacer eso!
Ibrahim: Tu lo enchufas...
La electricidad hará lo suyo...
... y me resucitas.
¡Es fácil! ¡Sigue el plan!
Gloria: ¡Tú quieres que enchufe esto contigo en la bañera!
Ibrahim: ¡Es fácil! Escucha...
...el plan es sencillo. Tu sigue el plan y todo irá bien.
Gloria: ¡No pienso hacerlo!
Ibrahim: Churri! Venga!
Gloria: Que no voy a hacerlo, tío, que no!
Ibrahim: Pero, ¿por qué no?
Gloria: Ibrahim, estás como una puta cabra, ¿pero cómo quieres que te fría en la bañera?

Ibrahim: Tu sólo tienes que enchufarlo, ¡enchufar, desenchufar! ¡hazlo!
Gloria ¿de verdad quieres que lo haga?
Ibrahim: enchufa
Gloria: ¿de verdad?
Ibrahim: sí!
Gloria: ¿Estás seguro?
Ibrahim: Sí, venga enchúfalo
Gloria: ¿de verdad?
Ibrahim: enchufa
Gloria: ¿de verdad?
Ibrahim: enchufa
Gloria: bueno.
Ibrahim: enchufa
Gloria: fríete, gilipollas!
Gloria: oh, mierda, lo siento, lo siento, lo siento.
Otra vez no, mierda, mierda
¿Ibrahim?
Ibrahim dime algo
¿Qué le digo a tus padres ahora?

Ibrahim: Esa vez fueron 99 segundos muerto...
Más de un minuto.
¡Un minuto y pico de gloria bendita!
Pero la cagué con Gloria.
Matarme a mi...
la estaba matando.

Gloria: Me voy
Ibrahim: Churri...
Gloria: Es que no lo soporto más...
Es que casi te matas y ahora me estás diciendo que te ayude...
Ibrahim: Gloria
Gloria: Es que estás mal de la cabeza, tío.
Que no me mires así
Ibrahim: Oye, espera un momento.
Gloria: tu entiendes perfectamente lo que te estoy diciendo.
Ibrahim: Mi amor...
Gloria: No me vengas con mi amor ni leches. Intentas matarte
¿y quieres que te vuelva a ayudar a espicharla por algún sitio
de Madrid?
Ibrahim: Si...
Gloria: Pero tu estás fatal!
Ibrahim: Tu camiseta
Gloria: Deja las camisetas, que no me toques...
Ibrahim: calma
Gloria: que no toques mis cosas ¡British!
Ibrahim: Mi amor, calma!
Gloria: Podría haberte matado
¡y habría sido mi culpa!
¡y hubiera ido a la cárcel!
Ibrahim: Cariño...
Gloria: No me vengas con "cariño", ni hostias!
¡Que no me toques!
Ibrahim: Escúchame...
Gloria: No quiero volver a verte... ¡Para mi estás muerto!
Ibrahim: Churry?

Ibrahim: Ese minuto que pasé muerto, fue absolutamente increíble.

¡El mejor de mi vida! ¡Nunca me había sentido tan bien!
Y estaba dispuesto a lo que fuera para repetirlo...
Descubrí que siempre...
...había alguien dispuesto a salvarme.

Así que me lo tomé con tranquilidad...
¡... y disfruté!

Podía matarme siempre que quisiera...
...que siempre alguien lograba resucitame.

Mientras tanto...
...yo disfrutaba de mis pequeñas raciones de paraíso.

La gente quiere ser feliz...
...pero no se dan cuenta de que hace falta un esfuerzo.
A veces, ese esfuerzo es...

...la muerte.

DIÁLOGO 3: DIME QUE YO

Él: ¿ Pero cómo puedes hacerme esto? ¿a mi?
Ella: Yo, yo lo siento, de verdad
Él: Así pagas todo mi compromiso, mi fidelidad, mis sacrificios por ti
Ella: No eres tu, soy yo, no se que me pasa
Él: yo estaba de puta madre solo, y renuncie a mi libertad por ti
Ella: a mi también me duele, pero es mi decisión
Él: me puedes explicar qué tiene ese tío que no tenga yo
Ella: yo no puedo controlar mis sentimientos
Él: pero cómo podías decirme hasta ayer que me querías
Ella: yo sé que vas a olvidarte de mi muy pronto
Él: lo peor de todo es que me vas a hacer quedar como un gilipollas
Ella: no te merezco , eres demasiado bueno para mi
Él: olvídate, por favor
Ella: perdóname, por favor
Ella: ¿ me pone una caña por favor? Gracias
Ella: ¿ me das un cigarro?
Ella: ¿la chica que se marchaba era tu novia?
Él: era
Ella: ¿estás bien? ¿quieres tomar algo?
Él: otra caña por favor
Ella: si quieres puedes sentarte aquí
Él: ¿y el chico que se fue era tu novio?
Ella: era ¿también te fijaste? ¿vives por aquí?
Él: alguna vez te he visto comprando el periódico
Ella: yo también te he visto
1_ ¿por qué lo has dejado?
Ella: ¿el qué? Ah! a mi...
Él: si, a tu..
Ella: me cansé
Él: ¿llevabais mucho tiempo juntos?
Ella: dos años ¿ y a ti qué te ha pasado?
Él: se ha enamorado de otro
Ella: ¿la querías?
Él: si, ¿de qué te cansaste?
Ella: de él
Él: Pero, ¿cuándo empezaste te gustaba? ¿no?, le cogías la mano por la calle, vamos, que estabas enamorada y todo eso
Ella: y todo eso
Él: ya, y dos años después te cansaste de él
Él: ¿te hizo algo? ¿cambió mucho? No sé, parecía majete
Ella: ¿va a durar mucho el interrogatorio?
Él: No, pero, joder. Que prepotencia la tuya ¿no?
Ella: ¿te parece?
Él: ¿qué queréis las mujeres? ¿qué queréis? Queréis putos supermanes . Queréis tíos fuertes pero que tengan tipín, que tengan pinta de atormentados pero que sean graciosos, os gustan poetas pero un poco brutos, queréis que sean constantes pero que sepan sorprenderos , queréis que sean sinceros pero que conserven el misterio, que estén locos por vosotras pero que pasen de vuestro culo, queréis que sean guapos pero que la belleza no importe, que tengan un buen rabo pero que el tamaño de igual, o sea, joder, queréis super héroes del equilibrismo.
Él: Queréis que tengan la capacidad de abriros el cielo pero solo para vosotras, queréis que no tengan secretos pero que también sean como desconocidos, cada vez para que luego podáis sentir las putas hormiguitas en el estómago. Lo queréis todo coño. Todo!
Ella: Que mal rollo me estás dando. Tengo que irme, he quedado.
Él: joder, otra que se va sin pagar.
Él: eso, huye! Huye! , como siempre! , no hay porqué escuchar lo que no te agrada, eh, la vida está solo para disfrutarla. Y lo que estás aprendiendo eh? Eso no cuenta
Ella: ¿ aprendiendo? Pero quién te crees tu que eres para andar enseñándome ¿qué das? ¿cursos para cómo sobrellevar la impotencia o algo así?
Él: oye., que me acaban de abandonar eh, podrías tener algo de consideración.
Ella: Mira , quizás tu chica, estaba muy confundida de lo que quiere de un tío, pero yo lo tengo muy claro, básicamente, quiero que lo que me haga sentir es que no estoy desaprovechando mi vida porque es muy corta, quiero que me abra las piernas, no el cielo, pero que lo haga cada noche, quiero que sepa mentirme, quiero que no me importen sus mentiras porque se deja su alma cuando está conmigo, quiero que sea generoso porque puede, y no por obligación, quiero que tenga sangre en las venas . quiero que me grite lo puta que soy cuando lo abandono, quiero un poco de épica.

Quiero que le de igual lo que haga cuando no estoy con él, porque sabe que no voy a encontrar a nadie mejor, quiero que me tiemblen las rodillas cuando me agarra la nuca, quiero que la tenga bien grande y que el tamaño si importe..

Ella: : ¿qué te debo?

mesero: no, nada

Él: lo que yo decía, un superhéroe

Ella: : chao guapo, no me sigas

Él: ¿y qué te hace pensar que un tipo como ese querría estar precisamente contigo?

Mesero: son diez euros las dos mesas

Él: Quédate con la vuelta

Él: Espera, no podemos dejar esto así

Ella: : no hay nada que dejar, no te conozco,

Él: ¿sabes cuál es tu problema? Que eres una egoísta

Ella: : no me digas

Él: solo piensas en ti misma, y a los demás que nos parta un rayo

Ella: : viva el egoísmo, sin egoísmo no habrían ni relaciones, no nos acercaríamos los unos a los otros de tanta pereza

Él: ¿pero qué he hecho tan mal? Dime!

Ella: : nada, se perdió la magia, me cansé

Él: joder, y a mí que dos años me parecía muy rápido

Él: espera, no me dejes solo por favor, no esta noche

Ella: : ¿ves que fácil era? Sólo tenías que pedirlo

Ella: : ¿qué te gustaba de ella?

Él: ¿de quién?

Él: ah de mi..

Ella: : si de tu..

Él: creo que prefiero olvidarla

Ella: : no, no. Me gustaría saberlo ¿qué te gustaba de ella?

Él: su mirada, muy quieta, su sonrisa, cómo cantaba por las mañanas, su forma de agarrarse a mí por la calle, sus mensajitos en el móvil para contarme cualquier cosa, su cara como de susto mientras hacía el amor.

Ella: : Su mirada muy quieta en ti, su sonrisa cuando te miraba a ti, cómo cantaba por las mañanas después de haber pasado la noche haciendo el amor contigo, cómo se agarraba a ti por la calle, sus mensajitos para ti en el móvil, ¿seguro que era a ella a quien querías? ¿quién es el egoísta?

Ella: : Mira te he hecho pensar que me iba a quedar contigo pero no voy a hacerlo,

Él: su belleza, para mí

Él: Está bien, yo también soy un egoísta,

Él: ¿qué te crees? ¿qué no se te nota el miedo? El pánico de cuando llegues a casa cierras la puerta y veas que estás sola., porque te vas a quedar sola.

Él: Quédate conmigo, soy lo que soy, pero haré cualquier cosa por ti esta noche,

Ella: : dime que te parezco hermosa,

Él: dime que vas a ser mía

Ella: : dime que me quieres

Él: dime que no me vas a abandonar nunca

Ella: : dime que no me vas a dejar que te abandone

Él: dime que nunca jamás habrá otro hombre

Ella: : dime que no vas a pedirme nada que no quiera darte

Él: dime que no vas a hacer preguntas

Ella: : dime que nunca conociste a nadie como yo

Él: dime que en todos estos años no hiciste otra cosa que esperarme

Ella: : dime que no tienes pasado

Él: dime que eres virgen

Ella: : dime que vas a ser mi esclavo

Él: dime que me vas a entregar mi alma a cambio de nada

Ella: : dime lo que quiero escuchar o muérete

Él: quiéreme o púdrete en el infierno

DIÁLOGO 4: NACIDO Y CRIADO

Cámara: That's also nice... a Little from below

Cámara: Just you look in the direction of the camera?

Elena: It keeps us very occupied... Yes.. Now it's so close

Elena: I finished th baby room yesterday and Bo is writing a song especially for the birth

Bo: a song? A sound painting!

Elena: Oh yes...Sorry.. He's writing a sound painting

Bo: Music is very importan and making a spund painting for your first born is a very special situation..

Bo: It's the first thing he or she hears...

Bo: ¿can you imagine?

Elena: It's reacting to it!...

Elena: Well, he's actually been working on it for a long time... But it's... but is quite difficult to créate...

Elena: Normally you know your audience but that isa ll very different now...

Elena: Honey... can't you do this later?... honey?... Bo?

Elena: No, I haven't Heard anything yet...

Elena: So it'll be a bit a premiere for me too...

Partera: yes... so you can just bend your legs...

Elena: I was thinking to sit...

Partera: You could also sit... yes..

Partera: and has a better view on the whole procedure... so uh...

Bo: Look, it's the first thing it hears when it's born...

Bo: Yes, that gives a lot of pressure yes...

Partera: Yes... very good...

Partera: Just puff...puff

Partera: Yes go on.. Push and puff... doing great

Partera: There it comes...there it comes...yes...

Partera: Yeeees!!

DIÁLOGO 5: LA HISTORIA DE SIEMPRE

MONÓLOGO, ÉL HABLA POR TELÉFONO:

¿Qué? ¿Que estás en casa?

¿Y por qué no me has dicho que irías?

No, no me importa una mierda, pero me jode que esperes que yo no esté para que vayas a casa

¿Qué pasa que no me puedes ni ver?

No, no digo eso. Pensaba que ya te lo habías llevado todo

Oye mira, estoy en el autobús, ¿por qué no me esperas y voy para allá en un rato?

¿cómo que no tienes tiempo? No voy a tardar tanto

¿Un collar? ¿Haz vuelto a casa para buscar un puto collar?

No te estoy hablando en ningún tono, lo único que estoy diciendo es que podrías esperar que llegara a casa al menos ¿no?

Además no tengo puñetera idea de dónde está

No, no quiero que dejes tus llaves cuando te marches, no estoy hablando de...

No me digas eso que no quiero discutir

te digo que no quiero discutir

¿quieres hablar?

Venga, pues muy bien hablemos

¿crees que a mi me hace gracia todo esto?

¿crees que me hace gracia que lleve un año en el paro?

¿que no pueda siquiera comprarle algo a mi hijo por navidad?

A tí no te importa eso

Tu solo quieres tu collar y torturarme con lo mismo de siempre hasta hartarme

No, ahora escúchame tu

Con lo mismo de siempre si, así supongo que tienes tema de conversación con el chulo de los cojones

ese de tu jefe, cuando vas a visitarle a su chalet

el otro día ¿sabes lo que dijo tu hijo?

Que ya no quería las zapatillas deportivas que le regalé por su cumpleaños, porque tu amiguito le había comprado otras de marca.

¡de marca! Tócate los cojones

y no ha pasado ni un mes

no, no utilizo al chaval, no tiene nada que ver con esto,

¿te quieres calmar?

¿dé dónde quieres que venga? Oh! Ha ido fenómeno!

El niñato que me entrevistaba me ha dado el lote de navidad con jamón y todo antes de salir por la puerta

bah! Tampoco era nada del otro mundo,

¿no te vas a esperar a que llegue no?

Cabezona como siempre, cabezona hasta...

aries tenías que ser

¿que te ayude a buscarlo?

Anda ve a la habitación, ve si está en la mesilla el dichoso collarín

Oye, me gustaría que nos viéramos por fin de año los tres

no el 24 no puedo, me ha salido un trabajo todo el día, hasta la noche

es igual, un trabajo

no, no es una excusa, es un trabajo

hago de rey mago en el Corte Inglés ¿contenta?

No, es un Belén viviente

no, es que no quiero estar solo ese día

son las primeras navidades que paso sin vosotros y a nadie le gusta pasar ese día solo

Llevo toda la mañana buscando trabajo, lo último que quiero es discutir contigo

Esa batalla ya la perdí hace tiempo, ¿no lo crees?

Mira en los demás cajones

Oye Susana, hoy hace un año, ¿te acuerdas?

No no pretendo nada con esto que te dijo, solamente pretendo.. joder mujer!

¿con quién quieres que me desahogue si no es contigo?

No me digas eso

Se supone que cuando uno lucha por salir de sus miserias todo va a mejor

trabajo digno, familia unida, todo eso, está en el manual!

Y mirame! El rey mago divorciado ex alcohólico

¿ por qué no me esperas y hablamos?

Me gustaría decirte

¿me oyes?

Pasamos por un túnel

escucha ahora ¿me oyes?

Susana? ¿sigues ahí?

Si, ya sé que la habitación está desordenada pero eso a ti no te importa no? Da igual
mira en el lavadero
encima del mueble de las toallas
si, ya sé que no paramos de discutir
pero quizás es también porque no me has dado una última oportunidad no?
Las cosas se hablan
yo nunca quise hacerte daño
jöder. Susana, una tregua, que te estoy hablando de corazón
no, no es la historia de siempre
si te digo esto es porque no quiero bajarme de este autobús sin estar seguro, absolutamente seguro de
haberlo intentado todo para que me esperes, para que estés a mi lado
después de todos estos años juntos uno se da cuenta de lo gilipollas que ha sido
en casi todos los sentidos
tampoco te pido que pases el resto de tu vida conmigo
eso ya te lo pedí delante del cura
solo esta noche, mujer
ala, que me dices
te prometo que no me voy a poner burro
sólo te voy a contar por qué creo que merece la pena que nos demos una última oportunidad
de verdad
solo esta noche, mujer
por favor
¿estás segura?
Pues entonces dejame decirte que no te escondes nada bien
que no te escondes nada bien
esta mañana, me he levantado, y luego de darme cuenta una vez más de que te habías ido,
me he acercado a la ventana
tu coche estaba aparcado ahí enfrente
esperabas a que me fuera de casa para no verme
no no, déjalo, escúchame
quiero decirte algo
¿sabes por qué creo en nosotros todavía?
Porque estoy seguro de que no has dejado de pensar en mi cuando has visto la foto en la mesilla de
noche
dime que no te vinieron buenos recuerdos cuando has abierto el cajón de la cómoda y has encontrado el
billete de tren ese roído
con el que te fui a buscar a Salamanca hace ya 20 años
y que todavía guardas
dime que no has decidido esperarme cuando has visto en el lavadero
la camisa esa que te gustaba que me pusiera en nuestros aniversarios
Mira Susana, yo sé que todavía me quieres
así que no me puedo creer que hayas vuelto solo por un collar barato
que el único valor que tiene es que no te lo has puesto nunca
desde el día que me viste por primera vez
hace ya 27 años
porque te dije que a una princesa no le hacían falta ese tipo de cosas
por cierto, tu collar
está colgado del relojito de la entrada
¿sigues ahí?
No llores
ahora llego

Buenos días señoras y señores
lo que acaban de oír es un bonito final
el bonito final que debería haber tenido mi historia
en la vida real
desgraciadamente uno solo puede recrear lo que pasó
de la manera en que le hubiera gustado que pasara
aunque sea sin pisar delante de ningún foco
mi mujer me abandonó hace ya 3 años
soy actor, no tengo trabajo
y por circunstancias de la vida me veo en una difícil situación económica
les suplico una ayuda a cambio de esta pequeña interpretación que acabo de ofrecerles humildemente
agradezco de todo corazón su buena voluntad y
espero que les haya gustado
muchísimas gracias
¿como estás?

DIÁLOGO 6: PULSIONES

Cristian: Hola soy Cristián, venía a ver el gas
Félix: Pasa
Cristian: Pues muy bonita la casa
Félix: Muchas gracias
Cristian: Qué quieres hacer?
Félix: No sé a ti qué te apetece?
Cristian: A mi me da igual
Félix: A mi también
Cristian: Bueno pues si quieres me pagas y así nos quitamos una cosa de encima
Félix: Vale, toma
Cristian: Tienes un servicio completo, por donde quieres empezar?
Félix: Emm me llamo Carlos, es que antes no me había presentado
Cristian: Encantado yo Cristian
Félix: Te preguntarás que por qué hago todo esto
Cristian: Oye si quieres hacer cosas raras lo tendrías que haber hablado con la agencia, porque yo no hago cosas raras y además estoy harto que la gente se crea...
Félix: Que no que no que no, que yo solo quiero saber si me gustan los hombres
Cristian: y no lo sabes todavía?
Félix: bueno, es que solo he tenido una novia, novia con A, durante 7 años, y la cosa tampoco es que nos ha ido muy bien como para...
Félix: mira, se llama Carolina, nos conocimos en segundo de carrera , es decoradora de interiores y me caso en un mes, yo creo que la quiero, pero...
Félix: es que he tenido pulsiones,
Cristian: pulsiones?
Félix: gays,
Cristian: gays
Félix: cuando iba al instituto por Enrique Jiménez, luego en la Facultad fue Fernando Gil, el profesor de gestión de empresas, luego Enrique Morente, el monitor de natación,...
Félix: bueno, el caso es que he pensado que me acuesto contigo que tu eres un profesional, y acabo con el tema
Cristian: pero vamos a ver, ¿y si luego te gusta?
Félix: pues, entonces tendré un problema
Cristian: activo o pasivo?
Félix: yo me considero una persona activa pero vamos, Carolina siempre me dice que tengo la sangre de horchata
Cristian: no hombre, si te gusta mas dar o que te den
Félix: ahh, eso, no sé lo que te sea más cómodo
Cristian: a mi me da igual
Cristian: tócame si quieres
Félix: ¿te puedo besar?
Cristian: no
Félix: es que así...
Cristian: oye y si me toco?
Félix: no
Cristian: no
Cristian: y si me hago una paja?
Cristian: bueno qué? Sigo yo solo o tu también te la meneas?
Cristian: y si te digo cosas?
Félix: como que?
Cristian: no sé, méteme la polla, revientame el culo, échame la leche, escúpeme
Félix: no, no
Félix: , ayy es que a mi esto de la lengua me da un poco de asquete
Cristian: y si te la chupo o algo así?
Félix: bueno yo sé que es terapia de choque pero igual funciona no?
Cristian: no
Félix: ninguna pulsión eh, es que yo soy más de excitarme conociendo a la otra persona , es que a mi el rollito animal este no me va mucho, pero no te mosquees eh?
Cristian: no no, si estoy pensando
Cristian: te chupo los pies? Es que ya no se que hacer
Félix: oye estoy pensando que no soy gay eh?
Cristian: no hombre que no, tenemos que estar seguros
Cristian: además que no sería justo ni para ti ni para ella y además que ya estoy haciendo esto como una cuestión personal
Félix: Cristian no es tu verdadero nombre verdad?
Cristian: no

Félix: y cual es?
Cristian: no te lo voy a decir
Félix: me imaginaba, es que Cristian no te pega
Félix: además en mi trabajo hay uno que se llama así y es nombrarte y acordarme de él
Cristian: ya, donde curras?
Félix: te lo tengo que decir?
Cristian: si no quieres no
Félix: pues no, que luego todo se sabe

Félix: trabajo en una empresa de seguros, importante eh, no te creas,
Félix: puesto fijo, pagas extraordinarias
Cristian: que bien no?
Félix: si, Carolina está encantada
Félix: pero a mi no sé, me gustaría hacer algo distinto, no sé, otra cosa
Cristian: ya, si nunca sabemos lo que queremos
Félix: me dices tu nombre?
Cristian: No seas pesado concéntrate
Félix: pero si yo te lo he dicho
Cristian: pero yo no te lo he preguntado
Félix: te puedo llamar Antonio?
Cristian: llamame Antonio, miguel, pedro...
Félix: Antonio, Antonio está bien
Cristian: oye como si me quieres decir puta, mariconazo, cabrón... lo que se te ocurra
Félix: te llaman todo eso?
Cristian: y cosas peores
Félix: la gente está fatal eh?
Cristian: si tu supieras
Félix: y tu por qué lo haces?
Félix: quisiste actor o modelo y no tuviste suerte?
Cristian: anda ya, si yo soy filólogo hispánico
Félix: y como entraste en esto?
Cristian: siempre he conseguido las cosas así no sé
Cristian: en la facultad cuando un examen me salía mal me iba al despacho del profesor y le hacía un trabajito , o les sonreía o les sacaba la polla
Félix: no jodas
Cristian: que yo soy un profesional, qué te crees,
Cristian: así me he sacado la carrera, el carné de conducir, me pago el piso, bueno lo que me hiciera falta
Cristian: así que un día me dije tío por qué no te lo tomas en serio , me fui a la agencia y hasta ahora
Félix: y no has pensado en hacer otra cosa?
Cristian: estoy bien, además que ya me he acostumbrado, sabes
Félix: estoy un poco harto de tanto soqueteo, nos montamos otro rollo?
Cristian: pues el caso es que nunca me había visto casado, pero bueno, tengo trabajo fijo, una hipoteca de 60 años , un coche que acabo de terminar de pagar, y después de 7 años con Carolina pues como que ya toca
Cristian: todo iba bien hasta que empezó a agobiarme el tema este
Félix: a ti lo que te pasa es que eres un tío inseguro, te da miedo el cambio y te has sacado de la manga esta movida de las pulsiones, porque dime tu a mí que tiene de raro que un tío te ponga cachondo alguna vez , es algo normal
Cristian: no, me lo ha dicho el sicólogo
Félix: que no hombre que no, que yo me dedico a esto y tengo novia
Cristian: no te gustan los hombres?
Félix: que va, yo solo me los follo
Cristian: y ella lo sabe?
Félix: no, le he dicho que estoy cobrando el paro
Cristian: deberías decírselo
Félix: mal por ti y por ella, porque tu debes estar hecho un lío
Cristian: es que no quiero que se largue sabes
Félix: a las tías el rollo este de ser chaperero les da morbo
Félix: por la movida de que tienes que tener la polla grande, que follas bien, que debes ser un guarro en la cama, pero en cuanto tienen lo que quieren se largan, y te quedas solo, y ya estoy cansado
Cristian: pues tío yo creo que vales mucho
Félix: en serio?
Cristian: si, de verdad te lo digo tío
Félix: no me llamo Carlos
Félix: me llamo Guillermo
Cristian: y yo Félix
Cristian: ¿te ha gustado?

Félix: que?
Cristian: que si has sentido la pulsión?
Félix: Creo que no soy gay eh
Cristian: ya, yo también creo que tampoco lo eres
Félix: menos mal eh?
Cristian: ya te digo
Félix: gracias tío, eh. Eres un colega
Cristian: de nada, ya ves
Cristian: toma
Félix: pero si es tuyo te lo has ganado
Cristian: no hombre que ya eres un colega no te puedo cobrar, además lo he hecho para ayudar
Félix: pero y la agencia?
Cristian: da igual, les digo que era un farol, que no abriste la puerta
Cristian: cógelo
Félix: bueno, muchas gracias
Cristian: bueno, suerte con la boda
Félix: suerte a ti también
Cristian: hola, venía ver el gas
Félix: te apetece tomar algo? Café o..
Cristian: no no, estoy bien
Félix: que quieres hacer?
Cristian: me da igual
Félix: a mi también
Cristian: has tenido alguna pulsión?
Risas

DIALOGO 7: MADAGASCAR

Bastién: Hello!
Vazaha: Ah! Hi Vazaha!
Vazaha: Come, have a seat
Bastién: Thank you
Vazaha: Do you like Madagascar?
Bastién: Euh... Yes
Vazaha: Do you know the Famadihana?
Bastién: The Fama... What?
Vazaha: The turning of the dead people!
Bastién: The turning of the dead people?
Vazaha: My aunt is organizing one, you could me
Bastién: Ah, nice, ok!
Bastién: Where is it?
Vazaha: You have to take the bush taxi, Kofiam company to Antsirabe
Vazaha: I give you the adress
Vazaha: I see you there?
Bastién: Ok, no problem!
Vazaha: Ah! You´re here!
Vazaha: Great!
Vazaha: Come!
Rakatoto What´s up Vazaha!
Rakatoto We are going to eat the Vary be menaka
Rakatoto It´s rice with porc,
Rakatoto It´s very fatty and it´s good!
Vazaha: You see
Vazaha: We have to turn seven times around the house
Vazaha: Then, we go to the tomb
Vazaha: You know the Toka Gasy?
Vazaha: Taste it!
Vazaha: It´s very hot

DIÁLOGO 8: MANUAL DEL AMIGO IMAGINARIO

Público: Kilotón! Kilotón

Kilotón: gracias muchas gracias. Vosotros me conocéis como capitán kilotón , pero hay una persona que me conoce como su mejor amigo. ¡imagen!

Kilotón: Fernando, traductor de finlandés. Acaba de cumplir 27 años , dos siete,. Sé lo que estás pensando. ¿cómo es que he logrado ser amigo imaginario de Fernando durante tanto tiempo? ¿por qué no se libró de mi al crecer como los demás?

¿cuál es mi secreto?

Fernando: ¿para la ropa de color es mejor el agua fría o caliente?

Kilotón: fría

Kilotón: es e manual de instrucciones de una freidora más emotivo que he leído

Fernando: ¿no se ha perdido nada en la traducción?

Kilotón: nada en absoluto

Fernando: bien!

Fernando: ¿quién ganaría en una pelea entre Jack Powell y Lobezno?

Kilotón: Lobezno

Fernando: los cojones

Kilotón: ¿los cojones? Si quieres más me lo dices

Fernando: ¿sí?

Madre: niño limpia la casa que vas a tener visita unos cuantos días

Fernando: joder mamá que esto no es un parador nacional, que yo estoy ocupado, tengo que hacer...

Madre: pero se trata de una amiga tuya

Fernando: ¿una amiga mía?

Madre: si de cuando eras niños, Iratxi Iturrieta, no te acuerdas? O anda que no ibas con ella a su casa a merendar cuando salíais juntos de clase y estudiabais juntos

Fernando: ¿Iratxe?

Madre: si, es que me he encontrado a su madre , y me dijo que la chiquilla iba a Madrid a hacer un curso de socorrista

Fernando: ¿Iratxe es socorrista?

Madre: Y le dije que se quedara en tu casa

Fernando: a pues muy bien, claro, claro que si

Madre: ¿y no te importa?

Fernando: no, no, no

Madre: ¿y como dices que tenías tanto jaleo?

Fernando: a pero yo me arreglo, yo, yo ¿y como está?

Madre: ¿cómo está de que?

Fernando: de salud , porque la gente pregunta por la salud de la gente, lo normal no? Digo yo

Madre: ¿pero niño tu eres tonto?

Oficina de empleo: lo siento pero no tenemos ningún amigo para usted. Ya sabe que por culpa de Internet , los video juegos y los teléfonos móviles los humanos ignoran cada vez más a sus amigos imaginarios.

Kilotón: Señor Conejo está con nosotros . Gracias por compartir vuestra situación

Kilotón: mañana nos puede pasar a cualquiera de los que estamos aquí, lo que más nos aterroriza: quedarnos sin empleo.

Kilotón: Al llegar a los 7 años los humanos dejan de tener amigos imaginarios por diferentes motivos, pero todo esto no es nada, comparado con el mayor peligro de todos.

Kilotón: Efectivamente, Oh!

Fernando: Hola!

Iratxi: Hola!

Fernando: muchas gracias! No tenías por qué.

Iratxi: si ya lo tienes lo puedo cambiar eh

Fernando: no no, que no lo había comprado, vamos, está bestial

Kilotón: uyy, que original, igual te regala ciudadano Keane, si sabe que te gusta el cine.

Fernando: ¿y cómo sabías que?

Iratxi: bueno, tengo mis contactos

Iratxi: Oye, pues muchas gracias por dejar que me quede , procuraré no ser una incordia

Fernando: no te preocupes, por cierto ¿tienes hambre? Te preparo algo si quieres

Fernando: y Iratxi: ¡cocinas!

Iratxi: Y las pruebas son: natación libre, natación vestida, remolque con aletas, natación con aletas, y son eliminatorias, si fallas una te vas a casa, así que igual no mas que me tienes que aguantar un para de días

Fernando: no pasa nada, ¿y por qué socorrismo?

Iratxi: pues porque me gusta ayudar a la gente, además en el agua me siento libre, es todo furia como, no sé, como domar a un caballo salvaje

Kilotón: ¿a que no sabes quien acaba de fracasar en su intento de conquistar el mundo?

Iratxi: ¿y tu por qué eres traductor?

Fernando: por lo mismo que tu de los caballos salvajes, pero sin caballos...

Kilotón: hola, estoy aquí. Acabo de salvar tu civilización tal y como la conoces,

Fernando: como un pollín

Iratxi: me llaman

Kilotón: oye, ¿tu estás tonto?, vale, estás tonto

Kilotón: si amigos, el mayor peligro de todos. Una sonrisita por aquí, una caidita de ojos por allá y se acabó

Kilotón: que nosotros seamos imaginarios no significa que imaginemos cosas , yo sé lo que veo, veo gente que quiere usarle, moldearle, manipularle a golpe de parpadeo. Gente que exprime su tiempo, su cerebro, y yo tengo que reaccionar. Porque yo no soy un vecino imaginario, yo no soy un cuñado imaginario, yo soy un amigo imaginario, y esa línea no se puede cruzar.

Kilotón: ¿qué haces?

Fernando: aquí, echándole una mano a Iratxe

Kilotón: ¿y se puede saber dónde estabas cuando evité que Saturno chocara contra la Tierra? Porque ahí no me echaste una mano que yo recuerde

Fernando: pero no es exactamente lo mismo, anda calla que ahí viene

Iratxi: ¿qué tal?

Fernando: muy bien

Iratxi: ¿cuánto tiempo?

Fernando: eh, 10 segundos

Iratxi: ah, pues si, si que está bien, acabo de batir el récord del mundo.

Fernando: ¿quieres un poquito de agua?

Kilotón: oye, que estoy pensando casi no me eches una mano eh? Lo digo por el bien de Saturno,

Fernando: ¿pero por qué me dices 10 segundos?

Kilotón: hombre!

Iratxi: ¿oye y esto? Las aventuras del capitán Kilotón, el regreso del capitán Kilotón, Kilotón 3, la venganza

Fernando: yo sabía que tenía que haberlas quemado

Fernando: anda, saca eso

Iratxi: escrita, dirigida, montada y actuada por Fernando Hinojosa, vamos a ves esto por favor

Fernando: no hombre ¿qué vamos a ver?

Iratxi: venga, por haber pasado la prueba del martes

Fernando: sólo has inflado un globo

Iratxi: oye que era un flotador y tu ni siquiera pudiste hacerlo, venga por favor!

Fernando: que no! Cuando yo digo que no es que no. Y listo, hombre!

Fernando niño: La verdadera historia del capitán Kilotón

Escrito dirigido y actuado por Fernando Hinojosa. Quinto B

Fernando niño: El científico Arturo Peñaflores está investigando en su laboratorio, y tuvo un accidente. La explosión mejoró sus cinco sentidos convirtiéndolo en el Capitán Kilotón

Con voz de chica: socorro, socorro auxilio! Que alguien me ayude! Por favor!

Fernando: Robot destruye tren, robot destruye a la chica

con voz de chica: socorro, socorro!

Fernando niño: ya está aquí Kilotón, ¿quieres casarte conmigo Iratxe?

Fernando: esta no es la cinta que yo creía, era otra

Iratxi: pues eras un niño muy mono

Fernando: pues si, y hablando de cosas monas es que tengo que traducir el manual de un diafragma, y los diafragmas son muy complicados,

Kilotón: cuidado detrás de ti!

Fernando: ¿detrás de ti?

Kilotón: solo quería protegerte de un posible ataque

Fernando: sé defenderme de ese tipo de ataques yo solito, muchas gracias

Kilotón: ella te está cambiando ¿sabes que día es hoy?

Fernando: jueves

Kilotón: ¿y qué sucede los jueves?

Fernando: que salen comic nuevos

Kilotón: que salen comic nuevos y nosotros aquí, en casa, esperando a que la humana regrese del otorrino . Cojonudo. No va a pasar nada entre ella y tu , yo lo sé, tu lo sabes, nueve de cada diez dentistas consultados lo saben

Fernando: gracias

Kilotón: sólo me molesta que te hagas ilusiones, sobre todo con una humana, además luego vienes lloriqueando y te suenas con mi capa

Fernando: ¿sabes cuál es tu problema?

Kilotón: no me digas que estoy celoso solo porque te digo las cosas como son

Fernando: lo que pasa es que quieres que me vaya mal en la vida para recurrir siempre a ti

Kilotón: si quieres que me marche, solo tienes que decírmelo

Oficina de empleo: lo siento pero no tenemos ningún amigo para usted. Ya sabe que por culpa de Internet , los video juegos y los teléfonos móviles los humanos ignoran cada vez más a sus amigos imaginarios.

Kilotón: ya, ya, ya
Oficina de empleo: además aquí hay un error. Donde pone cuánto tiempo ha estado en activo, ha escrito 20 años, y supongo que quiere decir dos años
Kilotón: no, no, no, son 20
Oficina de empleo: ¿sabe que el récord de permanencia entre un amigo imaginario y un humano está en 4 años, 8 meses y 11 días?
Fernando niño: ¿quién eres?
Kilotón: un amigo
Fernando: bueno, enhorabuena, otra vez
Iratxe: gracias por todo, otra vez
Fernando: bueno..
Iratxe: si.. si
Fernando: Los paceses de dónde son?
Iratxi: oye que cuando ya sepa dónde voy a vivir que estamos en contacto no?
Fernando: guay!
Iratxi: ahora vuelvo
Kilotón: quiliquiliquili
Fernando: algún día tendremos que hablar de tus súper poderes, porque lo que no es normal es que encima de puedas teletransportar
Kilotón: vale, pero otro día. Ahora rápido, antes de que ella vuelva. Aprovecha las circunstancias, sabes que tienes posibilidades, si yo lo sé, tu lo sabes
Fernando: ya, pero si me hace un matrix,
Kilotón: ¿cómo que te hace un mátrix?
Fernando: pues eso, le voy a dar un beso y ella hace...
Kilotón: pues entonces mala suerte, porque te vas a sonar en mi capa y la acabo de lavar.
Kilotón: Fernando, a veces un humano tiene que hacer lo que un humano tiene que hacer.
Fernando: muchas gracias, no tenías por qué
Kilotón: nunca me habían salvado de un tren en marcha
Público: bueno qué ¿pero que pasó?
Kilotón: ¿quee, qué paso? Pues pasó que al final fulminé a la humana con mi visión láser, claro
Fernando: no lo entiendo ¿no podrías haber fulminado a la humana desde el principio?
Kilotón: me hacen mucho esa pregunta. En el libro se explica con detalle
Fernando: ¿sabe que día es hoy?
Kilotón: jueves
Fernando: ¿y tiene algún plan para hoy jueves?
Kilotón: hay un meteorito del tamaño de Texas que se acerca a la tierra, un cangrejo gigante está amenazando Menorca, y mi otro yo acaba de regresar de una realidad alternativa buscando venganza, pero..
Fernando: nada que no..
Kilotón: nada que no me haya encontrado antes
Fernando: bueno Iratxe tiene una sobrina, hija única, y la verdad es que no tiene mucha popularidad en el colegio,
Kilotón: esto me va bien eh?
Fernando: no, ya ya
Kilotón: pero si pudieras hablarle alguna vez de mi , sin compromiso eh?
Fernando: claro, claro, sin compromiso.
Kilotón: oye, quien ganaría en una película entre Vigo Mortensen y Godzilla?
Fernando: Godzilla
Kilotón: no Jodas.

DIÁLOGO 9: QUE DIVERTIDO

Fermín: Martí, Martí. Yo me voy , yo me voy
Fermín: con cuidado Martí
Martí: ¿que viene primero, el huevo o la gallina?
Vecina: Pero Fermín (?)
Fermín: Dona Eulalia, voy mañana a cegar el romero
Martí: ¿que viene primero, el huevo o la gallina?
Fermín: Pues hombre, el huevo
Martí: ¿entonces de dónde viene el huevo?
Fermín: de la gallina
Martí: ¿entonces de dónde viene la gallina?
Fermín: del huevo
Martí: ¿entonces de dónde viene el huevo?
Fermín: pues, el huevo.. de la gallina
Martí: ¿entonces de dónde viene la gallina?
Fermín: ole, abajo
Martí: ¿quién era esa?
Fermín: esa?
Martí: si
Fermín: esa es la madre de mi amigo Andrés, el que es ahora pastor
Martí: ¿el que estaba en el bar jugando a las maquinatas?
Fermín: si ese
Martí: yo creo que estaba borracho
Fermín: yo también lo creo, pero es que algunas personas mayores se emborrachan, Martí
Martí: yo de mayor jamás me voy a emborrachar
Fermín: bueno, ya hablaremos de eso
Martí: te lo juro por el universo
Fermín: venga, vamos Martí, vamos
Fermín: no, para Martí, para , cuidado, ven
Fermín: ¿no quieres una manzana?
Martí: no
Fermín: ¿no?
Fermín: por favor, no corras Martí
Fermín: ¿dónde vas?
Fermín: Martí, mira que árbol tan alto, ¿nos subimos a ver si vemos la torre del campanario?
Martí: es que los del retiro no me dejan subir
Fermín: aquí se puede subir a los árboles sino te ponen multa, si esto es Molinicos, agárrate
, que te agarres, coño!
Martí: un euro!
Fermín: no, luego
Martí: dame un euro papi
Fermín: que te agarres, joder!
Martí: dos euros
Fermín: vale, te doy diez si te quedas tranquilo
Martí: vale
Fermín: vale, tranquilo, sin moverte
Fermín: así, a ver
Fermín: dios mío, dios
Fermín: vale, ves? Ya estamos aquí
Martí: no sabía que podías subir
Fermín: bueno, pues porque tengo aptas habilidades
Martí: papi, desde aquí no se ve el pueblo
Fermín: si si, si se ve ya te digo yo que soy mas alto
Fermín: ¿que divertido eh?
Martí: me das los diez euros por favor papi
Fermín: para qué quieres los diez euros, si aquí no te sirven de nada, Martí
Martí: pues vámonos!
Fermín: no, está siendo muy divertido esto no? Verdad?
Martí: no papi
Fermín: pero no me digas que no es divertido, esto es divertidísimo
Fermín: además si nos quedamos tranquilos así un poquito, pues...
Fermín: mira alrededor tuyo , que bonito todo, que...
Fermín: fíjate en los sonidos, los sonidos del silencio, del campo,
Fermín: ves?
Martí: vale, nos vamos?

Fermín: vale, espera un poquito
Fermín: ¿juguemos a las películas?
Martí: vale, ¿es chico?
Fermín: ¿es chico?, si
Martí: ¿y tiene bombín?
Fermín: si, tiene bombín
Martí: ¿tiene látigo?
Fermín: mmmm, no tiene látigo
Martí: ¿tiene bigote?
Fermín: tiene un bigote
Martí: ¿las películas son en blanco y negro?
Fermín: es en blanco y negro... la mayoría si
Martí: esss, ¿tiene bastón?
Fermín: si
Martí: ¿es Charlotte?
Fermín: si
Martí: bieeen
Fermín: me voy a cambiar eh?, no te muevas
Fermín: me caigo!
Martí: papi! Papi! Papi!
Martí: papi, papi
Martí: papi
Fermín: ¿Martí? ¿Martí?
Martí: ¿estás bien papi?
Fermín: si, si hijo, si
Fermín: que del golpe me ha dado un poquito de sueño pero me quedo aquí tranquilo y se me pasa eh?
Fermín: estoy bien eh?
Martí: ¿me puedo bajar papi?
Fermín: no, no no bajas. Tu agárrate bien Martí
Fermín: no te preocupes eh? Que yo aquí me quedo y seguimos hablando un poquito vale?
Martí: vale
Fermín: oye, no me has contado que tal con Lola del Valle
Martí: ehh bien, pero es que ha dicho que no quiere ser mi novia
Fermín: bueno, que las chicas son las chicas
Martí: ya, pero a mi me da igual
Fermín: esto está muy bien
Martí: una pregunta papi
Martí: ¿???? Es más pequeño que yo?
Fermín: Bueno, un poco, si, mas o menos
Fermín: Venga, agárrate Martí
Fermín: ¿tu sabrías volver al pueblo tu solo?
Martí: si
Fermín: ¿sí? , muy bien, pero sabes volver de verdad o en plan chulito
Martí: papi no me llames chulito, vale?
Fermín: no te estoy llamando chulito Martí, solo quiero saber si tu sabes volver solo o como una persona mayor, tu solo.
Martí: si, yo sigo el río luego llegas a la fuente y ya está
Martí: ¿hacemos una carrera papi?
Fermín: no ahora no, claro. No ahora no. Ahora estamos así tranquilos
Martí: me aburro. ¿me cuentas un cuento porfa?
Fermín: no quiero que te sueltes Martí, agárrate por favor
Fermín: Ehh mira, ya que estás ahí. ¿me buscas el móvil que está en la bolsa? Venga
Martí: ¿te tiro el móvil?
Fermín: no! No, no, no, no ¿qué te parece si llamamos a mamá y le contamos lo bien que lo estamos pasando? ¿eh?
Martí: vale
Fermín: venga, ¿te digo su número?
Fermín: seis dos siete
Martí: no no no papi, que yo ya me lo sé
Fermín: ¿sabes su número? Muy bien
Martí: (canta) seis, dos, siete, uno, cuatro, cero, dos, ocho, tres, teléfono mamá
Fermín: ¿y el mío te lo sabes?
Martí: no
Fermín: ¿te lo enseño?
Martí: vale
Fermín: bueno, después, después te lo enseño, ¿vale?
Fermín: ahora marca, venga

Martí: seis, dos, dos, siete (canta) seis, dos, siete. Uno, uno
Martí: seis, dos, siete, uno, cuatro,
Martí: seis, dos, siete... ¿y qué le digo?
Fermín: pues dile que lo estamos pasando muy bien, que esto es el paraíso, es muy divertido, esto es, esto es la gloria! Y le dices que busque a mi amigo Andrés ¿te acuerdas del bar? Que venga a buscarnos al campo de los toros bravos.
Martí: ¿qué es un toro bravo papi?
Fermín: es que antes este campo era de un señor que tenía toros bravos para las corridas de toro, con los toreros y todo eso
Martí: los toreros son muy malos, papi
Fermín: los toreros no son malos, bueno, son malos, bueno, no se puede saber si son malos
Martí: yo de mayor cuando escoja mis multitrabajos no voy a ser ni toro ni torero, yo voy a ser defensor de ellos y de la tierra.
Fermín: eso está muy bien cariño
Fermín: venga, marca
Martí: (canta) seis, dos, siete, uno, siete, cero, ... teléfono mamá
Fermín: muy bien, cariño, esto está muy bien
Martí: hola mami, sí. En un árbol. En el suelo
Fermín: dile, dile lo de Andrés, venga, dile lo de Andrés, Martí
Martí: pues que el amigo de cuando mi padre era pequeño ahora es pastor, borracho y juega a las maquinitas
Fermín: céntrate Martí
Fermín: dile que venga a buscarnos al campo de los toros bravos
Martí: que nos busque al bosque, al campo de los toros bravos, que aquí antes había un señor
Fermín: noo, dile que busque a Andrés rápido y que venga para acá al campo, y que se ponga la cazadora de la marca SOS
Martí: que vengas con Andrés, y como hace mucho frío...
Fermín: sí, de la marca SOS
Martí: que vengas con la cazadora de SOS, porque está empezando a hacer frío
Martí: papi, ha cortado ¿la llamo otra vez?
Fermín: no, no ¿te cuento un cuento Martí?
Martí: vale
Fermín: vale, pues mira, este es un niño que se llamaba Pedro, que cuidaba ovejas en el campo, y todos los días contaba las ovejas, y una y dos... y tenía un perro, un perro labrador muy bonito... e iban todos los días al campo a cuidar las ovejas, les hablaba a las ovejas. Hasta que un día al ir a contar a las ovejas...
Mujer: Martíiii!! Martíiii!! Martíiii!!
Martí: Mami!!, ven corre que lo estoy pasando súper guay!
Mujer: muy guay hijo pero agárrate
Martí: Mami corre mami!!

DIÁLOGO 10: EL ORDEN DE LAS COSAS

Marcos: Cariño, ¿has visto mi cinturón?
Marcos: yo juraría que lo he guardado anoche en su sitio, pero es que no lo encuentro
Marcos: ¿no seguirás enfadada?
Marcos: Venga, anda no seas así, dime si lo has visto
Marcos: Julia ¿sabes donde está el cinturón?
Marcos: ah por favor, no seas así, ¿dónde está?
Marcos: Julia...
Marcos: te cuidaré siempre
Marcos: no te olvides nunca
Marcos: ya voy yo
Marcos: marquitos
Marcos: ¿qué pasa? ¿Papi y mami te despertaron un poquito?
Marcos: ya está estamos haciendo ruido
Marcos: ya está. Como te gustan a ti los paseítos ¿eh?
Marcos: a ver si me puedes ayudar Marquitos, ¿dónde crees que pudo haber metido mamá el cinturón?
Marcos: el cinturón de papá
Marcos: ahí si, si tu dices que por ahí, pues comenzamos por ahí
Marcos: por ahí no hay nada ¿has encontrado algo tu Marquitos?
Marcos: Marquitos deja de jugar con el avión y échame una mano, anda, esto es importante
Marcos: dame eso
Marcos: vale tu ganas
Marcos: pero me tienes que ayudar a encontrar el cinturón ¿vale?
Marcos: ¿sí?
Marcos: anda, ve a buscarlo en el baño
Marcos: pero busca bien que es un cinturón muy especial
Marcos: ¿sabes que era de mi abuelo? Y que luego mi abuelo se lo dio a mi padre y luego mi padre me lo dio a mi. Y algún día cuando seas mayor también será tuyo. Pero solo si lo quieres de verdad ¿eh marquitos?
Marcos: ¿tu lo quieres?
Marquitos: Siiii!
Marcos: así me gusta, si es verdad que lo quieres búscalos bien, ¿vale?
Marquitos: Vale
Marquitos: ¡Papá! ¡Papá!
Marcos: ¿qué pasa Marquitos?
Marcos: ¿lo encontraste?
Marcos: ¿qué pasa marquitos?
Marcos: ¿lo encontraste?
Marcos: ¿qué pasa Marquitos?
Marcos: ¿qué no me oyes?
Marcos: ¿bueno qué? ¿has encontrado el cinturón?
Marcos: uy, vaya, uy, se ha roto. Tu no te preocupes que papá te promete que te lo va a arreglar.
Marcos: venga no te quedes ahí parado y sigue buscando
Marcos: no, no, no, esa puerta no, esa hay que dejarla siempre abierta
Marcos: Marquitos ayúdame a buscar el cinturón
Marcos: Marquitos ¿lo tienes?
Marcos: Marquitos
Marcos: Marquitos, yo ya busqué ahí
Marcos: ¿estás seguro?
Marquitos: déjame a mi, ya lo busco yo
Marcos: Marquitos ¿qué haces ahí parado? Venga, sigue buscando
Marcos: ¿te quieres mover de una vez que tenemos que encontrar el cinturón?
Marquitos: a la mierda el cinturón
Marcos: ¿qué has dicho?
Marcos: que estoy harto de buscar tu cinturón
Marcos: vamos a ver hijo, el cinturón era del padre de mi padre. Cuando yo me muera será tu cinturón, y tendrás que usarlo.
Marquitos: no quiero, me da asco
Marcos: Mucho cuidado con lo que dices
Marquitos: no quiero tu puto cinturón
Marcos: ni se te ocurra levantarme la voz
Marquitos: mamá, mamá!
Marcos: Marcos, sal ahora mismo del cuarto de baño y ve a buscarme el cinturón que es tu cinturón
Marquitos: mamá por favor
Marquitos: vámonos

Marcos: no hagas eso, deja en paz a tu madre
Marquitos: mamá, vámonos, vámonos mamá
Marcos: déjala sola
Marcos: ella quiere quedarse aquí conmigo
Marcos: ¿a que si Julia mi amor?
Marcos: hijo tu tienes que comprender... ¿dónde vas?
Marcos: Marquitos ven aquí
Marcos: ni se te ocurra salir por esa puerta ¿me oyes?
Marcos: marquitos
Marcos: hola hijo
Marcos: no, tu mamá no puede ponerse al teléfono
Marcos: ¿por qué no vuelves a casa Marquitos? , tu sabes que te queremos y te vamos a perdonar
Marcos: no, ya te he dicho que no se puede poner
Marcos: pues porque no y ya está
Marcos: no me grites, lo que tengas que decir me lo dices a mi y punto
Marcos: ¡Marcos! Marqui..
Marcos: Mierda
Marcos: eh, no, Julia no llores,
Marcos: mírame, mírame, volverá
Marcos: todo será como antes, mejor que antes, ya verás eh!
Marcos: mi amor
Marcos: sólo tienes que decirme dónde está el cinturón
Marcos: el cinturón Julia, por favor!
Marcos: deja que suene y dime dónde está el cinturón
Marquitos: Mamá, mamá por favor sal de ahí, todavía estás a tiempo, vamos mamá por favor, vente conmigo mamá , sal de ahí, todavía estás a tiempo., por dios vente mamá
Marcos: ¿tu crees que disfruto con todo esto?
Marcos: ¿qué me gusta verte así?
Marcos: es que no sé por qué te empeñas. No sé por qué te cuesta tanto aceptar el orden de las cosas, Julia, no lo entiendo mi vida
Marcos: no lo entiendo
Invitado: hola Marcos, ¿Qué pasa Marquitos?
Marcos: ¿qué hacéis aquí?
Invitado: ¿cómo que hacemos aquí? Que este domingo os tocaba a vosotros
Invitado: ¿no me digas que Julia no ha preparado nada?
Marcos: fue culpa mía, lo olvidé, lo siento
Invitado: Muy bien, Mariana anda, prepáranos algo que si no morimos de hambre
Invitado: ¿está todo bien?
Marcos: no ha sido nada, no te preocupes
Invitado ¿ha sido Marquitos no?
Invitado: ¿Marcos que pasa? ¿qué estas buscando? ¿te puedes quedar quieto de una vez? ¿qué pasa Marcos?
Invitado: Dime de una puta vez que pasa
Marcos: No lo encuentro
Invitado: ¿qué no encuentras que?
Marcos: el cinturón de papá
Invitada: ¿qué? ¿qué Julia te sigue escondiendo el cinturón de papá?
Invitado: Joder Marcos, con estas cosas no se juega,
Invitada: Julia, a qué viene ese empeño, si al final es peor
Marcos: tienen que ayudarme, entre todos lo encontramos enseguida
Invitado: ¿es que no aprendiste nada de papá? ¿qué pasa? ¿qué tienes una mujer desobediente, que tienes un niño malcriado? A ver si el verdadero problema eres tu, que no te haces respetar.
Invitado: Mano dura Marquitos, mano dura es lo que siempre te ha hecho falta.
Invitado: yo siempre he querido lo mejor para ti, Marquitos, venga anda, no pierdas tu tiempo y pregúntale a tu esposa dónde está el cinturón.
Marcos: Ya le he preguntado muchas veces
Invitado: No Marquitos, no, pregúntale de verdad
Marcos: Mira Julia, dime donde está
Marcos: Sabes que si no va a ser peor
Invitada: Ella no te quiere Marcos, si te quisiera de verdad, no te haría sufrir tanto
Invitado: Por una vez en tu vida, pórtate como un hombre
Marcos: Julia no me hagas esto por favor , por sólo un poco de tu parte
Marcos: abre la boca de una puta vez y dime donde está el cinturón
Marcos: muy bien

Marcos: Julia, Julia

Marcos: Julia por favor, Julia, Julia, Julia por favor, Julia, Julia

Marcos: Julia, tu sabes que te quiero mucho, y que te cuidaré siempre

Marcos: si me duele más a mi

Marcos: debes comprender que no puedes elegir, las cosas son así y ya está

Marcos: así ha sido siempre

Marcos: Julia, es mi cinturón, y lo será hasta que me muera, ¡necesito ese cinturón!

Marcos: Llevamos toda una vida esperando ser felices

Marcos: todavía podemos, Julia, todavía

Marcos: Dámelo, ¡dámelo!, dámelo Julia, dámelo, dámelo, dámelo dámelo!!

Marcos: ¿qué haces? ¿por qué? ¿por qué Julia? ¿por qué? ¿por qué Julia? ¿por qué? ¿por qué?

Marcos: Julia

DIÁLOGO 11: AUNQUE TODO VAYA MAL

Emilia: : (medio durmiendo) ¿Es que no puedes apagar el despertador como una persona normal?
Juan: (cantando) Buenos días mi vida
Es muy temprano
Pero tú estás hermosa
Como una rosa
Emilia: Hoy nos hemos levantado juguetones.
Juan: (cantando) Aún no te has ido a trabajar
Y ya te echo de menos
Cada día contigo
Es una aventura
Una locura
Una explosión Aún no te has ido a trabajar
Y ya te echo de menos
Cada día contigo
Es una aventura
Una locura
Una explosión
Juan: (cantando) ¿Qué más se puede pedir?
Emilia: Que sí, cariño, que sí.
Juan: (cantando) ¿Qué más se puede pedir?
Emilia: Te quiero
Juan: (cantando) Te quiero, te quiero, te quiero
Te adoro mi amo
Emilia: : Llego tarde
Juan: (cantando) El café está muy malo
Pero eso no me importa
Porque es el café del amor
Y ahora me voy
Que llego tarde
Juan: (off teléfono, cantando) Perdona mi vida. Estoy muy preocupado. Llámame y hablamos... En el hospital va a haber un ajuste del personal.
Juan: (off teléfono,, cantando) Dime mi amor...
Emilia: ¿Se puede saber qué te pasa hoy? ¿Te parece normal decirme lo del ajuste de personal cantando?
Juan: (off teléfono cantando) Es que me sale así...
Emilia: ¿Ya, y si te despiden también me lo vas a decir cantando?
Juan: (cantando) ¿Tú crees que me van a despedir?
Emilia: No lo sé, Juan... ¿Me puedes hablar como una persona normal?
Juan: (cantando) Lo intento.
Emilia: ¿Es una apuesta que has hecho con los amigos?
Juan: (off teléfono cantando) No es una apuesta, mi amor, no sé explicarlo
Emilia: ¿Qué pasa, cariño? No has dicho una palabra en toda la noche.
Emilia: ¿Es por lo del hospital? ¿Estás agobiado?
Emilia: ¿Entonces qué es? ¿He dicho algo, he hecho algo?
Juan: (cantando) No, no eres tú...
Emilia: ¿Ya estamos otra vez con la cancioncita?
Juan: (cantando, se encoge de hombros) Espero que se pase mañana.
Emilia: Buenas noches
Juan: (cantando) Buenas noches...mi amor
Juan: (cantando) Buenos días...mi vida
Juan: (cantando) Buenos días... mi vida
Inés: Qué pinta tiene, muy bien.
Fernando: (a Juan) Qué faena, eh, pólipos en la garganta...
Inés: Si, pues ero hay que cuidarlo, eh.
Emilia: Es que ni los buenos días puede decir. Nada, ni no puede hablar, no puede decir ni pío...
¿Verdad, Juan?
Fernando: ¿Y puedes comer con pólipos?
Emilia: No, claro ... tampoco puede comer. Sólo líquidos...
Emilia: El pobre no se acostumbra a esto... de los pólipos... y de estar callado.
Inés: ¿Y desde cuándo estás con esto de los pólipos?
Emilia: Nada, unos días... Pero no pasa nada, lo importante ahora es que no hable. Que no diga nada.
Fernando: (con la boca llena) Y que no coma.
Emilia: Eso, nada de comer.
Inés: Pues qué chollo, hija, no come, no habla...
Fernando: ¿Y follar puedes?

Juan: (cantando) ¿Qué tiene de malo cantar?
Juan (cantando) Decidme:
¿Qué tiene de malo cantar
En lugar de hablar?
Inés: Anda, si puedes hablar...
Fernando: Y cantar.
Juan: Cantar
Sin parar
Por la mañana cuando amanece
Por la tarde cuando... atardece
Por la noche cuando... anochece
Emilia: : (sonriendo) Ya está bien, Juan, no es el momento...
Juan: (cantando) Sí es el momento...
Algo me ha pasado
Y sólo puedo cantar
¿Es tan malo?
¿Es tan grave?
¿Es que canto tan mal?
Emilia: No sé qué mosca le ha picado
Fernando: ¿Pero cantas todo el tiempo?
Juan: (cantando) No puedo evitarlo...
Me sale así.
Juan: (cantando) No tengo nada en la garganta. Es sólo que desde hace unos días
Todo lo digo cantando...
Inés: ¿Unos días?
Fernando: ¿Cuánto tiempo llevas cantando?
Emilia: : (desesperada) Tres semanas.
Inés: ¿Y no habéis ido al médico, o al psicólogo?
Juan: (cantando) No estoy enfermo.
Es sólo... que canto...
Fernando: Muy bien, hombre... pues cántanos algo de Sabina...
Inés: ¿Cómo no me habías dicho nada antes?
Emilia: Es que no sé cómo explicarlo...
Juan: (cantando) No hay nada que explicar.
No hay nada que ocultar.
Sólo canto...canto...
Y nada más.
Inés: Bueno... nosotros vamos a tener que irnos ...
Juan: (cantando) ¿Te vas?
¿Me dejas?
Juan: (cantando) Perdóname
No he podido evitarlo...
Emilia: No es por lo de esta noche, Juan. Cuando decidas dejar de hacer el idiota, me avisas...
Juan: (cantando) No te vayas, por favor
Sin ti no soy nada
Todo esto de cantar
Yo no lo entiendo
Juan: (off, cantando) No te vayas por favor,
Sin ti no soy nada
No diré una palabra
Pero, por Dios, no te vayas
Emilia: ¿Pero por qué? ¿Por qué cantas todo el tiempo Juan?
Juan: (cantando) No lo sé...
Emilia: Pues cuando lo sepas, me llamas y me lo cuentas.
Juan: (cantando) ¡Qué putada... ay qué putada más gorda!
Inés: Tendríamos que hacer esto más veces, comida de chicas así...
Eva: Voy preparando la sing...
Emilia: Yo hoy no tengo humor, eh.
Pili: ¿Cómo llevas la separación?
Emilia: Muy mal.
Inés: Bueno, a ver, has hecho lo que tenías que hacer, si es que no se puede ir por la vida haciendo lo
que a uno le da la gana...
Emilia: Todo el santo día con la canción.
Inés: ¿Y él qué dice?
Emilia: No dice nada, sólo canta.
Pili: ¿Y no hay ninguna solución?
Emilia: No sé qué hacer para que hable como una persona normal...

Inés: Llévale al médico...

Emilia: Lo hemos probado todo.

Pili: Yo una vez tuve un novio que era calvo y también lo probó todo

Emilia: ¿Calvo? ¿Y eso qué tiene que ver?

Pili: Pues no lo sé, es que se me ha ocurrido ahora

Eva: Venga, ya está...

Emilia: ¿Eh?

Eva: Primero una canción en grupo... y luego individual, ya sabéis...

Emilia: ¡Que no estoy yo ahora para cantar!

AMIGAS (cantando) Te has quedado dormido esta mañana
La tostada se te ha quemao, no hay café, ni leche, ni ganas...
El gato se ha escapao una vez más
Los vecinos no han parao de follar
Y es que solo abres un ojo
Nada salva de ir a currar

AMIGAS (cantando)
Y al bajar a la calle
Encuentras tu coche destrozao
Y pintao sobre el capó se lee,
"coge el autobús pringao"
Y enseguida te resignas
Te encaminas hacia el metro
Será mejor que te des prisa,
Ya has perdido mucho tiempoooo

Emilia: ¡No os preocupéis...! ¡Ya sé lo que tengo que hacer!

Inés: ¿¡Pero dónde vas!?

Emilia: , Amigas (cantando
Cuando llegas al curro tu jefe está gritando
Le cuentas todo tu día
Pero no te está escuchando..."
Sobre la mesa una pila de informes te está esperando
Te sientas, los haces, no piensas en na, solo quieres acabarlooosss

Cliente: La maquinita de los cojones...

Camarero: ¿Juan, café te pongo?

Camarero: Bueno! Pues sí que estamos habladores hoy...

Camarero: No golpear el cristal, por favor...

Juan: (cantando) ¿Cómo me has encontrado?

Emilia: si me has dejado catorce mensajes en el buzón de voz diciendo que ibas a estar aquí...

Juan: (cantando) Es que te echo de menos...

Emilia: La verdad es que... yo también.

Juan: (sonríe) ¿De verdad?

Emilia: Juan... si tú te preocupas, yo me preocupo. Si a ti te duele algo, a mí me duele también. Si te ríes, yo me río contigo. Si lloras, lloro contigo. Y si cantas...

Juan: (cantando) ¿Qué?

Emilia: Si cantas...

Juan: (cantando, expectante) Si canto...

Emilia: : (cantando) Si cantas, yo canto contigo.

Juan: (sorprendido, cantando) ¿Ah, sí?

Camarero: ¿Juan, café te pongo?

Camarero: Bueno! Pues sí que estamos habladores hoy...

Camarero: No golpear el cristal, por favor...

Juan: (cantando) ¿Cómo me has encontrado?

Emilia: si me has dejado catorce mensajes en el buzón de voz diciendo que ibas a estar aquí...

Juan: (cantando) Es que te echo de menos...

Emilia: La verdad es que... yo también.

Juan: (sonríe) ¿De verdad?

Emilia: Juan... si tú te preocupas, yo me preocupo. Si a ti te duele algo, a mí me duele también. Si te ríes, yo me río contigo. Si lloras, lloro contigo. Y si cantas...

Juan: (cantando) ¿Qué?

Emilia: Si cantas...

Juan: (cantando, expectante) Si canto...

Emilia: : (cantando) Si cantas, yo canto contigo.

Juan: (sorprendido, cantando) ¿Ah, sí?

Emilia: : (cantando) Si hay que vivir cantando...
Pues se canta...

Juan: (cantando) ¿Vas a cantar tú también?

Emilia: : (cantando) Escucha mi vida,

La música que sale de mis labios...
Si tú no dejas de cantar,
Yo no quiero dejarte de querer...
No te pido que dejes de cantar
Sólo te pido
Que me dejes cantar
A tu lado también
LOS DOS (cantando) Qué más se puede pedir...
TODOS (cantando)
Aunque todo vaya mal
Aunque vaya a peor
Si tú me quieres
Y cantas conmigo
Y bailas conmigo
Y ríes conmigo
Todo es posible
Entre los dos
Aunque todo vaya mal
Aunque vaya a peor
Si tú me quieres
Y cantas conmigo
Y bailas conmigo
Y ríes conmigo
Todo es posible
Entre los dos
¿Qué más se puede pedir?
¡Amor!
Aunque todo vaya mal
Aunque vaya a peor
Si tú me quieres
Y cantas conmigo
Y bailas conmigo
Y ríes conmigo

DIÁLOGO 12: MI AMIGO INVISIBLE

Tomás: Sal, no hay sal en las patatas
Joder, odio las patatas sin sal
Para cualquier persona normal sería tan fácil como decir:
Hey papá, ¿me acercas la sal?
Para mi no, soy tímido
No os riáis, es serio. Soy tan tímido que no le puedo decir a mis padres que me acerquen la sal
Soy tan tímido, que no me atrevo a levantarme para ir a buscar
Que coño, soy tan tímido que si supiera que estos pensamientos los está escuchando otra gente, seguramente vomitaría de los nervios ,
Así que me como las patatas sin sal
Tomás: Mi vida es muy simple,
cada mañana después de desayunar, doy una vuelta a la manzana
No es muy difícil imaginar que esta timidez no me permite tener ningún tipo de relación afectiva
No tengo amigos, pero hago otras cosas:
Juego a la consola, leo comics, me hago pajuelas
Madre: nos vamos a trabajar cariño
Padre: adiós hijo
Tomás: ese es el mejor momento del día
(canta en inglés)
Andy: hola, soy Andy, vengo de tu cabeza, soy tu amigo invisible
Tomás: desde luego no era invisible, ni mucho menos mi amigo, pero desde ese momento no se separó de mi
Tomás: Al principio no me importaba demasiado, pero poco a poco me di cuenta de que era un estorbo
¿Para qué quiere la gente amigos? Ni siquiera me podía hacer la pajuela diaria, esto tenía que acabar, debía volver a recuperar mi vida
¿por qué no entendía que me daba vergüenza?
Tomás: Cuando me gire habrá desaparecido 1..2..3!
¡como le odio!, pero tiene estilo
Tomás: Al fin y al cabo no estaba tan mal,
Jugábamos a la consola, leíamos comic, y se hacía las pajuelas sin manos
Andy: Ha estado bien ¿verdad?
Tomás, tienes que empezar a cambiar, no puede ser que seas tan tímido
He venido aquí a ayudarte, de hecho, tu mismo me has creado para que te ayude . No eres feliz, tu no eres así
¿cuántas veces has soñado con tener un grupo de amigos? Alguien con quien ir al cine, una buena charla con alguien que te entienda
Tomas, vengo de tu cabeza. Sé perfectamente que cada noche sueñas con sentarte junto a tu padre en el sofá y hablar, que te cuente su vida, conocerlo, y a tu madre igual.
O tener una novia, ¿qué me dices de eso? Una buena chica con la cual poder compartir esos grandes momentos...
Te he visto bailar, lo haces muy bien... imagínate, comenzar una nueva vida hoy mismo...
Creo que podrías llegar lejos con el baile, ¿quién sabe si algún día llegarías a ser famoso? Piénsalo
Tomás: Tenía razón, estaba tirando mi vida a la basura, no conocía a nadie, estaba solo . La persona con la que había hecho más cosas en mi vida no existía... además, yo quería ser bailarín!
Tomás: Posiblemente era el día mas feliz de mi vida, o al menos iba a serlo en unos instantes, iba a hablar. Por fin mis padres oírían mi voz...
Ni siquiera se lo imaginan, menuda sorpresa se van a llevar...
Estoy preparado, es el momento,....
Un momento ¿qué digo? ¿buenas noches? No creo que sea muy apropiado...
Padre madre, a partir de ahora voy a hablar, tampoco, da igual, ya me saldrá... ¡Vamos!
No, no puedo, soy incapaz... ¿cómo me he engañado a mi mismo de esta forma?
¿cómo he podido creer que soy una persona normal?
Madre: Ya está bien Miguel, esto no puede seguir así, tenemos que aceptarlo, nuestro hijo está enfermo
Padre: pero cariño...
Madre: pero nada, a partir de mañana comenzaremos a tomar decisiones muy serias
Y tu! Tu vístete y márchate
Tomás: no puede ser
Madre: ya te enviaremos lo que te falta por cobrar de esta semana
Tomás: no tenía amigo, y mis padres me habían engañado
Andy: bueno pues, que vaya bien
Padre: igualmente
Andy: adiós, lo siento
Tomás: Nooo!!!
Tomás: amigo

DIALOGO 13: TU (A)MOR

Narrador: el corazón ha sido denominado como el símbolo del amor desde la antigüedad. El origen de esta identificación es anterior a la medicina y totalmente arbitrario.

Simplemente, se desconocía la función de cada órgano y se atribuyó al corazón la de controlar sentimientos.

Narrador: Tradicionalmente nos hemos acostumbrado a verlo como esa imagen esquemática que los enamorados dibujan atravesada por flechas, en los troncos de los árboles o las puertas de los baños.

Sin embargo, gracias al desarrollo de la cardiología, podemos ver cómo realmente es el corazón.

Es un músculo estriado y hueco, órgano principal del aparato circulatorio, es responsable de impulsar sangre por todo el cuerpo, y a diferencia de otros músculos, ni sus contracciones ni la frecuencia de éstas dependen de la voluntad.

Narrador: Por ejemplo, las pulsaciones por minuto de esta chica, son menores ahora que en 30 segundos, cuando se incorpore después de desperezarse.

Narrador: Sara tiene 28 años y es francesa. Acaba de despertar en una cama extraña. Por ello, y pese a la aparente calma de esta mañana de verano, su frecuencia cardíaca está experimentando un leve incremento del que no es consciente.

Narrador: Sin embargo, un sonido dispara su corazón y la hace darse cuenta de su nerviosismo.

Narrador: Andrés, de 28 años, también presenta síntomas de eretismo cardíaco, aunque provocados por un sonido diferente: la puerta de su cocina abriéndose por una chica a la que apenas conoce.

Andrés: ¿leche?

Sara: no

Andrés: ¿azúcar?

Sara: no, gracias

Andrés: no te imaginaba así

Sara: ¿así como?

Andrés: no sé, así

Sara: ¿así bueno, o así malo?

Andrés: así bueno

Sara: se pone a cantar en francés

Narrador: aunque popularmente se diga que las mujeres son más sensibles que los hombres y que, por tanto, tienen más corazón, el de Andrés es anatómicamente mayor por ser de género masculino. Ahora mismo se ve afectado por la ingesta de 212 miligramos de cafeína, cantidad que podría provocarle una cardiopatía isquémica aterosclerosa. Además, la ligera taquicardia aumenta por el incremento de testosterona, fruto de la excitación que desencadenan los dedos de Sara al acariciar suavemente su torso.

Narrador: No hablaríamos ya de eretismo cardíaco, sino de un saludable erotismo cardíaco, durante el que aumentan las pulsaciones y la presión arterial.

Narrador: Tras el orgasmo, donde el consumo de oxígeno miocárdico se duplica, sigue un proceso de descongestión generalizado, durante el que decrece el ritmo cardíaco. Suele provocar el llamado sueño postcoital, más frecuente en hombres que en mujeres.

Narrador: En el caso de Andrés, esta somnolencia es frecuente a partir del cuarto mes de convivencia, generando episodios de insomnio en Sara y una melancolía que ella define como "coeur brisé" o "encogimiento del corazón".

Andrés: estaba soñando ya

Sara: sigue durmiendo

Andrés: soñaba que me encontraba con un genio, esos de las lámparas, me concedía un deseo,

Sara: ¿y qué le pedías?

Andrés: que te volviera fea como un demonio

Sara: ¿cómo un demonio?

Andrés: así no podrías gustarle a nadie más, y te quedarías para siempre conmigo

Sara: jaja

Andrés: había una francesita, muy muy feíta. Y todos cuando la miraban querían salir de allí.

Narrador: al bromear, Andrés emite una serie de sonidos que a través del oído se Sara llegan a su cerebro, transformándose en emociones y haciéndola reír. Para ella es como si su corazón se "ensanchase"

Narrador: Sin embargo, la cardiología descarta esta expresión romántica., limitándose a estudiar cómo el movimiento muscular que genera la risa, estimula el endotelio y libera endorfinas.

Narrador: Veamos ahora qué ocurre con el corazón de Sara cuando Andrés se niega a mudarse a Lyon, tras 12 meses de convivencia,

Narrador: aunque ella nota palpitaciones y cree que su corazón "se rompe", desde un punto de vista médico, esto supondría la muerte.

Narrador: en realidad don arritmias, generadas por la intensidad de la discusión.

Andrés: Sara, venga Sara, joder... entiéndelo

Narrador: Por su parte, Andrés siente ahora una fuerte opresión en el pecho. Este síntoma podría estar relacionado con diversas enfermedades.

Narrador: Endocarditis, cardiomiopatías, insuficiencia cardíaca o angina de pecho, son solo algunas de ellas y podrían estar originadas por su adicción al café, o por el mero envejecimiento del órgano.

Narrador: También existe el riesgo de desarrollar tumores, denominados mixomas, suelen ser de forma irregular y consistencia gelatinosa. Se adhieren al corazón provocando en él comportamientos anómalos. Hacer un diagnóstico exacto es difícil, ya que sus síntomas son similares a los de otras enfermedades, incluyendo agotamiento o falta de apetito.

Narrador: Eso es lo que precisamente Sara y Andrés sienten en este momento. Identificar la causa también es difícil para ellos, ya que son incapaces de hacer un diagnóstico correcto de los factores que han hecho que su vida en común no funcione como antes.

Narrador: Cuando el mixoma es pequeño, el tratamiento recomendado es la extracción quirúrgica del tumor y la sustitución de la válvula mitral. Para ello, los médicos hacen con el paciente, lo que Sara tantas veces pidió sin éxito a Andrés: que le abriera su corazón.

Narrador: Con una operación exitosa, el área queda limpia y libre de la influencia del tumor. Tras un período de convalecencia y recuperación, el corazón vuelve a funcionar normalmente.

Narrador: La única diferencia sería la cicatriz resultante de haber sustituido la antigua válvula defectuosa por una nueva.

Sin embargo, cuando el mixoma es demasiado grande, o está excesivamente ligado al corazón, no puede ser extraído por el riesgo de causar la muerte del paciente. En estos casos, el tumor permanecerá adherido al corazón para toda la vida. La única solución posible consiste en minimizar los síntomas al máximo. Esto permitirá que el paciente lleve una vida aparentemente normal.

Narrador: Los mixomas suponen un 21% de las afecciones cardíacas. Paradójicamente el mismo porcentaje de parejas se rompe cada año.

DIÁLOGO 14: EL CORTEJO

Alfonso: Que te digo que no...!
Morales: Que sí, hombre, que sí. Si no dónde los tienen?
Alfonso: ¡Ahí está! Ese es su secreto... Por eso son una cultura milenaria.
Morales: Qué cultura milenaria ni qué hostias! Los chinos se mueren Igual que los cristianos, no me jodas.
Chunda: (Que escucha música en sus auriculares) pero no los entierran, coño.
Morales: Ya salió el listillo éste...tú que sabrás.
Alfonso: A ver, tú has enterrado a algún chino?!

Morales: No y eso qué tiene que ver?
Alfonso: Capi, ¿Tú has enterrado a algún chino?
Capi: (Que no levanta la vista de su crucigrama) No...
Alfonso: ¡Pues ya está!! Si Capi no ha enterrado a ninguno es que no los entierran.
Chunda: Tú, dale la razón, no te jode...
Alfonso: Quizás los entierran en sus casas...
Capi: Eso está prohibido, hombre. (Pausa)
Morales: O a lo mejor los mandan a China en contenedores...
Chunda: Claro, y si mandan muchos les sale más barato...
Jefe: Va, va, va, nos ponemos un poco las pilas... A ver, éste es Carlos Alberto y va a trabajar con vosotros en la sección. Le explicáis un poco de que va todo esto y nos ponemos a trabajar que vamos tarde. (entregando unos papeles) Hay que abrir el J-29. Capi te llevas al nuevo. (sale)
Chunda: (Al nuevo) Chunda. (Intentando imitar a un cubano) Carlos Alberto, como en las telenovelas, Carlos Alberto.
Morales: No le hagas caso, (dándole la mano) Morales, mucho gusto.
Alfonso: y ése de ahí es Capi. Si quieres aprender rapidito, no te separes de él. Ahí donde le tienes, enterró a Paquito Simón.
Carlos Alberto: (con admiración)... a Paquito Simón...
Alfonso: Sí, sí y hasta salió en los periódicos, verdad Capi?
Capi: Venga...Vamos.

Chunda: Buenos días
Capi: Buenos días... señora
Marta: Buenos días.
Capi: No me use hoy esa fuente, que la tengo fuera de servicio.
Marta: Ah no, no se preocupe que siempre uso esa de atrás.
Capi: Nada... y... que tenga un buen día.
Marta: Gracias

Morales: Me cago en la puta, la madre que los parió!!
Alfonso: ¿Pero qué pasa?
Morales: Qué va a pasar? que los cabrones de la sección 2 nos han vuelto a quitar los pasteles.
Chunda: No jodas! ¿Pero seguro que era hoy?
Morales: Que sí, que se nos han adelantado...
Alfonso: (a Capi que esta entrando)¿ Capi, tú la has visto...?
Capi: (nervioso) Yo no, ¿A quién?
Alfonso: A la loca de los pasteles...
Carlos Alberto: ¿Qué pasteles?
Alfonso: Una viuda que todos los meses le trae unos pasteles al difunto...
Morales: Mira chaval, no has probado unos pasteles así en tu puta vida...
Carlos Alberto: ¿Y se los roban al muerto?
Chunda: Sí, es que tiene un pelín alto el colesterol y no le sienta bien el dulce, no te jode...
Jefe: Morales y Chunda, hay un entierro a las diez y media en C-32, lo hacéis vosotros.
Capi: Lo hago yo, jefe. De verdad, no me importa, no me importa.
Capi: Me llevo al nuevo...
Mujer: (Llora desesperada) Manolo, no me dejes...por favor, no me dejes...
Morales: Qué pasa Capi? te ha tocado la bonoloto y nos dejas?
Capi: No, pedí permiso para salir antes.
Alfonso: ¿Y eso?
Capi: Tengo...dentista...
Capi: Cómo le va, señora
Marta: No lo había reconocido.
Capi: No será por...?(señalándose el bigote)
Marta: Sí, sí...puede ser...
Capi: Va a coger el autobús?
Capi: Yo enterré a su marido...

Marta: (sorpresa) ah, sí? Ah, no lo recordaba...

Capi: Normal, son momentos muy duros... pero yo me acuerdo muy bien de usted, bueno y de sus hijos... tiene dos, no?

Marta: Sí, el pequeño de 18 y la mayor de 25. Está embarazada, sabe?

Capi: Enhorabuena!

Marta: Gracias.

Ellos no quieren venir a ver a su padre, odian los cementerios. Por eso me verá a mí siempre sola de limpiando la tumba, y eso... a mí no me gusta que esté descuidada, así sin flores.. no sé me da pena...

Capi: La tiene muy bonita... pruebe con los geranios, duran mucho.

Marta: Ah sí? Le voy a hacer caso...(pausa) Perdón el atrevimiento, pero... si yo le diera a usted un dinero, usted se podría ocupar de limpiar la tumba cuando yo no esté?

Capi: No, no. Tenemos prohibido hacer cualquier trabajo extra, solamente podemos cuidar las tumbas de familiares o de personas muy cercanas... lo siento...

Marta: Ah, no. No lo sabía...

Capi: Yo enterré a Paquito Simón...

Marta: (con admiración) A Paquito Simón? Qué me está diciendo? De verdad?... ay, qué bonitas sus películas y como cantaba el hombre...yo era fan...

Capi: Era el mejor. Nunca olvidaré su entierro, qué bárbaro...

Marta: Ah, mire, ya llega mi autobús. Gracias por la charla, adiós.

Capi: Adiós.

Marta: Qué pena, con este tiempo, no hay planta que aguante. Heladitas se me quedan todas...pero bueno, tampoco las voy a poner de plástico, por ahí sí que no paso...

Capi: Marta...

Marta: Se acuerda de las margaritas que traje el mes pasado? Pues mírelas, no queda ni una...

Capi: Marta... me gustaría invitarla a salir...

Marta: Pero qué dice, hombre...

Capi: Sí, quedar fuera del cementerio, no tiene nada de raro, no?

Marta: Pero cómo se le ocurre hacerme esa pregunta delante de la tumba de mi marido? Por Dios...

Capi: Pero su marido falleció ya hace varios años, seguro que no le va a importar, digo yo.

Marta: Ya pero es que no podría...

Capi: Mire, este fin de semana echan un ciclo de Paquito Simón en los cines Rialto... Paquito Simón, por Dios...

Marta: (poniéndose nerviosa) No lo entiende, no...

Capi: Quedamos el sábado a las seis, qué le parece?

Marta: No puedo, no puedo.

Capi: La espero allí...!

Capi: Dos

Marta: Hola, soy Marta. Deja tu mensaje después de la señal. Gracias.

Capi: Hola, este es un mensaje para Marta.

Marta, quería saber si está usted bien. Como no vino al cine... ah! Soy el Capi, el Capi, el del cementerio.

Marta soy yo otra vez, el capi. Hace tiempo que no la veo por aquí. Bueno, espero que no se haya ofendido con la invitación al cine... le dejo mi teléfono eh? 66970392...

Hola Marta, ya me he dado cuenta de que no quiere hablar conmigo, pero por lo menos pásese a ver los geranios, mujer, que este año han florecido como nunca... pásese, venga, que la espero... Adiós.

Morales: ... El que seguro que está enterrado es el chino este, coño,

Carlos Alberto: A ver, ¿Qué chino?

Morales: este que hacía películas de kárate...

Chunda: Jackie chan

Morales: No...

Chunda: ¿Bruce Lee?

Alfonso: Bruce Lee no era chino... se hacía el chino el cabrón...

Jefe: Qué pasa? que han decretado fiesta y yo no me he enterado? (todos se callan) venga hombre, que ya vamos tarde. A ver, (leyendo en un papel) Entierro a las once y media, en el C-96. Y entierro a las doce cuarenta y cinco, en el...

Capi: (alarmado) No puede ser... no puede ser

Jefe: (extrañado, vuelve a leer con fastidio el papel que tiene en la mano) vamos a ver, entierro hora, once y media, C-96 pasillo 3, procedencia: Interfuneraria M-30, lo quieres hacer tú?

Capi: No. Yo no puedo...

DIÁLOGO 15: BERLÍN

MONÓLOGO MARCOS:

Pues resulta que una mujer se me acerca en un bar y me da dos besos y me dice: coño Marcos qué haces aquí no te veía desde Berlín, ¿cómo estás? te veo muy bien.

Yo por supuesto no me llamo Marcos y por supuesto no he estado nunca en Berlín, pero ella se llama Elena y tiene dos buenas tetas y un buen culo y una cara bonita y una sonrisa que no me recuerda a nadie en particular, pero me hace desear haber conocido a alguien con esa sonrisa. Así que me hago el tonto y ella pide dos cervezas y yo otras dos y a ella le hace gracia y se ríe y yo me río con ella.

Ella se pone a contar anécdotas de cuando estábamos en Berlín, que por supuesto yo no conozco, pero asiento y bebo de mi copa, y ella bebe de la suya y todo parece estar bien porque ella sonrío y yo sonrío y los dos hacemos buena pareja allí plantados en un bar sonriendo como bobos por anécdotas que nunca me han pasado. Pero ella no lo sabe y yo miro sus tetas y su culo y trato de imaginar quien es ese Marcos y qué coño ha hecho para tener tanta suerte en Berlín, y me pregunto si ella me dejaría repetir aunque yo nunca he hecho nada con ella en Berlín ni en ninguna otra parte; pero eso no quiere decir que no quiera hacerlo. Y entonces ella me dice que se ha mudado hace poco a una casa cercana a ese bar y que qué me parece que nos tomemos la última en su salón, y yo digo que me parece estupendo porque allí no hay quién hable y apenas me estoy enterando de todo lo que me cuenta sobre ella y yo en Berlín y tengo miedo de que sea una información que luego necesite para hacer con ella lo que Marcos o sea yo hice en Berlín con ella (aunque nunca hice nada).

Y salimos del local y caminamos quinientos metros hasta su portal, y ella coge mi brazo y se apoya en mi hombro y yo pongo la mano en su antebrazo y todo no parece estar bien, sino que parece estar muy bien. Y subimos los cinco pisos sin ascensor hasta su casa y cuando llego arriba yo no estoy cansado sino caliente, y la sigo mirando las tetas y el culo pero sobre todo su sonrisa y esa cara bonita que ella tiene y que yo nunca había visto antes de esa noche.

Y entonces ella me pone una copa y se pone una copa y yo me la bebo y sonrío, y la miro tímido hasta que ella deja su copa en la mesa y me mira y se acerca y mete su lengua en mi boca y toca mi lengua y yo entonces descubro que ya no me acuerdo de mi supuesto nombre pero no digo nada porque me cuesta decir algo con otra lengua en mi boca, así que sigo adelante y le quito la ropa y me quito mi ropa y vamos a la cama y nos revolvemos y follamos y sudamos y sonreímos. Y ella grita Marcos y yo grito Elena porque de eso si me acuerdo y un rato después acabamos y nos quedamos en la cama y ella saca una cajetilla de la mesilla de noche y me ofrece un cigarrillo que yo cojo (aunque no fumo) porque quizá Marcos si fumaba en Berlín y en otros sitios, y nos dedicamos a exhalar el humo sin decir nada y en vez de estar tenso estoy muy tranquilo, no se si porque supongo que es así como se siente uno cuando folla con alguien que ya te has follado en otra ciudad como Berlín (o cualquier otra), o porque me gusta esa chica que apenas conozco aunque ya halla follado y sudado y sonreído con ella; así que entonces termino mi cigarrillo y lo aplasto en el cenicero y la miro y la digo yo nunca he estado en Berlín y ella me mira y me dice: yo tampoco; y todo parece estar bien porque ella sonrío con esa bonita sonrisa suya y sigue teniendo unas buenas tetas y un buen culo y yo no se porqué no puedo dejar de sonreír tampoco, así que la abrazo y no digo nada más y ella tampoco y los dos poco a poco nos quedamos dormidos.

DIÁLOGO 16: CRISIS

Tere: Me he encontrado en la cafetería con Susana, la de contabilidad, dice que con la crisis la empresa ha tenido pérdidas y van a reducir gastos.

Ricardo: Sí, yo he oído que lo mismo nos quitan los cheques restaurant, menuda putada...

Tere: ¿Los cheques restaurant, eso es lo que te preocupa?, a ver Ricardo que esto me huele a despidos y teniendo en cuenta tu curriculum yo no me lo tomaría a broma...

Ricardo: ¿Qué tiene de malo mi curriculum?, a lo mejor a la que despiden es a ti, que no paras de robar material de oficina.

Tere: ¿Yooo?

Ricardo: Sí tú, ¿qué te crees, que no sabemos que te llevas las grapas a casa?

Antonia: Ay Dios mío como me quede en el paro qué va a ser de mí...

Ricardo: ¿Y a usted qué más le da Antonia, si le queda un año para jubilarse?, además no haga caso a esta, que siempre está inventando chismes...

Tere: Sí Antonia, estoy segura de que habrá despidos. Yo por ahora estoy tranquila, a mí no pueden echarme.

Ricardo: ¿Y eso por qué?

Tere: Porque soy la única de esta empresa que sabe desatascar la fotocopiadora.

Ricardo: Ya, pero no hiciste el cursillo de riesgos laborales.

Pepa: Porque tenía la gripe A

Ricardo: Mentira en tu boca!, te fuiste a la despedida de soltera de tu prima a Tomelloso, que te etiquetaron en las fotos del Facebook.

Tere: ¡Eso me pasa por aceptarte como amigo, Judas!

Ricardo: ¡Robagrapas!

Antonia: ¿Y cómo podemos saber a quién van a despedir?

Ricardo: Eso sólo lo sabrán los de recursos humanos...

Tere: No os preocupéis, que me voy a enterar

Paco: ¿Qué pasa chicos?

Ricardo: Nada Paco, ¿qué iba a pasar?...

Paco: Otra vez lunes, menudo rollo eh.

Tere: Será para ti, a mí me gusta mucho mi trabajo.

Paco: Ah... Y usted qué Antonia, ¿se va de puente la próxima semana

Antonia: No, no, yo no me voy a ningún lado, yo me quedo aquí trabajando.

Paco: ¿Todo el puente?

Antonia: Sí, dónde voy a estar mejor, yo aquí estoy muy a gusto.

Paco: Bueno pues yo voy a seguir con lo mío...

Ricardo: ¿Y qué es lo tuyo?, si se puede saber...

Tere: Despedir a gente inocente, mandar al paro a pobres trabajadores, destruir familias, ¡eso es lo suyo!

Paco: ¿Pero qué estáis diciendo?

Antonia: ¡Dinos a quién vas a despedir o te meto el plumero por el culo!

Tere: Tranquilícese Antonia, no hay que perder la calma. ¡Confiesa de una vez hijo de puta!

Paco: Pero ¿qué os pasa?, ¿por qué me hacéis esto?

Ricardo: ¿Por qué nos lo haces tú?, que tengo que pagar este mes el seguro del coche.

Tere: Yo estaba ahorrando para una liposucción, ¡ahora por tu culpa seré siempre gordal!

Ricardo: Hombre Tere, por su culpa y por todo lo que comes...

Tere: ¿Tú de parte de quién estas?

Ricardo: Tuya, tuya

Tere: Pues sujétalo bien, que no se nos escape

Paco: Juro que no sé nada de ningún despido, si iba a entrevistar ahora a una becaria.

Ricardo: Nos van a sustituir por becarios, debí haberlo imaginado...

Paco: ¡Estáis paranoicos!

Tere: Y tú muerto como no nos digan a quién van a echar. Antonia...

Antonia: Es inútil, han debido sobórnalo los de dirección

Ricardo: Eso ya lo veremos, para fuera con él.

Ejecutivo: ¿Bajan?

Tere: Por última vez Paco, ¿a quién vas a despedir?

Paco: ¡Socorroooooooooo!

Jaime: ¿Dónde va Paco con tanta prisa?

Pepa: Al Inem, a dejar el curriculum.

Jaime: ¿Ya os habéis enterado?, acaban de anunciar que por culpa de la crisis nos quitan los cheques restaurant, menuda faena eh.

Ricardo: Joder, vaya mierdaca, ¡ahora me tocará traer Tupper!

Jaime: Pues sí... ¿Os hace un café?

Tere: Venga.

DIÁLOGO 17: LOS OJOS DE LAIA

Laia off: La chica del banco soy yo.
Laia off: Os preguntaréis qué estoy haciendo:
Laia off: mantengo un duelo.
Laia off: Una vez más, he ganado.
Laia off: Un día me di cuenta de lo que era capaz de hacer con la mirada. Cada vez que la realidad me fascinaba, me quedaba bloqueada y tan solo podía observar desgranando cada detalle.
Laia off: Desarrollar esa capacidad con las personas fue, cuestión de meses.
PROFESOR: el agua tiene un recorrido cíclico, ¿vale? Viene del cielo y va hacia...¿Laia?, ¡Laia!
Laia off: Parecía que a los adultos no les gustaba que los observasen y se decidían a castigarme.
Laia off: Por eso, quise tomarme la revancha e inventé un deporte:
Laia off: el duelo de miradas.
Laia off: A veces es muy fácil ganar...
Laia off: pero hay casos en los que el combate es casi a muerte.
Laia off: He llegado a batirme con dos personas a la vez,
Laia off: y llevo ya 10120 victorias.
Laia off: Entre ellas, batallas intermitentes,
Laia off: adversarios que no ha querido probar suerte,
Laia off: y lo más habitual: perdedores que no se ha conformado con su derrota y se acercan para yo qué sé.
Laia off:
- 10120 victorias...
Laia off: Nadie podría aguantar tantas miradas
Laia off: ni siquiera mis ojos obedecen siempre.
Laia off: Gracias a mis duelos he podido analizar y entender a todo tipo de personas: tímidas, falsas, miedosas, chulas auténtica profundas infantiles nostálgicas obsesivas disciplinadas rebeldes.
LAIA:
- ¡Jhon!
Jhon:
- Joder Laia, otra vez no por favor, ¿otro día más? Mira ya está, déjalo.
LAIA:
- Pero mírame
Jhon:
- Joder con las miradas. Mira, Laia...estás loca.
Laia off: Y después de tanto tiempo observando y analizando, conociendo adversarios y venciendo a todos ellos, todavía me queda uno al que jamás he tumbado y que no estoy segura de conocer.
Laia off: Al final la cuestión es mirar de dentro a fuera y no al revés, y así saber que no te vas a encontrar a ti misma.
Laia off: Por si acaso.

DIÁLOGO 18: LAS PIEDRAS NO ABURREN

Listillo: (Off) ¿Quieres dejar ya de tirar piedras?
Tirapiedras (Off) ¿¿Por qué?? Porque un niño como tu me lo diga...
Listillo: (Off) Estás asustando a los peces.
Tirapiedras (Off) ¡Pobrecitos! Déjalas que se entretengan si seguro están igual de aburridos que nosotros
Listillo: ¿Pero al chiquitín que le pasa?
El del medio: A mi dejarme que estoy en trance
Listillo: Esto es increíble, tiene forma de potaje de paparajota, solo hace falta ponerle el color, estoy estupefacto!
Tirapiedras Quieres dejar de decir ya esas palabras!
Listillo: Es lo que siento ¿sabes tu lo que es estupefacto?
Tirapiedras No, ni me importa, y además deja ya de mirar a las nubes, que luego te empezará a doler el pescuezo y tu abuela luego me echará la bronca diciendo que te lo he retorcido
El del medio: Estoy sintiendo la llegada de una presencia extraña
Tirapiedras Venga, anda sigue durmiendo que tu si que eres una presencia extraña
Listillo: y se le cae la baba
Tirapiedras Venga, que ahí debajo de mi está flotando algo
Listillo ¿dónde?
Tirapiedras Aquí, debajo de mi no lo ves?
Listillo: Es algo grande
Tirapiedras Es una maleta muy pero que muy grande
Listillo: Un maletón es lo que es ¿no lo ves?
Tirapiedras Pues si
Listillo: ¡Eh!! ¡Despierta ya! Sécate las babas y mira. Hay una maletón flotando.
El del medio: ¡Anda! ¡Voy a decírselo a mi padre!
Tirapiedras ¡¿Dónde te crees que vas! Esa maleta es nuestra. ¿Me has entendido?
El del medio: Pero... ¿y si hay un muerto?
Listillo: ¡Ahí dentro no cabe un cadáver so bruto! A no ser que esté descuartizado muy pequeñito muy pequeñito.
El del medio: Pues mejor si está descuartizado, puestos a encontrar a un muerto...
Tirapiedras Joder macho, yo no sé para qué le has despertado, pesao
Listillo: Esa maleta chavalines es de un investigador, que no la abierto porque ha descubierto algo importante
Tirapiedras Claro, y dentro hay un tesoro, verdad?
Listillo: Pues puede que haya un tesoro prodigioso
El del medio: Yo creo que alguien ha matado a alguien y se ha deshecho de él tirándolo al río. A lo mejor es el cadáver del cartero y se lo ha cargao la panadera.
Tirapiedras Y la panadera ha ido y lo ha cortado a trocitos con el cuchillo del pan, ¿verdad? ¡Venga ya!
Listillo: ¿Y cuál es tu hipótesis?
Tirapiedras Mi prótesis es que ahí hay contrabando de armas. La maleta viene llena de pistolas y ametralladoras.
Listillo: ¿Y cuál es su procedencia?
Tirapiedras Mira yo creo que la han tirado desde un helicóptero porque había demasiado peso.
El del medio: ¡Di que sí! Eso es mucho más creíble que lo de la panadera, claro.
Tirapiedras A que sí
Listillo: Chicos, en vez de hacer tantas elucubraciones, podemos ir, sacarla del agua y proceder a su apertura ¿qué os parece?
Tirapiedras Pues mira, me parece que con tu edad no deberías decir: elucubraciones, ni prótesis ni puñetas. Leer a Forcunet te ha hecho mucho pero que mucho daño eh?
Listillo: Que yo hablo con propiedad Zagalillo, no profanes al maestro Forcunet
Listillo: Descubramos el contenido
Tirapiedras venga
El del medio: a mi me da mal rollo
Tirapiedras venga cagajeta
El del medio: esperarme!
Tirapiedras se ha quedado atascada, hay que sacarla
El del medio: Pero que dices! Que puede salir cualquier cosa!
Tirapiedras A ver enano, los muertos troceaditos no dañan a nadie
Listillo: joder como pesa
Tirapiedras tu lo has dicho
El del medio: id con cuidado tños
Tirapiedras vamos a ver ese cadáver...
El del medio: tu riéte listo, que te vas a llevar un susto que te vas a cagar
Tirapiedras a ver amigo listo, trata de abrirlo tu que yo no tengo ni idea eh
Listillo: a ver, ya puedes levantar la tapa amigo valiente

El del medio: ¿Qué pasa que hay?

Tirapiedras Hay un tío

Gigante (se queja): ¿qué hora es? Pues muchas gracias chavales, que yo pensaba que no volvería a ver la luz, y mira, aquí estoy, tan pancho, bueno pues, me voy

Listillo: Éste es un preso que se ha fugado de la cárcel y el que tenía que sacarle de la maleta o no ha llegado puntual o la ha extraviado después de recogerla.

El del medio: Lo que es, es un asesino en serie y le hemos dejado escapar.

Listillo: Sí, el asesino del cartero, sicario de la panadera ¿verdad?

El del medio: Tú riete, pero os habéis cagado.

Tirapiedras Tú no chiquitín, tú has sido el más valiente de todos.

El del medio: (Off) Soy prudente.

Tirapiedras (Off) Eres un cagao.

El del medio: (Off) Lo que tú digas. Pero yo no me he meao encima!!

Tirapiedras que era agua imbécil, que no me vaciles... que te calles ya

Listillo: y a vosotros les gustaría ser mayores? Porque yo creo que ya no somos niños, y aún nos queda ser adolescentes y jóvenes y yo no sé si compensa ser adultos, ¿vosotros creéis que compensa?

DIALOGO 19: LA AUTORIDAD

Policía: Buenos días,
Policía: El permiso de circulación, por favor.
Padre: Sí.
Policía: ¿El carnet de conducir?
Policía: Ah, sois españoles.
Policía: ¿Dónde van?
Padre: A Alicante.
Padre: Venimos de Marruecos, de visitar a la familia.
Policía: ¡Menuda paliza!
Policía: ¿Qué llevan ahí?
Padre: Cosas personales.
Policía: Baje del vehículo, si es tan amable.
Policía: ¿Puede descargarlo?
Policía 2: ¿Por qué no salen del coche?
Policía 2: Hace mucho calor.
Policía: Mirei!
Policía: Si me lo abre.
Policía: Le agradecería que lo sacara todo.
Policía: Pura rutina, ya sabe.
Padre: ¿Todo?
Policía: Mejor.
Madre: Eso es mío.
Policía 2: Está bien.
Policía: No lleva droga, ¿verdad?
Padre: Le juro que no llevo nada.
Policía: ¿Me permite?
Policía: Gracias.
Policía: ¿Y usted?
Madre: ¿Yo qué?
Policía: ¿Lleva algo?
Madre: Ni se le ocurra tocarme.
Policía: No se preocupe...
Policía: es un segundo y listo.
Policía 2: Permiso...
Madre: No hay derecho a que nos traten así.
Madre: ¡Les voy a denunciar!
Padre: Sara!
Policía: Entiendo que se ponga así pero
Policía: ¿qué quiere que nos echen?
Padre: Discúlpela.
Padre: Está un poco nerviosa.
Policía: No se preocupe, es natural.
Policía: Aquí 103. Sin novedad. Todo ok.
Policía: Cambio y cierro.
Policía: Disculpen las molestias pero la cosa está muy mal. Pueden seguir.
Policía: Buen viaje.
Padre: Vamos.
Policía: Adiós.
Niño: ¡Despierta!
Policía 2: ¡Ayuda!
Policía 2: ¡Ayuda! ¡Por favor!
Policía 2: ¡Por favor!

DIÁLOGO 20: TE QUIERO

Bruno:(off)Te quiero.
Bruno ¿qué?
Bruno:¿Y ahora qué he hecho?
Claudia márchate.
Bruno ¿qué?
Claudia: Ya me has oído, Bruno. Vístete y vete.
Bruno: ¿Pero no lo dirás en serio?
Claudia: ¿Te parece una broma?
Bruno: Joder Claudia, pues no sé. Porque veces tienes un humor que...
Claudia: Pues no lo es.
Bruno: ¿Pero se puede saber a qué viene todo esto?
Claudia: ¿No lo sabes?
Bruno no.
Claudia: Pues entonces no lo sabes.
Bruno: Que no. Que no lo sé. Si te he dicho que no lo sé no lo sé. Si me lo dices a lo mejor me entero.
Claudia: ¿Por qué siempre tienes que complicarlo todo?
Bruno: ¿Qué complico? Si yo no complico nada.
Claudia: Todo Bruno. Contigo todo es complicado.
Bruno: El final de 2001. Eso sí que es complicado. Yo no soy complicado.
Claudia: ¿Ves? Ya lo estás haciendo otra vez.
Bruno: ¿Qué estoy haciendo? ¡Si no hago nada!
Claudia: Mira, déjalo, ¿vale? Vístete y vete.
Bruno: ¿Pero se puede saber qué cojones he hecho?
Claudia: Lo sabes perfectamente.
Bruno: Que no. Te juro que no tengo ni idea de lo que estás hablando.
Claudia: ¿Qué pretendes?
Bruno: ¿Como que qué pretendo?
Claudia: Sí. ¿Por qué tienes que decirme que me quieres así de repente? ¿Qué intentas conseguir?
Bruno: ¿Es por eso? Todo esto es porque te he dicho que...
Claudia: Ni se te ocurra volver a repetirlo.
Bruno Claudia...
Claudia: No Contéstame. ¿Qué pretendes? ¿Qué quieres de mí?
Bruno: Nada. Bueno nada no... Algo... Pero yo que sé... Lo normal.
Claudia: ¿Y qué es lo normal para ti?¿Decirme que me quieres así de repente? Pam, sin avisar.
Bruno: ¿Sin avisar? ¿Pero como te voy a avisar de lo que voy a decir?
Claudia: ¿Eso es lo normal, entonces? ¿Decirme que me quieres es lo normal?
Bruno: Pues sí, eso es lo normal. Si eres mi novia eso es lo normal.
Claudia: No mezcles, ¿eh? ¿Eso qué tiene que ver?
Bruno: ¿Cómo que qué tiene que ver? Eso es lo que hacen las parejas normales. Decirse que se quieren, follar, cenar en restaurantes.
Claudia: Ah... ¿En ese orden?
Bruno: Follar suele venir primero. ¿Pero a qué viene esta pregunta?
Claudia: Mira yo no hago esas cosas, Bruno. Para mi eso no es lo normal.
Bruno: No. Claro. Para ti lo normal es poner mi esquela en el periódico el día de mi cumpleaños .Eso es muy normal.
Claudia: ¡Fue para que te alegraras de estar vivo!
Bruno joder, Claudia...
Claudia: No me apetece discutir, ¿vale?
Bruno: No te puedes poner así por esto.
Claudia: Sí, sí puedo. Puedo hacer lo que me dé la gana.
Bruno: Sí. Claro que puedes. Pero te comportas como una cría.
Claudia: ¡Has empezado tú!
Bruno: Bueno... Pues lo siento, ¿vale? Lo he dicho... Así sin querer.
Claudia: Ah no, no, no. Perdona. Eso no se dice sin querer. Eso no se dice y punto. Pero es que a quién se le ocurre, joder.
Bruno: ¡Pero si no es la primera vez que te lo digo!
Claudia: Ah! ¿Cómo ya lo habías dicho antes no pasa nada, no?
Bruno: ¡Pero es que nunca te había molestado!
Claudia: ¡Mira estoy harta de tus excusas, joder!
Bruno: ¿Y qué quieres que haga?
Claudia: La has cagado, Bruno. Y ya está. No hay nada que hacer. Mira, esto Me duele a mí más que a ti, pero ya no podemos arreglarlo. Ponte los zapatos y vete.
Bruno: No me pienso ir.
Claudia: Pues llamaré a la policía.
Bruno: Pues no va a funcionar.

Claudia: ¿Ah no? ¿Y por qué no?

Bruno: Pues porque es mi casa. Que llevas puesto mi albornoz y mis zapatillas.

Claudia: Pues tendré que irme yo.

Bruno: ¿Pero en me vas a dejar por esto de verdad?

Claudia: ¿qué?

Bruno: Que nada de esto no tiene sentido. Que no te puedes ir a tu casa a las tres de la madrugada sólo porque te he dicho que...

Claudia: ¡Que no lo repitas!

Bruno: Por favor...

Claudia: ¿Por favor qué?

Bruno: ¿No podemos fingir que no lo he dicho? Si al fin y al cabo sólo una frase. Que ni siquiera es una frase completa. Son dos palabras. Y por dos palabras...

Claudia: Ten un poco de dignidad, ¿no? Un poquito.

Bruno: Lo siento, joder. Que lo siento. Si no lo quería decir ¿sabes?

Claudia: ¿No querías decirlo?

Bruno no.

Claudia: ¿Y por qué lo has dicho?

Bruno: Pues no sé.

Claudia: ¿Pero tú me quieres o no me quieres?

Bruno: ¿Yo qué?

Claudia: Pues eso Bruno que te aclares ¿Me quieres o no me quieres

Bruno: Joder... Que no lo sé.

Claudia: ¿Cómo que no lo sabes?

Bruno: Pues que diga lo que diga te vas a enfadar, Claudia.

Claudia bueno. Inténtalo.

Bruno: Pues supongo...

Claudia: Que no me quieres.

Bruno: Que no es eso.

Claudia: Entonces me quieres.

Bruno: ¡No lo sé!

Claudia: Pues aclárate, Bruno. Porque esto así no puede funcionar, ¿eh?. Mira, en la vida hay que definirse, tomar decisiones... Esto es una relación. Y si tú no sabes lo que sientes por mi yo... No puedo... O sea... No sé... Dónde vamos a ir a parar. ¿Eh? Es que dónde vamos a ir a parar.

Bruno: ¡Pero que hija de puta! ¡Pero que hija de puta eres! ¿Cómo me puedes hacer esto?

Claudia: Es que te lo tragas todo.

Bruno: Esta es peor que la de la esquila.

Claudia: ¿Tú crees?

Bruno: No me lo puedo creer.

Claudia: Bueno no es para tanto.

Bruno: Que es para tanto, dices. Estabas a punto de echarme de mi propia casa.

Claudia: Sí, pero no he podido.

Bruno: ¿Te parece normal?

Claudia: Has estado hábil con las zapatillas.

Bruno: Que hija de puta, eres. No, no me toques.

Claudia bruno...

Bruno déjame.

Claudia: ¿Estás enfadado?

Bruno: ¿Tú que crees?

Claudia: Que no.

Bruno: Pues te equivocas.

Claudia: Ten un poco de sentido del humor.

Bruno: No me jodas, Claudia.

Claudia: No te lo tomes así.

Bruno: ¿Cómo quieres que me lo tome?

Claudia: No sé... Que te rías... Que me digas que ha sido divertido...

Bruno: ¡Vete a le mierda!

Claudia: Te estás comportando como un crío.

Bruno: ¿Sí? ¡Pues has empezado tú!

Claudia: ¿Me perdonas?

Bruno: No lo sé.

Claudia: Venga va...

Bruno: Me lo tengo que pensar.

Claudia: Ha sido sin querer.

Bruno: Ha sido sin querer... Sin querer

Claudia: Es que estás tan mono cuando suplicas...

Bruno: Joder, Claudia ¿Pero por qué me tienes que hacer estas putadas?

Claudia: Porque te quiero.

DIÁLOGO 21: BUROCRACIA

Funcionaria: ¡Siguiente!

Suicida: Hola vengo porque quería suicidarme...

Funcionaria: Tiene que rellenar un impreso 314, pagar las tasas en caja y luego traerlo aquí para que lo selle

Suicida: Sí, lo he traído ya todo...

Funcionaria: (mira los papeles con desgana, va a sellar el impreso pero de pronto se lo devuelve) Tiene que marcar con una cruz el método de suicidio elegido

Suicida: Verá es que todavía no lo tengo muy claro... ¿Usted sabe si el harakiri es muy doloroso?

Funcionaria: ¿Le parece que tengo pinta de haberlo probado?

Suicida: No, no, no quería decir eso, es que es la primera vez que hago esto, a ver si me puede aconsejar...

Funcionaria: Péguese un tiro

Suicida: No tengo pistola...

Funcionaria: Pues tírese por la ventana

Suicida: Es que vivo en un primero...

Funcionaria: Pues meta la cabeza en el horno ¿o tampoco tiene horno?

Suicida: ¿Vale el microondas?

Funcionaria: Mire vuelva usted cuando lo tenga claro y no me haga perder más el tiempo. ¡Siguiente!

Magnicida: Quiero matar al presidente

Funcionaria: Magnicidios en la ventanilla 11, allí le darán el impreso ¡Siguiente!

Señora: ¡Oiga que estaba yo primero, se ha colado!

Suicida: ¡Ya lo tengo, ya lo he rellenado!

Funcionaria: ¿Autoinmolación?

Suicida: Sí, he decidido que quiero inmolarme en la próxima junta de vecinos

Funcionaria: ¿Pertenece usted a algún grupo integrista?

Suicida: Umm, no que yo sepa.

Funcionaria: Entonces no sirve. Si quiere puede solicitar su ingreso en uno presentando una instancia en la ventanilla 5 junto con dos fotos de carnet y una fotocopia de su DNI.

Suicida: ¿Y cuándo sabré si me han aceptado?

Funcionaria: Se le notificará por correo certificado en un plazo de dos a tres semanas.

Suicida: Pero eso es mucho tiempo, no me haga volver, que he dejado el coche en doble fila... Yo sólo quiero morirme, que alguien me mate, por favor...

Suicida: Gracias, muchas gracias.

Funcionaria: ¿Pero qué ha hecho?, no tiene autorización para esto.

Magnicida: He rellenado el impreso

Funcionaria: El de magnicidio, pero esto es homicidio en edificio público, vuelva a la ventanilla 11

Magnicida: ¡No, la ventanilla 11 otra vez no!

Funcionaria: Vaya mañanita...

Funcionario 2: ¿Vamos a desayunar?

Funcionaria: Vamos

Señora: ¡Señorita no se vaya ahora que es mi turno, que llevo aquí toda la mañana... ¡Y se va!

DIÁLOGO 22: NIÑO BALCÓN

Narrador: El chico Balcón, pobre chico balcón, esta es la historia del chico balcón. Su culpa, tener las orejas grandes. Su manía, meter la cabeza donde no debía.

Niño: ¡Qué vienen los gitanos!

Narrador: El pobre Pepe intentaba salir con todas sus fuerzas de su trampa, pero tenía la cabeza muy grande, y las orejas también. Rápidamente, toda la gente del pueblo corrió a socorrerle. Unos empujaban, otros le untaban en aceite, otros ofrecían todo tipo de trucos para sacarlo de allí, pero nada de esto funcionaba, ni siquiera la rabia de su padre. Vinieron gentes de otros lugares que ofrecían ideas increíbles, absurdas. Cuchillas rotatorias, sopletes peligrosos, extraños inventos difíciles de definir, remedios truculentos... Pero nada de eso funcionaba.

Niño Balcón: ¡Tengo Sed!

Narrador: Y los padres de Pepe comenzaban a desesperarse. Y así, el pequeño Pepe tuvo que acostumbrarse a su nuevo hogar. En el pueblo pensaron que si realizaban todas sus actividades en la plaza pepe no notaría ningún cambio en su vida. Y así un día le proclamaron.....

Alcalde: Y por ese motivo te proclamamos....

Narrador: El Niño Balcón.

Narrador: Pobre Niño Balcón. Y así fue como la vida fue llegando a la plaza. Todo se hacía allí. Las reuniones comunales, las bodas, los bautizos....hasta los funerales. Pero el tiempo iba pasando y nuestro pequeño Pepe lo único que podía hacer ya era vivir mirando como los demás vivían.....Pero el Chico Balcón creció....y conoció a Cristina.....

Cristina: Tsi-Tsi. Pepe. Pepe. Te he traído sopa.

Narrador: Pepe encontró en Cristina la felicidad que hacía tiempo había perdido. Ella le contaba las películas que él no podía ver.

Cristina: Ahora se están besando apasionadamente.

Narrador: Hacían un buen equipo.

Cristina: Que bonito está el cielo. Ojala pudieras ver todas las estrellas.

Niño Balcón: ¿Cómo son, Cris?

Cristina: Son miles Pepe, miles, te gustarían tanto....

Narrador: Cristina sentía que ella era la única capaz de sacarlo de allí, y así fue. Cristina le liberó. El amor lo puedo todo.

Narrador: Fue un momento lleno de magia.

Narrador: Terrible destino para el que nace con él.

Cristina: ¡Pepe! ¡Pepe!

DÍALOGO 23: ELEFANTE

Voz en off (Manuel):
Odio el squash y odio a Sergio,
En casa las cosas no van mucho mejor.
Mi hija no me habla y Esteban todavía es pequeño pero no creo que vea un padre en mí.
A mi mujer la perdí hace tiempo, me gustaría recuperarlo pero no sé como.
Solo espero que un día todo sea diferente
Manuel: me duele la cabeza
Begoña: pues tomate algo
Manuel: no, me refiero que me duele no solo hoy desde hace días
Begoña: entonces deberías ir al medico cariño
Manuel: entonces, ¿es grave?
Manuel: ¿es cáncer?
Medico: diferente
Manuel: ¿como diferente?
Medico: se va usted a convertir en un elefante
Manuel: perdón
Medico: solo hay dos casos en la historia de la humanidad
Manuel: un elefante como el de la película "el hombre elefante"
Medico: no, no, no, me refiero a este tipo de elefante.
Voz en off (Manuel): Un elefante,
Hasta en esto tenía mala suerte.
Odiaba a los elefantes.
Al menos si me convertía en elefante, estaríamos más cerca en la cama...
Mismo despertador, misma hora...
Era como vivir el mismo día una y otra vez
El maldito médico tenía razón
Y lo peor es que todo fue más rápido de lo que pensé
Pude disimularlo en el trabajo
Pero las cosas empeoraron por la noche
Solo esperaba que a mi familia no le importase demasiado
Las cosas no fueron como pensaba
Si Esteban nunca me había visto como un padre ahora ya nunca lo haría
Perdí a mi familia
Perdí a mi único amigo, Sergio.
Y me echaron del trabajo porque no cumplía con el perfil
Todo el mundo me miraba extraño
Ya no sabía ni quien era
No podía ni aguantar una botella
¿En que inútil me había convertido?
Ser un elefante era una mierda.
Ahí estaban
Tenía que recuperarlos
Sergio?
Pero?!
Que hacía el ahí.
Portero: ¡Borracho!
Voz en off (Manuel):
Dicen que no hay nada más peligroso que un animal herido
Begoña: Manuel...
Begoña: ¡lo siento!
Begoña: no quería...
Sergio: Te creías muy guay siendo famoso eh? Te has visto? ¡Das asco!
Vigilante: Atención a todas las unidades tenemos una pelea en el parque.
Policía jefe: ¡suéltalo!
Begoña: déjalo ir y todo volverá a ser como antes
Voz en off (Manuel):
¿Como antes? Yo no quería que fuese como antes,
Soñaba con ser ascendido, Jugar a squash con profesionales,
Olvidarme de Sergio para siempre,
Y sobretodo que mi familia me quisiese
Pero esto nunca iba a pasar
Si por lo menos el me quisiese, Me quiere
Manuel: esteban
Voz en off (Manuel):
Habíamos pasado demasiados tiempo en silencio

Solo me quedaban unos segundos para decirle que le quería
Pero no los tenía
Era la ultima vez que iba ver a mi hijo o eso creía
Dicen que no sabes lo tienes hasta que lo pierdes
Es verdad
Por suerte no perdí a mi hijo,
Porque no fue la ultima vez que vi a mi hijo
Sino la primera
Era un elefante y mi hijo me quería
¿Podía haber algo mejor?

DIÁLOGO 24: NGUTU

MONÓLOGO DE NGUTU:

A veces, qué chungo es madrugar...
Sobre todo, madrugar para nada.
¡Aquí nadie me compra un puto periódico!
¡Esa es la verdad!
"Tú ponte donde pasa gente", me decían.
¡Sí, claro! Donde pasa gente...
¡Muy fácil!
Probé de todo...
Hasta aprendí español muy bien...
Ya casi ni se notaba que era de Senegal...
¡Buenos días, por favor! ¡Compra! ¡Compra!
¡Señor, periódico! ¡Periódico! ¡Señor! ¡Señor!
¡Amigo, amigo! ¡Periódico!
¡Periódico!
¡Amigo!
Por favor...
¡Por favor!
¡POR FAVOR!
Si además...
¡Este periódico pone cosas muy interesantes!
¡Te lo digo yo, hombre!
Pero, ¿qué le pasa la gente?
Tanto problema para comprar un puto periódico...
¡Y luego hacen las cosas que hacen!
¡Pero bueno!
Tardé mucho tiempo en darme cuenta de lo que estaba pasando...
de observar.
Pero sólo era cuestión
Y ahora sí...
Ahora me va mejor
porque ahora lo entiendo.
Porque a casi nadie le preocupa perder unas monedas...
Lo que realmente la gente no quiere...
...es tener que mirarte a la cara.
Malcolm Sité es...

DIÁLOGO 25: IRONÍAS DE LA VIDA

Irina: Tiene la revista al revés.
Alex: ¿Cómo?
Irina: La revista.
Alex: ¡Ah! Ya. No es muy varonil, pero como no hay otra cosa.
Alex: Por lo menos esto verifica que lo del corazón no me va mucho.
Irina: ¿A qué se dedica?
Alex: Soy redactor jefe de Sisa.
Irina: ¿Esa no es una revista del corazón?
Alex: Me temo que si... ¿Y usted?
Irina: Yo era... Soy deportista. Hago salto de altura.
Alex: ¡Qué bueno! ¡Qué bien! ¡Si! ¿Y cómo es?
Irina: ¿Saltar?
Alex: Si.
Irina: Es maravilloso... Por un momento te crees capaz de tocar el cielo.
Alex: Mi trabajo es todo lo contrario. Sientes que cada vez te hundes más en el fango.
Irina: A la gente le gusta Sisa.
Alex: No, no lo creo.
Irina: Se lo aseguro. Trabajo también en una librería familiar. Vendemos revistas.
Alex: ¿Y Sisa se vende bien?
Irina: Bueno, para que mentirle... La verdad es que no. Solo la compran algunas señoras mayores.
Alex: ¿Entonces?
Irina: Bueno, quería reconfortarle.
Alex: Pues le aseguro que no lo ha conseguido en absoluto. Imagínese, quien me iba a decir a mí, cuando estudiaba periodismo, que iba a terminar trabajando en una revista del corazón para cuatro viejas chismosas y cotillas.
Irina: Era una mentirijilla piadosa...
Alex: Si, pues se pillá antes a una mentirosilla que a un cojilla.
Alex: Si me permite, tiene usted unos ojos muy bonitos.
Irina: Mentira.
Alex: Verdad.
Irina: Son oscuros...
Alex: ¿Y quién dice que los ojos bonitos tengan que ser claros? Además, me va lo oscuro. ¡Ay! ¡No me malinterprete!
Irina: Bueno, entonces ¿en qué quedamos? ¿Le gusta el corazón, o no?
Alex: Me gustan tus ojos oscuros y punto.
Irina: ¡Gracias! Es usted muy gracioso.
Alex: No, no lo tengo muy claro. Lo que si está claro es que acabo de tutearla.
Irina: ¡Estoy tremendamente ofendida!
Alex: ¡Estoy tremendamente avergonzado!
Irina: Bueno, si admite ser un gracioso, se lo perdono y además le permito reincidir, cuantas veces quiera.
Alex: Pues entonces soy el más gracioso del mundo. Usted puede tutearme, sin necesidad de admitir lo gracioso que es.
Irina: Se lo agradezco.
Alex: Te lo agradezco.
Irina: ¿Cómo?
Alex: ¿En qué quedamos? ¿Me quieres tutear o no?
Irina: ¡Ah, es cierto! Perdóname, es la costumbre.
Irina: ¿Estás casado?
Alex: Lo estuve.
Irina: ¿Y qué pasó?
Alex: Tuvimos un accidente y se fue.
Irina: ¿A dónde?
Alex: Al infierno, espero. Me engañaba con mi mejor amiga...
Irina: ¡Qué tonta! Lo siento, no me imaginaba lo del accidente...
Alex: No, no. No pasa nada, ya está olvidado.
Irina: ¿Con tu mejor amiga?
Alex: Si, si. Con mi mejor amiga...
Irina: ¡Qué fuerte!
Alex: Si, muy fuerte. Si... ¿Y tú?
Irina: No. ¡Yo no soy lesbiana!
Alex: ¿Cómo?
Irina: ¡Ay, perdóname! Es que las palabras me van más rápido que la cabeza...
Alex: ¿Tienes marido?
Irina: No, nunca.

Alex: ¿Novio?
Irina: Varios...
Alex: ¿Y cómo lo haces? ¿Por días de semana? ¿Eh?
Irina: ¡Ah! No, no. Ahora no tengo nada. Es que... Bueno que paso un poco de los hombres.
Alex: Ten cuidado. ¡Así seguramente debió comenzar mi ex-mujer!
Alex: Oye, ¿crees que podría verte saltar en alguna competición?
Irina: No... No, ya no---
Alex: ¿Por?
Irina: Oye esto te va a sonar un poquito raro, pero... ¿Podrías taparte los ojos un momento?
Alex: Me tap...
Irina: Sí, taparte los ojos un momento.
Alex: Sí. Sí claro, si...
Irina: Oye esto es un poco violento, ¿no?...
Medico: Buenas tardes. ¿Qué tal Alex: ?
Alex: Bien.
Medico: ¿Qué haces?
Alex: La señorita me ha pedido que me tapase los ojos.
Irina: Bueno, ya puedes destaparlos.
Medico: ¿Bueno qué? ¿Vamos al lío?
Alex: Cuando quieras.
Medico: Bien.
Alex: ¿Te parecería muy atrevido si te invito a cenar?
Irina: Sí... No... Bueno que... ¡Entra a la consulta y ya le dejaré mis datos en la recepción!
Alex: Me llamo Alejandro, Alex: para los amigos.
Irina: Irina: .
Alex: ¡Qué nombre tan peculiar!
Irina: Sí, mucho... Bueno que no le haga esperar al médico.
Medico: Bueno, pues aquí te traigo el bólide.
Irina: ¿Tú?
Alex: Yo... Sí, tengo una discapacidad... ¿Tienes algún problema?
Irina: No, no, no... ¡Es genial!

DIÁLOGO 26: EL Hombre: INSENSIBLE

Off Martino: La noticia hizo justicia al sobresalto que me provocó el sonido impertinente del teléfono. No podía haber sido peor. Alexandra, una vieja amiga de la facultad, había muerto en un accidente de coche.

Off Martino: Algo raro me estaba ocurriendo, mi retardado cerebro no era capaz de registrar la noticia como algo trágico, lo suficiente como para derramar alguna triste lágrima por mi mejilla.

Off Martino: ...He ahí el gran dilema que mi existencia me planteó esa mañana. Me estaba empezando a atormentar, ese conflicto pretendía aprisionar todo mi cuerpo.

Off Martino: Tras cinco días de represión intestinal, el alivio fue tal que me quedé como despojado de toda sustancia nociva, comencé a verlo todo mucho más claro.

Off Martino: No era la incapacidad de llorar a mi amiga lo que realmente me inquietaba...

Off Martino: ...si no el hecho de no poder recordar la última vez que había llorado, y aún peor, si lloré alguna vez en toda mi vida.

Martino: ¿Dónde estarán mis lágrimas?.

Off Martino Me aterraba el hecho de no poder llorar como una persona normal. La puta ansiedad estaba rondándome de nuevo.

Off Martino De una manera casi inmediata, ese golpe me rescató de mi propio enrevesamiento emocional y me dio la solución al problema.

Off Martino Me debía someter a unas pruebas muy sencillas, con el fin de llegar a sentir algún tipo de sentimiento triste.

Off Martino: El primer paso...

Off Martino Impacto visual. ¿Quién no ha llorado alguna vez con los grandes dramas del cine?

Sound Track "Titanic": Nunca me rendiré, te lo prometo...

Sound Track "Schindler's List": No hice suficiente..

Sound Track "Ghost": Cuanto amor me llevo...

Sound Track "What A Wonderful Life": Amor mio, cariño...

Sound Track "Verano Azul": ¡Ha muerto Chanquete!
(letra canción: Algo se muere en el alma, cuando un amigo se va..)

Sound Track "Gone With The Wind": ¡A Dios pongo por testigo que jamás volveré a pasar hambre!

Off Martino Me hacía falta otra cosa, algo mas fuerte, más heavy. Comprendí que me debía castigar seriamente, tenía que ir a por la verdadera artillería pesada.

Sound Track "Los Ricos También Lloran"
(Letra canción: "Aprendí a llorar....")

Martino Abuelitos..

Off Martino Resuelto y ágil de mente, entendí que mi verdadera esencia no tenía nada que ver con esas imágenes que había visto.

Off Martino Mis dulces abuelos. La nostalgia..., me tenía que trabajar la nostalgia. Fotos antiguas de mis abuelos, de familiares que ya no existían, de seres queridos; a ver si desde ese lugar del inconsciente cósmico donde ellos descansaban, me mandaban alguna señal que me estremeciera lo suficiente como para sentir profundamente su ausencia, y con ello..., llorarles de todo corazón... de todo corazón... de todo corazón...

Off Martino - Hechos... hechos... hechos. Hechos verídicos, nada de fanfarronadas peliculeras, ni nostalgias familiares que quedaban a años luz de mi presente. Tenía que haber algo mas, tenía que haber un algo, tenía que haber un...

Off Martino: Si en esos papeles impresos, que página tras página y a golpe de vocablos refinados y pomposos no estaba aglutinado todo el amargor de nuestra naturaleza, que viniera Dios y me lo dijera cara a cara.

Off Martino: Lastimosamente, comprendí, que nada en el mundo me podía provocar la suficiente tristeza como para llegar a llorar. Había gastado todos mis recursos. Comprendí que me había convertido en un ser inhumano.

Off Martino ... Alguien carente de sentimientos, un ser cruel y desalmado, una auténtica bestia. Ese era yo: "el hombre insensible".

Off Martino: Comprendí que la aspereza de la vida, no se podía sentir a través de imágenes, fotos, o noticieros de todas clases, por duros que fuesen.

Off Martino: Decidí darme la última oportunidad, emprender una especie de viaje al sufrimiento por todo el mundo, empaparme de la maldad y del dolor de las gentes...

Off Martino: Si con todo esto no lograba soltar una triste lágrima...

Off Martino Que se preparase el mundo: "El verdadero hombre insensible" saldría a la luz con el único fin de hacer el mal.

Martino: Buenas...

Hombre: (a su hijo) Ya sabes lo que te he dicho. Este fin de semana estás castigado, macho. (a Martino) ...Buenas.

Hombre: Que no me llores...

Hombre: ¡Que no llores...!

Hombre: Que no llores... ¿No te estoy diciendo que no llores?

Hombre: ¡Que no me llores, joder!

Hombre: Venga, tira "pa lante". Tira, joder.

DIÁLOGO 27: JESUSITO DE MI VIDA

Ambos: Dios te salve María, llena eres de Gracia,
el Señor es contigo,
bendita tú eres entre todas las mujeres...
Santa María, Madre de Dios,
ruega por nosotros pecadores
ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.
Padre Nuestro, que estás en los Cielos,
Santificado sea tu Nombre.
Venga a nosotros tu Reino.
Hágase tu Voluntad...
Danos el pan de cada día.
Perdona nuestras ofensas,
como también nosotros...
perdonamos a los que nos ofenden.
Y no nos dejes caer en la tentación,
líbranos del mal. Amén.

Madre: Ese no funciona. Hay que arreglarlo.
Vamos, Jesusito.

¿Has rezado ya las tres "Ave María"?

Jesusito: Sí.

Madre: ¿Y el "Padre Nuestro"?

Muy bien. El niño más bueno de la casa.

Y ahora, el "Jesusito de mi vida".

Jesusito de mi vida...

Madre: Vamos.

Ambos: Eres niño como yo.

Por eso te quiero tanto

y te doy mi corazón.

Tómalo, tómalo.

Tuyo es, mío no.

Madre: Muy bien. A la cama. - Te apago la luz.

Jesusito: ¡No!

Madre: ¿Por qué? Pero si ya eres mayor. No tienes que tener miedo a quedarte a oscuras.

Además, el Señor está contigo y te protege.

Tú sólo tienes que rezarle con el corazón...

y verás como te concede

cualquier cosa que le pidas.

Jesusito: ¿Cualquier cosa?

Madre: No. Tiene que ser algo

que necesites de verdad.

Los caprichos no valen.

Venga, te enciendo la lamparita,

pero cuando te duermas, la apago.

Jesusito: Mamá, ¿me traes un vaso de agua?

Madre: Bueno. Toma.

No bebas mucho, que luego

te entran ganas de hacer pis.

A dormir.

Y que sueñes con los angelitos.

El Señor está contigo y te protege.

Madre: Tú sólo tienes que rezarle con el corazón...

y verás como te concede

cualquier cosa que le pidas.

Jesusito: Padre Nuestro, que estás en los Cielos,

Santificado sea Tu Nombre.

Venga a nosotros Tu Reino, hágase Tu Voluntad,

así en la tierra como en el Cielo.

Danos el pan nuestro de cada día.

Perdona nuestras ofensas,

como también nosotros...

perdonamos a los que nos ofenden.

Y no nos dejes caer en la tentación.

Líbranos del mal. Amén.

Padre Nuestro, que estás en los Cielos,
Santificado sea tu Nombre.
Venga a nosotros tu Reino, hágase tu Voluntad,
así en la tierra como en el Cielo.
Danos el pan nuestro de cada día.
Y perdona nuestras ofensas,
como también nosotros...
perdonamos a los que nos ofenden.
Y no nos dejes caer en la tentación.
Líbranos del mal. Amén.
Jesús, por favor, quítame el miedo.
Te lo pido con toda mi alma y todo mi corazón.
Padre Nuestro, que estás en los Cielos,
Santificado sea Tu Nombre.
Venga a nosotros Tu Reino.
Hágase Tu Voluntad,
así en la tierra como en el Cielo.
Danos el pan de cada día.
Y perdona nuestras ofensas,
como también nosotros
perdonamos a los que nos ofenden.
No nos dejes caer en la tentación.
Líbranos del mal.
¡Líbranos del mal!
Padre Nuestro,
que estás en los Cielos,
Santificado sea tu Nombre.
Venga a nosotros tu Reino.
Hágase tu Voluntad,
así en la tierra como en el Cielo.
Danos el pan de cada día.
Perdona nuestras ofensas,
como también nosotros
perdonamos a los que nos ofenden.
No nos dejes caer en la tentación.
Líbranos del mal.
¡Líbranos, Señor!
¡Dios mío, Dios mío, ayúdame!
¡Quítame el pis, por favor!
Padre Nuestro,
eres niño como yo...
Jesusito de mi vida,
¡líbrame del mal!
Líbranos, líbranos.
¡Líbranos del mal!

Madre : Vamos, Jesús. Levántate.
Anda, no seas perezoso.
¿No quieres venir a Misa conmigo?
¿Qué pasa?
Aquí huele a pis.
¡Pero si tú ya no te hacías pis en la cama!

DIÁLOGO 28: NO HAY NADIE

Julián: -Señor.... Señor os pido perdón señor... joder... señor
Julián: -Vos me veis apoderado...
Julián: -...de horror y gozo en este alegre instante...
Julián: ...jamás amaneció tan triste día a la Grecia...
Julián: -...Sus negros estandartes ...
Julián: -...enarbolando la feroz discordia,
Julián: -...daba ya la señal para el combate,...
Julián: -...turbada, a este espectáculo, Ifigenia veía a Aquiles
Julián: -...solo de su parte
Julián: -...y a el ejercito en contra.
Julián: -Sin embargo, aunque tan solo en su furor lidiase,
Julián: -...furioso Aquiles asombraba al campo ...
Julián: -...y dividía en bando las deidades.
Soledad: -Perdone....le falta mucho? Julián: -¿Y usted quién es??
Soledad: -Yo soy la que maquilla... ¿Podemos empezar ya?
Julián: ¿Y dónde está la otra?
Soledad: -No puede venir hoy. Voy a ponerle esto para que no se le manche la ropa..vale?
Julián: -Sus palabras señor habéis oído: A cualquier precio quiere marchar a Troya.
Julián: -Y esta llama que os hizo vacilar
Julián: -...la deja el mismo por un error felices desarmada.
Soledad: perdón!!! Puede parar de hacer eso con los brazos?... es que si no... no puedo trabajar!
Julián: -¡Llamad al Rey de Troya! ¡De prisa!
Soledad: -Que no haga esas cosas con los brazos, por que entonces... yo no voy a poder hacer mi trabajo;
Julián: -Claro, claro, perdón...
Soledad: -perdone usted...
Julián: -¡Llamad al Rey de Troya! ¡De prisa! (En voz baja)
Soledad: Es Ifigenia, ¿no?
Julián: - Eso pone en el cartel.... ¿no?, veo que sabe leer.
Soledad: -Y usted es...Ulises?
Julián: -Si, Ulises.... Rey de Itaca y gloria nacional de los griegos!!!
Julián: -SEÑORRRR..... (lo dice antes del pp del reloj)
Julián: -Señor....., os pido perdón...joder!
Julián: -....señor, os pido perdón.... sii...
Soledad: -Perdón.. un momento..... Y si lo dice mirando al suelo?
Julián: -¿Perdón?
Soledad: -A ver...es queee...yo creo que... los hombres cuando piden perdón no miran a los ojos...no
Julián: --Señor, os pido perdón si me equivoco,
Julián: -...pero mi honor me impide callar.
Soledad: - ... ahí ahí ahí
Julián: -Perdóneme,
Julián: -... no soy un buen conversador. No se me da bien.
Soledad: -Joder...pero si va a salir ahí afuera a estar rajando 2 horas ... por lo menos!
Julián: -Si pero ya se lo que me van a contestar. Así es más fácil. Soledad: -Ahí va perdón
SOLEDA - es mi marido...
Soledad: - si...
Soledad: -No!... Es que estoy trabajando.... lo estoy intentando!
Soledad: -Vale...sobre las 9.. si ...vale... que te quiero...chao.
Julián: -¡Miserable! ¡Canalla!.... (Se levanta enérgicamente)...
Julián: -... ¡infame aborrecible!.....)....Perdón, perdón... era una frase del guión. (Se sienta)
Soledad: -Y eso no le trae problemas?
Julián: -¿El qué? Soledad: -Coño, no sé!! De repente se pone así.. de pié.. a dar gritos como un loco..
Julián: -Si fuera sólo eso...
Julián: -...es una de mis manías. Soledad: -Y cuales son las otras?...
Julián: - No see... .Tengo la necesidad de utilizar sólo vasos y platos de plástico, los cubiertos no me importan; no me gusta darle la mano a la gente, cuando ensayo un guión me levanto y me pongo a gritar, como puede ver. No puedo ver que las cosas estén colocadas de forma lineal y simétrica.... y puntualmente, a las 5 de la mañana me tengo que levantar a tomar un café, luego sigo durmiendo.
Soledad: -Bueno.. eso más bien es una costumbre. Julián: -Para mi.. costumbres son otras cosas.
Soledad: -¿Como por ejemplo?
Julián: -... como decir siempre "te quiero"
Julián: -...antes de colgar el teléfono. (Parece que le cuesta decirlo).
Soledad: -Qué es lo que quiere decir...; que no lo siento?

Julián: -Yo no he dicho eso... -Perdóneme, no quería... (mira hacia el suelo)

Soledad: -Es queee A ver...

Soledad: -...yo no sé muy bien por que le cuento esto. Tengo la sensación.. como que las parejas se agotan. Ya llevo casada seis años... y ya no llego con esa prisa a casa por verle... como si hubiéramos olvidado por que estamos juntos.... Una cosa muy rara.

Julián: -Lo siento.

Soledad: -¿Por qué mira tanto la hora?

Julián: -Por nada...cosas mías...

Soledad: -Bueno y ¿de qué va la obra?

Julián: -Es una tragedia griega, algo muy complicado. Usted no lo entendería.

Soledad: -Oiga, que no soy tonta, aunque.. bueno .. de teatro.. pues la verdad mucho no entiendo..

Julián: - Bueno, sabe maquillar. No?.

Soledad: -Hice un curso de maquillaje y peluquería.... pero vamos.. fundamentalmente por no estar mucho tiempo en mi casa sola . Esa es la verdad.

Julián: - Y su marido nunca estaba... Soledad: -Trabaja mucho... . Es médico.

Julián: -Y cuando llega a casa está muy cansado, no tiene ganas de hablar.

Soledad: - Casi ya no hacemos nada juntos. Julián: -Vamos, que no es como al principio...

Julián: -Bueno, por lo menos sabe mantener una conversación. No todo el mundo puede.

Soledad: -Y de qué me sirve....

Soledad: -Usted está divorciado? Julián: -Mas o menos

Soledad: -Sus manías y su profesión fueron.. un problema. Julián: -Digamos que ella encontró alguien más...normal.

Julián: -Una mañana me levanté... y me senté sobre la cama. Es otra de mis manías decidir si va a ser un buen día ...o malo. Ese día.. decidí que iba a ser un buen día...me equivoqué. Mi mujer se había ido, fui a la cocina y allí, sobre la mesa, había una nota y una alianza. Se puede imaginar lo que decía. Ese día perdí todo lo que quería. Soledad: -Pero siguió con su profesión.... Julián: -Era lo único que me quedaba....Pero parece que el público también se canso de mi. De repente un día todo cambió. La gente dejó de venir. Soledad: -Y qué paso ese día? Julián: -No lo recuerdo... no sé .Todo iba bien... me maquillaron... ensaye unas pocas frases...pero el director del teatro apareció quince minutos antes..... y dijo "No hay nadie". Soledad: -¿Sólo dijo eso? ¿"No hay nadie"? (Mira la hora)

Julián: -Sí.

Soledad: -¿Y que pasó después?

Julián: -No, no, no lo sé (Mas nervioso)

Soledad: -¿A qué hora empieza hoy la función? (Inquieta)

Julián: -A las 9...

Julián: -Oiga...usted hace muchas preguntas... (Se gira hacia ella)

Soledad: -Bueno, yo creo que.... mi trabajo ya está listo ... (le quita la tela y recoge sus cosas apresurada.)

Julián: -Un momento...

Soledad: -(Extrañada). ¿Sí?... Julián: -Quédese.... quedese 5 minutos más.

Soledad: -A ver...Julián... estese tranquilo..vale?...voy a estar ahí afuera...

Soledad: -...y voy a estar viéndole.

Julián: -Pero... (Ella sale y cierra la puerta) Gracias ...

Soledad: -Sesión numero 11. El paciente sigue bloqueado aunque muestra síntomas de mejora, cada vez es más consciente del evento postraumático. No integra las dos identidades, y en la conversación mantiene una baja comunicación. Repite la secuencia del evento traumático, fecha clave en la que su mujer le abandona coincidiendo con una de sus actuaciones en teatro. Quince minutos antes de salir a escena tiene un acceso de violencia y pierde el conocimiento.

Al despertar, tiene amnesia para el episodio, pasando a la identidad secundaria, negándose a hablar y con ánimo depresivo, repitiendo los minutos previos a esa actuación día tras día. Al terminar la sesión presenta episodios agresivos con posibilidad de autolesión, por lo que es necesaria la contención mecánica.

Se recomienda continuar el tratamiento con las pruebas de realidad.

Fin del informe.

Gonzalo: Realmente piensas todo lo que has dicho de nosotros? (Se levanta)

Soledad: - No...(su cara dice que si)...Es parte del tratamiento...y funciona, empieza a sentir lastima por mi. Dos sesiones mas y ya lo tengo.

Soledad: Lo es. Y no vuelvas a llamarme por teléfono en una terapia.

DÍALOGO 29: LONE-ILLNES

MONÓLOGO DE ÉL:

¿Por qué yo?

¿Y no tú?

¿O tú?

¿O ese?

Pero yo...

¿Cómo es posible?

¿Cómo es posible que dos personas se enamoren?

¿Cómo se conocieron?

¿Qué vio él en ella?

¿Y ella en él?

¿Qué hace que dos personas se gusten?

¿Cuánto puede durar?

¿Cuánto hasta que ella se dé cuenta de que no eres lo que se esperaba?

¿Y si él la quiere siempre pero ella no?

Como tú hiciste.

¿Luego qué?

¿Qué pasa con la otra persona?

Dicen que es química.

¿Y si no tengo el componente que hace falta?

¿O es que se me acabó el componente?

¿Es por eso que me dejaste de querer?

¿Qué hice mal?

¿Qué comparaste para elegirle a él?

Me da lo que necesito dijiste.

¿Qué necesitas que yo no supe ver?

¿Y si nunca descubro lo que la otra persona necesita?

El amor nunca muere.

Yo también solía creerlo.

Pero el amor ahora me da ganas de vomitar.

Nos dicen que el amor verdadero existe

¿Ah sí? ¿Pues dónde está?

¿Cómo se reconoce?

¿Se supone que debe ser algo así?

¿Qué coño es esto?

¿Por qué no nos enseñan en el colegio a amar? ¿A vivir?

¿Es ahora una nueva asignatura o es que me perdí esa lección?

¿Por qué parece tan sencillo para todo el mundo menos para mí?

Y si nunca encuentro a la persona adecuada y me quedo solo

Para siempre...

Para siempre... La palabra mágica.

¿Por qué queremos que las cosas duren para siempre?

¿Puede el amor durar para siempre?

¿Existe el amor verdadero o es sólo... paciencia?

¿Y si todo el mundo está fingiendo y soy el único que no sabe cómo hacerlo? o el único que no encuentra a nadie con quién fingir.

¿Y si todo es mentira?

Que todos están aparentando y yo me estoy rallando aquí solo.

Usted por ejemplo.

¿De verdad ama a su mujer o la ha estado engañando durante todos estos años?

¿Es él realmente el padre de tu hijo?

¿Por qué nadie tendría que querer a este señor?

O a estas mujeres...

O a ti.

No entiendo por qué nadie tendría que quererte.

¿Por qué estás tan seguro de que es mejor estar con alguien que estar solo?

¿Y si llega un día en que no tenéis nada que deciros?

¿Por qué la gente se empareja para no estar sola?

¿Es que no sabes hacer las cosas solo?

A mí me gusta hacer cosas solo.

Me gusta ir al cine solo.

Pasear solo y ser un perfecto desconocido.
¿Qué necesidad de aguantar el mal humor de nadie?
¿Tu cara cuando te hagas vieja?
Tu mal aliento por las mañanas.
Tus pedos en la cama.
Tus paranoias, tus celos.
Debería haber probado con una china.
Puedo probar ahora.
Eh... puedo probarlo todo.
Soy libre.

MONÓLOGO DE ELLA:

¿Estoy mucho mejor sin ti sabes?
Creías que no podía vivir sin ti
pues aquí me tienes.
Ya no tengo por qué coger tu mano para que te sientas segura.
Ni aguantar a tus amigos.
Puedo beber lo que quiera y cuanto quiera.
¡puedo follar cuanto quiera!
De hecho ya estoy tardando.
Ya no necesito enamorarme nunca más.
Tengo tantas cosas por hacer...
Me lo voy a pasar tan bien.
Estoy bien.
Como ella.
Mírala.
Se la ve tan feliz.
No necesita a nadie.
No necesita nada más.
¿Por qué yo debería?
Soy fuerte. No necesito a nadie.
Sólo a mí.
Tal vez tenga que ser así.
Tal vez debería quedarme un poco más en este país.
Tal vez no esté tan mal estar solo.
Me encanta estar sola.
No tú. O tú. Sino yo.
¿Y si no me quiero convertir en madre...
en modelo , en trabajadora
en asistenta
, en cocinera , en monja, en anciana?
¿Qué hay de malo en estar solo?
Yo me siento bien.
¿Debería sentirme mal?
Soy libre.
¿Debería sentirme culpable?
Pues no.
Ey Jim.
Hola.
Tendría que haberte follado cuando tuve ocasión.
Y ahora te has casado...
puto matrimonio.
¿Por qué la gente te mira raro cuando estás solo?
Tal vez prefiera estar sola.
Tal vez él no necesite a nadie.
Aparte no estás solo.
Estás contigo mismo.
¿Es posible vivir sin amor?
Tú no puedes.
Tú podrías.
¿Tú?
Tal vez.
¿Tú?
Imposible.
¿Tú?
No puedes.
¿Y yo?

¿Puedo vivir sin amor?
Hace cinco años que no lo tengo
y estoy bien no tengo tiempo.
Hay tantas cosas por hacer.
Estoy harta de estúpidas relaciones que no van a ningún sitio.
Tal vez nunca encuentre la persona adecuada para mí.
No entiendo por qué la gente tiene miedo a estar sola.
¿Qué seguridad es la que todos buscan?
Casarte no impedirá que te engañe.
Se está mejor solo.
Créeme.
¿Y qué pasa con los niños?
¿Cómo pueden hacer eso las parejas?
Tal vez fuiste un error.
O te tuvieron porque estaban borrachos.
O fuiste el polvo de una noche.
O casi fuiste un aborto.
O te tuvieron para salvar un matrimonio que ya estaba roto.
¿De verdad pensabas que podría salvar tu relación?
UN MARIDO IDEAL. No existe.
¿Por qué seguir intentándolo?
Un niño te puede hacer la vida imposible.
O hacérsela tú a él.
Mírala a ella.
No tuvo la oportunidad.
Eran otros tiempos.
Se tuvo que casar con él.
Hacer su papel.
Pero las cosas han cambiado.
Puedes elegir.
¿Por qué tomaste esa decisión?
¿Y tú?
¿Y tú?
¿Y si estáis todas equivocadas?
O soy yo.
No lo sé.
¿Y si estoy sola a su edad?
¿Echaré de menos estar con alguien?
¿O cuidar de alguien que no sea yo misma?
¿Quiero tener hijos?
¿Y si se pone enfermo?
O es sordo. O síndrome de Down.
O ciego.
Necesito conocer a alguien para tenerlos.
¿Y si no conozco a nadie?
¿Qué quiero?
¿Qué me hace feliz?
¿Tengo tiempo aún?
¿Existe el amor perfecto?
¿Alguien del que nunca te canses?
A veces yo también me canso de mí misma.
¿Y si la otra persona se cansa de mí?
¿Y me quedo sola?
Otra vez. ¿Me estoy haciendo mayor?
¿Y si es demasiado tarde?
¿Cuántas oportunidades me quedan?
Tal vez no sea tan malo estar con alguien.
Al final todo el mundo lo hace.
Tendrá que haber una razón.
Tal vez no sea tan feliz estando sola.
Tal vez tenga que ser así.
Tal vez esté en nuestra naturaleza.
Tal vez...
tenga miedo.

DIÁLOGO 30: 5 MILLONES

MONÓLOGO:

Mi nombre es Lucas Fernández
y me van a obligar a estafar a
mi empresa.
Después de una semana de baja por enfermedad,
volví a la oficina para retomar mis obligaciones del mes de Diciembre.
Ya me empezaba a agobiar tener trabajo acumulado.
Nunca me había retrasado en
una entrega.
Soy especialista en informes V.D.S.
Era la primera vez que faltaba
en quince años.
Me quedan doce para jubilarme pero yo aguantaría un poco más.
Sólo me quedaban cuatro informes para llegar al número cinco millones.
Sería el primero de la
empresa en conseguirlo.
Todo iba bien, hasta que
algo llamó mi atención.
Era muy raro, parecía que nadie me había echado de menos en la oficina.
O casi nadie.
Los informes que terminé antes de irme a casa con gripe seguían en mi mesa.
Podía ser un despiste del correo interno...
Joder qué raro, no me han dicho nada, espera que lo chequeo.
Oye mira que nadie ha reclamado esos informes, sabes?
O podía ser algo más grave.
¿Hola?... ¿Lucas?
Tenía que comprobarlo.
Día Uno.
Entregué los informes con
faltas de ortografía.
Al día siguiente el informe estaba revisado y listo para ser archivado.
Todos aprobados.
Prueba número dos.
Escribí en ellos la lista de la compra.
Todos aprobados.
La prueba final.
Entrego los informes en blanco.
Confirmado: nadie lee mis informes.
Las tareas que realizo no tienen utilidad alguna para la empresa.
Posiblemente, mis informes diarios son aprobados por inercia,
y los informes semanales realizados por el departamento 781,
son los que llegan a la Junta Directiva.
He querido informar cuanto antes para que se tomen las medidas pertinentes.
Atentamente, Lucas Fernández.
Está bien decírselo a mis jefes.
¿Cómo voy a seguir haciendo un trabajo que no sirve absolutamente para nada?
¡Con lo cerca que estaba del informe cinco millones!
Pero estaría tirando a la basura ocho horas al día...
Lo lógico es decirlo y que me recompensen, no es normal que un empleado se queje por trabajar poco.
Me van a echar.
Pues me callo, ¿quién se va a enterar?
Yo sigo entregando los informes de siempre como si no pasara nada, y asunto cerrado.
¿Y escribir algo que nadie lee? Joder, que llevo treinta años!
Un momento: ¿llevo trabajando treinta años para nada, o al principio esto tenía algún sentido?
¿Y si Marta se entera?
Al final tenía razón, y ahora ya es tarde.
¿Y cómo vas a pagar la pensión de las niñas?
No te contratarán en un sitio mejor.
¡No tienes edad para hacer locuras!

Compañero: Hola Lucas. ¿Pasa algo?

Lucas: No, nada, que me estaba echando una cabezada...
el frenadol, que me deja tonto.
Compañero: ¿Qué querías?
¿Tú no habías dejado de fumar?
Lucas: Sí. Si es que... tanto trabajo...
Compañero: ¿Tienes los informes de hoy?
Lucas: No.
Compañero: Es igual, es igual.
Compañero: Supongo que te habrás enterado de la última, ¿no?
Lucas: Eh?
Compañero: Que va a haber cambios. Ya sabes, con la crisis...
Despidos... una putada...
Lucas: ¿Entonces...?
Compañero: Luis y José se van.
Lucas: ¿Alguien más?
Compañero: A ti te mantienen... ¿eh?
Como nunca te quejas.
Si hasta parece que te gusta
hacer informes y todo.
No, si al final eso de ser un bicho raro te va a venir bien...
Bueno, en un rato me paso ¿vale?
Voy enfrente a ver a Márquez y cuando me vaya te recojo el trabajo de hoy.

Sigue Monólogo de Lucas:

¿Qué nunca te quejas?
¿Qué eres un bicho raro?
¡¡Pero estos tíos qué se creen!!
Si, pero al final me mantienen
en el puesto.
Claro, porque no se han
enterado de lo que pasa.
Ya, pero...
No seas tonto. Aprovéchate... ¡Tú tienes el control!
Joder, que no es tan sencillo.
¿Que no es tan sencillo? Coge un informe terminado y ve a la fotocopiadora.
Fotocópialo cien veces.
Pero esto es estafar.
¿Estafar? ¡Si son ellos
los que no hacen su trabajo!
Aprueban tus informes sin leerlos.
Visto así.
Piénsalo bien.
Sin agobios, ni horas extra,
ni quebraderos de cabeza...
¡Serás el auténtico dueño de tu tiempo!
¡Ocho horas cada día
para hacer lo que quieras!
¿Ocho horas cada día?
Podrás hacer algo realmente útil.
Podría, podría...
¿Terminar la carrera?
Claro, me quedaba año y medio.
Así podrías tener un ascenso...
Eso, a lo mejor llevo a Jefe de cuentas. Y si encima aprendo inglés...
Podrías presentarte
a cargos de internacional.
¡Si! Vivir en Londres, casa pagada, coche de la empresa, dietas...
Y hacer deporte.
¿Qué? ¿Tienes ya los informes de hoy?
Si, el informe.
Aprovéchate...
¡Ahora tú tienes el control!
Lucas, que no tengo todo el día.
Si son ellos los que no
hacen su trabajo.
Podrás hacer algo realmente útil.
A mí no se me dan nada

bien los idiomas.

¿Eh? Trae, anda trae, trae, trae... trae.

Suelta el... Trae coño... pero ¿qué te pasa?

Sería el primero de la empresa en conseguirlo.

Pásate en un par de horas.

Mi nombre es Lucas Fernández,

y no sé si hacer mi trabajo es estafar a la empresa.

De lo que sí estoy seguro,

es que seré el primero en

llegar al informe 5 millones.

DIÁLOGO 31: PUERTA CON PUERTA

Puerta con puerta

Ella y él están tumbados en la cama.

Él: madre mía, si me pongo a decir todos los sitios raros donde lo hemos hecho.

Ella: eso sería con la anterior que era una guarra porque conmigo tampoco ha sido para tanto, que fanfarrón que eres.

Él: Oye, pues lo del bar de tu padre en el baño fue cosa tuya, no me vengas ahora de buena.

Él se recuesta en la cama.

Él: Esto de tener casita propia no está mal, ¿eh? No más hoteles, no más coches, podemos hacer lo que nos de la gana sin tener que dar cuentas a nadie.

Ella: pues anda que no te costó decidirte, llegue a pensar que eras adicto a tu madre.

Él: es que mi madre es una santa.

Ella: tu madre es una santa y a ti que te faltan huevos, anda que si no es por mi...

Él: no es cuestión de huevos, más bien de pasta

Ella mira por la habitación.

Ella: ¿Cuándo vamos a acabar con la mudanza? Llevamos aquí tres semanas y todavía está todo en las cajas.

Él: Tranquila, poco a poco. Lo que menos me apetece cuando llego del curro es seguir currando en casa.

Ella: Pero habrá que hacerlo algún día, ¿no? Es que le das mil vueltas a todo, lo dejas todo para mañana, ¿ves? A eso me refiero con la falta de huevos.

Él: Joder con la falta de huevos.

Él se levanta y se va al baño. Ella sigue tumbada en la cama.

Él: maricón para unas cosas y machista para otras.

Ella: Llama a tu santa madre, joder, ¿eso tampoco lo vas a hacer?

Él: desde aquí no te oigo.

Ella: que llames a tu madre, que lleva toda la puta mañana llamándome para no se que coño de sofá.

Dios, que pesada.

Él sale del baño.

Él: no hables así de mi madre, no quiero volverte a oír hablar así de mi madre, ¿entiendes?

Ella: recuerda que ahora soy tu mujer y tu madre mi suegra, y digo lo que me da la santa gana de cualquier miembro de mi familia.

Él se viste. Ella mira por la ventana.

Ella: Vaya mierda de vista que tiene esta ventana.

Él: No me jodas por favor. ¿No querías tener tu casa para como tú decías tener tu espacio? Pues ya está, aquí lo tienes, esto y cuarenta años con el puto banco. Joder, si fuiste tu la que quería el piso.

Ella: Es una mierda de vista y no puedo dormir de todos los coches que se paran en el semáforo.

Él: Mira tía, lo que menos me apetece cuando termino de follar es ponerme a discutir, ¿sabes? Con lo jodido que estoy con la empresa. Mira, como me echen no vas a tener este espacio ni ninguno.

Él sale al pasillo.

Él: Puta egoísta.

Vuelve al dormitorio.

Él: Y además que te digo una cosa, la única persona que quería que nos fuéramos a vivir juntos eras tú. La conversación la interrumpe gritos de los vecinos de enfrente.

(Gritos de los vecinos)

Hombre: joder, esta también es mi casa, métete para dentro puta.

Mujer: cabrón, cabrón.

Hombre: Calla, calla. ¿Dónde están los niños?

Mujer: a ellos no los toques que no han hecho nada.

Hombre: calla, entra, entra joder.

Hombre: puta, puta.

Mujer: déjame, déjame.

Ella: vamos a llamar a la policía, un día de estos la va a matar.

Él se pone un calzado.

Ella: ¿Qué haces? ¿Qué haces?

Él: estoy harto de esta mierda.

Ella: ¿estas loco? No sales ahí ni de puta coña.

Ella: Jaime por favor.

Él: Ese cabrón merece enfrentarse a uno de su tamaño, la última vez casi la mata.

Ella: Jaime por favor no salgas, ese tío es peligroso, no está bien de la cabeza.

Ella: no es tu problema, son cosas de pareja, que lo solucionen ellos.

Él: Que a esa mujer la peguen hasta matarla no es solo problema de ellos. Ese tío lo va a pagar todo.

Ella: Olvidalo, llamamos a la policía, no te hagas el machito por favor.

Él: ¿Y mañana? Cuando me cruce en el ascensor con ella con la cara llena de morados, ¿Cómo la miro a los ojos?

Él: Estas peleas ya las viví con mis padres.

Él: No pienso volver a soportarlo de nadie.

Suenan gritos.

Él: Espera aquí, cierra la puerta con llave y llama a la policía.

Ella: espera.

Él sale al portal y entra en casa de los vecinos.

(Gritos de los vecinos)

Hombre: Estoy harto de esta mierda, ¿sabes? Esta también es mi casa y vengo aquí cuando me sale de los putos cojones.

Niña: No la pegues papa.

Hombre: ¿sabes? ¿Eh?

Mujer: no me pegues por favor.

Niña: No la pegues, no la pegues, le haces daño.

Hombre: Los pones en mi contra, les comes la cabeza, ¿es que no tienes bastante con que me echen de mi casa? ¿Eh?

Hombre: Puta.

Mujer: déjame, déjame.

Hombre: esto lo he pagado yo mientras tú te tocabas el coño en el sofá.

Hombre: pienso venir yo cuando me salga de los putos cojones.

Niña: por favor papa, no la pegues por favor.

Hombre: es mi casa, ¿sabes?

Mujer: cabrón.

Hombre: ¿Qué has dicho? ¿Qué has dicho?

Hombre: ven aquí zorra, ven.

Hombre: joder que te calles.

Él observa directamente la pelea de sus vecinos.

Mujer: no es verdad.

Hombre: Si.

Mujer: deja que la niña se vaya por favor.

Hombre: que te calles zorra. Tengo oídos y ojos en el barrio, ¿sabes?

Mujer: Por favor, deja que se vaya.

Hombre: aparta joder.

Hombre: La niña da igual porque va a ser igual de puta que su madre.

Se enfrenta al vecino. Después del enfrentamiento sale del piso.

Él se encuentra de nuevo con ella en el portal.

Ella: Jaime, ¿Qué pasa? ¿Qué has hecho?

Ella: Jaime, esa sangre.

Ella: Jaime, mírame, mírame, Jaime, mírame, mírame, Jaime, mírame...

Desenlace.

DIÁLOGO 32: JUAN CON MIEDO

Juan: ¡Se la liga el nuevo!

Juan: Te pillé.

María: No me has pillado porque no estaba jugando con vosotros.

Juan: Pero... si has salido corriendo.

María: Tú lo has dicho.

María: ¿Y esto? "Los mutantes del espacio sideral"... guau.

Juan: Es un número especial que han sacado para las vacaciones.

María: Eres... un poco raro, ¿no?

María: Conozco un escondite, ¡corre!

Juan: ¿Por qué nos perseguía ese loco?

María: Me perseguía sólo a mí.

Mira.

María: Juan, en el cuento nunca tienes miedo...

Juan: ¿Cómo sabes mi nombre?

María: Yo me llamo María.

María: Venís de Madrid a casa de tus abuelos todas las vacaciones, ¿no?

Juan: Sí. Igual nuestros padres eran amigos de pequeños.

Juan: En la casa donde vivía mi padre hay un montón de cómics viejos. Seguro que aquí encontramos alguno.

María: No creo, no es ese tipo de casa.

María: Ningún vecino del pueblo ha querido comprarla. Mi abuela dice que es porque está maldita y hay fantasmas.

Juan: Los fantasmas no existen.

María: Todo el mundo piensa que está como una cabra, pero yo la creo. Antes de que se la llevaran al hospital escribió esto.

María: Había una vez un campesino que cuidaba maizales y vivía con su hijo. El niño murió de una pulmonía y la gente le echó las culpas a su padre. A los pocos días, llegó una bandada de pájaros que empezó a comerse la cosecha.

María: Entonces el hombre plantó un espantapájaros y todos huyeron del pueblo, porque daba tanto...

miedo, que las mazorcas comenzaron a pudrirse y el campesino tuvo que esconderlo dentro de la casa.

María: Una noche, los gritos de un niño le despertaron. El hombre se levantó, encendió una vela, y justo en el momento en el que iba a girar el pomo de la puerta... ¡ZAS!

María: Los mayores nunca cuentan lo que pasó porque tienen miedo a recordar, pero sólo es una leyenda.

María: No querrás jugar para siempre al pilla-pilla, ¿verdad?

María: Vamos, empieza a oler a tierra mojada.

María: Son pájaros. Se refugian en el entretecho cuando está a punto de llover.

Juan: Yo me voy.

María: No podemos irnos hasta que pase la tormenta.

María: Uno... dos... tres... cuatro...

Juan: ¿Por que haces eso?

María: Cada segundo que pasa desde que se ve el relámpago hasta que se oye, dice lo lejos que cae de nosotros. Cuatro segundos son como cuatro kilómetros.

Juan: Luego me dices a mí que yo soy raro.

María: Uno... dos... tres...

María: La tormenta se está acercando. Cuenta conmigo.

María: Y Juan: Uno... dos.

María: Aquí es donde dormía el campesino cuando escuchó los gritos del niño. Cuando abrió la puerta, cien pájaros entraron en la habitación para atacarle.

Y luego el campesino vio cómo el espíritu de su hijo le miraba reencarnado en el espantapájaros, que había cobrado vida.

María: Y Juan: Uno.

¿El hombre de los pájaros...

María: Papá, ya me iba a casa. No estábamos haciendo nada...

¡ María: Ayúdame!

Juan: ¡No puedo, no sé qué pasa!

DIÁLOGO 33: HIPOTECA BASURA

Luis: (28), pasea inquieto. Se detiene.
Luis: (mira el reloj. Murmurando) Joder....
Luis: (Off) (cabreado, murmurando) Joder esta tía...
Luisa: ¿Eres tú?
Luis: (Off) (corta la llamada y deja de sonar el móvil de ella) Joder Luisa si tardabas.
Luisa: (se detiene, le mira tensa) Alguien tendrá que hacer la compra.
Luis: (Off) Sí, pero sin pasta no hay nada que comprar.
Luisa resopla y sale por la izquierda del encuadre. Se oye ruido de bolsas.
Luis: (Off) conciliador y quejumbroso) Venga va, que tengo que devolverla esta tarde.
Luisa: (Off) (se oye que está trajinando con las bolsas) No me puedo creer que nos vayan a pagar por
Luis: (Off) ¿Qué ha dicho tu padre?
Luisa: (colocando las frutas en la cesta) Pues que lo siente mucho pero que está pelao, que renegociemos la hipoteca con el banco.
Luis: (Off) Joder...
Luisa: (irónica) Bueno, se supone que con tu genial idea lo vamos a solucionar ¿no?
Luis: (Off) Joder Luisa, a los dos nos interesa que esto salga bien.
Luisa: ¿Cuándo dicen que nos pagan?
Luis: (Off/IN) Cuando lo entregue. Mañana mismo, si no necesito montar mucho. Y si les gusta, quieren más.
Luisa aparece con un enorme consolador. Luis y Luisa se detienen frente a frente.
Luis: (Off) Hostia... ¿y eso?
Luisa: No quedaban más. Me dieron el del escaparate.
Luis: (Off) Joder, con esto de la crisis debe estar todo el mundo haciendo lo mismo. Te ha debido costar una pasta.
Luisa: Veinte euros. Me lo han alquilado.
Luisa pone el consolador en medio de las frutas.
Luis: ¿Los alquilan? Qué pasada.
Luisa: ¿Así?
Luis: Venga va, Luisa...
Luisa: Que ya, que ya voy....
Luis: ¿Qué nombre has elegido?
Luisa: Lilith.
Luis: (Off) Lilith, me gusta. ¿De dónde lo has sacado?
Luisa: De la Biblia.
Luis: (Off) Te faltan las...
Luisa: Ya, ya lo sé. No me he olvidado.
Luisa saca dos bolas de los bolsillos del abrigo y se dispone a hacerse dos coletas manga.
Luisa: Mira que sois raritos los tíos. Oye, ¿a ti no te importa que me vean?
No, no te puede dar igual que me vean, seguro que te gusta que me vean. Menudo coco retorcido que tienes.
Luis: (Off) Joder Luisa, enróllate.
Luisa: (sin glamour) ¿Así querías?
Luis: (Off) (tono lascivo) Joder...
Luisa: ¿En qué piensas cuando me ves vestida así?
Luis: (Off) Mueve un poco el sillón. Así. Siéntate.
Luisa vuelve a colocarse junto a la mesa.
Luis: Desarréglate un poco la ropa.
Luis: (IN/Off) (saliendo de cuadro con las cosas) ¿Te sabes el texto?
Luisa: ¿Cómo se te ha podido ocurrir una historia tan absurda?
Luis: (Off) Me he documentado.
Luisa: Así tenemos el ordenador, lleno de virus.
Luis: (Off) Siéntate.
Luis: (Off) Recuerda todas las marcas.
Luisa: Que sí ...
Luis: Cada cosa en su sitio. Ya sabes Luisa, sexy pero ingenua.
Luis enciende las luces
Luis: (Off) Venga va, Luisa va. Va Luisa, ¡el piso es nuestro!, ¡grabando!
Vemos un cartel
Luis: (Off) Hace poco más de un año nadie la conocía y hoy... sólo les diré que en los últimos dos meses, su página web ha tenido medio millón de visitas. Con nosotros: Lilith
Lilith sonríe seductora y falsa a la cámara.
Luis: (Off) (seductor) Hola Lilith
Luis: (Off) (seductor) Se la ve un poco... acalorada.
Luisa: Bueno, sí, es que... acabo de tener una sesión.

Luis: (Off) (seductor) ¿Ha estado bien?

Luisa: Sí, muy bien. Jimi Colano, por delante, hacía de mi profesor y Luis Deveraux, (gira tímidamente sus ojos hacia un lado) por detrás, de jefe de estudios. (se deja caer hacia atrás en el sillón) Uff...estoy agotada.

Luis: (Off) ¿Cuántos años tiene?

Luisa: Esa preguntita... (se ríe) twenty-two.

Luis: (Off) No lo parece.

Luisa: Thank you

Luis: (Off) ¿De dónde es?

Luisa: De Madrid.

Luis: No se le nota nada el acento.

Luisa: Nadie parece lo que es. (se ríe).

Luis: (Off) Está preciosa. Háblenos de su página web.

Luisa: Uvedoble, uvedoble, uvedoble, punto, Lilitsex, punto, sex.

Luisa: Tiene un diseño muy cuidado... y es multilingüe.

Luis: (Off) Mul-ti-lin-güe, mmm...

Luisa: La tengo en 10 idiomas, incluido el euskara.

Luis: (Off) Euskera.

Luis: (Off) Díganos algo porno en eus... kara.

Luisa: Bueno, en realidad a mí me dobla una chica de Rentería, yo no sé ni una palabra en euskara, bueno... sé una...

Luis: (Off) ¿Cuál?

Luisa: Potxin

Luis: (Off) ¿Qué significa?

Luisa: (cierra las piernas)) Luego se lo enseño, ahora es que está un poco dolorido.

Luis: Joder Luisa...

Luisa: ¿Qué...?, es mucho más excitante que lo que tu ponías.

Luis: (Off) El diseño de su web es realmente original.

Luisa: (silencio, vuelve al tono) Para acceder a las fotos, los trailers y las entrevistas hay unos botoncitos que tienen forma de pezón, Mueves el ratoncito, pinchas ...

Luis: (Off) ¿Qué estás diciendo?, eso no estaba en el guión, ahora venía lo de Baltimore.

Luisa: ¿No te gusta lo de los botoncitos? ¿Qué te pasa?

Luis: (Off) No sé ... nunca te había visto tocarte así....

Luisa: ¿Pero con quién estás hablando, con Luisa o con Lilith?

Luis: (Off) Bueno....

Luisa: Bueno qué...

Luis: (Off) Va, seguimos con lo de Baltimore.

Luisa: La página web me la hicieron en Baltimore. En Baltimore es donde trabajan los mejores webmasters. Me lo hice con John Casariego.

Luis: (Off) El pepino no.

Luisa: El pepino no, ¿cómo que el pepino no?, encima que me estoy enrollando... ¿o es que yo no me puedo enrollar?

Luis: (Off) Ya, pero es que lo acaricias de una manera... Además, el guión dice "me la hizo John Casariego, no "me lo hice con John Casariego".

Va Luisa ...

Luisa: Lilith, no Luisa

Luis: (Off)¿Por qué adoptó el nombre de Lilith?

Luisa: Lilit fue la primera mujer que creó Dios.

Luis: (Off) ¿No fue Eva?

Luisa: No, fue Lilith. Porque un día, a Dios se le ocurrió decirle a Lilith: (remarca las palabras como citando a un machista) "Tus deseos serán los de Adán" ...

Luis: (Off) Pero siéntate...

Luisa: ... y Lilith se marchó, claro, a ella nadie iba a decirle con quién tenía que follar,

Luis: (Off) ... no te puedes levantar....

Luisa: ... porque eso de Eva y la costilla es un apaño posterior ...

Luis: (Off/IN) Mira, así no podemos seguir.

Luisa: Yo también me he documentado ¿sabes?

Luis: Es que dices y haces cosas que no están en el guión y además...

Luisa: ¿Qué?

Luis: ... no sé..., eres poco natural....

Luisa: ¿Poco natural? Muy bien, poco natural... Venga. ¡Venga!

Luis: (Off)¿Y ahora qué venía? ... (¿Dónde se crió usted?

Luisa: En Tetuán, un barrio de Madrid. Mi familia es muy humilde y yo estoy muy orgullosa de haberles podido comprar un piso a mis padres.

Luis: (Off)¿Les ha comprado un piso a sus padres?

Luisa: Sí, en Sanchinarro, un piso de protección oficial, tienen el Hipercor al lado. Y gracias a mí, no tienen problema con la hipoteca.

Luis: (Off) Ya me gustaría a mí que alguien me pagara la hipoteca.
Luisa: ¿Perdona?, ¿y qué coño estoy haciendo yo ahora?
Luis: (Off) Mira, mejor lo dejamos.
Luisa: No, no lo dejamos. ¡Sigue, coño!
Luis: (Off) ¿Cómo se inició usted en el sexo?
Luisa: En Minsk, la capital de Bielorrusia. Me presenté a un festival porno y gané el primer premio. Fue la primera vez que hice el amor en mi vida, fue en el 2006.
Luis: ¿La primera vez fue en un festival porno?
Luisa: Es que yo soy muy tímida. Sólo soy capaz de hacerlo si hay dinero por medio. Ya sé que la mayoría de las mujeres follan gratis, allá ellas, es su problema, yo las respeto.
Silencio. Luisa le mira.
Luis: (Off) Luisa ...
Luisa: ¡Ya sé que no está en el guión!
Luis: ¿Tú harías sexo por dinero?
Luisa: Tiene gracia que tú me lo preguntes. Sigue, coño.
Luis: (Off) ¿Sus padres están orgullosos de usted?
Luisa: De mí sí pero a mi novio no lo soportan.
Luis: (Off) ¿Ha tenido usted muchos novios?
Luisa: Sólo uno, pero creo que lo voy a dejar. Enfoque bien.
Luis: (Off) No sé, no te conozco, esto es muy fuerte, es como si todo esto te gustase, como si ...
Luisa: ¡Venga joder, me estoy calentando, ¿sabes?!, quiero empezar de una puta vez ya.
Silencio. Jadeos de nerviosismo por parte de Luis.
Luis: ¿Y ahora qué venía?
Luisa: Ahora viene lo de las posturas.
Luis: (Off) ¿Cuál es la postura que más le gusta?
Luisa: Lo mío es el perrito, el doggy style, a cuatro patas, es la postura más abierta, la más... "natural".
Luis: (Off) Luisa...
Luisa: ¡Sigue, joder!
Luis: (Off) ¿Tiene importancia el tamaño?
Luisa: Muchísima, es lo más importante ¿Por qué se cree usted que se rompen las parejas?
Luis: (Off) Pero si siempre me dijiste que eso te daba igual.
Luisa: Pues era mentira. Y llámeme de usted. ¡Siga!
Luis: (Off) ¿Se corre usted en las grabaciones?
Luisa: Eso lo habíamos quitado.
Luis: (Off) Y para terminar..., Lilith, adelántenos qué nos va a ofrecer.
Luisa: Empezaré con unos dedos, primero por delante y luego por detrás, luego jugaré un poco con ...
Mira ... (coge el consolador) ... mejor empezaré con él.
Luis: No ...
Luisa: ¿Qué?
Luis: (Off) Yo ..., yo no puedo...
Luisa: (IN/Off) ¿Que no lo vas a grabar?
Luis: (IN/Off) Luisa ...
Luisa: (IN/Off) Y dale con Luisa, que no soy Luisa, que soy Lilith
Luis: (IN/Off) Ya, pero ...
Luisa: (IN/Off) ¿Te has olvidado de la hipoteca?
Luis: (IN/Off) No ...
Luisa: (IN/Off) ¿O es que no te parezco demasiado natural? Porque estoy deseando meterme ese pedazo de consolador ...
Luis: ¿Pero por qué me haces esto?
Luisa: ¿Ya no te gusta la colegiala eh?
Luis: Sí ...
Luisa: ¿Ya no te gusta...?
Luis: No ...
Luisa: Sabes lo que te digo: ¡Que te den por el culo a ti y a la hipoteca!
Luis: ¡Luisa!, ¡Lilith!
Luis: (Off) ¿Cómo? Luisa se va.
Luis: (Off) ¡Luisa!

DIÁLOGO 34: VIEJOS PERDEDORES

Quintana: a la primera. Hoy habrá suerte.
María: está aquí Angelón: de Piñera
Angelón: : a los buenos días.
María: se te ve buen aspecto. A ti te gusta comer, no como a quintana.
Angelón: muchas gracias, señora.
María ¿vino, sidra, anís
Angelón: : nada, me estoy cuidando. Tengo pelea.
Quintana: tiene pelea.
Angelón: : la bolsa del ganador es de cincuenta pesetas. La organiza justo, el carnicero. Ya sabes que además siempre regala unos filetes al campeón. Necesito a alguien para las heridas. Quintana: mira por donde llevas los pantalones. Angelón: , ya no estás “pa” boxear.
Quintana:¿contra quién peleas?
Angelón: : contra Julián pacheco. ¿me echas una mano?
Quintana: ¡no!
Angelón: : te doy el quince por ciento.
Quintana: ¿y el trabajo del muelle?
Angelón: : sigo con él. Pero el boxeo es el boxeo.
Quintana: pacheco sabe pegar y tú no sabes defender.
Angelón: : pero yo sé recibir y él no tiene fuelle. Venga coño, piensa en un buen chuletón de Ávila. Con su guarnición y sus patatas. Bien jugoso y sangriento.
Quintana: tienes cuarenta años y buscas pelea. Angelón: , da igual lo que ganes, “yes” un perdedor.
Quintana: y no, no tienes buen aspecto.
Angelón: : mira quintana, te doy el veinte por ciento y ni una perra más.
Quintana: tengo cosas más importantes que hacer. ¡coser “bragues”!
Angelón: : ¡coser “bragues”! Como quieras. Se lo pediré al barbero.
Angelón: : y si te arrepientes la pelea empieza a las siete. Adiós, “cirujano”.
María: suerte, Angelón: . Cuídate la cara.
Angelón: :no se preocupe, señora.
María: ¡y acuérdate de subir la guardia!
Quintana: cago en la puta de oros.
María: suéltalo, Manuel, desahógate.
Quintana: la piel se le inflama con nada y se puede cortar como si fuera de papel
Quintana: es como una mula. Ya hace veinte años se empeñó en boxear en américa. Gastó todo el dinero en el viaje y ni representante pudo encontrar.
María: podrías echarle una mano.
Quintana: si lo hago y gana seguro que quiere volver a pelear y así otra y otra. En mi vida conocí un boxeador que sepa cuando “tien” que parar.
María: bueno, es su cara no la tuya.
Quintana: los babayos solo aprenden a hostias.
Quintana: y a éste,... A este van a enseñarle hasta el catecismo.
Quintana: cago en la puta de oros, y en la de bastos ¡y hasta en la de “copes”, coño!
Justo: ya no queda nadie de los de tu quinta. Me alegro de que hayas decidido quitarle el polvo a los guantes.
Angelón: : no te hagas ilusiones, justo. No pienso regalar a cualquier crío tus filetes. Antes arreaba a sus padres y ahora les voy a arrear a ellos.
Justo: que haya suerte.
Angelón: : venga.
Angelón: : y tú, mira y aprende. La venda ni muy floja ni muy fuerte.
Angelón: : que no te asuste. Yo soy más duro. A ese le falta garra. Te lo digo yo que llevo toda la vida en esto.
Angelón”: antes tonto y fuerte. Todavía estoy fuerte.
Angelón: : coño, quintana.
Angelón: : no como éste, que está hecho una mierda.
Quintana: ¿y el barbero?
Angelón: tampoco quiso ayudar. Me está echando una mano el chaval.
Quintana: no querría mancharse. La mano.
Quintana : ¿aprieta?
Angelón: no, está bien.
Angelón: ya verás, va a ser una buena pelea.
Quintana: oye, rapaz. Vete por un poquitín de agua, anda.
Paco : sí, señor.
Quintana: angelón ¿pa qué te metes en esto?
Angelón: dime una cosa, manolo. ¿tú apostarías por mí?
Quintana: sí, ho. Si se te ve mejor que nunca.

Angelón: veta a la mierda, joder. De esta pelea se va a hablar durante años.

Angelón: estoy como a los veinte.

Quintana : ¡la guardia!

Quintana: ¡la guardia, joder la guardia!

Quintana: ¿suficiente?

Angelón: no.

Quintana: ¿no?

Angelón: ¡no!

Quintana: yo soy pobre, yo no tengo “perres”, “angelón”, tú lo sabes. Pero te doy las cincuenta pesetas si “tires” la toalla.

Angelón: ¿pero qué cojones dices?

Quintana: digo que eso que haces ahí no “ye” boxeo. Estás viejo y eso “ye” un circo. Me das pena, por eso te doy el dinero. Qué coño cincuenta pesetas, “doite” veinte duros.

Angelón: yo no quiero tu dinero.

Quintana: ¿entonces qué carajo quieres?

Angelón: ¡mi filete!

Quintana: ¿qué dices, ho?

Angelón: ¡mi filete, coño, mi filete! No pude pelear en américa, ni me compré el coche, ni siquiera obtuve fama. Pero nadie ha ganado diez veces los filetes de justo y yo voy a ser el primero.

Angelón: ¡aparta, abuelo!

Quintana: no gastes aire, que va a “fáltate” fuele.

Quintana: cierra bien la guardia. Te castiga y los riñones y descubres la cara. Aprovéchalo. Espera a que venga, agáchate y dale.

Árbitro: uno, dos, tres...

paco: ¡levanta, “angelón”, levanta!

Quintana: (para sí) quédate donde estás, cojones.

Árbitro: cinco, seis...

quintana: “angelón”, déjame tirar la toalla.

Quintana: acuérdate, agáchate y dale.

Paco: joder, que huevos.

Árbitro: uno, dos, tres, cuatro, cinco...

justo: ¡bien, bien!

Quintana: ¿qué? ¿ya estás contento?. Abre la boca.

Quintana: abre la boca, coño.

Quintana: angelón, no me toques los cojones.

Boxeador 1: mira, nadie trata las heridas como el “cirujano”. Te deja más guapo que cuando llegaste.

Justo: muy bien, “angelón”. Un combate de puta madre. Con mucha sangre.

Justo: lo tuyo. Todavía estás hecho un chaval.

Justo: toma un par de filetes para celebrar la victoria, y las que te quedan.

Boxeador 1: no puede ni hablar. Tiene la mandíbula partida.

Angelón: ¡jay!

Quintana: babayu.

María: aquí tienen.

Consuelo: buenos días.

María: buenos días.

Consuelo: mira, nadie cose mejor que este hombre. ¿dónde habrá aprendido?

Quintana: pues sí señor, ye verdad, “ta” jugoso y sangriento.

DIÁLOGO 35: JAQUE

Miguel: Es difícil de explicar. Te pasas toda tu vida trabajando para alguien y antes de que te des cuenta, necesitas que alguien trabaje para ti.

Miguel: Hola.

Mamen: Hola.

Miguel: (Off.) No recuerdo en que momento fue, pero aquí estoy, necesitando de alguien para poder vivir. Es duro llegar a viejo, muy duro...

Miguel: (Off.) Me encanta coleccionar figuras de plomo. Y su caso es realmente muy curioso ya que estas figuras, no solo están hechas de plomo. Se une a diferentes metales y de esta manera, se le proporciona más elasticidad. Antiguamente solo estaban formadas por plomo, de ahí su nombre. Pero eso fue hasta que descubrieron que era peligroso debido a que es tóxico.

Los antiguos alquimistas dedicaron muchos años de estudio para intentar convertirlo en oro, ya que tienen características parecidas... Lógicamente no lo consiguieron, pero eso son leyendas sin ningún fundamento que...

Mamen: Toma...

Miguel: ¿Estás segura de que son esas pastillas?

Mamen: Sí

Miguel: A veces tienes la sensación de que molestas en tu propia casa, y no sabes muy bien que hacer y adonde ir. Las horas pasan poco a poco y los días se hacen muy largos. Necesitas muchas aficiones para no aburrirte. Lo mejor de todo es que yo tengo infinidad de ellas. Una de mis favoritas es el ajedrez, aunque no puedo jugar todo lo que quisiera...

Miguel: (Off.) Me encanta este juego, ya que debes meditar cada movimiento. Sino, corres el riesgo de dar un paso en falso. Debes estar muy atento y observar los movimientos del contrario, adivinar sus intenciones para intentar anticiparte. La concentración es imprescindible para no cometer ningún error y a la vez, tienes que conseguir que tu adversario cometa alguno. Es decir, tenderle una emboscada o una trampa... Y sobretodo, nunca, nunca precipitarse...

Miguel: Estoy harto de estar solo en esta casa.

Mamen: Con la radio tan alta no puedo oírte. ¿Qué decías?

Miguel: Decía que aquí solo me aburro sino tengo compañía. ¿No está mi mujer en casa?

Mamen: No

Miguel: ¿y cuando va a venir?

Mamen: (Dubitativa) Pues... Ha ido unos días al pueblo. Enseguida volverá.

TXEMA Pues cuando venga, la próxima vez le voy a decir me lleve con ella, que sino me aburro...

Mamen: Claro...

Mamen: ¡Hola! Te estoy preparando un guisadito de pollo, que ya verás...

Miguel: Hola

Mamen: Pero hombre, ¿no te has llevado el paraguas con la que está cayendo?

Miguel: No

Mamen: Anda, sube arriba a cambiarte

Miguel: Hola.

Mamen: Hola

Miguel: ¿Y mi cuarto...?

Mamen: (Tristemente) Hasta mañana...

Miguel: Llegar a viejo, no es lo peor que te puede pasar, lo peor es hacerlo en soledad. La vida es un ciclo, cuando eres pequeño el tiempo transcurre despacio y, según vas creciendo se acelera. Pero al final, llega un momento en que vuelve a transcurrir muy lentamente, solo que esta vez, no hay nadie para llevarte de la mano. Es difícil de explicar.

DIÁLOGO 36: JOCELYN

Guardia: buenas tardes, gracias, ya te puedes ir chica

Madre: Fernando no corras

Radio: Buenos días, has estado maravilloso

Radio: Son las 9 de la mañana, las 8 en las islas Canarias, la ciudad se pone en movimiento y tenemos muchas noticias y la mejor música para que empieces el día con energía, pero antes el tráfico.

Chino: Es mi turno ¡Joder! (en Chino)

Jocelyn llora

Chico Guapo: ¿Te encuentras bien?

Jocelyn: ¿Te quieres *croissant* conmigo?

DIÁLOGO 37: AMARILLO LIMÓN

Cliente: Perdone, buenas tardes.

¿Tiene un conversor doble CCD compatible con hardware progresivo en coding-pass; memoria estéreo adaptable a un conector elástico vía firewire de compresión JPEG, volumetría binaria en clave doce, intelpentium corporativo con función convertible a un formato alti-g-b de prestación wifi, salida USB de doble ranura extrapolable a un archivo BETAMAX de software reversible con vínculo histriónico de 4,62 megapíxeles, doble capa externa, elevalunas eléctrico, códec circular y refuerzo de aluminio?

Anciano: ¿Cómo lo quiere? ¿Rosa pálido o amarillo limón?

DIÁLOGO 38: LEYENDA

Narradora: Y fue así como la madre loba se dirigió al resto de la manada y les hizo saber que había llegado el momento.

Narradora: Una vez cada mucho tiempo, los lobos salvajes penetraban en el mundo civilizado con la misión de adoptar a un niño como nuevo miembro de la camada.

Narradora: Necesitaban a un humano que les protegiera del hombre civilizado, su gran enemigo.

Narradora: Incitados por su gran ferocidad, los lobos saltaron sin compasión sobre la indefensa familia.

Narradora: La niña, presa del pánico, decidió salir huyendo. "No la busquéis. Es cuestión de tiempo. Regresará", replicó la loba a los suyos.

Narradora: Mientras tanto, y mordiendo a los padres por el cuello, los lobos atacaron al resto de la familia devorándolos con injusta muerte.

Madre: ¿De dónde saca estos libros? Es horrible...

Claudia: Es una leyenda.

Madre: ¿Te gusta?

Madre: ¡Si me la regalaste tú!

Madre: Qué tonto eres...

Padre: Qué raro...

Padre: ¿Qué hace ahí ese coche?

Madre: Bueno, nos vamos, ¿no?

Padre: Un momento. Hay alguien...

Loba: Buenas noches.

Padre: Buenas noches.

Loba: Mi camioneta no arranca.

Padre: ¿Se encuentra bien?

Loba: Sí, solo que tenía sueño y paré a descansar.

Padre: Disculpe... ¿Podemos ayudarla en algo?

Loba: Bueno... Tal vez solo sea un cable suelto...

Padre: No tengo mucha idea... Pero si quiere puedo ir a echarle un vistazo.

Loba: Se lo agradecería mucho, la verdad. Apenas pasa gente por aquí.

Padre: Pero qué es lo que pasa... ¿no arranca?

Padre: Joder...

Padre: Esto... tiene que ser la ventilación pero... no estoy seguro.

Loba: ¿Cuántos años tiene?

Madre: ¿Quién? ¿Claudia? Diez... la mejor edad para salir de viaje con tu hija...

Madre: ¿Quién eres...?

Loba: Esa niña no es vuestra.

Claudia: ¡Mamá!

Madre: ¡No se te ocurra salir del coche!

Loba: Esa niña no es vuestra.

Madre: ¡Claudia! ¡Claudia cierra la puerta!

Claudia: Sólo es una leyenda, sólo es una leyenda, sólo es una leyenda...

Loba: Hola Claudia...

Loba: Tenemos que irnos...

Loba: Claudia...

Loba: Tenemos que irnos...

Narradora: La niña, presa del pánico, decidió salir huyendo. No la busquéis. Es cuestión de tiempo. Regresará.

DIÁLOGO 39: LA TRAGEDIA DEL Hombre: HUECO

Médico: Y desde cuando dice que tiene frío?
Gonzalo: Desde esta mañana... a ver no es exactamente frío es... es como si se me helasen las venas
Médico: Ajá... Y dígame... ha sufrido algún disgusto emocional recientemente?
Gonzalo: Bueno, mi novia y yo lo dejamos anoche
Médico: Lo dejaron?
Gonzalo: Me dejó... por otro, me puso los cuernos
Médico: Muy bien... respire
Médico: Respire, hombre, respire
Médico: Más, más, más... así, aguante.
Médico: Muy bien, tal como sospechaba
Gonzalo: Doctor... qué me pasa? Me voy a morir?
Médico: Lo raro es que continúe viviendo
Médico: Mire, no me voy a andar por las ramas... No tiene corazón.
Gonzalo: Cómo no voy a tener corazón?, sino tuviese corazón estaría muerto, no?
Médico: Sí, eso es lo que yo digo, pero se ve que no
Gonzalo: ¿Y qué hago?
Médico: Pues me va a seguir como hasta ahora... bien abrigado, que su temperatura no baje de 24°C. Fíjese en los lagartos, salga a tomar el sol y evite el aire acondicionado eh? en su estado puede ser fatal.
Médico: Y también... Me va a tomar tres de éstas cada día... cuando de las termine venga, venga a por más.
Gonzalo: Qué son?
Médico: Son unos anticoagulantes, su sangre no circula y podría trombosar. También podría hacer el pino de vez en cuando, así la sangre bajará hasta su cabeza y no se quedará toda acumulada en los pies.
Gonzalo: No me va a poner un corazón?
Médico: A ver, es un asunto delicado; usted no ha sufrido ninguna enfermedad, cualquier corazón que le pongamos, dado su caso, sufrirá un grave riesgo de rechazo emocional... No, si quiere un corazón tendrá que cultivarlo
Gonzalo: Pero cómo voy a cultivar un corazón?
Médico: Con esta semilla. Aquí tiene las instrucciones... si consigue tenerla del tamaño de su puño, venga y yo se la trasplantaré
Lucia: Deberías tendérmela tú
Gonzalo: Yo? Por qué?
Lucia: La riegas en tu balcón, no?
Gonzalo: Sí
Lucia: Pues la ropa que ensucias es la mía
Gonzalo: Mira vamos a hacer una cosa...
Lucia: Una cosa? Una cosa? Tu sabes las veces que he tenido que lavar esta ropa? Tres veces
Gonzalo: A partir de hoy te voy a ayudar a tender tu ropa aquí arriba... así no te la mancharé al regar, vale?
20 Lucia: Vale
Luis: Eh, Zombieman... la planta ya está crecida no?
Gonzalo: Sí
Luis: Y cuándo...
Gonzalo: No sé, al final no creo que lo haga
Lucia: Quién soy?
Gonzalo: Ya sé, María, no... no, espera, espera, espera... Adriana!, no espera déjame, déjame pensar... Antonio!
Lucia: Serás tonto! Me ayudarás hoy?
Gonzalo: Sí, enseguida voy
Luis: Joder, Gonzalo: , tío, no me habías dicho que era así de guapa
Gonzalo: Sabes, creo que le gusto
Luis: Sí? Y ya...
Gonzalo: ¿Ya qué?
Luis: Vamos que si ya habéis... me entiendes?
Gonzalo: Luis no tengo corazón
Luis: ¿Y?
Gonzalo: Pues que la sangre no va donde tiene que ir
Luis: Ah...
Gonzalo: Además, no siento nada... no puedo
Luis: Oye, Gonzalo: y no te importará si yo...
Gonzalo: No, no me importa
Lucia: Hola!
Gonzalo: Hola
Gonzalo: Lucia: , venía a decirte que no vas a tener que subir más a la terraza
Lucia: ¿Y eso?

Gonzalo: Voy a dejar de cuidar la planta, no me voy a poner el corazón
Gonzalo: Lucía , yo no siento nada
Lucia: Sí, lo sé... pero a lo mejor así te apetezca tenerlo
Gonzalo: No, creo que si tuviese que sentir algo por ti lo sentiría sin más
Médico: Podéis apagar eso, por favor?
Médico: Planta-corazón
Gonzalo: Lucía... Lucía... Lucía
Gonzalo: ¿Qué es esto, doctor?
Médico: Su planta-corazón
Gonzalo: Pero me sobresale del pecho
Médico: Sí, las plantas crecen... pero verás: yo soy médico, no soy jardinero. Vayamos a lo importante.
Médico: Le he mantenido toda la semana en coma inducido para ver como respondía su nuevo...
corazón?... Y funciona perfectamente, en un par de días podrá marchar a casa. Eso si... No haga ningún
esfuerzo físico ni emocional. Entendido?
Gonzalo: Lucía... Lucía, yo, yo ya tengo corazón y tenías razón no sentía nada por que no podía, pero al
ponérmelo no he dejado de pensar en ti y en el beso que me diste la última vez que nos vimos, y quiero
que sepas que lo que más deseo en este mundo es besarte y abrazarte... Lucia: , yo te quiero
Luis: Gonzalo , ahora vienes con estas?
Luis: Gonzalo , tú me diste permiso
Lucia: Gonzalo: ! Gonzalo: !

DIÁLOGO 40: FIGURA

Cura: Y concede a nuestro hermano José Claver, descansar aquí de sus fatigas, durmiendo en la paz de este sepulcro. Señor, dale el descanso eterno. Y brille sobre él la luz eterna. Descanse en paz. Amén. Su alma y las almas de todos los fieles difuntos, por la misericordia de Dios, descansen en paz. Amén.

Lucía: Ya ha pasado todo.

Mario: Sé que mi abuelo hubiera preferido algo más íntimo, pero ha sido imposible.

Marco: No te preocupes Mario, ha estado bien.

Óscar: Por fin estamos solos, hermanito. Tal y como el destino había querido.

Mario: Ya.

Óscar: Espabila chaval. Es hora de hacerse mayor de una vez.

Óscar: Nos vemos luego, valiente.

Mario (off): Mi abuelo no tuvo la culpa de nada. Nos dejaban muchas veces con él, y él hacia lo que podía. No creo que él se ofreciera a cuidarnos. Desde que murió la abuela, su único refugio era su trabajo, no nosotros. Fue un desafortunado accidente.

Antonio Claver: Maldigo tu trabajo. ¿No puedes parar? ¡Son niños!

Pilar: ¡Dejadlo ya, por Dios!

Mario (off): Sus muertes cambiaron nuestras vidas, pero también la suya. Te puedo asegurar que para él tampoco fue fácil.

Lucía: ¿Y ahora qué vas, qué vamos a hacer?. Has perdido estos últimos años cuidando de él y no tienes nada, no nos ha dejado nada.

Mario: Se los he dedicado, no perdido. ¿No lo entiendes?. Qué menos podía hacer. Apenas recuerdo a mis padres. Tenía 5 años. He crecido con él. Se lo debo todo. Todo. Además, nos tenemos el uno al otro.

Lucía: Si claro.

Mario: Y qué demonios, tenemos manos ¿no?

Lucía: Si, manos de cajero, no de artista.

José Claver: Cuando uno comienza algo, cualquier cosa, debe saber cómo quiere que termine. Y estar seguro de que puede conseguirlo. Yo ahora el cuadro puedo empezarlo por aquí, o tal vez por ahí, o por aquí también. En realidad, yo ya lo tengo dibujado en mi cabeza.

MARIO (niño): ¿En la cabeza?

José Claver: Si Mario, con la imaginación puedes tratar de adelantarte a lo que vaya a suceder.

ÓSCAR (niño): Seguro que nunca imaginaste que papá y mamá iban a morir.

José Claver: No Óscar, sabes que eso nunca lo imagine.

ÓSCAR (niño): Pues aún así, papá y mamá están muertos. Los dos. Sólo faltas tú

Mario: ¿Sí?

Óscar: ¿Qué tal hermanito?, ¿Te vas haciendo a la idea?

Mario: Poco a poco Óscar, poco a poco.

Óscar: No sufras tanto. No vale la pena.

Mario: Decirlo ahora para ti es fácil. ¿Hace cuanto que no lo veías? ¿Desde cuando está muerto para ti?

Óscar: No te pases listillo. Yo ya tuve un padre. Nunca lo necesite. Además, tú eras su preferido. ¿Y de qué te ha servido?.

Mario: De todo.

Óscar: Cuentos chinos. Al final, mucho amor y mucho lo que quieras pero te ha dejado como a mí.

Tieso.

Mario: ¡Vete a la mierda!

Presentador tv: Gary Kaspárov se ha convertido en el campeón del mundo más joven de la historia al imponerse a Anatoly Kárpov con una magistral última partida. Y vamos ahora con un suceso ocurrido en las últimas horas. Devastador incendio en el estudio y almacén del conocido artista José Claver. Todavía se desconocen las causas que han iniciado el fuego que tenía lugar a primera hora de esta mañana. Toda la obra personal del artista, que se encuentra en el punto más alto de su creación, ha quedado reducida a cenizas. Sin embargo, apenas unas horas después, el propio Claver ha confirmado a los periodistas que ha logrado rescatar de las llamas una única figura a la que el fuego, milagrosamente, no ha afectado. Según ha dicho Claver, la pieza se conservaba intacta entre los escombros.

Mario: Señora Carmen, por Dios. Todavía no puedo pagarles.

Arturo: Te lo dije, joder. O le parto la cara o le parto la cara.

Carmen: ¡Cállate Arturo! ¡Cállate! Ya son cinco meses. Se nos está agotando la paciencia, chico. Si esto sigue así...

Mario: Les pagaré, se lo prometo. Estoy trabajando. Les pagaré.

Óscar: Si?.

Norman Steven: Me llamo Norman Steven. Siento mucho lo de tu abuelo.

Óscar: Gracias.

Norman Alguien me dio tu número. ¿Qué sabes de aquella figura? Esa que dijo tu abuelo que rescató de las llamas.

Óscar: Pues la verdad es que, ahora que lo dice, nunca después se volvió a hablar de eso. Pero vamos, pienso que allí era imposible que quedara nada, de verdad. ¿Y quién es usted concretamente?

Norman Steven: Eso a ti no te importa. Lo único que debes saber es que admiré mucho la obra de tu abuelo y estoy dispuesto a pagar 300 mil euros por la figura. O tal vez debo preguntar por otra persona... Porque José tenía otro nieto, ¿no? ¿me equivoco?

Óscar: ¿Mi hermano?, no me haga reír. Él no es más que un crío sin biberón. Yo mismo me encargo.

Norman Steven: Pues hazlo rápido. No hay nada que me disguste más que perder el tiempo.

Óscar: 300 mil euros. ¿Quién coño es este tío?

Mario: Me fascina este lugar cuando se pone el sol. Antes de que la oscuridad llegue... las luces se encienden.

Lucía: El final de algo siempre es el comienzo de otra cosa.

Mario: Eso es. Sabes, estaba pensando en largarnos de viaje...

Óscar: ¿Qué sabes de la figura aquella que dijo el abuelo que rescató de las llamas?

Mario: No sé nada, Óscar. ¿A qué viene esto ahora?

Óscar: ¿No sabes nada?

Óscar: ¿Qué dices tú?

Lucía: No sé nada. Nunca me comentó nada.

Óscar: Nunca te comenté nada el mojigato. Pues resulta que vale 200 mil euros, a repartir entre los dos.

Óscar: Tienes que saber algo, maldito subnormal. Haz memoria, seguro que un día tu querido abuelo te susurró al oído dónde guardó esa figura. Piensa maldito cabrón. No me creo que no sepas nada.

ÓSCAR (niño): ¿Dónde está mi disco? ¡Mi disco! Eres un cabrón de mierda. Siempre jodiéndome. Inútil.

Óscar: Eres un hijo de puta. Cuéntame lo que sabes, miserable. Voy a joderte vivo.

Lucía: ¡Para ya, Óscar!

Mario: La tengo yo.

Óscar: ¿Cómo dices mamón?

Mario: ¡La tengo yo!

Óscar: Lo sabía.

Mario: Pero no pienso dártela. No es esa la voluntad del abuelo.

José Claver: Esta va a ser mi última obra, Mario. Por eso tendrá más valor que muchas de las anteriores. Por eso, y porqué para los demás será la única que las llamas no lograron derribar. ¿Has entendido bien, pequeño?

Mario: Si abuelo. El fuego no la quemó.

José Claver: Tú serás el encargado de guardarla hasta mi final.

Mario: Aquí la tienes. Existe. La única superviviente. La más valiosa. Pero no puede salir de aquí.

Óscar: Ya veremos, macho. 200 mil euros. No habrá otra ocasión.

Mario: No es esa la voluntad del abuelo.

Óscar: ¿Y cuál era su voluntad?. Al diablo su voluntad. Está muerto, maldito idiota.

Mario: Le di mi palabra.

Óscar: Y yo te voy a dar dos hostias, a ver si así espabilas.

Mario: Largo de aquí

Óscar: Piénsalo Mario. 100 mil para ti.

José Claver: ¿Te vas? ¡No te metas en líos!

ÓSCAR (niño): Métete en tus cosas, abuelo.

José Claver: Sólo en los momentos difíciles, un hombre demuestra si realmente es un hombre.

Lucía: ¿Sí?

Óscar: Quiero las llaves del piso. Esta misma noche.

Lucía: Sí, aquí estoy, en casa de Mario.

Óscar: Iros un buen rato al cine. Y procura que se olvide de todo. Ya sabes lo que quiero decir.

Lucía: Si, si claro. Ya veremos a ver que hacemos.

Óscar: Mañana a las cinco haré la entrega. No le digas nada. Esta vez no quiero problemas.

Lucía: Vale mami, mañana nos vemos.

Mario: ¿Quién era?

Lucía: Nada, mi madre. Que dónde me meto. Mañana iré a verla.

Lucía: ¿Por qué no salimos a que nos de el aire y nos olvidamos un poco de todo?

Mario: ¿Ahora?

Lucía: Si. Vístete. Te espero abajo.

Mario: Si, creo que será lo mejor.

Óscar: Hola bonita.

Marco: Y saben lo que hizo al final. ¿No?. Se cagó en su plato y dijo: "Esta es la mierda que te ha tocado comer"...

Cristina: ¡Qué bueno!

Eugenio López: A la Paz de Dios.

Mario: Hola, eh... quería hablar con Eugenio López. Soy Mario Claver.

Eugenio López: Hombre, querido Mario, yo soy Eugenio. Tu abuelo me habló mucho de ti.

Mario: Espero que bien.

Eugenio López: Me dijo que cuando él faltase tú llamarías. Y has llamado.

Mario: Le di mi palabra.

Eugenio López: Y bien, ¿tienes algo valioso para mí, no?

Mario: Lo tengo.

Eugenio López: Buen chico. Te contó tu abuelo cuanto tendrás que entregarte.

Mario: Sí. Menos de lo que algún otro pagaría. Pero quería que lo tuvieras tú. Te estaba muy agradecido.

Eugenio López: Así es, y yo a él.

Mario: Quisiera hacerlo cuanto antes. Tal vez salga de viaje.

Eugenio López: Las puertas de mi casa están siempre abiertas para ti. Puedes venir cuando quieras.

Mario: Esta misma noche.

Eugenio López: Tendrás tu dinero preparado.

Mario: Perfecto.

Mario: ¿Lucía?

Lucía: ¿No estabas con tus amigos?

Mario: Están allí. Y yo estoy aquí. ¿Qué haces con esta bolsa?

Lucía: Ya te dije, voy a ver a mi madre. De paso le llevo algo de ropa sucia. Ya sabes, así estará entretenida.

Mario: Vaya jeta que tienes ¿no?, como te aprovechas de la situación... Oye, quiero hablar contigo.

Lucía: Mañana Mario, tal vez mañana. Hoy andaré muy liada.

Mario: Como quieras.

Lucía: Me voy.

Óscar: Sí, soy Óscar, Óscar Claver, ¿Norman?, por favor.

Norman ¿Qué noticias traes para mí?

Óscar: Encontré la figura, la llevo conmigo.

Norman Perfecto. Justo a tiempo. La espero en quince minutos en la esquina de Pireo y Constitución.

Óscar: ¿Tiene usted el dinero?

Óscar: Allá voy

Marco: Ya sabes amigo, no conviene sorprender a los ladrones con las manos en la masa.

Mario: ¡Vete por ahí, tío!

Marco: Hasta luego.

Mario: Adiós

José Claver: Mira, cógela entre tus manos. Este será mi único legado. No lo comentes con nadie y guárdala hasta que yo muera. Entonces, y sólo entonces, llama a mi amigo Eugenio. Él recompensará tu paciencia.

José Claver: Cuando llegue el momento, mantén la cabeza fría, todo lo fría que puedas. Tú y yo sabemos que cuando se entere tu hermano OSCAR, que seguro se enterará, querrá quedarse con todo. Y si hoy él ya no merece esa suerte, créeme, entonces... seguro que mucho menos.

Presentador tv: Todavía se desconocen las causas que han iniciado el fuego... Toda la obra personal de artista ha quedado reducida a cenizas..

José Claver: Para el bueno de tu hermano vamos a reservarle esta otra figura. Cualquiera con un mínimo de conocimiento no tardaría ni un minuto en darse cuenta que esta no es una obra digna de un artista reconocido. Pero él no se daría cuenta ni en mil años. La ambición ciega a las personas y, para nuestra desgracia, el anda muy ciego desde que nació. Sobre todo, tú deja que él dé el primer paso. Déjale hacer. Con un poco de suerte, cada uno recibirá lo que merece.

Norman ¡Pero qué mierdas es esto!. Será hijo de puta. A por él. ¡Ir a por él!

José Claver (off): Recuerda hijo, una obra vale tanto más cuanto más misterio la envuelve. Y si el autor esta muerto, mejor todavía.

Lucía: ¿Qué haces aquí?

Mario: ¿Qué haces tú aquí? No sabía que condujeras el coche de mi hermano.

Óscar: Guárdalo tú.

Mario: Sorpresa.

Lucía: Perdóname Mario. Ya sabes como es tu hermano. Me ha obligado. Soy su capricho.

Mario: Sí, su capricho para joderme. ¿Hace cuanto que te obliga? Lucía, ¡Lucía! Lucías, ¿por qué ya no luces? Espero no volver a verte, nunca.

Oscar (niño): Este es mi escondite secreto. Lárgate.

Perseguidor: ¡Chicos, por ahí!

Óscar: Sólo hay sitio para uno.

Óscar: ¿Se puede saber qué coño hacía ese imbécil contigo?. ¿Quieres contármelo, estúpida? Guarda el dinero hasta que yo llegue. ¿Me estás escuchando? Hasta que yo llegue.

Norman Así que has intentado engañar a NORMAN STEVEN.

Óscar: Hicimos un trato. No sé de que me hablas.

Norman ¿La has hecho tú mismo? Esto no vale una puta mierda, maldito cabrón.

Óscar: Era de mi abuelo, lo juro.

Norman ¿Dónde está el dinero?

Óscar: No lo tengo.

Norman ¿Dónde está el dinero?

Óscar: No lo sé. Choqué con algo. Lo perdí.

Norman Lo vas a pagar muy caro.

Óscar: Y ahora qué, subnormales. ¿Qué hostias queréis?

Óscar: ¡Bajad las putas pistolas!. Os he dicho que era de mi abuelo y era de mi jodido abuelo. ¿Entendido?

Norman Steven - Vale, vale, vale. Tranquilo chaval. Tranquilo. Vas a tener tiempo de explicarlo. Alguien nos ha engañado. Tranquilo.

Óscar: ¡Tranquilo tu puta madre!. ¿Quién está al mando ahora? ¿eh? ¿Quién manda ahora?

Eugenio: Hola Mario.

Mario: Hola Eugenio. Te he traído la figura.

Eugenio: Conocí a tus abuelos en uno de sus peores momentos. Desde aquí tratamos de endulzar su triste despedida. Desde entonces, hasta el incendio, todos los años, más de veinte, nos regaló un obra distinta, la mayor parte inspiradas en ella. Quería que las guardáramos aquí. Esta última obra completa y engrandece la colección, con la que ahora su nombre dará la vuelta al mundo promocionando y representando nuestra Fundación.

Eugenio: Tu hermano y tú podéis estar orgullosos.

Mario: Ahora sólo yo puedo estarlo.

Eugenio: Perfecto.

José Claver (off): Recuerda querido Mario: el día que tengas el valor de jugar tus bazas, con inteligencia, ese día, habrás empezado a construir una nueva vida, la que tú quieras para ti.

DIÁLOGO 41: PORQUE HAY COSAS QUE NUNCA SE OLVIDAN

Relator de la tele: El jugador avanza solo, entra en el campo adversario...

pasa a tres centrocampistas. hace una bicicleta,

pasa a dos defensores, al portero, y se queda solo frente a la portería.

Preso: El balón rebota en el larguero, le da en la cabeza y lo hace retroceder.

El jugador apoya mal el pie y se rompe el tobillo.

Qué mala suerte, ¿eh? Sí.

¡Que se joda!

Carcelero: Vamos, todos fuera

Rápido, todos al campo. Vamos, todo el mundo fuera

Niño 1: ¡Más fuerte, joder,

que parecéis niñas!

No me digas que te estás cagando de miedo.

Niño 2: ¿Estás seguro?

¡Al tiempo! ¡Uno, dos! ¡Uno, dos! Déjame a mí. Toma. Vamos, no seas una niña.

UN DÍA ANTES

Niño 1: Tira bien.

A ver si por lo menos no fallas esta.

¡Gol! Conque no sé tirar, ¿eh? Somos nosotros.

Niño 1 y 2: Somos nosotros.

Los campeones de Italia

somos nosotros.

Niño 3: ¡Yo ya no juego!

Juguemos al 80.

Uno. Dos. Tres.

Niño 4: ¿Por qué no juegas?

Niño 1: Es que ese balón me jode los pies.

Niño 2: "Me jode el pie", "me jode el pie"...

¡Vete a la mierda! Cuatro.

Niño 1: ¿Lo ves? Eres una niña.

Niño 2: Cinco.

DOS DÍAS ANTES

Niño 1: Cuidado. He ahorrado un año entero

para comprar este balón. ¿Entendido? Dale siempre en el centro,

nunca por debajo. ¿O es que necesitas un entrenador personal?

Niño 4: ¡Vamos, tira! Dale flojito. ¡Vamos, tira!

Niño 1: Saca la escoba, que viene la vieja.

Perdone.

¿Nos podría dar la pelota, por favor?

Le prometemos que no jugamos más.

Gracias.

¿Por qué?

¿Por qué?

¿Por qué?

¿Por qué?

¿Por qué?

PORQUE HAY COSAS

QUE NUNCA SE OLVIDAN...

¡Más fuerte, joder,

que parecéis niñas!

No me digas

que te estás cagando de miedo.

¿Estás seguro?

¡Al tiempo! ¡Uno, dos! ¡Uno, dos!

Déjame a mí. Toma.

Vamos, no seas una niña.

DIOS BENDIGA LA PAZ DE ESTA CASA

Perdone. ¿Me podría dar el balón?

Le prometemos que es

la última vez que la molestamos.

Pero no la pinche.

¡Hazlo Ahora!

¡Hazlo Ya!

¿Estás bien?

Niño 3: ¡Increíble! Vamos a ver a la vieja.

Niño 2: Hemos matado a la vieja.
Niño 1: ¡Que se joda!
Entrenador: Vamos, vamos, no seas nenaza.
Entrenador: Venga, arriba. ¡Uno...!
Preso: No puedo más.
Entrenador: ¿Cómo que no?
Entrenador: ¿Soy o no tu entrenador personal?
Preso: Sí, pero no puedo.
Entrenador: Vamos, otra. Arriba, arriba.
Entrenador: Que no puedo...
Entrenador: ¿Para qué me pagas entonces?
Entrenador: ¡Venga, arriba!
Entrenador: Bueno, basta.
Entrenador: Vamos a practicar con el balón.
Entrenador: A ver si lo entiendes de una vez.
Entrenador: Hay cosas que nunca se olvidan:
Entrenador: Dale siempre en el centro,
Entrenador: Nunca por debajo. ¿Entendido?
Preso: Pero no me sale.
Entrenador: ¿Cómo que no?
Entrenador: ¿Soy tu entrenador o no?
Entrenador: Venga, tira.
Entrenador: ¿Entendido?

DIÁLOGO 42: ZAPPING LIFE

AUDIO DE UN TELEVISOR:

Durante sus 6 semanas de vida la abeja obrera...

Más de 40.000 personas han muerto hoy en un terremoto en Teherán, Irán.

Y ahora los deportes...

Nueva Hipoteca libre... porque la esclavitud es la libertad

Su forma de gobernar es absurda

La suya es mucho peor

La pregunta de hoy es si deben respetarse las libertades individuales y legalizar la marihuana

!No;

No

...No...

Si no lo llevas...

... No molas

Nuevos tattos

¿De que medidas sociales me habla? ¿Que es usted? ¿un subversivo? ¿Un terrorista? Llévenselo!

pero...

Si no te pareces a ellas no vales nada. Con la nueva crema reductora, rehidratante, revitalizante, a base de semen de ballena podrás ser perfecta.

¿Es vómito?

Efectivamente!

Encontrados más de 200 kilos de cocaína en el madrileño barrio de salamanca. Conectamos en directo con el portavoz de la policía

Trae pa aquí, trae pa aquí, que buena!. Esta es de Medellín por lo menos tío (Comentarios)

Buenas tardes, realmente la incautación ha sido de proporciones muy inferiores a la que se pensó en un primer momento ya que el alijo incautado no supera los 100 gramos de una cocaína bastante pura

Si quieres ser feliz, envía felicidad al 5505

Compra ya, compra ya, compra compra ya, ven a las rebajas ja jas de la navidad, compra ya compra ya, compra compra ya.

Con las nuevas fuerzas de élite vivirás tus mejores aventuras, pacificaras países, podrás ignorar los derechos humanos, matar en nombre de la paz, controlar el petróleo mundial, sacrificarte por la patria y ser todo un héroe nacional, ¡Cómpralos!

Queridos ciudadanos para garantizar la seguridad y la estabilidad de nuestro amado país y del mundo he decidido participar en la invasión, per... perdón, la pacificación de todos los países productores de petróleo para defender así sus derechos y su dignidad, ¡Viva la democracia!

Como pueden ver las unidades blindadas están tomando la capital, la situación es insostenible, se están registrando combates esporádicos entre las fuerzas golpistas y las fuerzas leales al estado pero según informaciones los insurrectos controlan ya la mayor parte del país, parece que ser que varios generales y buena parte del ejercito están involucrados en esta acción militar, Dios mío, están disparando contra los civiles.

When the night has come, ¿Quien? ¿Quien eres?

Prueba Axco, si te lo echas follas

Tendrán el privilegio de ver como esta ciudad es una de las primeras atacadas en esta tercera guerra mundial , y ahí vemos como viene la primera cabeza nuclear, es espectacular, es impresionante, es todo un espectáculo de luz y de color.

INTERFERENCIAS FINALES:

Las principales capitales europeas han sido desbastadas...

Los ataques nucleares continúan mientras la guerra química ...

los expertos señalan que el brusco cambio en las temperaturas puede estar relacionado con el...

El aire más puro, al mejor precio

con más de 10 millones de infectados por el virus militar fuera de control que continua propagándose

Que Dios nos perdone, a todos

DIÁLOGO 43: MECANOSCRIT

Locutora: Ocho y diez minutos de la mañana, buenos días a todos los que os acabáis de levantar.

Nosotros ya llevamos aquí un buen rato, pero tranquilos, porque ahora llega Álvaro, buenos días.

LOCUTOR Hola, muy buenos días.

Locutora: Viene cargado con vuestros mails, llenos de quejas, preguntas, qué se cuentan...

LOCUTOR Pues alegría en primer lugar por la nueva demostración del Barça y me gustaría destacar también un mail que hemos recibido de un oyente desde Terrassa que asegura que esta noche ha visto objetos luminosos en el cielo.

Locutora: Pero a ver, ¿luminosos cómo? Estrellas, un avión... ¿Qué dice el oyente?

Locutor: No especifica. Objetos luminosos en el cielo...

Hombre: ¿Estás bien?

Chico Sí, más o menos.

Hombre: Joder, pero... ¿Cuanto tiempo llevas aquí?

Chico Pues el mismo que tú, supongo. Desde la explosión.

Hombre: Pero ¿Qué explosión?

Chico ¿No lo has visto? Yo estaba haciendo surf...

Hombre: En Barcelona...

Chico ...y el cielo ha empezado a ponerse amarillo, se ha oído una explosión, el agua ha empezado a calentarse una barbaridad. Y, unas olas enormes. Joder. Qué olas. Y más explosiones, esta vez más cerca y... el mar se ha agitado me ha tirado de la tabla y el agua me ha engullido, no... no recuerdo más.

Hombre: Ya...

Chico ¿Qué llevas ahí?

Hombre: Bueno, lo he recuperado de mi barca... Una bengala... un cuchillo... tabaco...

Chico ¿Puedo?

Hombre: Sí, toma...

Chico ¿Tienes...?

Hombre: No, no... Oye, hemos de subir a un punto más alto para ver qué coño ha pasado aquí. Te ayudo. Venga. Vamos.

Hombre: Tenía que pasarme esto ahora... precisamente ahora.

Chico ¿Qué más da cuando haya pasado?

Hombre: Diez años, llevaba sin saber nada de mi ex mujer... diez años. Nada, ni una llamada, ni una carta, nada. Me ignoraba totalmente. Y de pronto, hace como una semana... ¡zas! Suena el teléfono y es ella, que se viene a Barcelona, que si le gustaría que nos viésemos. Bueno, yo encantado, le digo "pues vente a casa las primeras noches, mientras..." bueno, yo, loco de alegría.

Total, voy a casa, doy un carpetazo a mis puñeteros libros y me entran ganas de hacer cosas que no hacía. Salgo y me pongo mi traje de buzo y... ya lo ves, ahí perdidos en medio del mar... o de lo que sea esto.

Hombre: ¡Eeeeeooooooooooooo! ¡Eeeeeooooooooooooo! ¡Mundoooooooooooo!

¿Sabes? Igual esto ha pasado en todas partes. Algo se ha cargado a la humanidad y estamos solos.

Chico ¿Pero cómo vamos a estar solos?, hombre.

Hombre: Sería como tener la responsabilidad de repoblar el mundo. Ser los nuevos padres de la humanidad.

Chico ¿Pero no dices que estamos solos? ¿Cómo vamos a ser padres... tú y yo?

Chico ¡Pásamela!

Hombre: ¿Para qué?

Chico Corre, corre, pásamela.

Chico Mejor que comer crudo...

Hombre: Mierda, ¡¿Dónde está el cigarrillo, ahora?!

Hombre: Viajó a la boda de una amiga y... no sé, ya no volvió. Debí de conocer a algún chaval allí y... lo prefirió.

Chico ¿Porqué no fuiste tras ella?

Hombre: Da igual. Lo importante es que salvemos el pellejo, tú y yo... y el del mundo.

Chico He leído que... algunas ranas, en condiciones extremas, son capaces de cambiar de sexo para evitar la... extinción de su especie.

Hombre: Ah, ¿sí?

Chico ¡Quita, coño!

Chico Tú piénsalo. Si sólo estamos nosotros, ¿Qué tía nos rechazaría?

Hombre: Anda que tú, con el rollito ese del surf, debías de ligar un montón.

Chico Bueno...

Hombre: Ey... ¡ey! Mira, ¡mira allí! ¿Lo ves?

Chico ¡Coño! ¡Es una tía!

Hombre: ¿Estás seguro?

Chico Sí... ¡Eh! ¡¡Eeehh!!

Hombre: Para, para... que la vas a asustar.

Hombre: ¿Vamos?

Chica: ¿Quienes sois? ¿Venís a salvarme? Venís a salvarme, ¿verdad?

Hombre: Bueno, mujer, no te lo tomes así. A fin de cuentas, no sabemos cuanta gente puede haber muerto.

Chica: ¿Y tú qué sabrás?

Hombre: De momento, ya te hemos encontrado a ti.

Hombre: ¿Quieres?

Chica: Es que... Ya me contarás qué hago aquí... tirada. Sola. Mira, perdona pero... tampoco aportáis nada porque; ni sabéis lo qué ha pasado ni cómo sobrevivir, ni nada. ¿Porqué tendría que irme con vosotros?

Chica: ¿Fuego?

Hombre: No. Es que... no tenemos.

Chica: Joder, qué paciencia.

Chico ¿Qué tal estás?

Chica: Pues... podría estar muerta, ¿no?

Chico Ya. Pero estás viva.

Chica: Ya...

Chico Mira qué estrellas más chulas.

Chica: ¿Qué les pasa?

Chico Esa que brilla de allí es Andrómeda.

Chica: Te lo estás inventando.

Chico Que no, mira. Ésa.

Chica: Andrómeda no es una estrella.

Chico Que sí. ¿Cuanto te apuestas?

Chica: Lo que quieras.

Chico Dí, ¿cuanto apuestas? Bueno. Mañana lo buscamos en Internet.

Chica: Vale.

Chico Pues casi parece un día mejor, hoy.

Hombre: ¿A qué coño estás jugando?

Hombre: Que os estoy viendo... que os estáis encariñando y vais a dejarme aquí tirado.

Chico Se te va la cabeza, sólo la he animado un poco. Estaba destrozada.

Hombre: ¡Claaar! Y ahí estás tú, encantador, para ofrecerle tu hombro y todo que haga falta. Y el discursito de repoblar juntos el mundo, ¿dónde anda?

Chico Cálmate. No te lo tomaste en serio. Estábamos de coña ¿no?

Hombre: Ah sí, ahora resulta que te gusta la chica y todo lo que habíamos hablado era una coña, ¿no?

Chico Bueno, sí, es mona... ¡¿qué pasa?!

Hombre: ¡Ni mona ni hostias! Lo que te pasa es que es la ÚNICA.

Chico Y ¿qué quieres que hagamos? ¿La dividimos? ¿No pretenderás que ella elija?

Hombre: ¡¿Y porqué no?!

Chico Tú sabrás... pero no creo que elija a... a un viejo como tú.

Hombre: Niñato de mierda.

Chica: ¡Eh! Para, para, para...

Chico Vuelve a tocarme si tienes huevos.

Chica: ¡¡Vete a la mierda!! ¡Y tú también!

Chica: Estamos aquí solos, perdidos. En medio de nada. No tenemos agua, ni comida, ni siquiera sabemos a donde ir. Igual se toda vuestra gente se ha muerto, pero os da igual. ¡Vosotros os peleáis para ver quién se me tira! ¿No? Pues iros a tomar por culo los dos, ¡¿vale?!

Hombre: Oye, perdóname.

Chica: ¡Nada de perdona! Aquí os quedáis. Ni siquiera ahora podéis dejar de marcar el territorio. Mataros si queréis, hombre...

Hombre: Anda... ve y discúlpate. La has empujado. Ve y discúlpate.

Chico Oye... que lo siento.

Chica: ¿El qué?

Chico Pues, siento haberte empujado, no te he visto. Ha sido una tontería. No estábamos discutiendo ni nada...

Hombre: Así que... Andrómeda...

DIÁLOGO 44: CONTRANATURA

Cristina: ¿Si?

Lena: Hola Cristina, soy Lena...

Cristina: Te estamos esperando.

Lena: Si, lo siento, es que no voy a poder ir... estoy otra vez con mis achaques y estaré unos días en cama.

Cristina: Quieres que vayamos a verte Lena?...

Lena: No, no... para nada!, jugar la partida, ya os llamaré.

Cristina:...está bien guapísima!... cuídate mucho cielo... un beso.

Lena: Gracias.

Hijo: Que es esto madre?

Lena: Lo siento hijo, pero no hay cerveza. No he tenido tiempo de ir a comprar. Mañana iré.

Hijo: Mamá. Te he pedido una cerveza. No una Coca-Cola.

Lena: Hijo no hay. Y además ahora el supermercado esta cerrado.

Anda, cariño... venga. Bébete el refresco y ya veras que esta noche te voy a preparar una cena que te vas a chupar los dedos. Y... con una cerveza fresquita y todo. Vale?...

venga cariño... ¿vale?.

Hijo: Pídesela a la vecina. Mamá... ¿qué pasa?... es que hablo chino?

Lena: No.

Vecina Hola.

Lena: Hola, soy la vecina de aquí del "C". Quería pedirte si... tienes una cerveza.

Vecina ¿Una cerveza?...

Lena: Si, de lata o de botella.. lo que tengas..

Vecina

Si... si tengo, espera que te doy una.

Vecina Toma, aquí tienes

Lena: Te parecerá raro pero es un capricho de mi hijo, ¿sabes?. Y...

Vecina Ya, entiendo, entiendo, no, si cuando los hombres se ponen tontos... ¿verdad?.. venga no te preocupes eh.

Lena: Muchas gracias.

Hijo:

Ya no la quiero. Devuélvela.

Lena: Bueno, hijo... la dejo ahí para después.

Hijo: No me has oído?.

Lena: Pero como le voy a devolverlo ahora...

Hijo: "Pero como voy a devolverlo ahora"...

Lena: Que van a pensar?...

Hijo: Que qué van a pensar?!

Lena: Si...

Hijo: Pues no se, después de decirle que tu hijo es un alcohólico, ¿Qué quieres que piensen?

Lena: Yo no he dicho eso.

Hijo: Ah, no has dicho eso?... eres una mentirosa... que te he oído. Por que no le dices que la alcohólica eres tú. Y que no dejas de beber desde que mi padre te dejó.

Lena: Hijo por dios... ¿Qué dices?...

Hijo: Que hija de puta...

Vecina Hola.

Lena: Hola otra vez... es que quería devolverte la cerveza... no era para mi hijo, era para mi. Porque tengo un problema con la bebida y casi caigo en la tentación.

Vecina No te preocupes mujer ¿vale?... lo entiendo. Venga no pasa nada, además este gesto te honra.

No pasa nada... adiós.

Lena: Adiós

Hijo:

Llévaselo a la vecina.... Ahora!

Hijo: *Crees que soy gilipollas?!!! Eh!?...

*Te crees que soy gilipollas o que?!!!

*Te crees que no he visto lo que estas haciendo con las botellas!!! *Por que me haces esto con la vecina!!!?.. por que me haces esto con la vecina?!!!

*Esto es lo que le hacías a mi padre... Esto es lo que le hacías a mi padre!!!

(voces desde casa vecina)

*Hija de puta!!!

*Te odio, te odio!!!

*Eres una hija de puta!!!

*Estoy hasta los cojones de que me hagas esto!!!

*Te crees que no me entero de lo que haces?!!!

*Por que me haces esto.. por que me haces esto!!!
Eres una hija de puta!!!
(de vuelta)

*Tu ves como me pones...?!!! Tu ves como me pones?!!!

*Eres tú quien te lo buscas!

*Me cago en tu puta madre!

Lena: Basta ya hijo.. por favor...

Por favor ten piedad conmigo...

Cristina: ¿Si?

Lena: Hola Cristina, soy Lena...

Cristina: Te estamos esperando.

Lena: Si, lo siento, es que no voy a poder ir... estoy otra vez con mis achaques y estaré unos días en cama.

Cristina: Quieres que vayamos a verte Lena?...

Lena: No, no... para nada!, jugar la partida, ya os llamaré.

Cristina:...está bien guapísima!... cuídate mucho cielo... un beso.

Lena: Gracias.

Mama.. mama perdóname.

Perdóname es que me he puesto muy nervioso y...

Es que me enfadas, y mira como acabamos...

Yo no tengo la culpa, yo no quiero morirme aquí contigo...

Perdóname mama...

Ven, ven al salón... ven al salón a ver la tele conmigo.

Mama si yo te quiero. Yo no te pegaría jamás.

No me dejes solo mama. No me dejes solo.

DIÁLOGO 45: THE ASTRONAU ON THE ROOF

Audio en off: no se distingue quién de los dos guionistas habla

- Empezamos con nada.
- El vacío.
- Donde todo cabe.
- Todo es posible.
- Sólo tienes que imaginar.
- Lo que tú quieras.
- Cualquier cosa.
- Sí, todo.
- ¿Y luego?
- Luego el título.
- Ahá. Y empezamos con el astronauta.
- Eso no tiene nada que ver.
- Es el título.
- Pero es solamente simbólico.
- Entonces, ¿no hay astronauta?
- Ni hablar.
- Que lástima.
- Sí, bueno. La vida es dura.
- Bueno. ¿Y ahora qué?
- Veamos el título otra vez. Y empezamos con el chico.
- Sí claro, seguro que ahora encuentra algo.
- Pues sí, pero mira.
- ¿Un dedo?
- ¿Qué te parece?
- Eres un raro.
- Tú acuérdate del dedo. Volverá a salir.
- ¿Y cuando aparece la chica?
- Ahora. Discute con su novio y llora.
- No tienes por qué hacerlo...
- ¿Qué? ¿El astronauta es su novio?
- Ya teníamos el traje. Hay que ser prácticos.
- Lo siento, mi amor es el espacio...
- ¡El espacio!
- Sí.
- Eso mola.
- ¿A qué sí?
- Entonces... ¿Se acabó?
- Adiós.
- Es tan triste. Hombres. Son todos iguales.
- En fin... El chico y la chica deciden huir juntos.
- Pero ella está enamorada del astronauta.
- Bueno, ha pasado página.
- ¿Y cuándo conoció al chico?
- Ya escribiremos eso. Ahora vamos a la acción.
- Sí necesitamos persecuciones... explosiones...
- No, no, no. Todo lo que necesitas para hacer una película es una chica y una pistola.

- ¿Estás seguro?
- Sí. Lo dijo Godard.
- Vale. ¿Dónde está la pistola?
- En la guantera.
- ¡Por fin! Ya viene lo bueno.
- Sí. Ella se quiere ir a casa.
- ¿Qué coño te pasa? No me toques. Se acabó. Me marchó. Y no te quiero ver más.

- Pero... ¿Y la pistola? Te estás saltando todo lo bueno.
- Esto es lo bueno. La pistola era sólo una excusa.
- Un momento. ¿No será una de esas películas europeas donde nunca pasa nada?

- No. Es una historia de amor.
- Dios mío.
- Bueno, espera... Aquí viene el giro. Aparece un nuevo personaje.
- ¿Viene del futuro o algo?

- No.
- ¿Entonces quién es?
- Su nombre es Mr. Mystery Man.
- ¿Es un terrorista? ¿Lleva una bomba en el coche? ¿Está amenazando el mundo con un ejército de ninjas nazis con superpoderes?
- No. Es mucho mejor.
- ¿El dedo?
- ¿No es genial?
- Bueno...
- Y aún hay otro giro.
- ¡Oh no! Creo que estamos perdiendo el tono.
- No es muy provocador.
- No tío. No tiene sentido
- Lo arreglaremos en pospo.
- Sí. Con un generador digital de sentido.
- Vale, vale. Cortamos a negro.
- Por favor.
- Vale. ¿Y ahora qué?
- Saltamos adelante en la historia a después del primer atraco.
- Oh. ¿Son ladrones de bancos?
- Claro. Por eso la pistola.
- Ahhh... ¿Y qué pasa entonces?
- La escena transcurre en un motel.
- Después de huir juntos. Justo después del primer atraco... Ella se ha enamorado.

- Sí. Y enseña las tetas.
- Sí, sí. Claro.
- Oh no. ¿Qué hace ahí ese sujetador?
- Lo siento, pero la actriz no quiso enseñarlas.
- Que poco profesional.
- Mira. Ahora él también se ha enamorado.
- Pero en realidad es una trampa.
- ¿Qué dices?
- El astronauta contraataca.
- Y luego los ninjas entran en la habitación.

- No, no, no, no. Para.
- No seas aguafiestas.
- Nada de ninjas en mi películas.
- Mira empezamos con tetas y ninjas y luego contamos toda la historia hacia atrás. Igual que en "Memento"
- No había ningún ninja en "Memento".
- Tampoco había tetas. Por eso nuestra peli va a ser mejor.
- No sé. Deberíamos contar algo más personal.
- No. Ni hablar.
- Venga. Empecemos otra vez.
- ¿Pero por qué?
- Porque es mejor hablar de lo que sabes. Nos lo decían en la escuela de cine.

- Pero nadie sabe nada.
- Vale, lo tengo. Empezamos con nosotros.
- Jóvenes cineastas.
- Queremos conquistar el mundo.
- Yo soy guapo. Y tú eres gordo.
- Bueno, vale. Pero a ti te falta un dedo.
- ¿Qué dices?
- De la papelera. ¿Te acuerdas? Tiene que volver a salir.
- Bueno, vale. Pero ahora nos falta un conflicto.
- Sí. Nos falta un McGuffin.
- La página está en blanco.
- Donde todo cabe.
- Todo es posible.
- Sólo tienes que imaginar.
- Lo que tú quieras.
- Cualquier cosa.
- Sí, todo.
- Y paseamos por la habitación.

- Fumamos.
 - Tomamos montones de café.
 - Y aún así no nos viene nada.
 - Estamos perdidos.
 - Perdón. ¿De qué va esta peli?
 - Pensaba que tú lo sabías.
 - Espera. Lo tengo. Decidimos huir juntos.
 - Y la historia vuelve a la carretera.
 - Y a la escena del motel.
 - Y finalmente el autostop.
 - Se acabó. Me marchó. Y no te quiero ver más.
 - Venga cariño.
 - Y entonces los vemos.
 - Son personajes planos.
 - Una historia sin sentido.
 - No hay manera de solucionarlo.
 - Bueno, hay una.
 - Quieres decir...
 - Es nuestra única opción.
 - Vale. Vamos a hacerlo.
 - De repente, él lo hace.
 - Él lo dice.
 - Desvela el secreto.
 - El sentido de todo.
 - Deus ex Machina.
 - Si valía para los griegos...
 - Soy tu padre.
 - ¡Papá!
 - ¡Qué gran giro!
 - ¿Y la chica?
 - Mira. Pasando página otra vez.
 - Qué gran final.
 - Qué gran película.
 - Lo logramos.
 - Astronauta aterrizo en Hollywood
 - Guionista 1 y Guionista 2. Ahora mismo son lo más.
 - Sin sentido.
 - ¿Y ahora?
 - Ahora cogemos el dinero del premio y empezamos a escribir la secuela.
-
- Aún mejor, la trilogía.
 - Subimos al coche y decimos...
 - Te quiero Pumpkin.
 - Te quiero Honey Bunny.
 - Y el público descubre que en el fondo era una historia de amor.
 - Y acabamos con nada.
 - El vacío.
 - Donde todo cabe.
 - Todo es posible.
 - Sólo tienes que imaginar.
 - Lo que tú quieras.
 - Cualquier cosa.
 - Sí, todo.

DIALOGO 46: RÖTT HAR

Ella: si, si, él es adoptado, pero es que es extraño porque , porque ya no solamente es un pelirrojo, es...

Narradora: La última investigación del equipo de documentalistas del programa *Svenska Dokumentaren* se ha desplazado hasta la capital española, Madrid, debido a una reciente publicación que ha dado al vuelta al mundo.

Narradora El extraño caso de Francisco José. Francisco José, de 29 años, y Sofía, su mujer, nos han autorizado a hacer un seguimiento de su día a día.

Narradora Para él todo ha cambiado desde que se realiza un test de ADN, y descubre que sus padres biológicos son de raza negra.

Narradora Esta pieza documental pretende entender la nueva identidad de Francisco José , obviamente las imágenes hablan por si solas, ahora es un pelirrojo de raza negra,

Francisco: Al principio no entendía nada, quiero decir Ingrid, usted reflexione, y a uno le cuesta, lo de aceptar una nueva condición genética no es un proceso fácil, es lento. Y yo, personalmente desde que lo he descubierto me siento...

Esposa: Dilo Fran, dilo, venga cariño

Francisco: ya, ya, ya

Ambos: Soy pelirrojo negro, Soy pelirrojo negro, Soy pelirrojo negro

Francisco: Soy pelirrojo negro

Narradora: Francisco José asume, día a día, su nueva identidad. De alguna manera ha vuelto a nacer a los 29 años. Sofía, su esposa, es su apoyo incondicional.

Narradora Para algunos expertos de genética humana el acontecimiento es extraordinario, ya que en la mixtura de la raza humana, la variante más extraña del tono de la piel, puede aflorar sin previo aviso, a veces puede ser diferente de la piel de los padres.

Sucesos como este se dan uno entre un millón de nacimientos

Francisco José es el eslabón perdido de la melanina

Narradora: Nuestro equipo de investigación ha conseguido llegar más allá. Francisco José desconocía la existencia de alguien de su misma sangre, su hermano.

Hermano: Ya me lo han explicado todo. Estoy muy feliz de conocerte, Francisco José, hermano mío.

Narradora: Nuestro equipo pudo entrevistar a Francisco José,

Francisco José: Dicen que esto es un milagro de la ciencia, a mi lo que me gustaría es que hubiere en el mundo mas Franciscos José, más casos como el mío para poder entender mejor los entresijos de la genética humana , porque ahora sí que yo me siento afortunado de ser un pelirrojo negro (llora)

DIÁLOGO 47: PICNIC

Narrador: Estás por fin en Grebak. Llevabas años deseando volver . Ahora traes a tu familia, quieres que vean lo maravilloso que es Grebak, y perderte de nuevo entre sus árboles.

Narrador: Venías con tus padres cada primavera, jugabas al escondite con tus hermanos. Para ti era el lugar mas seguro del mundo, pero... hace mucho que nadie juega en Grebak.

Narrador: Hubo una guerra, y aunque tú no lo sepas, la guerra lo cambió todo.

Narrador: El tiempo parece haberse detenido en Grebak. Los colores, los olores, los sonidos, nada parece haber cambiado. Casi puedes oír las voces de tus padres, siempre te advertían que no te alejaras demasiado.

Narrador: Eras la que mejor conocía el bosque; pero hubo una guerra, y la guerra lo cambió todo.

LETRERO: Peligro minas.

Ella: grita el nombre del esposo (Milov!!)

Explota una bomba y cae

Bebé llora

Ella canta: La lluvia cae, la hierba crece, el bosque florece, llueve, la hierba crece, el bosque florece, llueve, la hierba crece, el bosque florece.

(amamanta a la bebé) En el bosque, un árbol crece, alto y delgado, en el bosque un árbol crece alto y delgado, en el bosque un árbol crece alto y delgado.

Aparece un lobo y el bebé llora. Ella le entrega la niña a su hijo.

Explota otra bomba, mueren los niños el lobo se va.

Narrador: Estás por fin en Grebak. Llevabas años deseando volver. Querías que vieran lo maravilloso que es este bosque. Pero ahora lo sabes, hubo una guerra, y la guerra lo cambió todo.

DIÁLOGO 48: UNA CAJA DE BOTONES

Niña: Queridos Reyes Magos, este año quiero que me traigáis una muñeca, un cochecito con capota y una sombrilla de color rosa para pasear. Y por favor que vuelva mi mamá.

Jefe: Esta navidad vamos a hacer el agosto

Padre: enserio?

Jefe: Hombre, si todo sale como espero te daré una propina

Padre: Muchas gracias Don Manuel

Jefe: Pero ya sabes, en nochevieja te quiero con el cuerpo que aguante de acuerdo?

Padre: De acuerdo

Jefe: Adiós Andrés

Padre: Hasta mañana

Jefe: Feliz Navidad

Dependiente: Hola!

Niña: quiero una barra de pan

Dependiente: aquí tienes, feliz navidad

Niña: gracias. Papá puedo cortar la nela?

Papá: vale pero ten cuidado

Niña: este para ti , este para ti, Este para mamá

Niña: Brum, brum, cuidado con los guarda railes!

Niño! Dónde no los veo!

Niña: a la derecha! Rummm rummm

Niña: Álvaro!! Nos vamos a Benidorm! (siguen jugando)

Chico: bueno hasta mañana!

Amigos: Adiós!

Chico: venga chicas, que me acompañan a llevar las cartas y luego nos vamos a casa

Niña: otro día nos vamos a América a ver negros

Amiga: yo he visto unos aquí

Niña: ya, pero esos no son negros de verdad,

Chico: todos los negros son de verdad

Niña: mentira, los de verdad son americanos

Chico: todos los negros son de África, incluso los americanos

Niña: pues no lo entiendo

Amiga: ¿y qué pasa con los reyes magos?

Niña: eso, y Baltazar de dónde es, de oriente o Africano?

Chico: bua, de esos hay un montón

Padre: los niños te echan mucho de menos, tenías que ver a Irene como cortaba e mazapán,. Fran quería venir, pero como la niña iba a echar la carta, pues, yo creo que lo mejor es que se queden juntos. (se roba una muñeca)

Niña: Mamá

Niña: ¿dónde está mamá, dónde están los regalos?

Padre: Mua!! Hoy nos iremos a comer al bar

Niña: los Reyes ya no me quieren

Padre: Por qué dices eso, mira lo que te han traído!

Niña: Claro, lo que necesito para la escuela, pero de jugar nada, y el año pasado había

Padre: bueno el año pasado había...

Niña: la bata de la escuela, pero también habían patines para jugar y los cuentos.

Niña: no he hecho nada malo, soy una niña buena

Padre: (la peina) y entonces como los reyes magos murieron hace muchos siglos, los mayores os compramos regalos a los niños, para que no los olvidéis

Niña: papá no me mientas

Padre: yo no te miento mi vida,

Niña: Fran!! Fran que te han traído los reyes?

Niña: Papá dice que los reyes magos no hacen regalos, que lo compran los padres

Fran: Es verdad Irene, papá me ha comprado este chándal en el todo a 100

Niña: ¿Por qué no me lo dijiste cuando estaba escribiendo la carta? Te odio

Padre (a Fran) vete al bar, anda. Dile al señor Manuel que ahora voy yo

Niña: todos tendrán algo menos yo

Padre: Irene mi amor, mira cuando éramos pequeños tu tía pepa y yo había años que no teníamos regalos, ninguno, porque no había dinero, y los niños también se reían de nosotros, mucho. ¿y sabes lo que nos decía la abuela que hiciéramos? Que cuando los niños nos preguntaran qué nos habían traído los reyes magos, nosotros teníamos que decirles " una caja de botones para los preguntones".

Niña: No me importa, y no te voy a hablar en la vida

Padre: Irene, venga, si sé que estás despierta. ¿qué te pasa?

Niña: No voy a volver nunca más al colegio

Padre: ¿Y eso por qué?

Niña: Papá dañada el alma

Padre: Irene, ya está bien de ponerse así por esa tontería vale? Que quieres, que te lleve a rasta? Hacia el colegio? Mira mi amor, si yo pudiera comprarte esa muñeca, las tendrías aquí ahora contigo, en la cama. Pero no tengo dinero

Padre: Los padres hacemos verdaderos esfuerzos por daros regalos a los hijos, verdaderos esfuerzos, pero no somos magos. Y hay muchos niños en el mundo, muchísimos que no saben lo que es un regalo.

Padre: Ojalá estuviera tu madre aquí, ella sí que sabía cómo... yo también la echo de menos,

Niños hablan de sus regalos

Niño: Irene, que te han echado los reyes?

Niña: Una caja de botones para los preguntones

Amiga: Hola Irene!

Niña: Tía apártate que te pilló con el cochecito

Amiga: ¿qué cochecito?

Niña: los reyes me han echado una muñeca invisible con su cochecito y todo

Amiga: Pues vaya rollo si no la puedes ver!

Amiga 2: Las muñecas invisibles no existen!

Niña: En España todavía no, pero en América si, porque también hay personas que se hacen invisibles

Amigo: Es verdad, yo lo vi un día con mis padres, había un hombre que se hacía invisible, y luego aparecía en otro sitio, era una serie americana, Héros.

Amiga: Irene me dejas que lleve el cochecito?

Irene: Hoy no, otro día que vengas a casa, usamos la máquina que venía con la muñeca y la hacemos visible.

Amiga 3: y el cochecito?

Niña: También. Ponemos en la máquina el código secreto y entonces salen unas luces de colores, luego la máquina hace un ruido, y la muñeca y el cochecito se hacen visibles,

Amiga 2: ¿Y por qué hoy la traes invisible?

Niña: Para que se vea que es especial

Amiga 2: Cambiamos las muñecas por un rato?

Niña: Es que no vas a notar nada

Amiga: Irene, me dejas a mi la muñeca?

Niña: Una cada rato

Niños: Mira a Alex! Con un descapotable amarillo, que chulo!

Niña: Has soltado el cochecito!

Amiga 3: Irene!

Niña: Cuidado Tere, que le pisas la cabeza

Niño: Por tu culpa!

Niños: venga dos euros, tres euros, noventa céntimos, cinco euros,

Niños: como mola, que guay! A lo mejor aquí lo tienen, si, vamos a preguntar

Amiga: Hola buenos días.

Dependiente: Buenos días.

Amiga: Tiene muñecas invisibles?

Dependiente: Muñecas invisibles?

Amiga: si

Dependiente: Muñecas invisibles? Si claro

Amiga: Por favor me puede decir dónde está?

Dependiente: En la estantería de ahí a la derecha, al fondo si.

Niños: Aquí no hay nada,

Niño: se está riendo de nosotros, nos está tomando el pelo. Vamos a decirle que se ha confundido. Que mentirosa.

Amiga: Ahí no hay nada.

Dependiente: Claro, es imposible que las veáis, son invisibles,

Amiga: Es que mi amiga Irene tenía una muñeca, y se la rompí, y claro, su muñeca invisible tenía una máquina que la hacía visible. Irene ya nos dijo que no había muñecas invisibles en España,

Dependiente: Pues tenemos un problema, porque nos han llegado las muñecas pero las máquinas no.

Aquí en la tienda hay muchas muñecas, por qué no elegís la que mas os guste, venir conmigo. Tenemos Barbies, tenemos Nenuco, ¿Cuál os gusta más?

Niñas: Baby bom....

Niños ¿Está Irene?

Padre: Sorpresa

Amiga: Toma Irene, esto es para ti

Amiga 2: Pensamos que con tu máquina a lo mejor se podía hacer visible.

Niña: La he tirado

Amiga: Si quieres la podemos tirar por una muñeca normal

Niño: Si, aún no la hemos pagado

Niño 2: La señora dijo que no la pagáramos hasta que no llevaras la máquina

Niña: Gracias, esta es la mejor

Niños: ¿Vamos a jugar?

DIÁLOGO 49: LA VICTORIA DE ÚRSULA

Niña: Grita

Anciano: Tranquilo, tranquilo (perro)

Anciano: Perdona que te golpeara, pero no esperaba encontrar un saqueador de tumbas tan joven

Anciano: No tengas miedo, sólo son cicatrices. Cuando pasas tanto tiempo entre los muertos, acabas compartiendo hasta sus enfermedades

Niña: Yo te conozco. Estuviste ayer en el entierro

Anciano: Entonces tu conocías ese hombre ¿Qué hacías profanando su tumba?

Niña: No , no

Anciano: ¿Sabe tu madre que te dedicas a robar en los cementerios?

Niña: Mi madre está muerta

Niña: Necesito que me dejes seguir cavando . Por favor.

Anciano: Como por favor! ¿Sabes lo que estás diciendo?

Niña: No espero que lo entiendas. Hace dos días, mi abuela volvió a llamar al Padre Justo

Niña: Esta vez vino acompañado del doctor, y eso solo podía significar una cosa

Padre Justo: Elvira, es necesario certificar al defunción

Médico: No se preocupe. Pueden contar con mi absoluta discreción

Padre Justo: Gracias,

Médico: es mejor que esto no salga de esta casa

Abuela: Espero que te venga todavía, era el preferido de tu padre

Niña Grita

Abuela: ¡Úrsula!! ¡Úrsula!

Mayordomo: ¿Problemas señora?

Abuela: Pasa Ángel, ya se le pasará. Tarde o temprano tendrá que asumirlo

Abuela: Quiero que el funeral sea lo más discreto posible

Mayordomo: Como usted quiera

Mayordomo: ¿Puedo ayudarla con el cuerpo?

Abuela: No sé que sería de mi sin ti , me siento tan sola

Mayordomo: Lo siento

Abuela: Tomate esto cariño, te ayudará a dormir, Ven

Abuela: Yo también estoy sufriendo mucho Úrsula, pero tenemos que ser fuertes. Abuela: Confía en tu abuela , sé muy bien lo que hago. Tu padre estaría muy orgulloso de ti

Padre Justo: (Reza)

Niña: Ya te lo dije, no es algo fácil de entender

Anciano: Siempre nos negamos a entender lo que no nos gusta

Anciano: Mi hija tenía tu edad cuando me dijo que se iba a España . Quería entregar su vida a Dios . Un año después me llamaron del convento. Había caído enferma. Entonces yo disponía de medios para viajar pero aún así me negué a hacerlo. Jamás le perdoné por haberme dejado solo y abandonado. Y una semana después Rebeca murió. Desde entonces no he podido separarme de ella,

Anciano: ¿tu crees en Dios?

Niña (en silencio)

Anciano: Mira, a veces hay flores que crecen alrededor de los nichos, como ésta. Yo las recojo y las trasplanto al huerto, un día de estos te lo enseñaré . hay más de cien flores distintas.

Niña: Necesito que me ayudes a cavar.

Anciano: No entiendo esta obsesión tuya

Niña: Hay algo más

Niña: Cuando llegó a oídos de mi abuela que su hijo había enfermado de tuberculosis, se empeñó en que regresáramos a su casa. Hacía mas de dos años que no la veía.

Mujer cotilla: Fíjate como tienen la casa

Hombre cotilla: Mi tía lleva demasiado tiempo sola, creo que ha perdido la cabeza

Abuela: Úrsula, por favor , Úrsula, déjame despedirme de mi hijo. Es lo único que me queda.

Anciano: más a la izquierda.

Niña: Mi madre Victoria, siempre le gustaron las flores rojas.

DIÁLOGO 50: PATAS PARA ARRIBA

Ella: ay de nuevo! Que desastre

Hilda: Hola Julita, como te va mi amor, como le vas llevando, como se murió tu mamá, tan así sorpresivamente, en su velorio me enteré que tenía cáncer. Pero bueno, quiero que me pintes las uñas.

Julia: Yo no pinto las uñas , soy podóloga

Hilda: sii , de pitanga maduro,

Julia: ¿pitanga maduro?

Hilda: Vos tenés las uñas pintadas

Julia: No, vos sabés que yo no pinto, yo soy podóloga, yo no pinto, no

Hilda: Estoy segura que te van a quedar bárbaras, dale. Busca ahí que debes tener mas rojos

Julia: Mira tengo éste, que no se si te guste, eso lo único que tengo.

Hilda: sii, está bien, dale, dale

Hilda: Céntame, que edad tenía tu mamá ¿Marlene no?

Julia: 68

Hilda: te tuvo muy chica entonces, ¿cuántos años tenés?

Julia: 45

Hilda: tu papá? ¿cuánto hace que murió?

Julia: A mi papá no lo conocí. Era marintero, se conocieron con mi mamá en un crucero,

Hilda: ¿Y nunca quisiste saber de él? ¿te lo digo por curiosidad aunque sea no?

Julia: Si me interesé, le pregunté a mi mamá, pero a mi mamá no le gustaba hablar de mi papá

Hilda: Yo hubiera preguntado, hubiera insistido

Julia: Si, le hubiera insistido, pero no le insistí

Hilda: mm muy mal.

Clienta 2: Nena, te acordás de aquella pincita rosada que tenía tu mamá? A mi me parece que tenía mas filo no? ¿no la tendrás por ahí?

Julia: No sabes que no la encuentro por ningún lado, no la puedo encontrar.

Julia: ¿Pero que haces acá?

Hilda: Julia mira te traje a papá. ¿sabes qué? Tiene los pies un poco desprolijos, si si si, vos ve, los limpias un poco. ¿Sabes qué? Él era marintero, como tu papá

Hilda: A mirá, que coincidencia,

Julia: No pero Hilda, no, no. La gente viene con los pies limpios

Hilda: No pero Ché, no te gusta pintar, no te gusta limpiar, entonces qué te gusta a vos? No hacer nada!

Hilda: A ver, siéntate y quedate quieto

Julia: Voy a buscar guantes

Hilda: Linda señora Marlene, linda señora Marlene, Marlene!

Anciano: Ah! Marlene!! Marlene!! Marlene!!

Hilda: Conocés vos a Marlene papá?

Anciano: 45 años que no la veo. Oh Marlene!

Hilda: Pero Julia! ¿Vos no tenés 45?

Julia: Si

Hilda: Bueno! Tengo una hermana! No lo puedo creer, tengo una hermana!!

Julia: Que estas diciendo? No puede ser.

Hilda: Me voy hasta el auto que dejé el celular. Ya vengo!

Julia: Pero..

Hilda: chao

Contestador automático Hilda: Hola, soy el caramelito que se derrite en tu boca, soy la gloriosa Hilda, deja tu mensaje!

Julia: Hilda soy Julia, necesito hablar contigo, necesito saber que te pasó. Por favor, hace rato que estoy tratando de comunicarme contigo y no puedo, cuando escuches este mensaje llámame por favor, porque te fuiste ayer y no volviste, necesito hablar contigo, gracias.

Julia: usted no sabe si tenía algo que hacer hoy? Mire, mire todo lo que hice, coma lo que quiera.

Anciano: Bien!

Julia: Toto, usted conoció a mi mamá?

Anciano: eh??

Julia: nada, nada, que coma.

Julia: escucheme, yo esta tarde tengo que trabajar, así que nos veremos mas tarde.

Julia: Bueno y dígame, ¿se acuerda donde vive? ¿se acuerda no?

Anciano: (mueve la cabeza)

Julia: Hilda!! Hilda!!

Hilda sale arrancando.

Julia: Toto! Que tiró ahora? Deje todo ahí que va a tirar otra cosa

Clienta 3: se ríe. Ah! Duele! ¿No tienes la rosada aquella de Marlene, que estaba más afilada?

Julia: La perdí, la perdí.

Clienta 3 (grita, el anciano le tira unas cebollitas en los pies, se va enojada)

Julia: Tere! Pero.. pero...

(Llega una prueba de paternidad que dice que es negativa)

Julia: todo es un desastre!

Contestador automático Hilda: Hola, soy el caramelito que se derrite en tu boca, soy la gloriosa Hilda, deja tu mensaje!

Julia: Hilda, soy Julia. Mira necesito comunicarme contigo, porque no encuentro respuesta tuya, por favor necesito que me llames, porque esto está empezando a afectar mi trabajo,

Anciano encuentra la pinza rosa. Hilda deja en la puerta su viejo tocadiscos. Julia se ríe.