

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**Construcción de la feminidad del siglo XXI a través del personaje
Lisbeth Salander en la película La chica del dragón tatuado**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

AUTORA

DIANA MILAGROS URQUIZA CABANILLAS

ASESORA

CARMEN ROSA VARGAS CESPEDES

Lima, setiembre, 2020

RESUMEN

La sociedad y sus instituciones poco a poco se han ido liberando de ideas que encasillaban, cosificaban y simplificaban la existencia de la mujer, pero persisten discursos negativos con una gran capacidad de poder y manipulación que obstaculizan la igualdad de la mujer. Los medios de comunicación como el cine, constantemente representa roles y discursos estereotipados de mujeres. No obstante, también han aparecido nuevos roles que empoderan a la mujer, manifiestan su realidad y problemática. Lisbeth Salander es uno de ellos, es un producto diferente y revolucionario para su época que no se encasilla en típico personaje femenino impuestos por la sociedad patriarcal. Por ello, la presente investigación analiza la construcción de la feminidad en el siglo xxi a través del personaje Lisbeth Salander en la película La chica del dragón tatuado. Los objetivos son describir y analizar cómo se representa el objeto de estudio en relación a la dimensión física, psicológica y social en el proceso de caracterización del personaje; e identificar y analizar los discursos sobre la femineidad contemporánea que recoge el objeto de estudio. Para tal fin, se empieza con el estudio del género y la feminidad; segundo, se estudia el cine y su vinculación con los personajes; y tercero, se estudia la dirección de arte y sus elementos. La metodología a utilizar es cualitativa de tipo análisis del discurso del personaje de Lisbeth Salander. Para la recopilación de información se utiliza tres matrices de datos en función a la dimensión física, la dimensión psicológica y la dimensión social en el proceso de caracterización del personaje. En conclusión, Lisbeth Salander es el resultado histórico de la representación de la mujer en el cine y de los diferentes sucesos históricos que influenciaron en la consecución de su empoderamiento en igualdad ante la sociedad.

Agradecimientos

A doña Nora Cabanillas y don Isauro Urquiza.



Índice de contenido

RESUMEN	1
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Planteamiento del tema	1
1.2. Formulación del problema	5
1.3. Objetivos.....	5
1.4. Hipótesis	6
1.5. Delimitación.....	7
1.6. Justificación	8
1.7. Estado de la cuestión.....	9
2. MARCO TEÓRICO.....	11
2.1. Género y feminidad.....	11
2.1.1. Identidad de género.	11
2.1.2. Feminidad y categorías patriarcales.....	14
2.1.3. Contexto de la mujer y la femineidad.	18
2.1.3.1. Patriarcado – Teorías sobre la dominación del hombre a la mujer.....	18
2.1.3.2. Empoderamiento de la mujer – El feminismo y sus olas	19
2.1.3.3. Cambios en la condición femenina.....	26
2.1.3.4. Algunos problemas vigentes: violencia hacia la mujer	27
2.2. Cine y personaje.....	30
2.2.1. La representación de la mujer en el cine y sus principales roles	30
2.2.1.1. La heroína y antiheroína.....	57
2.2.2. Construcción del personaje en el cine.....	61
2.2.2.1. Línea argumental (Story line).....	61
2.2.2.2. Secretos para la creación de un buen personaje	65
2.2.2.3. Bibliografía del personaje.....	67
2.2.3. Dirección de arte	68
2.2.3.1. Elementos.....	69
3. RESULTADOS	86
3.1. Representación de Lisbeth Salander en relación a la dimensión física en el proceso de caracterización del personaje.	86
3.1.1. Resultado.....	88
3.2. Representación de Lisbeth Salander en relación a las dimensiones psicológica y social en el proceso de caracterización del personaje.....	89
3.2.1. Resultado.....	98

3.3.	Discursos sobre la femineidad contemporánea que recoge Lisbeth Salander a partir de la película <i>La chica del dragón tatuado</i>	100
3.3.1.	Justicia y venganza.....	100
3.3.1.1.	Resultado.....	106
3.3.2.	Resistencia y dominación.....	110
3.3.2.1.	Resultado.....	122
3.3.3.	Antiheroísmo y heroísmo femenino.....	123
3.3.3.1.	Resultado.....	126
3.3.4.	Belleza y fealdad femenina.....	128
3.3.4.1.	Resultado.....	131
4.	DISEÑO METODOLÓGICO.....	135
4.1.	Diseño o tipo de investigación.....	137
4.2.	Unidad de análisis y unidad de observación.....	138
4.2.1.	Lisbeth Salander como ícono contemporáneo.....	138
4.2.1.1.	Lisbeth Salander en el armario.....	138
4.2.1.2.	Fan Page Lisbeth Salander.....	139
4.2.1.3.	Lisbeth Salander Oficial – Twitter.....	140
4.2.1.4.	Lisbeth Salander en Pinterest.....	141
4.2.1.5.	Lisbeth Salander en Tumblr.....	141
4.2.2.	La historia de Lisbeth Salander.....	142
4.2.3.	Herramienta de recolección.....	146
4.2.3.2.	Línea argumental según Syd Field.....	150
4.2.3.3.	Construcción del personaje.....	150
4.2.4.	Desglose de la película en secuencias.....	155
4.2.5.	Línea argumental de la película.....	166
4.2.6.	Delimitación de la unidad de observación y grupos temáticos.....	168
4.2.6.1.	Secuencias y escenas de justicia y venganza.....	169
4.2.6.2.	Secuencias y escenas de dominación y resistencia hacia el patriarcado.....	170
4.2.6.3.	Secuencias y escenas de antiheroísmo y heroísmo.....	172
4.2.6.4.	Secuencias y escenas de belleza y fealdad femenina.....	172
	CONCLUSIONES.....	174
	RECOMENDACIONES.....	179
	BIBLIOGRAFÍA.....	181

Índice de tablas

Tabla 1.....	68
--------------	----

Índice de fotografías

Fotografía 1.....	70
Fotografía 2.....	74
Fotografía 3.....	74
Fotografía 4.....	76
Fotografía 5.....	79
Fotografía 6.....	81
Fotografía 7.....	81
Fotografía 8.....	83
Fotografía 9.....	85
Fotografía 10.....	139
Fotografía 11.....	139
Fotografía 12.....	140
Fotografía 13.....	141
Fotografía 14.....	141



1. INTRODUCCIÓN

1.1. Planteamiento del tema

La participación cada vez mayor en el mercado laboral, una creciente independencia económica, y el incremento de los años de estudio y grados académicos obtenidos por mujeres son algunos de los indicadores de logro de políticas públicas implementadas sobre igualdad de género en países occidentales¹. Según el INEI (2016²), a partir del año 2015, el 26,9 % de los parlamentarios fueron mujeres, un porcentaje mayor al doble de la cifra obtenida el año 2000. En relación a la educación secundaria completa, en el año 2015 el 62,5 % de mujeres terminaron la secundaria en relación al 73,5 % de los hombres, en cambio, en el año 2000 las mujeres obtuvieron el 44 % y los hombres el 56,5 %. En relación a la participación de la fuerza laboral, existe un menor incremento. En el año 2015, las mujeres obtuvieron solo el 63,5 % y en el año 2000 solo el 58,9 %.

A pesar de los avances alcanzados en políticas públicas, varios de los cambios esperados en las actitudes y conductas para garantizar la equidad de género aún se encuentran relegados a normativas en el ámbito legal³ y programas sociales⁴. El INEI mide la desigualdad de género siguiendo las dimensiones e indicadores del PNUD. Las dimensiones son: salud reproductiva, empoderamiento y mercado laboral.

¹ Hoy en día, la Declaración de los Derechos Humanos ha podido nivelar la condición femenina a la masculina en un plano de justicia humana. La mujer tiene derecho, en condiciones de igualdad, al goce y la protección de todos los Derechos Humanos y libertades fundamentales reconocidas por los instrumentos internacionales de Derechos Humanos; adicionalmente la mujer tiene derechos específicos relacionados, en particular, con su sexualidad, la reproducción y la protección de la maternidad. (In Arroyo, 2004, p. 24).

² (INEI, 2016, p. 13).

³ “La comunidad internacional, en la Carta de las Naciones Unidas suscrita en junio de 1945 en San Francisco, consagró la igualdad de derechos de hombres y mujeres, y definió como uno de los principios rectores de la Organización, el de realizar la cooperación internacional en el desarrollo y estímulo del respeto a los Derechos Humanos y a las libertades fundamentales de todos, sin hacer distinción por motivos de raza, sexo, idioma o religión”. (In Arroyo, 2014, p. 25).

⁴ “En el año 1975, la Asamblea General de Naciones Unidas proclamó el Año Internacional de la Mujer, se incluyeron los asuntos relativos a la mujer en el programa de la Organización. El decenio de las Naciones para la Mujer (1976-1985) fue una iniciativa de alcance mundial tendente a examinar la condición y los derechos de la mujer, y a situarla en puestos de adopción de decisiones en todos los niveles. En 1985, la Conferencia Mundial para el Examen y la Evaluación de los Logros del Decenio de las Naciones Unidas para la Mujer: Igualdad, Desarrollo y Paz aprobó las Estrategias de Nairobi orientadas hacia el futuro para el adelanto de la mujer, que se aplicaría hasta el año 2000”. (In Arroyo, 2014, p. 24).

A partir de cifras nos muestra la aún permanente desigualdad en la población peruana: desde el año 2013 al 2015 solo se redujo el 1 %⁵, obteniendo un total de 42 % de desigualdad de género en el Perú.

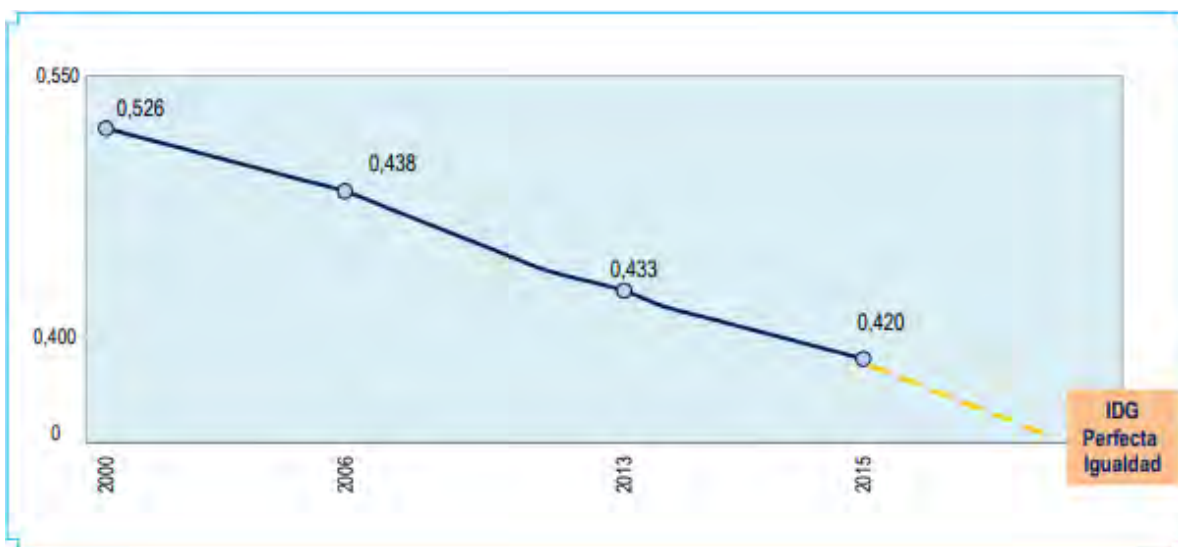


Figura 1: Perú, evolución del índice de desigualdad de género. Por INEI. 2016, Perú: Brechas de género, 2015: avances hacia la igualdad entre mujeres y hombres, p. 14

Para las instituciones estatales y organismos mundiales que promueven iniciativas de igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres aún queda trabajo por hacer en entornos laborales y familiares. Los procesos de socialización familiar, cultural, religioso y hasta de medios de comunicación transmiten creencias y expectativas tradicionales de cómo las personas deben comportarse según su sexo biológico⁶. En el caso de las mujeres, el rol que deben cumplir se refiere al cuidado de la familia, el hogar y la crianza de los hijos, mientras que el rol de los hombres se asocia a temas de sustento económico y fortalezas físicas y económicas. Según la PUCP (2014) un 60 % aprox. de la población peruana cree que está bien el trabajo remunerado de una mujer, pero que su principal objetivo y fin en la vida es casarse y tener hijos. Del mismo modo, el 60 % aprox. de la población peruana cree que el

⁵ El índice de desigualdad se expone entre 0 a 1. Significando 0 una ausencia de desigualdad y 1 la existencia de desigualdad completa al 100 %.

⁶ Los roles de género varían mucho de una cultura a otra, de un grupo étnico a otro y de una clase social a otra. No obstante, cada cultura tiene roles de género; todas tienen expectativas respecto de la manera en que hombres y mujeres, niñas y niños deben vestirse, comportarse y verse... Los niños tienen conocimiento de los roles de género desde muy pequeños; dichos roles los inculcan los padres y la familia, la religión y la cultura, así como el mundo exterior, incluso la televisión, las revistas y demás medios de comunicación. A medida que los niños crecen, adoptan comportamientos que son recompensados con amor y elogios. Dejan de comportarse de maneras por las que son ridiculizados, avergonzados o castigados u ocultan dichos comportamientos. Esto sucede cuando son muy pequeños. Para cuando tienen tres años, los niños suelen haber aprendido a preferir juguetes y ropa que son "apropiados" para su género." (Planned Parenthood Federation of America Inc., 2016, p. 1).

trabajo de una mujer perjudica la vida familiar. Estas cifras son importantes si se comparan con países como España y México. En el primer caso, siendo un país desarrollado, con una tasa mayor de mujeres independientes y con estudios, el porcentaje es menor; en cambio, en el segundo caso, siendo México un país en desarrollo y con un alto porcentaje de machismo, el porcentaje es aún mayor al de Perú (PUCP, 2014, p. 14).

Por otro lado, en las relaciones de pareja se observa una mayor independencia de la mujer y modificaciones en los roles femeninos y masculinos⁷. Pero se mantiene la idea de que el hombre tiene derechos sobre la mujer, por lo que la pareja sería de su propiedad e inferior a él. Como respuesta a ello, todavía se reportan una gran cantidad de casos de agresión a mujeres y de violencia de género donde el perpetrador suele ser la (ex)pareja o (ex)cónyuge⁸.

En el ámbito laboral, se mantiene una gran brecha entre hombres y mujeres: son muy pocas las mujeres a las que se les permite llegar a altos cargos y persiste una diferencia entre los sueldos a pesar de que las mujeres realicen las mismas tareas de un varón y tengan la misma formación⁹. Lamentablemente, este problema se repite en el cine y se puede evidenciar con las pocas directoras y productoras femeninas y en los roles femeninos cargados de estereotipos¹⁰ y sus papeles poco representativos en las historias¹¹.

⁷ Según Albaladejo (2010), en relación a la familia, se da la reducción de casamientos, aumento de divorcios y cada vez más el retraso o la supresión de la maternidad. Si antes el aborto era tomado como un pecado mortal, en la actualidad es tomado como una decisión de la mujer. Las tareas del hogar se reparten cada vez más equitativamente entre el hombre y la mujer, y a los hijos, si los hay, se les educa cada vez con más igualdad en los deberes y beneficios familiares.

⁸ Según la Organización Mundial de la Salud 2013, la tercera parte de la población femenina a nivel mundial ha sufrido violencia física o sexual, sea esta por una pareja o no pareja. El 30 % de las mujeres con pareja han sufrido violencia física o sexual por alguna de sus parejas íntimas y el 38 % de los asesinatos a mujeres han sido cometidos por sus parejas. Perú no es la excepción a este mal, según la ENDES 2000-2010, de cada 10 mujeres con pareja, 7 de ellas, de entre 15 a 49 años, han sido víctimas de violencia psicológica (amenazas o expresiones humillantes) y 4 han sufrido violencia física y/o sexual por su pareja. Pero es quizá la expresión más brutal en la violencia hacia la mujer el feminicidio (Unidad Gerencial de Diversificación de Servicios, 2010, p. 2).

⁹ Según Albaladejo (2010), en relación al trabajo, si bien la mujer puede realizar legalmente casi todos los oficios que en el pasado eran exclusivamente masculinos, todavía existe una gran diferencia de puestos en los trabajos que implican poder. El perfil de la mujer exitosa y profesional suele ser el de aquella que evita el matrimonio y la maternidad, y si se casa o tiene hijos, suele no abandonar su papel como ama de casa.

¹⁰ El cine, como otros medios de comunicación, utiliza estereotipos que ayudan a sintetizar la diversidad de características de una población o sociedad, pero que a su vez pueden tergiversar la realidad. El mayor problema con los estereotipos es cuando estos se convierten en prototipos, es decir, modelos de comportamiento que influyen en la vida diaria (Núñez, 2008, p. 115).

¹¹ Según Guarinos (2008), desde el inicio del cine la mujer tuvo puestos como productora y directora, pero en porcentajes muy inferiores al de los hombres, una cifra que aún se mantiene hoy en día: 3 % en la mitad de la

Lisbeth Salander es un personaje especial, es uno de los pocos en el cine que no siguen los arquetipos de consumo masculino a los que nos tiene acostumbrados el cine comercial occidental¹². Ella es un personaje innovador para su época: representa a la nueva mujer y su feminidad del siglo XXI, y es la voz de las mujeres con el problema de búsqueda de igualdad y libertad ante una sociedad patriarcal. Entre los principales problemas de la mujer en el siglo XXI representados en Lisbeth, se encuentra el tema de la violencia hacia la mujer y sus tipos: psicológica, sexual y física, y la lucha contra el mayor problema de violencia de género: el feminicidio. El tema del antihéroe ¹³ en Lisbeth también es innovador. Si bien en el cine del último siglo han aparecido nuevos arquetipos de heroínas que cuentan con roles principales en las tramas, complejidad en su personalidad, evolución psicológica y plantean problemas actuales en relación a la mujer, aún perdura el empleo de actrices que cuentan con una belleza ideal para el consumo y deleite masculino¹⁴. Lisbeth Salander es una antiheroína que no sigue este arquetipo patriarcal. Su maquillaje y vestimenta son para el placer de ella misma, ambos son una forma de exteriorizar su identidad y su disconformidad ante una sociedad que la oprime. Por último, el tema de la sexualidad en Lisbeth también hace innovador su papel. A diferencia de un sistema patriarcal donde la mujer reprime el placer sexual que solo es pensado para la concepción y para el placer del hombre, Lisbeth busca el placer sexual para ella misma sin importar el género de la persona, la edad ni el compromiso.

década de los 80 y un 6 % en el año 2001 entre las mujeres directoras. Los puestos que ocupaba mayormente la mujer y que luego fueron considerados normalizados fueron los de *script*, maquilladoras, peluqueras, modistas, etc.

¹² Es preciso anotar que, si bien la mujer pudo ser consumidora de cine de igual forma que los hombres, el contenido que se mostraba en las salas de cine le restaba valor como persona, manteniéndola como un personaje pasivo, acompañante y adorno sexualizado del protagonista masculino (Guarinos, 2008, p. 110).

¹³ El antihéroe es un concepto reciente en la literatura y cine, que ha ido evolucionando hasta el día de hoy. En un comienzo, se entendía como antihéroe al antagonista, es decir, a aquel personaje que luchaba o estaba en contra del héroe de la historia, luego este término fue utilizado para nombrar a aquel personaje protagonista que carecía de las cualidades que tradicionalmente se le otorga a un héroe (nobleza, hermosura, juventud, poder, etc.) pues precisamente se caracteriza por reunir las contrarias (Ayuso de Vicente, 1997, p. 25). Hoy en día el concepto de héroe se ha transformado pues hace referencia al protagonista de la historia que realiza actos "heroicos" pero utilizando métodos e intenciones cuestionables éticamente.

¹⁴ "En la evolución del personaje mujer como persona, también se viene produciendo desde los años 90 otro fenómeno rápido y alarmante: el de la masculinización... no va acompañada por una masculinización iconográfica. Es más de comportamiento, lo que termina derivando no en un enriquecimiento del personaje como persona sino en la creación de otro estereotipo más que añadir a los ya tradicionales, con el añadido exasperante de que siguen siendo hermosas, muy femeninas, muy erotizadas, eso sí hechas para matar, embrutecidas, inteligentes, dominantes, soberbias, astutas y hasta terroristas sin escrúpulos" (Núñez, 2008, p. 114).

1.2. Formulación del problema

Pregunta general:

¿Cómo se representa la femineidad del siglo XXI en la construcción del personaje Lisbeth Salander de *La chica del dragón tatuado*?

Preguntas específicas:

- ¿Cómo es representada Lisbeth Salander en la película *La chica del dragón tatuado* en relación a la dimensión física (dirección de arte y fisonomía) en el proceso de caracterización del personaje?
- ¿Cómo se representan las dimensiones psicológica y social en el proceso de caracterización del personaje de Lisbeth Salander en la película *La chica del dragón tatuado*?
- ¿Qué discursos sobre la femineidad contemporánea recoge Lisbeth Salander?

1.3. Objetivos

Objetivo General:

Analizar al personaje de Lisbeth Salander en relación a la femineidad del siglo XXI a partir de la construcción del personaje.

Objetivos específicos:

- **Describir y analizar** cómo es representada Lisbeth Salander en la película *La chica del dragón tatuado* en relación a la dimensión física (dirección de arte y fisonomía) en el proceso de caracterización del personaje.

- **Describir y analizar** las características utilizadas para representar a Lisbeth Salander en la película *La chica del dragón tatuado* en relación a las dimensiones psicológica y social en el proceso de caracterización del personaje.
- **Identificar y analizar** qué discursos sobre la femineidad contemporánea recoge Lisbeth Salander a partir de la película *La chica del dragón tatuado*.

1.4. Hipótesis

Hipótesis General:

Lisbeth Salander está representada a partir de la femineidad del siglo XXI en las versiones cinematográficas de *La chica del dragón tatuado*, en primer lugar, como una mujer que aún sigue buscando su independencia en todos los niveles sociales y privados, porque a pesar de que exista un sistema legal y políticas de gobierno que promuevan el respeto y la igualdad de oportunidades, estos no son suficientes para erradicar el problema, especialmente en las mujeres más vulnerables. Segundo, Lisbeth representa los graves problemas laborales que tiene una mujer actualmente por el hecho de ser mujer, entre ellos están el de recibir un sueldo inferior al de un hombre, ser una posible víctima de acoso sexual y/o violación, y adecuarse a los tipos de vestimenta y belleza laboral para no ser discriminada o conseguir un empleo. Tercero, Lisbeth representa a las mujeres víctimas de violencia de los entes que deberían, en teoría, cuidarlas: la familia y el Estado. Cuarto, Lisbeth al ajusticiar, representa a todas aquellas mujeres víctimas de violencia misógina, que no encuentran justicia y que desean venganza. Por último, quinto, Lisbeth representa a todas aquellas mujeres que desean sentirse bien con su cuerpo y tener una vida placentera para ellas mismas, y quieren dejar de ser bonitas y/o vivir para el consumo masculino.

Subhipótesis

- Lisbeth Salander es representada en la película *La chica del dragón tatuado* en relación a la dimensión física (dirección de arte y fisonomía) en el proceso de caracterización del personaje como transgresora y antisocial. Su morfología y dirección de arte rompen con los esquemas del arquetipo de belleza femenina y, además, es un medio para camuflarse y lograr alejar a las personas de ella cuando refleja ser una mujer fuerte, peligrosa, decidida y que no le importan las convenciones sociales sobre la belleza.
- Las características utilizadas para representar a Lisbeth Salander en la película *La chica del dragón tatuado* en relación a las dimensiones psicológica y social en el proceso de caracterización del personaje son desconfianza, manipulación, violencia, rebeldía y desapego emocional.
- Entre los discursos sobre femineidad contemporánea que recoge Lisbeth Salander están la justicia y la venganza, la dominación y la resistencia, el heroísmo y antiheroísmo, y la belleza de la mujer como consumo para la mujer o para el hombre.

1.5. Delimitación

En la investigación abordaré los temas de femineidad¹⁵ y roles femeninos¹⁶ en la historia del cine. Por otro lado, se investigarán los métodos para la creación de personajes en el cine con el guion audiovisual y la dirección de arte a partir de una dimensión física, psicológica y social.

¹⁵ “La femineidad es la distinción cultural históricamente determinada, que caracteriza a la mujer a partir de su condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculinidad del hombre. Contrasta la afirmación de lo natural con que cada minuto de sus vidas, las mujeres deben realizar, actividades, tener comportamientos, actitudes, sentimientos, creencias, formas de pensamiento, mentalidades, lenguajes y relaciones específicas en cuyo cumplimiento deben demostrar que en verdad son mujeres” (Lagarde, 1990, p. 2).

¹⁶ Entre los antiguos roles femeninos, se utilizará como sustento la investigación de Garrido (2008) quien plantea 19 roles estereotipados de la mujer: la chica buena, el ángel, la virgen, la beata, la chica mala, la guerrera, la femme fatale, la mater amabilis, la mater dolorosa, la madre castradora, la madrastra, la madre del monstruo, la madre sin hijos, la cenicienta, la turrís ebúrnea, la reina negra, la villana, la superheroína y la dominatrix.

En relación al objeto de estudio, se trabajará con Lisbeth Salander, personaje principal de la película *La chica del dragón tatuado* (2012), adaptación de la novela policial *Los hombres que no amaban a las mujeres* (2005).

Cabe resaltar que si bien en esta investigación no se analizará la obra literaria *Los hombres que no amaban a las mujeres* (2005), sí se utilizará en algunas ocasiones el libro como base para entender la historia de Lisbeth Salander, porque después de todo, el personaje ha sido adaptado en relación a este libro que contiene mayor información y detalles sobre la vida, personalidad y entorno de Lisbeth Salander.

1.6. Justificación

Lisbeth Salander es un personaje trascendental en el cine contemporáneo social femenino: es un producto diferente y revolucionario para su época. En primer lugar, Lisbeth Salander es un nuevo arquetipo, muy diferente y hasta opuesto al que se está acostumbrado en el cine. Lisbeth es una antiheroína empoderada y no cumple con los cánones de belleza, vestimenta y comportamiento que la sociedad espera o está acostumbrada a esperar de la mujer. Segundo, Lisbeth es una respuesta o manifestación de los nuevos cambios de roles de la mujer actual en el espacio público y privado. Si bien la mujer cada día tiene un papel más activo en la sociedad (legalmente en casi todos los países las mujeres tienen los mismos derechos y oportunidades que los hombres), en la realidad aún la mujer es víctima de una sociedad patriarcal y en algunas ocasiones misógina que busca frenar su independencia. Lisbeth, a pesar de ser una creación y ficción, refleja en parte las problemáticas sociales de las mujeres con las instituciones (económicas, políticas, educativas, religiosas, etc.). Tercero, Lisbeth tiene un gran impacto cultural. No solo es el personaje principal de un *best seller* y cinco películas taquilleras, Lisbeth ha influenciado en la creación de grupos en redes sociales y en una nueva moda de alta y estilo en el maquillaje, peinado y vestimenta.

Asimismo, cabe resaltar la importancia de alentar a seguir creando nuevos personajes femeninos empoderados en los medios de comunicación y, con ello, lograr una mirada más acorde al nuevo papel femenino actual, cambiar los paradigmas y estereotipos de mujer subyugada, inferior, dependiente u objeto de deseo para el hombre porque los estereotipos influyen en los modelos de comportamiento y en la vida diaria de las personas ¹⁷ . Especialmente, se busca fomentar la creación de nuevas heroínas o antiheroínas para o hacia las mujeres, arquetipos con los que puedan sentirse identificadas o admirar.

Por otro lado, cabe precisar que la presente investigación podrá servir como una aproximación y referente a productores, directores, guionistas y directores de arte para la creación y mejora de personajes empoderados femeninos y nuevas heroínas contemporáneas.

1.7. Estado de la cuestión

Existen diversos estudios a nivel mundial con respecto a la participación de la mujer y el hombre en el cine. En la mujer se estudió su ausencia, los estereotipos y su representación en el cine, asimismo, se denunció la instalación ideológica patriarcal que vive la mujer, una de las que la realizó fue la Teoría Fílmica Feminista¹⁸. En el hombre, se realizó estudios sobre la pérdida de su masculinidad, sobre su ambigüedad sexual, los héroes, entre otros.

Asimismo, existen diversos estudios sobre el poder de los medios para influir sobre qué es hombre y qué es mujer, el proceso de identificación y los problemas que puede causar en la

¹⁷ El cine como otros medios de comunicación, utilizan estereotipos que ayudan a sintetizar la diversidad de características de una población o sociedad, pero que a su vez pueden tergiversar la realidad. El mayor problema con los estereotipos es cuando estos se convierten en prototipos, es decir, modelos de comportamiento, influyen en la vida diaria (Guarinos, s/f, p. 115).

¹⁸ “La teoría fílmica feminista es un marco teórico y metodológico que, desde los años setenta, se ha especializado tanto en el análisis de la representación femenina en el audiovisual como, a partir de los ochenta, en el análisis de los géneros cinematográficos que ponen a la mujer en el centro de la narración” (Zurian, 2014, p. 10).

sociedad. Un artículo importante sobre este tema es Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación de Paula Iadevito (2014).

En relación a la feminidad en el cine se cuenta con el estudio de Lagarde (1990) quien presenta de forma histórica cómo ha ido evolucionando el concepto de feminidad en la sociedad y cómo ha influenciado en el cine y al papel de la mujer como actriz, empleada y consumidora de cine.

En relación a la película *La chica del dragón tatuado*, existen muchos estudios sobre la temática de la violencia hacia la mujer, el feminismo, la ética y moral, y sexualidad de Lisbeth Salander. Entre algunos casos está el estudio *De las locas del desván a Lisbeth Salander: Paradigmas de la violencia de género en la narrativa gótica y fantástica anglonorteamericana del siglo XIX*, que investiga el nuevo tipo de arquetipo de mujer que es Lisbeth y su relación con la violencia de género; *No sé lo que soy - Una investigación sobre el personaje de Lisbeth Salander desde varios puntos de vista en periódicos y blogs españoles* investiga y analiza las críticas de varios autores reconocidos en relación al tema del feminismo, moral y ética; *Acerca de Lisbeth Salander (Millennium) y la elección bisexual de objeto en la mujer* tiene una mirada psicológica y estudia la sexualidad de Lisbeth como consecuencia de su infancia violenta.

2. MARCO TEÓRICO

El segundo capítulo desarrolla el marco teórico de la investigación, el cual consta de dos subcapítulos y tiene como finalidad documentar a partir de fuentes, conceptos y teorías que servirán como fundamento para el planteamiento del problema. El primer subcapítulo se titula *Género y feminidad*, el cual nos presenta conceptos, principales discursos y cómo ha ido variando en grandes rasgos el papel de mujer en la historia hasta la actualidad. El segundo capítulo se titula *Cine y personajes* y nos muestra las principales representaciones de la mujer en la historia del cine, haciendo hincapié en las categorías y/o arquetipos más utilizados, nos dice cómo es el proceso para la construcción de un personaje de cine a partir de las dimensiones externas (físicas) e internas (psicológicas y sociales), y la dirección de arte, la cual consiste en explicar cuáles son los elementos que utiliza la misma para realizar su aporte dramático en el cine y su relación con lo bello y feo en los personajes femeninos.

2.1. Género y feminidad

El sexo es una característica netamente biológica. Desde que nacemos, los humanos solemos contar usualmente con dos posibilidades de sexo. Biológicamente, podemos ser hombre o mujer, y en algunos casos excepcionales, por desórdenes genéticos, hormonales o modificaciones que tengan que ver con nuestros órganos reproductivos o sexuales, podemos tener más de un sexo (como en el caso de las personas hermafroditas) o ninguno.

A continuación, tocaremos temas en relación a la sexualidad con una vinculación más social.

2.1.1. Identidad de género.

La identidad tiene muchas connotaciones según la RAE. Entre las más interesantes en términos sociales están el “*conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los*

caracterizan frente a los demás”¹⁹ y “*conciencia que tiene una persona de ser ella misma y distinta a las demás*”²⁰. Es decir, que para que exista identidad es necesaria la diferencia hacia alguien más o hacia otros. Y según Norma Fuller, la identidad se entiende como “el sentimiento experimentado por el sujeto de que su existencia posee una permanencia y continuidad perceptibles internamente por él mismo y externamente por los otros”²¹. Pero esta permanencia no es estática, está constantemente en proceso de cambios tal como lo indica Fuller al considerarla como una narrativa.

Nuestra perspectiva de análisis considera la identidad personal como una narrativa, como la manera en que las personas reconstruyen su vida para contarla a sí mismas o a los otros. Desde este punto de vista, no nos interesamos en la veracidad sino, justamente, en reproducir los temas que les parecen importantes, los énfasis y puntos de encuentro que, para ellas (os), son significativos... Las personas no son simplemente lo que hacen sino lo que las guía, el sentido que atribuyen a sus prácticas, es decir, sus narrativas de vida. A través de estas, confieren coherencia y reconstruyen sus vidas como bibliografías que siguen ciertos hilos conductores. Ellas actúan como los ejes que confieren unidad y sentido al conjunto (Fuller: 1993, 17).

El género, en cambio, es diferente. Según Planned Parenthood, líder respetado en la educación sobre la salud sexual y reproductiva de los estadounidenses, “*es el estado social y legal que nos identifica como niñas o niños, mujeres u hombres, y sobre cómo se debe pensar y actuar. Es el estado **biológico**, el sexo con el cual nacimos; **social**, cómo nos ve la sociedad y cultura; y **legal**, cómo nos reconoce el Estado, sus instituciones y qué derechos, normas y responsabilidades tenemos a partir de ello, que nos identifica como hombres y mujeres*”²². El

¹⁹ (Real Academia Española, 2017, p. 1)

²⁰ (Real Academia Española, 2017, p. 1)

²¹ (Fuller, 1993, p.16)

²² (Planned Parenthood Federation of America Inc., 1, p. 2016)

género es la identificación como hombre o como mujer que nos da la suma del estado biológico, social y legal.

Por otro lado, **los roles de género** son la manifestación y características moldeadas y establecidas por la sociedad que utiliza un individuo para afirmar que es mujer, hombre, homosexual, lesbiana, etc., ante la sociedad²³. Los roles no son fijos en todas las sociedades, “existen sociedades que consideran que la mujer es más asexuada que el hombre y debe ser guardada o evitada porque pone en peligro la paz de espíritu y la salud de los varones, mientras que en otras, como la peruana, creen que el hombre es más libidinoso y es necesario proteger a las mujeres de sus impulsos”²⁴. Y tal como lo comenta Norma Fuller, estos roles de género “*pueden actuar, en muchos casos, como legitimadoras de cierto tipo de relaciones sociales en las que se trafica el poder*”²⁵ como es el caso de los países Afganistán, Arabia Saudita, Azerbaiyán, etc., donde predomina la religión musulmana.

La identidad de género es en cambio **más personal**. Planned Parenthood comenta que “hace referencia a *cómo nos sentimos* con respecto a nuestro género y a nuestros roles de género y cómo comunicamos o manifestamos esos sentimientos a través de la ropa, la conducta y la apariencia personal. Es un sentimiento que tenemos desde que somos muy pequeños (desde los

²³ “... son la forma en que las personas actúan, lo que hacen y lo que dicen, para manifestarse como niñas o niños, hombres o mujeres. Estas características son moldeadas por la sociedad. Los roles de género varían mucho de una cultura a otra, de un grupo étnico a otro y de una clase social a otra. No obstante, cada cultura tiene roles de género; todas tienen expectativas respecto de la manera en que hombres y mujeres, niñas y niños deben vestirse, comportarse y verse... Los niños tienen conocimiento de los roles de género desde muy pequeños; dichos roles los inculcan los padres y la familia, la religión y la cultura, así como el mundo exterior, incluso la televisión, las revistas y demás medios de comunicación. A medida que los niños crecen, adoptan comportamientos que son recompensados con amor y elogios. Dejan de comportarse de maneras por las que son ridiculizados, avergonzados o castigados u ocultan dichos comportamientos. Esto sucede cuando son muy pequeños. Para cuando tienen tres años, los niños suelen haber aprendido a preferir juguetes y ropa que son “apropiados” para su género” (Planned Parenthood Federation of America Inc., 1, p. 2016).

²⁴ (Fuller, 1993, p. 17).

²⁵ (Fuller, 1993, p. 18).

dos o tres años)”²⁶. Por tanto, la identidad de género, el cómo se percibe cada uno, no es innato, está también influenciado por un conjunto de ideas y de acciones aprendidas, interiorizadas que se transforman con el tiempo.

2.1.2. Feminidad y categorías patriarcales

El concepto de feminidad ha ido variando con el paso del tiempo. Curiosamente en la Edad Media se consideraba de tipo ahistórico (no se determinaba o dependía de la historia) e innato.

La masculinidad y feminidad se consideraban categorías ahistóricas y esenciales, correlatos del dimorfismo sexual. El conjunto de normas, valores, atributos, funciones, comportamientos asignados desde lo social a uno y otro sexo, se consideraban derivados naturales de la biología, se concebían como una realidad opuesta y mutuamente excluyente. Ser mujer equivalía a ser femenina y por tanto no masculina (García, 2003: 14).

Nacer mujer implicaba encasillarse en ser “femenina” por el resto de la vida. No serlo u optar por características “masculinas” no era aceptado y hasta castigado.

Toda mujer que osaba desarrollar comportamientos atribuidos al varón era estigmatizada con la etiqueta de «bruja» o «desequilibrada mental». Por ejemplo, en la Edad Media, aquellas mujeres que desarrollaban la capacidad de reflexionar o de conocer las artes de la medicinar eran consideradas «brujas» y quemadas en la hoguera. Posteriormente, se fue refinando la censura y la penalización que suponía transgredir la normativa social, y aquellas mujeres y varones que tenían comportamientos y características propias del otro sexo se consideraban individuos «disfuncionales y psicopatológicos» (García, 2003: 14).

²⁶ (Planned Parenthood Federation of America Inc., 2016, p. 1).

Sin embargo, con el avance de la tecnología, las ciencias sociales y las humanas, el concepto de feminidad ha ido variando. Se comprobó que muchos de los atributos femeninos eran creaciones sociales, variables de cultura a cultura, no innatos y causantes de una gran represión de identidad en aquellas mujeres que no calzaban con los atributos “femeninos” esperados de su época.

Desde mediados del siglo XX, diversos factores de carácter social, teórico y empírico transformaron el estudio psicológico de los sexos, revolucionando la conceptualización de la masculinidad y la feminidad. Gracias a los avances que tuvieron lugar tanto en las ciencias biológicas (endocrinología, genética, neurología, embriología...), como en las ciencias sociales (antropología, sociología, psicología...) y en el ámbito socioeconómico (revolución industrial, movimiento feminista...), desde finales de la década de los cincuenta se comenzó a distinguir una gran variedad de realidades que hasta entonces habían quedado ocultas bajo el término de «sexo», entre estas la categoría «género» (García, 2003: 14-15).

La feminidad hoy en día se entiende como un conjunto de características históricas, biológicas y culturales de forma general sobre ser mujer que se diferencia por oposición a la masculinidad.

La feminidad es la distinción cultural históricamente determinada que caracteriza a la mujer a partir de su condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculinidad del hombre. Contrasta la afirmación de lo natural con que cada minuto de sus vidas, las mujeres deben realizar actividades, tener comportamientos, actitudes, sentimientos, creencias, formas de pensamiento, mentalidades, lenguajes y relaciones específicas en cuyo cumplimiento deben demostrar que en verdad son mujeres (Lagarde, 1990, p. 2).

Cuando una mujer suele seguir estas características es considerada un modelo correcto y apreciado de ser mujer ante su cultura. Cabe resaltar que, a pesar de la evolución del concepto de feminidad respecto al avance de las ciencias sociales, humanas y tecnología, aún no se logra separar su influencia occidental-patriarcal. Constantemente se exige a las mujeres ser

“femeninas”, encasillarse en un tipo de conductas, valores, creencias, etc., a pesar de ser una forma de perpetuar su desventaja en relación a los hombres y alejarse de su individualidad por convertirse en objeto de consumo masculino.

Según Mateos, en total se pueden establecer siete categorías que conforman la feminidad normativa que se encuentra tanto en los discursos de Rousseau como en la doctrina de la Iglesia católica, ambos con una mirada occidental patriarcal vigente y que trabajan a partir de la dominación por consenso:

- a) La igualdad genera conflicto: esto hace referencia a que es más importante la complementariedad entre sexos que su igualdad, ya que, si una mujer hiciera lo mismo que un hombre o al revés, se generaría un caos en la sociedad. Cabe resaltar que esta idea no está sustentada.
- b) La negación de la individualidad femenina y la naturalización de las diferencias: se refiere a que la mujer “es y debería ser tratada de forma general” porque no se le considera un individuo como sí al hombre. Esta aseveración presupone que todas las mujeres son o tienen que ser iguales, y si no lo son es porque algo no está bien en su “naturaleza”. En este sentido, **a la mujer se la representa como inferior al hombre.**
- c) El esencialismo femenino vinculado a la maternidad: se refiere a la esencia natural de la mujer de entregarse al otro voluntariamente. Esta esencia proviene de la cualidad biológica de dar vida como madre, tanto si tiene hijos como no. Según esta afirmación, esta sería la razón por la que las mujeres “han nacido” para el cuidado y atención hacia los demás, y por lo tanto de ellas se desprenden características como la dulzura, sensibilidad, amabilidad, etc.

- d) La teoría de la complementariedad y la familia: se refiere a la complementariedad entre hombre y mujer al formar una familia. Esta complementariedad forma un individuo completo y realizado.
- e) La asignación diferenciada de espacios. La división sexual del trabajo: se refiere a colocar a la mujer en el espacio que le “corresponde”, si bien la mujer cada día está más involucrada en los espacios públicos y puede realizar todas las tareas de oficio masculinas. Se plantea que por sus cualidades “cuidadoras” la mujer debe estar en un espacio donde pueda desarrollarlas y que además el Estado vele porque la mujer pueda desarrollarlas sin obstáculos.
- f) Un único modelo de feminidad encarnado en Sofía y María: se refiere al modelo perfecto de mujer, un conjunto de características que hacen a la mujer cuidadora del hogar, ligada a la maternidad, casta, modesta, fiel, y que viva intensamente para su familia y esposo.
- g) Una estrategia de poder en la reproducción de la feminidad normativa: se refiere a la “necesaria” educación de las mujeres para que cumplan sus funciones adecuadamente, algo contradictorio en su argumento de predisposición biológica de la mujer hacia el cuidado y amor de los demás. Se enfatiza que es necesario corregirlas de forma adecuada porque pueden corromper el espíritu de los hombres y porque son el pilar de valores de la humanidad.

(Mateos, 2013, p. 304).

Cabe resaltar como crítica y citando a Lagarde (1990) que “no es natural que una mujer pueda poseer intrínsecamente todos los atributos de la mujer perfecta de un sistema patriarcal. No es natural en una mujer comportarse sumisa, que su propósito de vida sea la maternidad, que sea

igual a todas las mujeres, que dependa de un hombre para lograr su desarrollo y/o que sea inferior al hombre.

2.1.3. Contexto de la mujer y la femineidad.

2.1.3.1. *Patriarcado – Teorías sobre la dominación del hombre a la mujer.*

Existen diversas teorías en relación al origen y mantenimiento de la dominación de la mujer por parte del hombre a través de la historia, pero son dos las más resaltantes. “*Uno a nivel de las relaciones de poder omnipresentes en la teoría de género y otro que alude a la constitución y la construcción del género como atribución cultural, personal y psicológica. Ambas dimensiones se entrecruzan y se multideterminan entre sí*” (Martínez, 2007, p. 89).

En el primer caso, se refiere a la sexualidad y cuerpo de la mujer como objeto simbólico de poder para el hombre. Las mujeres y la sociedad naturalizan la sexualidad de las mujeres como objeto, invisibilizando su individualidad y apreciándola por sus partes en vez de su todo. La mujer deja de ser un individuo y pasa a ser un miembro, una parte de un cuerpo.

En el segundo caso, se refiere a la “necesidad del varón de dominar a la mujer” por una cuestión reproductiva, y es allí donde la mujer empieza a vivir para el otro y no para ella misma. Del mismo modo, se define como madre, como cuidadora, siempre hacia los demás. La mujer queda atrapada en manos del varón siempre y cuando no pueda elegir dejar de ser madre.

Cabe resaltar que, en ambos casos, la mujer vive para los demás: se define, es reconocida y/o valorada ante la sociedad cuando entrega su cuerpo, su vida, su individualidad hacia los demás y nunca hacia ella misma²⁷.

2.1.3.2. *Empoderamiento de la mujer – El feminismo y sus olas*

El feminismo es un movimiento histórico que “expresa la lucha de las mujeres contra cualquier forma de discriminación y desigualdad de género”. Tiene como objetivo a partir de los diversos estudios y análisis de la condición de la mujer en todos los órdenes, transformar todas las relaciones sustentadas, tanto en el hombre como en el varón, a partir de la asimetría y opresión sexual femenina²⁸.

En total, el movimiento feminista se puede dividir en 3 grandes bloques o corrientes desde su aparición hasta la actualidad: feminismo premoderno, moderno y contemporáneo.

El feminismo premoderno recoge las primeras manifestaciones polémicas feministas, especialmente en los periodos de la Ilustración, así como los momentos de transición hacia formas sociales más justas y liberadoras... Por otro lado, si bien el Renacimiento predicó la

²⁷ Históricamente la femineidad está atravesada por una dimensión óptica de ser para otros, que es donde adquiere sentido vital y reconocimiento de sí, por su contribución a la realización de los demás. Esta condición remite a la mujer a una permanente incompletud y la ubica al servicio de una ética de cuidados, encargada de dar, preservar, proteger y reproducir la vida. Los demás siempre tendrán prioridad sobre ella vehiculizando su ser femineino en la postergación de sí misma, construyendo su identidad en función de esta relación de servidumbre, sometimiento y dominio históricamente dados. La prohibición de ser para sí, se constituye a partir del surgimiento del patriarcado en un tabú cultural, cuya trasgresión es socialmente peligrosa y se vive con vergüenza y culpa, lo cual ejerce una función de control y coerción introyectados bajo la modalidad de “mala conciencia”. La ubicación de la mujer en una esfera no tradicional supone romper con el ideal estereotipado de mujer-madre y la coloca en el sospechoso lugar de trasgresión, lo cual funciona como una fuente de represión social y psicológica que le impele a mantenerse dentro de los parámetros del *statu quo*. Según Hidalgo (2003), a la mujer que subvierte el lugar social asignado se le representa de manera grotesca y terrorífica en estrecha comunión con una naturaleza primitiva e incontrolada. Dicha mujer temida, dadora de vida y devoradora es afín a los mitos y tradiciones de todas las culturas ancestrales. El abandono e incluso el solo alejamiento del horizonte cultural de la femineidad provoca profundos sentimientos de culpa, vergüenza y depresión por una parte, y miedo, rechazo y repulsión por otra, llegando incluso a cuestionarse “la esencia femineina” –como construcción histórica–, el ser mismo de mujer (Lagarde, 1990, p. 3).

²⁸ (Gamba, 2008, p. 02).

autonomía, esta solo se extendió entre los varones; no obstante, sí aceptó y apoyó como cualidad positiva que una mujer tenga gracia, belleza, ingenio e inteligencia. La importancia e incitación de la educación, el conocimiento y la razón, causaron diversos debates en relación a la naturaleza (muchos casos debatibles en relación a la religión católica) y deberes de los sexos; sin embargo, la aparición de las mujeres en puestos de poder (alguna sectas religiosas que permitían la evangelización de la mujer y un cargo igual al de los hombres), su alfabetización y trabajo (curanderas), fueron fuertemente reprimidas; la reacción del sistema patriarcal fue condenar a las mujeres como herejes, como brujas que pactaban con el demonio y luego eran quemadas en las famosas hogueras. Para el siglo XVII, en Francia, la expansión de la nobleza, burguesía y salones, fue capaz de crear nuevas normas y valores sociales; las mujeres nobles, quienes tenían una notable presencia, protagonizaron el movimiento literario y social llamado preciosismo, en el que manifestaban su interés por la adiestración en temas como la lengua y la literatura; al igual que la ilustración sofisticada, surgieron reacciones patriarcales y misóginas contra las preciosas, ejemplos de ello los podemos encontrar en *Las mujeres sabias* de Molière y *La culta latiniparla* de Quevedo.

(Ana de Miguel, s/f, p. 1-2).

El feminismo moderno se caracterizó por reconocidas obras que proponen la igualdad de géneros, los movimientos de las mujeres y feministas en la Revolución francesa, y la consecución del sufragio femenino. En 1673, Poulain de la Barre publicará “Sobre la igualdad de los sexos”, el primer texto feminista que abandona la disputa entre hombre y mujer, y en el que se hace una reflexión sobre la igualdad de géneros²⁹. A inicios del año 1789, aparecerán diversos conflictos sociales –el aumento de la burguesía, el descontento del pueblo, el encarecimiento de los alimentos, entre otros– que se manifestarán con la creación de las

²⁹ Capítulo II (Ana de Miguel, s/f, p.2)

asambleas constituyentes y la pérdida de la legitimidad de la monarquía a los ojos del pueblo. Este movimiento será conocido como Revolución francesa.

Cuando los tres estados (nobleza, clero y pueblo) presentaron conjuntamente sus quejas al rey sin tomar en cuenta las necesidades y opinión de las mujeres, estas reaccionaron autodenominándose "el tercer Estado del tercer Estado", redactando sus propios cuadernos de quejas llamados "cahiers de doléance", y manifestando ante toda la sociedad su conciencia de colectivo oprimido pero activo; con la caída de la monarquía y la aparición de la República, aparecieron pronto los clubes de mujeres en el que se debatía y planeaba su futuro en la sociedad, sin embargo, a pesar de la participación activa de la mujer, fue desestimada la petición que realizó De Condorcet de que la nueva República educase igualmente a las mujeres y a los varones, y la misma suerte corrió uno de los mejores alegatos feministas de la época, su escrito de 1790 "Sobre la admisión de las mujeres al derecho de ciudadanía"³⁰.

Para el año 1792, Mary Wollstonecraft con su famosa "Vindicación de los derechos de la mujer", será el primer empuje para las quejas de las mujeres en la plaza pública, convirtiéndose por primera vez en un debate democrático y político. No obstante, la Revolución francesa terminó de reprimir al final a las mujeres³¹.

"Los clubes de mujeres fueron cerrados por los jacobinos en 1793, y en 1794 se prohibió explícitamente la presencia de mujeres en cualquier tipo de actividad política. Las que se habían significado en su participación política, fuese cual fuese su adscripción ideológica, compartieron el mismo final: la guillotina o el exilio" (Ana de Miguel, s/f, p. 3).

³⁰ Capítulo II (Ana de Miguel, s/f, p. 2).

³¹ Capítulo II (Ana de Miguel, s/f, p. 3).

La razón que brindaba la República para excluir a las mujeres fue que empoderar a las mujeres significaría transgredir las leyes de la naturaleza, pues ponía en peligro el rol de madre y esposa, queriendo ser la mujer un “hombre de Estado”³².

Con la llegada de la Revolución Industrial y el consecuente capitalismo, se alteraron las relaciones entre hombres y mujeres tanto en la vida privada como pública. Las mujeres ahora sí podían trabajar y dejar sus hogares para apoyar en los gastos. Su trabajo no era bien recompensado, pero brindaba una cierta emancipación y empoderamiento en relación al hombre. No sucedía lo mismo con las mujeres burguesas.

El nuevo sistema económico incorporó masivamente a las mujeres proletarias al trabajo industrial –mano de obra más barata y sumisa que los varones–, pero, en la burguesía, la clase social ascendente, se dio el fenómeno contrario. Las mujeres quedaron enclaustradas en un hogar que era, cada vez más, símbolo del *status* y éxito laboral del varón. Las mujeres, mayormente las de burguesía media, experimentaban con creciente indignación su situación de propiedad legal de sus maridos y su marginación de la educación y las profesiones liberales, marginación que, en muchas ocasiones, las conducía inevitablemente, si no contraían matrimonio, a la pobreza. (Ana de Miguel, s/f: 3-4).

Con el fin de cambiar su estado y conseguir el acceso al Parlamento para cambiar leyes e instituciones, las mujeres empezaron a organizarse para conseguir su derecho de sufragio.

Fue en año 1866 cuando el diputado John Stuart Mill, autor de “La sujeción de la mujer”, presentó la primera petición a favor del voto femenino en el Parlamento... Sin embargo, los esfuerzos dirigidos a convencer y persuadir a los políticos de la legitimidad de los derechos políticos de las mujeres provocaban burlas e indiferencia. En consecuencia, el movimiento sufragista dirigió su estrategia a acciones más radicales (Ana de Miguel, s/f, p. 4).

³² Capítulo II (Ana de Miguel, s/f, p. 3).

Con el movimiento socialista, reaparece el problema de la mujer como uno de los temas principales. Su propuesta de cooperación humana en un régimen económico y político igualitario, también incluía a las mujeres, quienes tenían terribles condiciones de vida y de trabajo en las industrias³³.

Es a partir del socialismo marxista obrero que se plantea un nuevo origen de la opresión de la mujer y una estrategia para su emancipación en contra del patriarcado: “el origen de la sujeción de las mujeres no estaría en causas biológicas –la capacidad reproductora o la constitución física– sino sociales”³⁴. Al igual que anteriores movimientos feministas, este también tuvo diversas respuestas detractoras: “la necesidad de proteger a las obreras de la sobreexplotación de que eran objeto, el elevado índice de abortos y mortalidad infantil, el aumento del desempleo masculino, el descenso de los salarios”³⁵.

El feminismo contemporáneo se caracterizará por la búsqueda de la igualdad de sexos en todas las esferas, desde los salarios en los trabajos, hasta la igual distribución de quehaceres en el hogar e hijos.

La pionera será Simone de Beauvoir, y en su obra revelará que no es natural la posición inferior de las mujeres en relación al hombre y que constantemente ser mujer implicará ser marcada con discriminación desde el nacimiento. A partir de estas ideas, se engendrará el feminismo liberal, que “se caracteriza por definir la situación de las mujeres como una de desigualdad –y no de opresión y explotación– y por postular la reforma del sistema hasta lograr la igualdad

³³ Capítulo II (Ana de Miguel, s/f, p. 4-5).

³⁴ Capítulo II (Ana de Miguel, s/f, p. 5).

³⁵ Capítulo II (Ana de Miguel, s/f, p. 5).

entre los sexos... comenzaron definiendo el problema principal de las mujeres como su exclusión de la esfera pública, y propugnaban reformas relacionadas con la inclusión de las mismas en el mercado laboral”³⁶. Asimismo, se evidenciaron las problemáticas que experimentaron las mujeres en una época de igualdad legal pero con una sociedad patriarcal y machista: el ideal de mujer era ser madre y esposa, es decir, dejar de realizarse individualmente y vivir para los demás³⁷.

No obstante, para la década de los 70, ante un estado que legalmente promueve los derechos humanos e igualdad de género, pero que en la práctica sigue siendo patriarcal, surgirá la Nueva Izquierda de carácter contracultural y con él un movimiento más extremista, *el feminismo radical*, que se dividió en *feministas políticas* y *feministas*.³⁸

Si bien tanto las *feministas políticas* y *feministas* estaban de acuerdo en excluir de su grupo a los varones, discrepaban en relación a su naturaleza y causa de la separación.

Así se produjo la primera gran escisión dentro del feminismo radical: la que dividió a las feministas en "políticas" y "feministas"... Para las "políticas", la opresión de las mujeres deriva del capitalismo o del Sistema (con mayúsculas), por lo que los grupos de liberación debían permanecer conectados y comprometidos con el Movimiento; en realidad, consideraban el feminismo un ala más de la izquierda. En cambio, las "feministas" se manifestaban contra la subordinación a la izquierda, ya que identificaban a los varones como los beneficiarios de su dominación... mientras las más feministas pugnaban por hacer entender a las políticas que la opresión de las mujeres no es solamente una simple consecuencia del Sistema, sino un sistema específico de dominación en que la mujer es definida en términos del varón, las

³⁶ Capítulo III (Ana de Miguel, s/f, p. 2).

³⁷ Capítulo III (Ana de Miguel, s/f, p. 2).

³⁸ Capítulo III (Ana de Miguel, s/f, p. 3).

políticas no podían dejar de ver a los varones como víctimas del sistema y de enfatizar el no enfrentamiento con estos³⁹.

Con la separación de ambos grupos, las *feministas* pasaron a llamarse *feministas radicales*. Entre sus principales fundamentos teóricos están la *Política sexual* de Kate Millet y *La dialéctica de la sexualidad* de Shulamith Firestone, las cuales “acuñaron los conceptos fundamentales para el análisis feminista como el de patriarcado, género y casta sexual. El patriarcado se define como un sistema de dominación sexual que se concibe, además, como el sistema básico de dominación sobre el que se levanta el resto de las dominaciones, como la de clase y raza. El género expresa la construcción social de la feminidad y la casta sexual alude a la común experiencia de opresión vivida por todas las mujeres”⁴⁰.

Un dato muy importante publicado en *El manifiesto fundacional de las New York Radical Feminist (1969), Politics of the Ego* fue la identificación de la dominación patriarcal en la vida privada (familia y sexualidad) y que esta opresión no solo brindaba a los varones beneficios, satisfacción económica y sexual, sino que agrandaba su satisfacción psicológica, es decir, alimentaba su ego⁴¹.

Por otro lado, cabe resaltar la importancia del surgimiento de los grupos de autoconciencia.

Consistía en que cada mujer del grupo explicase las formas en que experimentaba y sentía su opresión. El propósito de estos grupos era "despertar la conciencia latente que... todas las mujeres tenemos sobre nuestra opresión", para propiciar "la reinterpretación política de la propia vida" y poner las bases para su transformación.⁴²

³⁹ Capítulo III (Ana de Miguel, s/f, p. 3).

⁴⁰ Capítulo III (Ana de Miguel, s/f, p. 4).

⁴¹ Capítulo III (Ana de Miguel, s/f, p. 4).

⁴² Capítulo III (Ana de Miguel, s/f, p. 4).

Estos grupos también tomaron en cuenta otras esferas de la vida de la mujer hasta ese entonces patriarcal o no existentes: se crearon centros de salud y ginecología no patriarcales, guarderías, centros de apoyos para mujeres maltratadas, etc. Lamentablemente, a causa de la diversidad de las mujeres y el intento de una política horizontal mal organizada, el feminismo radical, poco a poco, fue desapareciendo.⁴³

2.1.3.3. *Cambios en la condición femenina*

Si bien el patriarcado aún es una condición vigente en las sociedades occidentales, el mayor involucramiento de la mujer en los espacios públicos (educación, trabajo, economía, política, etc.) y el apoyo legal igualitario con respecto al hombre ha logrado cambios en la condición femenina que han “impactado directamente en su identidad... así como los mecanismos y los medios con que ellas y la sociedad enfrentan esos cambios” (Lagarde, 1990, p. 3).

Según Albaladejo (2010), entre los principales cambios de la condición femenina están su relación con el cuerpo, familia, trabajo, sexualidad y violencia. En relación al **cuerpo** la mujer deja de ser el cuerpo para la procreación y se convierte en hedonista para la mujer, aparece el culto hacia la belleza al punto de lo irreal, la búsqueda constante de la juventud a partir de productos de belleza, operaciones faciales, ejercicios y dietas estrictas. Contradictoriamente, se busca una belleza forzada e irreal para el consumo y placer masculino. En relación a la **familia**, se da la reducción de casamientos, aumento de divorcios y cada vez se da más el retraso o la supresión de la maternidad. Las tareas del hogar se reparten de manera más equitativa entre el hombre y la mujer, y a los hijos, si los hay, se les educa cada vez con más igualdad en los deberes y beneficios familiares. En relación al **trabajo**, si bien la mujer puede

⁴³ Capítulo III (Ana de Miguel, s/f, p. 5).

realizar legalmente casi todos los oficios que en el pasado eran exclusivamente masculinos, aún existe una gran diferencia de puestos en los trabajos que implican poder. El perfil de la mujer exitosa y profesional suele ser el de aquella que evita el matrimonio y la maternidad, y si se casa o tiene hijos, suele no abandonar su papel como ama de casa. En relación a la **sexualidad**, se separa la procreación del placer sexual, la mujer empieza a buscar el erotismo. Se debilita la idea del casamiento y virginidad para entablar relaciones sexuales. Por último, en relación a la **violencia**, aparece la mujer empoderada que se enfrenta contra el patriarcado y la violencia de género. Con ello surgen nuevos movimientos feministas, en especial los de liberación sexual.

2.1.3.4. *Algunos problemas vigentes: violencia hacia la mujer*

A pesar de los cambios que conllevaron y conllevan actualmente la globalización, y la consecuente mayor participación activa de la mujer en la sociedad, aún persiste la idea interiorizada de obtener poder, por parte del patriarcado, a través de la violencia hacia la mujer.

Si bien la violencia hacia las mujeres se manifiesta de diversas formas y aspectos de su vida (desde la violencia en situaciones de emergencias humanitarias y conflictos, hasta en la violencia por tráfico de personas), existen cuatro grandes categorías que dividen los tipos de violencia hacia la mujer a nivel mundial: psicológica, física, sexual y económica (Organización Mundial de la Salud, 2013: 2). Estas cuatro formas pueden darse de manera separada, pero en la mayoría de los casos suelen presentarse todas a la vez en una mujer violentada, afecta a las mujeres desde su nacimiento y hasta puede llegar a la edad adulta. Así mismo, opera desde distintos actores tales como la familia, la pareja, el Estado, la calle y las instituciones de la sociedad (colegio, universidad, la iglesia, establecimientos de salud, etc.). La respuesta de la

mujer ante estos actos también varía, así como su recurrencia en cada tipo de violencia. Cabe recalcar que los medios de comunicación también juegan un papel importante en el impacto hacia la sociedad con respecto a estos temas, y que muchos, en vez de manifestar un discurso en contra de la violencia hacia las mujeres, alimentan y refuerzan este problema a nivel mundial.

En el primer caso, la violencia psicológica se realiza desde el insulto a la amenaza. “Son desvalorizaciones, gestos amenazantes (amenazas de muerte a la mujer o hacia sus seres queridos); ataques verbales (insultos y humillaciones) conductas restrictivas de control y poder; persecución y acoso; chantaje; y por último, culpabilización a otros de las conductas violentas del propio maltratador” (Vallejo, 2005: 31). El agresor más frecuente suele ser la pareja de la víctima, el cual puede ser enamorado, conviviente o esposo. A nivel mundial, en un estudio realizado por la Organización Mundial de la Salud a 35 países, se encontró que "entre el 20 y el 75 % de las mujeres han sufrido en algún momento de su vida violencia psicológica por sus parejas” (Organización Mundial de la Salud, 2013, p. 2).

En el segundo caso, la violencia física va desde bofetadas hasta el homicidio de la mujer (feminicidio). Entre las formas más usuales de violencia física están los “puñetazos, las patadas, las bofetadas, los empujones, mordiscos e intentos de estrangulamiento” (Sánchez 2009: 17). Al igual que la violencia psicológica, los tipos de agresores más comunes son la pareja, los padres y los hermanos de la víctima. A nivel mundial, en un estudio realizado por la Organización Mundial de la Salud a 35 países, se encontró que entre el 13 % y 61 % de las mujeres han sufrido en algún momento de su vida violencia física perpetrada por su pareja y que entre el 4 % y el 49 % comunicaron que habían sido víctimas de violencia física grave infligida por su pareja.

En el tercer caso, la violencia sexual a menudo está presente junto con la violencia física y psicológica. El abuso realizado se da desde “los malos tratos físicos, e incluye desde la violación... hasta obligar a la mujer a prácticas sexuales degradantes o no deseadas” (Vallejo, 2005: 31). Son acciones como sexo forzado, sexo homosexual, sexo forzado con animales, forzamiento a la prostitución o a tener sexo en público, violencia física durante la relación sexual, amenazas a ser golpeada o de golpear a sus seres queridos, amenazas con armas, uso forzado de películas o fotografías pornográficas (Sánchez, 2009, p. 17). El agresor más frecuente suele ser la pareja de la víctima, el cual puede ser enamorado, conviviente o esposo. A nivel mundial, en un estudio realizado por la Organización Mundial de la Salud a 35 países, se encontró que entre el “6 % a 59 % indicaron que en algún momento de sus vidas sufrieron violencia sexual perpetrada por su pareja” (Organización Mundial de la Salud, 2013, p. 2); Entre las consecuencias de la violencia sexual están el “embarazo no deseado, contagio de enfermedades de transmisión sexual, incluida el contagio del VIH, consumo perjudicial de drogas y alcohol” (Organización Mundial de la salud, 2013, p. 4).

Por último, en el cuarto caso, la violencia económica se realiza desde el control de los ingresos económicos de la mujer hasta el incapacitar a la mujer económicamente. Entre los agresores más frecuentes está el Estado, la religión, la familia y la pareja. Agreden económicamente a la mujer cuando impiden que tenga el derecho a estudiar, a conseguir un trabajo, a gestionar sus recursos o a tener recursos económicos legalmente. La violencia económica hacia la mujer suele ser una de las formas de violencias que acarrea como consecuencia los otros tipos de violencia. Al ser una mujer pobre, sin estudios, sin trabajo, con una baja posición social, suele ser más vulnerable (Organización Mundial de la Salud, 2013, p. 5). Es un círculo vicioso, ya que la mujer queda con menos posibilidades, especialmente por la dependencia de los servicios

más básicos como el de alimento y el de techo. Con una mejor posición económica, la mujer tiene más posibilidades de escapar de una relación violenta porque puede mantenerse, tiene dinero para los alimentos, para dormir bajo techo, tiene el dinero para estudiar, aprender sus derechos y denunciar a su atacante, etc. Una mujer sin recursos económicos y sin estudios es una mujer vulnerable.

También existe violencia hacia la mujer cuando hay desigualdad de oportunidades. A nivel mundial, suelen ganar salarialmente los hombres más que las mujeres a pesar de realizar el mismo trabajo, lo mismo ocurre con los puestos de poder, los gerentes y jefes en ascenso son en su mayoría de sexo masculino. En los casos de aborto, suelen ser más de sexo femenino los asesinados.

2.2. Cine y personaje

2.2.1. La representación de la mujer en el cine y sus principales roles

A lo largo de la historia de la humanidad, se ha tratado de representar la realidad y criticarla a través de distintos medios de comunicación, tales como la literatura, el teatro, el cine, la televisión, la internet, entre otras. Estos medios de expresión masivos impactan en la sociedad, en las culturas y en la percepción que estos tienen de la realidad. Es así que, a su vez, crean, modifican y/o mantienen algunos estereotipos.

En la presente investigación, se expondrán los distintos roles de la mujer en el relato del cine, desde su aparición en los años 10 hasta el año 2000, y que se mantendrán con énfasis en el cine norteamericano comercial, porque es uno de los principales referentes a nivel mundial.

Es así que, con el objetivo de obtener una mejor comprensión de cómo se modificaron los roles de la mujer a través del tiempo, se añadirá también información sobre los eventos históricos

mundiales que marcaron cada una de las décadas, tomando como modelo una vez más para este ejemplo a los Estados Unidos.

Comienzos del siglo XX

A comienzos del siglo XX la industria cinematográfica se ha convertido ya en una producción comercial con muy buenas ganancias, donde el papel de la mujer en la trama se muestra secundario y donde su cuerpo sirve como enganche y espectáculo para el sexo masculino⁴⁴. Las presentan en prendas diminutas, pegadas a la piel, cuerpos voluptuosos y rostros llenos de maquillaje; características tabúes para la época. Esto causará más adelante preocupación por los sectores conservadores, especialmente el religioso⁴⁵.



Méliès, Georges (productor) y Méliès, Georges (director). (1902). *El viaje a la luna* [Cinta cinematográfica]. Francia.: Méliès, Georges.

⁴⁴ “En 1902, G. Méliès, quien se había iniciado como mago en el espectáculo, realizó *El viaje a la luna*, una película de ficción en la que un grupo de mujeres representando las estrellas aparecía como un “gancho” del espectáculo” (Universidad de Valencia, 1982, 4-5 p.).

⁴⁵ “Hacia 1908, los periódicos y revistas publicaban editoriales expresando una creciente preocupación por la influencia del cine en la moralidad de la gente. La principal preocupación de los censores fue entonces la de cuidar la “formación moral” de las mujeres y los niños para quienes la influencia del nuevo espectáculo se consideraba especialmente peligrosa”. (Universidad de Valencia, 1982, 5 p.).

Años 10 – El mundo de las divas

A inicios de los años 10, las actrices del cine mudo empiezan a popularizarse. Sus rostros y nombres comienzan a ser recordados, al igual que sus formas de vestir, sus maquillajes y roles, volviéndose referentes de la moda de la época para otras mujeres: es así que nacen las divas.

Al igual que en los primeros años del siglo XX, la mujer llamada bella es aquella que cuenta con ojos grandes, rostro redondo y un cuerpo voluptuoso.

Entre los papeles realizados por mujeres dentro del cine, se pueden encontrar dos grandes roles: la mujer inocente y la *femme fatale*. La mujer inocente se caracteriza con tener una personalidad dulce, inocente y optimista. En relación a su estética, esta se caracteriza por usar prendas aceptadas en su época como vestidos de corsé que tapan el cuerpo femenino. La mujer inocente no es feliz para sí misma, solo logra su plena felicidad cuando se casa, es dependiente. Y si el hombre fallase con una infidelidad u otro motivo, ella dejará y perdonará todo con tal de mantener su matrimonio⁴⁶.

La primera diva reconocida en la historia del cine fue Mary Pickford, por la cinta muda *The New York Hat*, del año 1912⁴⁷.

⁴⁶ “... mujer como servidora y esclava romántica, que lo olvida todo por un hombre y una relación conyugal, de lo que se puede deducir que al estar al servicio de personajes masculinos su aparición en el relato es como personaje secundario” (Guarinos, 2008: 113).

⁴⁷ “La primera gran estrella emerge de la era victoriana y fue desde el principio la encarnación de la dulzura angelical y la inocencia infantil... su presencia no hubiera podido ser más útil para inhibir el desarrollo de una autoimagen positiva de la mujer” (Universidad de Valencia, 1982, 5 p.).



D. W. Griffith (director). (1912). *The New York Hat* [cinta cinematográfica]. USA: Biograph Company.

Por otro lado, la *femme fatale* será lo opuesto a la mujer inocente. Esta se caracterizará por una personalidad astuta, malvada, sensual y lujuriosa, volviéndose la perdición de los hombres⁴⁸. En relación a su estética, a diferencia de la ropa moderada de la mujer inocente, ella llevará ropa, peinado y maquillaje excéntricos que expondrán la figura femenina. La *femme fatale*, al igual que la mujer inocente, solo logra su felicidad por medio de un hombre. En las tramas los hombres logran “domesticarla” con el casamiento o con el amor. Y cuando no logran hacerlo, la *femme fatale* tiene un destino trágico como el de la muerte.

⁴⁸ Con su pelo negro hasta la cintura, grandes ojeras y maquillaje exótico, representaba el otro polo del mito de la niña-eterna, una noción primitiva aún de la lujuria y el vicio que conducía a sus amantes a la ruina” (Universidad de Valencia, 1982, 5 p.).

Entre las actrices más reconocidas de su época interpretando a una *femme fatale* está Theda Bara.



William, Fox (producer) y Edwards, J. Gordon (director). (1917). *Cleopatra* [cinta cinematográfica]. USA: Fox Film Corporation.

En el año 1914 empezaría la Primera Guerra Mundial, y es ahí donde miles de hombres de distintas partes del mundo marcharían a pelear, dejando a las mujeres poco a poco empezar a ocupar los puestos de trabajo que antes eran exclusivamente masculinos. Es así que para el año 1918, con la guerra culminada, los hombres supervivientes volvieron a sus hogares, encontrándose con mujeres ahora más independientes laboralmente, quienes empezarían a su vez a reclamar personajes femeninos más complejos dentro del cine, con mayor honor y fuerza de espíritu⁴⁹.

⁴⁹ “Al terminar la guerra del 14, una población femenina inquieta y madurando comenzó a exigir fuera de las vírgenes etéreas y vampiresas monstruosas, otras heroínas más terrenas; mujeres con dignidad y espíritu” (Universidad de Valencia, 1982, 6 p.).

Años 20 - Comienzos de la independencia femenina

Los años 20 serán una década de grandes cambios para la mujer. La segunda gran revolución industrial y el fin de la Primera Guerra Mundial trajeron como consecuencia un mayor número de mujeres trabajadoras fuera del hogar, y por lo tanto con mayor independencia y poder adquisitivo. Con este nuevo público femenino trabajador, pronto aparecieron nuevas y diversas industrias especializadas en cubrir sus necesidades, como es el caso del maquillaje.

La mujer, que antes usaba corsé y no participaba en reuniones, ahora fumaba, bailaba *jazz*, usaba faldas cortas, mostraba sus brazos, su escote, se cortó el pelo por encima del hombro y daba su opinión. Todo esto se ve reflejado en el cine, donde el producto estadounidense es el que influenció y marcó la pauta sobre lo que sería llamada la belleza femenina, aquella mujer joven con esbelta figura y acento norteamericano. Famosas actrices europeas como Greta Garbo tuvieron que adaptarse a estos nuevos estándares.



Salvo, Leonora (2019) La rebelión de las mujeres en la década de los años 20 [Figura]. Recuperado de <https://interferencia.cl/articulos/la-rebelion-de-las-mujeres-en-la-decada-de-los-anos-20>.

Pronto esta independencia femenina se vio reflejada en el cine con nuevos roles. Aparecen las mujeres trabajadoras, solteras, profesionales que logran cierta independencia económica, pero que dejan todo por el amor de un hombre, por uno espiritual o por sus hijos. Estas mujeres serán las variantes de la mujer inocente de la década de los años 10⁵⁰.

Un ejemplo es Maria Falconetti, quien interpretara el papel de Juana de Arco, demostrando su sacrificio por el amor divino.

50 “Todo un género de películas que aparentemente reconocían a la ‘nueva mujer’ y que representaban la nueva movilidad social en los Estados Unidos inundó las pantallas. En ellas, mujeres de la clase trabajadora lograban en aras de su virtud y belleza atrapar a un jefe rico o a un héroe buen mozo y pobre pero con gran futuro” (Universidad de Valencia, 1982, 6 p.).



Theodor Dreyer, Carl (director). (1928). *La passion de Jeanne d'Arc* [cinta cinematográfica]. Francia: Gaumont Film Company.

Por otro lado, como reacción masculina frente a la mujer independiente, educada y trabajadora, surgen nuevos encasillamientos de la belleza femenina, los cuales son impuestos por el sexo masculino⁵¹. Se rechaza a la mujer inteligente y se la relaciona con ser promiscua, malvada, chismosa, que busca la destrucción al hombre. Esta mujer será una variante de la *femme fatale* y será tomada como un mal ejemplo social⁵².

⁵¹ La reacción masculina a la nueva mujer trabajadora, emancipada y educada fue crear en la pantalla un rechazo a la mujer inteligente. Gracias a la nueva y aparente libertad sexual de los 20, las mujeres se mostraban como predatoras.

⁵² Los 20 parecían ser la década de la prosperidad y la esperanza y las películas reflejaron rápidamente esta promesa. Se incluían ahora mujeres solteras que pretendían retratar a las 'chicas' de la época dorada del *jazz*. Este cambio de imagen era solo de apariencia y estilo pues su fin último seguía siendo el matrimonio. Todos los *films* de la época tenían por objeto propagandizar en contra de la promiscuidad femenina y en favor de los antiguos valores" (Universidad de Valencia, 1982, 6 p.).

Años 30 - el sonido y la gran depresión

En el año 1929 el sonido se incorpora al cine y surge un nuevo requerimiento en los papeles femeninos: la empatía a través de su voz. Las actrices, que antes solo expresaban sus sentimientos a través de su cuerpo, requieren ahora contar con una buena dicción, entonación y canto. Se introdujo “*un cambio retratando mujeres más reales que trabajaban con su ingenio verbal. Una conglomeración curiosa de mujeres detectives, espías, artistas y reporteras constituyeron un nuevo género*” (Universidad de Valencia, 1982, 7 p.).

Desde otro ángulo, se da inicio a la Gran Depresión (1929-1939), una crisis económica mundial que afectó el empleo de miles de personas, incluyendo el de las mujeres. El cine sonoro tendrá como objetivo “*aliviar la angustia de la realidad presentando imágenes distorsionadas y convirtiéndose así en el opio de las masas en una política de fantasía*”. (Universidad de Valencia, 1982, 7 p.).

Aun cuando la mujer desempeña nuevos roles dentro del cine (trabajadora, soltera profesional, entre otros), estos roles navegan entre la representación de la mujer inocente y el de la *femme fatale*.

Entre los nuevos roles influyentes están el de hada madrina y el de una mujer sin moral social. El rol de hada madrina será caracterizado por niñas y adolescentes que tienen como fin ayudar en los problemas masculinos⁵³. Entre las actrices más características de la época están la pequeña Shirley Temple y Judy Garland.

⁵³ Shirley Temple, Judy Garland y otras niñas inundaron la pantalla con el estereotipo de la niña hada madrina que ayudaba a solucionar las emergencias masculinas en una extraña tergiversación del rol maternal (Universidad de Valencia, 1982, 6 p.).



Budy G. DeSylva (productor) y David Butler (director). (1935). *La pequeña coronela* [cinta cinematográfica]. USA: Fox Films Corporation.



Mervyn LeRoy (productor) y Victor Fleming. (director). (1939). *El mago de Oz* [cinta cinematográfica]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.

Variantes del rol de mujer inocente también influenciarán en los largometrajes animados. Disney producirá la primera película sonora y a color: *Blanca Nieves y los siete enanos*, en el año 1937, que muestra el rol de la niña inocente con una belleza extraordinaria, que logra ser rescatada por un príncipe.



Walt Disney (productor) y David Hand. (director). (1937). *Blanca Nieves y los siete enanos* [cinta cinematográfica]. USA: Walt Disney Pictures.

Por contraste, la mujer sin moral será representada como aquella que se deja llevar por sus pasiones sin tomar en cuenta su familia o estatus social. La mujer infiel, prostituta, codiciosa y egoísta, tendrá como castigo el desprecio social. Al igual que la original *femme fatale*, solo podrá salvarse cambiando sus hábitos o aceptando el amor de un hombre socialmente aceptable ⁵⁴. Entre las actrices más características de la época estarán Marlene Dietrich, interpretando a una mujer caída que regresa a su oficio de cantante de cabaret para ayudar a su esposo enfermo, en *Blonde Venus* (1932); y Greta Garbo, interpretando a una mujer adúltera en *Ana Karenina* (1935).

⁵⁴ “Por un lado estaban enigmáticas y sofisticadas vampiresas encarnadas por Greta Garbo y Marlene Dietrich; esfinges que invitaban a una conquista triunfal para los héroes que las domesticaban”. (Universidad de Valencia, 1982, 7 p.).



Josef von Sternberg (producer) y Josef von Sternberg. (director). (1932). *Blonde Venus* [cinta cinematográfica]. USA: Paramount Pictures.



Apellido del productor, A. (producer) y Apellido del director, A. (director). (1935). *Ana Karenina* [cinta cinematográfica]. USA: Paramount Pictures.

Años 40 – La Segunda Guerra Mundial

En el año 1939 estalla la Segunda Guerra Mundial y millones de militares de distintas partes del mundo partieron a luchar. Pronto aparecerá como respuesta a este contexto, el cine negro, el antinazismo y el patriotismo.



David O. Selznick (productor) y Alfred Hitchcock. (director). (1940). *Rebecca* [cinta cinematográfica]. USA: Selznick International Pictures.

El 7 de diciembre de 1941 es el sorpresivo ataque japonés a la base naval estadounidense de Pearl Harbor, lo cual motiva a los Estados Unidos a participar de esta guerra, aun cuando anticipadamente se resistió a inmiscuirse. El 8 de diciembre de 1941 le declaran la guerra a Japón.



Hal B. Wallis (productor) y Michael Curtiz (director). (1942). *Casablanca* [cinta cinematográfica]. USA: Warner Bros.

Con la escasa mano de obra masculina, las industrias y fábricas pronto empiezan a reclutar a mujeres para ocupar todo tipo de puestos que tiempo atrás eran relacionados exclusivamente a los hombres. Es así que estas empresas empezaron a adaptarse a las necesidades de sus nuevas trabajadoras, y comenzaron a contar con guarderías, toallas sanitarias, licencias de embarazo y demás⁵⁵.

Con la mayor independencia laboral del sexo femenino y la ausencia de hombres, Hollywood empieza a producir películas de mujeres para mujeres, consiguiendo nuevos y variados roles

⁵⁵ “En 1943, cuatro millones de mujeres se enrolaron para trabajar en fábricas de armamentos y municiones, y otros 15 millones se incorporaron a la fuerza de trabajo en ocupaciones tan ‘masculinas’ como minería de carbón, trabajos con maquinaria pesada, etc. Las fábricas se inclinaron ante las necesidades de sus nuevas empleadas instalando servicios sanitarios para las mujeres, que incluían toallas sanitarias y guarderías. Se diseminó información sobre el control natal y se reconocían licencias por embarazo” (Universidad de Valencia, 1982, 7 p.).

femeninos que hablan sobre sus vidas y problemas⁵⁶. No obstante, estos cambios desaparecen con el fin de la Segunda Guerra Mundial (1945). Tras la imponente victoria de los Estados Unidos y el regreso de los veteranos a sus hogares, se despidió a miles de mujeres de sus centros laborales⁵⁷.

En general, si bien el cine de los 40 muestra a una mujer más independiente, educada y trabajadora, persisten en sus tramas, el abandono de todo por el amor o el castigo social por no mantener las buenas costumbres. La felicidad en los roles de la mujer está condicionada con el otro, ya sea un hombre, un hijo, la religión, etc. Asimismo, se mantiene la influencia de la valoración de la belleza femenina como consumo masculino.

No es de extrañar, muchas de ellas fueron escritas para abandonar sus profesiones por un hombre, luego sus trabajos, sus funciones sociales eran más que secundarias, a veces hasta un simple subterfugio de guion para provocar el enfrentamiento directo con su pareja masculina. Y por los mismos motivos, la evolución psicológica del personaje femenino realmente no existe. Como objetos hechos para la exposición a la mirada, lo que se observará será su evolución física, no la psicológica (Guarinos, 2008, p. 114).

Años 50 – La posguerra y la Edad de Oro del Cine

Luego de la posguerra, comienza un gran desarrollo industrial y el consumismo en masa. Entre ellos el del cine. La gran producción de películas y su consumo serán conocidos como la Edad de Oro del Cine. Entre los países más resaltantes están México, con figuras tan notables como Jorge Negrete, Pedro Infante y Cantinflas. De igual forma, se popularizó la libertad sexual, el consumo de drogas y el *rock and roll*. La belleza femenina se relaciona con la mujer rubia, delgada, elegante, maquillada y sensual. Pronto nace el primer ícono sexual: Marilyn Monroe.

⁵⁶ (Universidad de Valencia, 1982, 7p.).

⁵⁷ (Universidad de Valencia, 1982, 7p.).

En relación a los roles de la mujer en el cine, estos se diversifican. Entre los más interesantes se encuentran la mujer codiciosa, la mujer aguerrida y la mujer inalcanzable. La mujer codiciosa, variante de la *femme fatale*, es representada por mujeres hermosas, inteligentes, profesionales y sedientas de poder, que son capaces de todo con tal de lograr sus objetivos. Un claro ejemplo es la película *All About Eve* del año 1950.



Darryl F. Zanuck. (productor) y Joseph L. Mankiewicz (director). (1950). *All About Eve* [cinta cinematográfica]. USA: 20th Century Fox.

La mujer aguerrida es también representada por mujeres hermosas, pero se resalta su valentía, seguridad en sí mismas, carácter fuerte, destreza con las armas, lucha contra hombres y uso de prendas masculinas para enfatizar su espíritu combatiente. De forma paradójica, la mujer aguerrida termina con tramas donde cambia y deja todo por el amor de un hombre, por su

familia o por mantener las buenas costumbres. Entre las actrices más más representativas tenemos a Doris Day en *Calamity Jane* del año 1953 y a Joan Crawford en *Johnny Guitar* del año 1954.



Warner Bros. (productor) y David Butler (director). (1953). *Calamity Jane* [cinta cinematográfica]. USA:

Warner Bros.



Nicholas Ray (Productor y director). (1954). *Johnny Guitar* [cinta cinematográfica]. USA: Republic Pictures.

En relación a la mujer inalcanzable, es representada como una mujer sumamente hermosa, sensual, elegante, imposible de alcanzar, que logra enloquecer a los hombres y los induce a abandonar todo por el amor a esta. Entre los papeles más representativos tenemos a Marilyn Monroe en la película *The Seven Year Itch* del año 1955.



Charles K. Feldman (productor) y Billy Wilder, A. (director). (1955). *The Seven Year Itch* [cinta cinematográfica]. USA: 20th Century Fox.

Años 60 – Contracultura

Los comienzos de la década de los 60 estarán marcados por un rechazo social hacia la guerra. La Guerra Fría ⁵⁸ y la guerra de Vietnam trajeron consigo una oleada de protestas multitudinarias, especialmente por estudiantes universitarios contra el sistema. Este rechazo producirá el nacimiento del movimiento contracultural *hippie*, el cual enuncia la importancia del amor y la paz, así como el rechazo a los valores clásicos y al consumismo.

Junto con el nuevo movimiento, se da una revolución en la música, vestimenta y valores. El *rock and roll* junto con la música psicodélica se imponen, apareciendo bandas que se volverían míticas en la historia, como son The Beatles, Led Zeppelin, Pink Floyd y The Doors. En la vestimenta femenina empieza la moda por las minifaldas y el bikini. El consumo de drogas como la marihuana y LSD aumenta. La libertad sexual en las jóvenes generaciones se impone. El sexo deja de relacionarse de forma concreta con el ámbito reproductivo y con el casamiento.

La mujer de clase media profesional empieza a mostrarse insatisfecha por el discurso social de lograr su felicidad al casarse y ser ama de casa, a pesar de que esto implique dejar su independencia económica y carreras. Se publica el libro feminista *Mística de la feminidad* (1963) que será la base de la segunda ola femenina. Empieza a crecer la disconformidad por la desigualdad de los derechos entre hombres y mujeres. La mujer empieza a cuestionarse si su felicidad plena debe estar ligada con la maternidad y el casamiento.

Sin embargo, a pesar de todos estos cambios sociales, el rol de la mujer en el cine con respecto a su propia felicidad no varía. Se mantiene la búsqueda de su felicidad al lado del amor de un

⁵⁸ Conflicto bélico entre la Unión Soviética y Estados Unidos por obtener la hegemonía mundial luego de la Segunda Guerra Mundial. El conflicto tiene su punto más alto con la crisis de los misiles, momento histórico en el cual casi estalla la tercera guerra mundial y posible destrucción del planeta a base de armas nucleares.

hombre, su familia o manteniendo las buenas costumbres. Asimismo, persiste la necesidad de colocar a mujeres bellas y sexualmente atractivas para el consumo masculino como protagonistas.

Es preciso destacar que, si bien persiste la dependencia de la felicidad de la mujer hacia el otro, sí aparecieron nuevos roles que mostraron a una mujer más compleja como personaje. Entre los roles más destacados de la década está la madre castradora y la bruja buena. La madre castradora será aquella mujer que no deja a su hijo ser feliz e independiente. Alfred Hitchcock en *Psicosis* (1960), será el mejor referente mostrando a un hijo que se vuelve loco por los abusos de su madre, y que termina asesinandola.



Alfred Hitchcock (productor y director). (1960). *Psicosis* [cinta cinematográfica]. USA: Shamley Productions.

La bruja buena es una variante del rol de hada madrina. Caracterizándose por ayudar a familias. La película *Mary Poppins* (1964) será uno de los mejores referentes de este rol.



Walt Disney (productor) y Robert Stevenson (director). (1964). *Mary Poppins* [cinta cinematográfica]. USA: Walt Disney Productions.

Años 70 – La música disco y el walkman

La llegada de los años 70 está caracterizada por mantener la contracultura de la década pasada. La música psicodélica y el *rock and roll* variaron hacia la música disco, el *heavy metal* y el *punk*. El consumo de las drogas comenzó a ser un problema social, especialmente con la heroína, ya que mostró un alto grado de adicción y un fuerte síndrome de abstinencia. El sexo se convierte en un tema de interés público y a su vez en una industria lucrativa. Esto se materializó con la llegada de la película pornográfica *Deep Throat*, en el año 1972.

El uso de electrodomésticos empieza a masificarse y aparecen nuevos avances tecnológicos, como la televisión a color (1975) y el primer reproductor de sonido portátil, el *walkman* (1979).

En relación al cine y la mujer, la segunda ola femenina comienza a preocuparse por revisar los roles femeninos, significados y consecuencias sociales. “En junio de 1972 se realiza en Nueva

York por primera vez en la historia de occidente el primer festival internacional de películas de mujeres... Paralela a estas actividades nace una crítica de cine y surgen publicaciones especializadas como “Mujer y Cine” en 1972” (Universidad de Valencia, 1982, 8 p.). “Comienza a desarrollarse la teoría fílmica, y entre sus primeros aportes está que el cine es un formulador de estereotipos y arquetipos de géneros. Por lo tanto, el cine de Hollywood contribuye con sus historias a “cosificar sexualmente a la mujer en pro de la satisfacción del deseo masculino” (Sutton, 2017).

La creciente emancipación de la mujer en todos los ámbitos de su vida propiciará que en esta década aparezcan nuevos roles femeninos. Uno de los más interesantes es el de la mujer independiente como el de Annie Hall, quien a pesar de tener una relación y convivir con Alvin, al no encontrar su felicidad, prefiere romper para su desarrollo personal. Alvin la busca y le propone matrimonio, pero ella lo rechaza. Annie Hall muestra la nueva independencia de la mujer y su disconformidad a encontrar la felicidad solo en una relación de pareja.



Charles H. Joffe. (productor) y Woody Allen (director). (1977). *Annie Hall* [cinta cinematográfica]. USA: productora.

Otro rol interesante y con buena recepción será el de la mujer heroína de acción. Ella se caracteriza por su valentía, fuerza, inteligencia, rudeza, uso de armas, lucha con villanos y monstruos. Entre los papeles más reconocidos de la época está el de la teniente Ellen Ripley en *Alien: el octavo pasajero* (1979), que evidencia que no existe una relación necesaria entre belleza sexual femenina para el consumo masculino con el éxito comercial. Ripley, a diferencia de sus predecesoras, se caracteriza por poseer un cuerpo delgado y sin curvas, utilizar prendas holgadas, mostrar un rostro lavado, y ser morena, en vez de la típica rubia con la que Hollywood nos tenía acostumbrados.



Gordon Carroll (productor) y Ridley Scott (director). (1979). *Alien: el octavo pasajero* [cinta cinematográfica]. USA: 20th Century Fox.

Años 80 – Cultura pop y videojuegos.

A comienzos de los años 80, el ocio se revolucionó con la llegada de los videojuegos. El virus del sida aparece de forma pública como una epidemia. El pop y el *rock* florecen con figuras como Madonna, Cyndi Lauper, Michael Jackson, Queen, Guns N' Roses, entre otros. En el año 1986 ocurre el desastre por radiación de Chernóbil, donde miles de personas fallecen y deja daños irreparables al medio ambiente. A finales de la década de los 80, aparece la World Wide Web (WWW).

Las mujeres profesionales empiezan a ocupar altos cargos políticos. En el año 1981, Sandra Day O'Connor se convierte en la primera mujer de la Corte Suprema de Estados Unidos; y en el año 1983, Sally Ride se convierte en la primera mujer estadounidense en volar al espacio.

En relación a los roles de la mujer en el cine, se expande el papel de heroína de acción y la mujer independiente, pero también aparecen roles negativos, como el de la acosadora. Entre

los papeles más representativos del rol de heroína de acción, está una vez más Ellen Ripley, quien puede usar armas de fuego de largo alcance y manejar maquinaria pesada.



Gale Anne Hurd (productor) y James Cameron (director). (1986). *Aliens: El regreso* [cinta cinematográfica]. USA: Brandywine Productions.

Con relación a la mujer acosadora, se caracteriza por ser una mujer sexy y que se obsesiona por un hombre que no le corresponde como ella desea. El hombre solo la ve como un pasatiempo sexual y rechaza cualquier tipo de compromiso. Herida y frustrada, hostiga al hombre y se venga de él y de todo aquello que le sea importante. Entre las películas más resaltantes está *Atracción fatal* del año 1987, la cual tuvo una gran acogida en el cine con una recaudación de más de 320 millones de dólares.



Stanley R. Jaffe (productor) y Adrian Lyne (director). (1987). *Atracción fatal* [cinta cinematográfica]. USA: Paramount Pictures

Años 90 – revolución en la comunicación

Con la disolución de la Unión Soviética y la caída del muro de Berlín en el año 1989, Estados Unidos se impone como la única superpotencia en el mundo. La expansión de las computadoras y telefonías revolucionan la comunicación en todo el mundo. El pop se impone y pronto aparecen diversos grupos musicales formados por cinco integrantes como los Backstreet Boys, Spice Girls y NSYNC.

Con la influencia de la década pasada, las series de televisión mostrarán nuevos roles femeninos empoderados como la mujer heroína y la bruja buena. Entre las series más representativas están los *Power Rangers* (1993), *Xena: Warrior Princess* (1995), *Sabrina, the Teenage Witch* (1996) y *Charmed* (1998).

En relación al cine, aparecen personajes femeninos más complejos y empoderados en relación a la década pasada. Linda Hamilton volverá a interpretar a Sarah Connor, pero esta vez como

protagonista y como mujer guerrera que combate a muerte con máquinas del futuro para salvar a su hijo de ser asesinado. Lo interesante del rol de Sarah Connor, además de su valentía y desprendimiento como objeto de deseo masculino, es su físico entrenado que la hace lucir fuerte a primera vista.



James Cameron (productor y director). (1991). *Terminator 2: Judgment Day* [cinta cinematográfica]. USA: Carolco Pictures.

Como en el caso de Annie Hall en los 80, la mujer independiente también aparecerá como rol en los 90, pero esta vez hará todo con tal de mantener su apreciada libertad. La película más representativa de la época es *Thelma & Louise* del año 1991, donde las protagonistas prefieren tirarse al vacío en vez de perder su libertad y tener que regresar con sus parejas.



Mimi Polk Gitlin (productor) y Ridley Scott. (director). (1991). *Thelma & Louise* [cinta cinematográfica o documental]. USA: Pathé Entertainment.

Será recién en los años 80 y 90 donde aparecerán personajes femeninos principales y completos⁵⁹, es decir, con un estatus social, cultural, económico, con una forma de hablar y su evolución psicológica, redondeando un ente complejo como ser humano. Y es a partir de los años 90 que aparece la *masculinización de la mujer en su comportamiento*⁶⁰.

2.2.1.1. *La heroína y antiheroína*

Antes de explicar la relación de la heroína en el cine contemporáneo, es necesario entender su significado y cómo ha ido evolucionando en las últimas décadas.

El héroe tiene un significado antiguo y complejo. Bruce Meyer (2008) define al héroe como aquella persona que da, sacrifica y controla para la salvación de la sociedad. Es aquella noble persona (por sus cualidades) que lucha inagotablemente para vencer todos los obstáculos y

59 “En años 80 y 90 empezaremos a ver al mismo tiempo personajes femeninos principales, redondos, ricos, con decoro, consecuentes, coherentes y con ellos capacidades superiores en sus facetas lingüísticas, sociales y psicológicas” (Guarinos, 2008: 114).

60 “En la evolución del personaje mujer como persona, también se viene produciendo desde los años 90 otro fenómeno rápido y alarmante: el de la masculinización... no va acompañada por una masculinización iconográfica. Es más de comportamiento, lo que termina derivando no en un enriquecimiento del personaje como persona sino en la creación de otro estereotipo más que añadir a los ya tradicionales, con el añadido exasperante de que siguen siendo hermosas, muy femeninas, muy erotizadas, eso sí hechas para matar, embrutecidas, inteligentes, dominantes, soberbias, astutas y hasta terroristas sin escrúpulos” (Guarinos, s/f: 114).

sacrifica su bienestar por el bien de los demás. Un héroe es una persona intachable, incorruptible y que respeta las reglas y el Estado.

En relación a la heroína en el cine, según Blazquez (2003) su trayectoria “ha pasado por varias etapas: desde su completa ausencia (*Rambo*, 1987), pasando por su papel de «novia o amante de»⁶¹; hasta una serie de papeles más activos en los que igualaba en muchas ocasiones al hombre en los momentos de acción, pero siempre acababa cediéndole el clímax heroico, convirtiéndose de nuevo en «novia de»⁶².

Recién será en la década de los 90 con el papel de Sarah Connor en *Terminator 2: Judgment Day* que se empezará a valorar y ver rentable el rol de heroína en el cine como protagonista. Para el año 2000, empezarán a producirse películas taquilleras como *Los ángeles de Charlie*, *Tomb Raider*, la saga de *Alien*, *Los juegos del hambre*, *Star Wars: The Last Jedi*, *Wonder Woman*, *Xena: la princesa guerrera*, entre otras. Todo este grupo de películas sobre protagonistas heroínas serán catalogadas en el mundo del cine como Action Heroine, uno de los estereotipos más rentables en taquilla⁶³.

Si bien es cierto que el papel de la mujer como heroína contrasta con las características de “mujer perfecta” por el patriarcado, tal como lo menciona Blazquez (2003) esta nueva heroína⁶⁴ aún sigue inmersa en narrativas patriarcales porque intenta justificar y desacreditar las acciones

⁶¹ El papel de la mujer siempre dependía o estaba subordinado por un hombre. Y a pesar de que pudiera tener el poder para ser independiente, al final sucumbía por sus pasiones y por el amor del héroe de la película.

⁶² (Blazquez, 2003, p. 74).

⁶³ “The Box Office Mojo, una de las bases de datos *online* más consultadas, recoge entre sus géneros fílmicos el denominado «Action Heroine» (heroína de acción), donde encontramos películas como *Terminator 2*, *Lara Croft*, *Los ángeles de Charlie* o la saga de *Alien*... situándose dentro de los géneros que más beneficios obtienen en taquilla... las películas de acción protagonizadas por heroínas suponen una apuesta asegurada para las productoras norteamericanas” (Blazquez, 2003, p. 73).

⁶⁴ O por lo menos en la primera década del 2000.

de heroínas como excepcionales⁶⁵, y porque son producidas, en la mayoría de los casos, como espectáculo visual masculino al mostrarse siempre hermosas y exuberantes para el ojo masculino⁶⁶ o su rol está ligado a roles clásicos como el de la madre, la *femme fatale*, entre otras.

Son tres los estereotipos de heroínas que menciona Blazquez (2003): la *tomboy* (insegura), la *butch femme* (mujer marimacho) y la *feisty heroine* (heroína luchadora)⁶⁷.

“La heroína *tomboy* es un estado de ambivalencia y búsqueda de identidad. «La narrativa de la *tomboy* funciona como un viaje de descubrimiento, en el que la sexualidad femenina, que se encuentra en crisis, conseguirá finalmente volver al orden patriarcal dominante... La heroína *butch femme* se caracteriza por un despliegue de fuerza física, «Una masculinidad musculosa que está por encima del cuerpo femenino que representa» (Tasker, 1998: 69), además suele ser de carácter transitorio... Finalmente, la *feisty heroine* actúa simultánea o alternativamente interpretando el papel de heroína romántica, objeto sexual y protagonista activa dentro de la narración” (Blazquez, 2003, p. 75).

En contraste, el antihéroe es un concepto reciente en la literatura y cine que sigue evolucionando en la actualidad. En un comienzo, se entendía como antihéroe al antagonista o villano, es decir, a aquel personaje que luchaba o estaba en contra del héroe de la historia, pero con el paso de las décadas, este rol se fue complejizando y evolucionando, y es utilizado como aquel personaje protagonista que carece de las cualidades que tradicionalmente se le otorga a un héroe (nobleza, hermosura, juventud, poder, etc.). El antihéroe se caracteriza precisamente

65 Para Tasker, la representación de la heroína de acción está lejos de las características tradicionalmente asociadas con la mujer de pasividad y /o motor de la historia. Sin embargo, esta nueva imagen sigue inmersa en unas narrativas patriarcales que intentan en todo momento ofrecer una explicación para sus acciones, definiéndola como excepcional. (Blazquez, 2003, p.75).

66 “Las nuevas heroínas de la primera década del 2000 “no son más que otro espectáculo visual para un nuevo tipo de espectador (evidentemente masculino) construido por estas películas de acción” (Blazquez, 2003: 80). Cabe recordar también la fotografía en el cine de heroínas que suele realizar planos cerrados de senos, piernas y trasero.

67 (Blazquez, 2003, p. 74).

por reunir las características contrarias⁶⁸: amoral, cruel, asocial, feo, débil, etc. En las últimas décadas, el concepto de héroe se ha transformado y se utiliza también para asignar a aquel protagonista de la historia que realiza actos “heroicos” pero utilizando métodos e intenciones cuestionables éticamente⁶⁹.

El antihéroe es el reflejo de la actual sociedad, donde la comunicación digital y su consecuencia debilitación de las relaciones sociales causan la individualización de las personas.

“Un rasgo que no se debe omitir del héroe/antihéroe contemporáneo es su individualidad. Enmarcados en una coyuntura socioeconómica dominada por un capitalismo absoluto y una exaltación del yo y su narcisismo, los protagonistas de las historias actuales no son más que el reflejo de una realidad. A menudo actúan por cuenta propia, considerados como lobos solitarios. Las antiguas *gangs* que acompañaban al protagonista se han transformado, de una manera u otra. Las relaciones de estos protagonistas también han pasado a ser más superfluas, más intangibles. Son, en definitiva, relaciones líquidas, que se caracterizan por la poca interacción real y emocional de los héroes con el resto del mundo que les rodea (Morillo, 2016, p. 38).

Estos antihéroes no son un modelo social a seguir, sus acciones son cuestionadas. Pueden tener una personalidad inestable al punto de ser autodestructiva. Y si bien pueden luchar y dar su vida por los demás, este acto no necesariamente es por voluntad propia. Suele estar enlazado a una emoción negativa como la venganza, miedo, vergüenza, entre otros. Ejemplos claros de antihéroes contemporáneos en el cine son Deadpool, Hellboy, Batman, The Punisher, Jack Sparrow, Walter White, Jessica Jones y Lisbeth Salander.

⁶⁸ (Ayuso de Vicente, 1997, p. 25).

⁶⁹ En cine, historieta y literatura, un antihéroe hace referencia a un personaje de ficción que tiene algunas características que son antiéticas comparadas con el héroe tradicional. Un antihéroe en los libros y películas actuales generalmente realiza actos que son juzgados como heroicos, pero lo hará con métodos e intenciones que no lo son tanto (Ariel, 2011, p. 10).

Jessica Jones es un buen ejemplo de antiheroína contemporánea. Sufre de estrés postraumático, es alcohólica y refleja problemas sociales en relación al tema de violencia hacia la mujer al ser violada, controlada y maltratada por su expareja Killgrave.

2.2.2. Construcción del personaje en el cine

Según Syd Field (2012), antes de escribir un guion, es necesario tener claro cuál es el tema de tu historia, una acción y un personaje. Luego se estructura la idea, seguido se trabaja en la bibliografía de los personajes, se investiga y se trabaja en orden cada uno de los actos. Es un trabajo metódico y ordenado. Por ello, para entender la construcción de un personaje es preciso entender cuál es su línea argumental (tema y estructura dramática) y la bibliografía del personaje.

2.2.2.1. Línea argumental (*Story line*)

a. Tema

Un tema es aquello de lo que trata el guion a partir de un personaje que desarrolla una acción dramática. Cuando se plantee, debe de ser conciso.

Reduzca su idea a un personaje y una acción expresados en unas cuantas frases, no más de tres o cuatro.

Recuerde que esto no tiene nada que ver con su guion o con la precisión de su historia; se trata simplemente de una guía a seguir durante el proceso de escribir el guion (Field, 2012: 14).

Siempre debe haber un personaje y una acción que este realice, y debe de ser lo más general posible.

b. Estructura dramática: los tres actos, dos *plots*, el paradigma

El relato cinematográfico, así como la mayoría de relatos utiliza la estructura dramática para contar historias. También conocida como dramaturgia clásica, es una regla que se ha mantenido desde los primeros narradores hasta el día de hoy y es la misma que plantea Aristóteles en su libro *Poética*.

El relato cinematográfico se diferencia de otros relatos por las acciones que pueden observarse, por lo tanto, se escribe pensando cómo se verá en pantalla; por eso, cuando se escribe un guion para cine, una de las prioridades son las acciones y no tanto los pensamientos de los personajes como sí lo sería en un libro.

Syd Field, un metódico guionista de cine, propone un modelo para escribir un guion de cine, al cual se le conoce como El Paradigma Field y se compone de la siguiente forma:

1er Acto – Planteamiento:

Plantea la historia: Establece de quién o qué cuenta la historia. Es decir, “presentar a los personajes principales, establecer la premisa dramática, crear la situación y disponer escenas y secuencias que elaboren y desarrollen la información sobre la historia” (Field, 2012: 24). Termina con el Primer Nudo o *Plot Point* de la trama. “Un *plot point* es un incidente, episodio o acontecimiento que se “engancha” a la acción y la hace tomar otra dirección, entendiendo por “dirección” una “línea de desarrollo”. Un *plot point* puede ser cualquier cosa: un plano, unas palabras, una escena, una secuencia una acción, cualquier cosa que haga avanzar la historia” (Field, 2012, p. 24).

Una de las formas más fáciles de reconocer el planteamiento de un relato es haciéndose las siguientes preguntas:

- ¿Quién es el sujeto o protagonista de la trama?
- ¿De qué trata la historia?

2do Acto – Confrontación

En este acto se desarrolla la confrontación entre el protagonista y el antagonista. “El protagonista intentará resolver los obstáculos producidos por el antagonista para satisfacer su necesidad dramática” (Field, 2012, p. 24). El segundo acto acaba con el Segundo Nudo de la trama o también llamado segundo *Plot Point* que es lo que cambiará otra vez el curso de la historia.

Se puede reconocer las partes de la confrontación al responder las siguientes preguntas:

- ¿Cuál es el objetivo principal (necesidad dramática) del protagonista?
- ¿Cuál es el conflicto que enfrenta el protagonista al tratar de alcanzar su objetivo?
- ¿Cuál es la acción específica que origina el conflicto?
- ¿Quién es el antagonista que trata de impedir o las circunstancias que dificultarán que el protagonista alcance su objetivo?

Adicionalmente, podemos encontrar las dos pinzas y el punto medio. El punto medio “es un eslabón en la cadena de la acción dramática. Una vez establecido, conecta estructuralmente la primera y la segunda mitades del Acto II. Establece un sentido de la dirección claro para el Acto II, permitiéndole concentrarse en los datos concretos de su historia. Es un faro, una meta, un punto de referencia, un punto de llegada, una guía para abrirse paso entre las complejidades del Acto II” (Field, 2012, p. 99). En cambio, las pinzas tienen como objetivo principal “mantener encauzada la historia... La primera pinza aparece alrededor de la página 45 de la

primera mitad, y la segunda, alrededor de la página 75. Una pinza puede ser una escena, una secuencia o un *plot point* (Field, 2012, p. 106-107).

3er Acto – Resolución

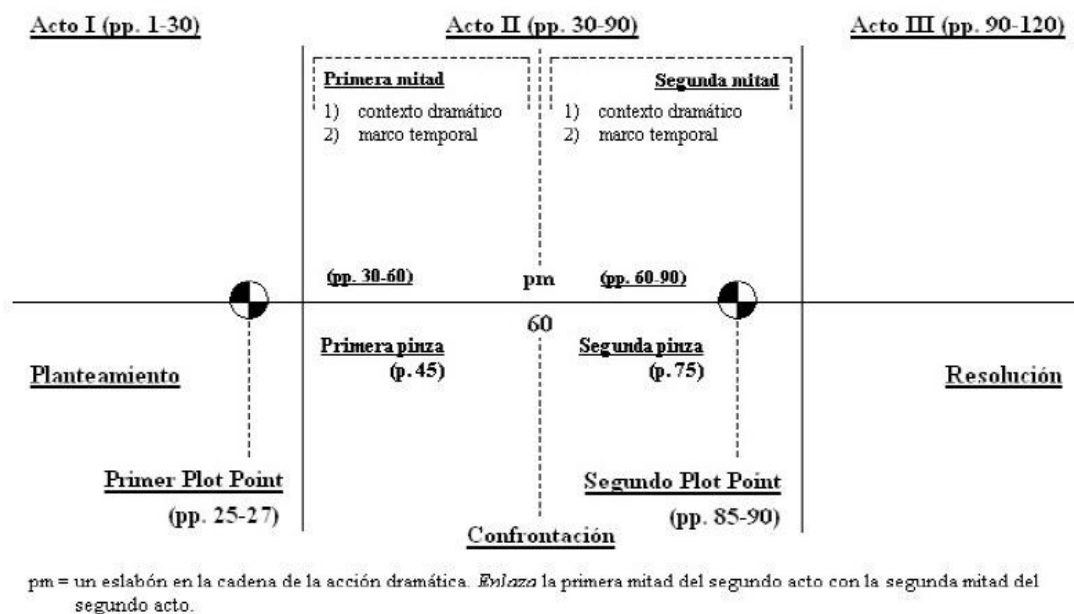
Es el desenlace de la historia que termina en la confrontación del protagonista con el antagonista. El protagonista frente al antagonista puede ganar o perder.

- ¿Cuál es la resolución de la historia? ¿El protagonista lograr su objetivo? ¿Logra superar los obstáculos? ¿Qué le pasa al protagonista?

El Paradigma de Field estructurado:

Figura 2

Diagrama de Field sobre la estructura de los 3 actos y sus elementos.

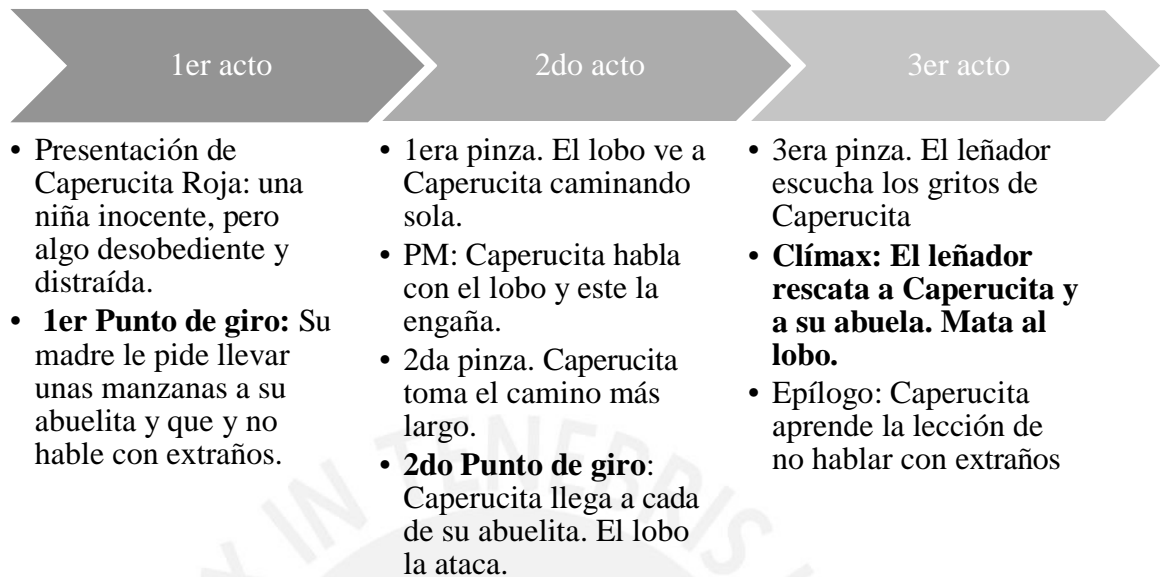


Field, Syd. (2012). *El manual del guionista*. [Figura]. Recuperado de <http://campostrilnick.org/wp-content/uploads/2012/09/Syd-Field-El-manual-del-guionista.pdf>

Un ejemplo sencillo y claro de entender es el cuento de Caperucita Roja.

Figura 3

Los 3 actos en el cuento Caperucita Roja. Análisis propio.



2.2.2.2. Secretos para la creación de un buen personaje

Un personaje es el pilar de una historia. Pero un personaje bien desarrollado causa credibilidad y empatía en los espectadores, y a su vez causa emociones.

“Un buen personaje es el corazón, el alma y el sistema nervioso de un guion. Los espectadores experimentan las emociones a través de los personajes, se sienten conmovidos a través de ellos. La creación de un buen personaje resulta esencial para el éxito de su guion; sin personaje no hay acción; sin acción no hay conflicto; sin conflicto no hay historia; sin historia no hay guion (Field, 2012, p. 41)”.

Pero un personaje audiovisual no es igual a uno literario. En el primer caso lo que hace rico e importante a un personaje son sus acciones; es con ello que descubrimos cómo es y cómo piensa, pero no es siempre explícito, en ocasiones el espectador tendrá que ir descubriéndolo. En cambio, en el segundo caso, reina la descripción y el pensamiento de un personaje; a menudo en las obras literarias se puede leer exactamente lo que piensa un personaje y por qué

realiza cada una de sus acciones. Según Syd Field existen cuatro elementos para crear un buen personaje: la necesidad dramática, el punto de vista, el cambio y la actitud⁷⁰.

- *Necesidad dramática*

Es el principal objetivo del personaje en el transcurso de la historia. Este objetivo debe ser necesario para el personaje al punto de cambiar toda su vida, luchar a pesar de perder su propia vida tratando de conseguirlo⁷¹. Se logra el dinamismo en la historia cuando se crea obstáculos para conseguir o satisfacer su necesidad dramática⁷². ¿Cuál es la necesidad dramática de Jessica Jones en la adaptación de Netflix? La necesidad dramática de Jessica Jones es que su torturador, Killgrave, no cause más daño a otras personas.

- *El punto de vista*

Es la forma en la que un personaje ve su mundo⁷³. Este punto de vista es necesario para que un personaje realice una acción. ¿Cuál es el punto de vista de Jessica Jones en la adaptación de Netflix? Al comienzo de la historia el punto de vista de Jessica Jones es que nadie puede vencer a Killgrave y solo le queda huir de él.

⁷⁰ “La acción es el personaje, una persona es lo que hace, no lo que dice... Para poder crear un personaje es necesario establecer primero un contexto para ese personaje; de ese modo, más adelante podremos colorear y matizar las diferentes características y peculiaridades. ¿Cuál es el secreto de un buen personaje? Cuatro elementos: la necesidad dramática, el punto de vista, el cambio y la actitud. (Field, 2012, p. 41)”.

⁷¹ Se define como lo que su personaje quiere ganar, adquirir, obtener o lograr en el transcurso de su guion... Una vez que estableció la necesidad dramática de su personaje, puede crear obstáculos que se interpongan entre él y esa necesidad, y entonces su historia pasa a ser la de su personaje superando (o no) todos los obstáculos para satisfacer su necesidad dramática” (Field, 2012, p. 41).

⁷² “Al enfrentarse a los obstáculos que se interponen entre él y su necesidad dramática, su personaje genera conflicto, y el conflicto resulta esencial para su línea argumental. El drama es conflicto” (Field, 2012, p. 42).

⁷³ “Es la expresión de la manera de ver el mundo de una persona... Todo el mundo tiene un punto de vista individual... Los puntos de vista divergentes de dos personajes presentan un conflicto evidente con buenos elementos visuales que pueden introducirse en el guion... Todo buen personaje es la dramatización de un punto de vista sólido y bien definido. Un personaje así es activo, “actúa” a partir de su punto de vista y no se limita a reaccionar” (Field, 2012, p. 42).

- *El cambio*

Es el cambio de un personaje a lo largo del guion. Pero no cualquier cambio, es un cambio drástico que diferenciará la naturaleza del personaje entre el inicio y el final. Por ejemplo, Jessica Jones en la adaptación de Netflix pasa de ser una alcohólica con estrés postraumático e investigadora a sueldo a una heroína con un fuerte autocontrol mental.

- *La actitud*

Por último, es la actitud de un personaje frente a los sucesos y a su mundo lo que lo hace más complejo, interesante y creíble⁷⁴. La actitud de un personaje puede cambiar o no en el transcurso de la historia. ¿Cuál es la actitud de Jessica Jones en la adaptación de Netflix? Al comienzo de la serie, la actitud de Jessica Jones es débil, negativa, frustrada, rendida, pero conforme avanza la serie empieza a ganar confianza, fortaleza y positivismo.

2.2.2.3. *Bibliografía del personaje*

Como se mencionó, un personaje en un medio audiovisual como el cine se define a partir de sus acciones. Sin embargo, estas acciones no tienen sentido si no tiene un motivo o una razón. La bibliografía del personaje (personalidad de un personaje, su historia, su crianza, etc.) será lo que lo motive a realizar o no las acciones y cómo las llevará a cabo.

Elena Galán Fajardo (2007) propone una ficha para el estudio y creación de personajes de cine que sigue el proceso de la literatura y de reconocidos guionistas audiovisuales. Esta ficha sigue

⁷⁴ El conocer la actitud de su personaje le permite darle más profundidad. La actitud de un personaje puede ser positiva o negativa, de superioridad o de inferioridad, crítica o ingenua (Field, 2012, p. 42).

la estructura de su estudio *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva* (2006).

La ficha se divide en tres dimensiones: física, psicológica y sociológica.

Tabla 1

Dimensión física	Dimensión psicológica	Dimensión sociológica
Nombre del personaje	Tipo de personalidad	Estabilidad en las relaciones
Edad	Temperamento	Estado civil
Aspecto físico	Objetivos/metás	Ámbito familiar/nº hijos
Sexo	Conflictos internos	Ámbito profesional/laboral
Nacionalidad		Rango profesional
		Ámbito educacional
		Marco espacial

2.2.3. Dirección de arte

La dirección de arte, en el área audiovisual, se encarga de la estética general del producto audiovisual. Su importancia radica en brindar realismo y veracidad al relato con sus diferentes componentes y recursos a partir del concepto integral que propone el guion del proyecto audiovisual; cabe resaltar que la dirección de arte trabaja para brindar veracidad a una historia que puede estar basada en un hecho real o que es totalmente ficticia; por lo tanto, la dirección de arte tiene como principal objetivo alimentar el hilo dramático de la historia y no causar distracción al espectador⁷⁵.

⁷⁵ “Para cumplir con esta función, la dirección de arte incorpora herramientas y recursos de sentido para plasmar, a través del espacio, del cuerpo de los actores, de los fondos y de sus elementos, un concepto integral en función del proyecto audiovisual por realizar” (Cassano, 2010, p. 122).

El conjunto de recursos y componentes de la dirección de arte deben seguir una coherencia, equilibrio y estética integral que complemente cada uno de los componentes en vez de separarlos; cada uno de ellos debe de aportar un significado que alimente a la atmósfera general de la historia⁷⁶. Entre los componentes de la dirección de arte se tiene al vestuario, al maquillaje y peinado, las locaciones o espacio escénico, la utilería o *atrezzo*, y sus recursos, el color, el tono y, por último, la textura aportando tanto en “la atmósfera de la historia (universo emocional) y la creación de los ambientes (universo físico)” (Cassano, 2010, p.124).

Para lograr crear sensaciones y emociones, es importante trabajar los componentes de la dirección de arte junto a los recursos de la paleta de colores, textura y tonalidad (elementos). Esto ayudará a manejar un lenguaje audiovisual y diferentes niveles de significación. Según Cassano (2010) estos son:

- icónicos (la imagen como elemento de significación)
- psicológicos (las asociaciones y las referencias que nos sugiere) y
- simbólicos (las emociones y los sentidos que nos genera)

2.2.3.1. *Elementos*

a. Vestuario

Se denomina vestuarios a toda la vestimenta diseñada para los personajes. Su uso tiene como objetivo crear una atmósfera en la historia y apoyar escénicamente al personaje. Un buen vestuario aportará en la credibilidad de la historia y logrará llevar al espectador al mundo que narra la historia. En resumen, el vestuario aporta una mayor carga dramática a la historia.

⁷⁶ “Todo lo que nosotros vemos en el monitor tiene que tener un significado y ha sido puesto ahí por la dirección de arte. Si no fuera así, no tendría sentido colocarlo. El arte conforma la profundidad y el fondo del cuadro en el que nuestros personajes viven, se emocionan, sufren y luchan por alcanzar sus objetivos” (Cassano, 2010, p. 127).

Fotografía 1



Vestuario *Furiosa*. (s. f.). [Fotografía]. <https://www.pinterest.co.uk/pin/29062360072986719/>.
<https://i.pinimg.com/564x/20/db/9a/20db9ad9b8c4c4b58ce2b7d5fbc2b686.jpg>

Por ejemplo, en la película *Mad Max* (2015), Charlize Theron, la coprotagonista, es sobreviviente de una guerra mundial que destruyó casi toda la capa de ozono y secó los mares y ríos; utiliza un vestuario que si bien no cumple con los estándares de belleza actuales, brinda una gran carga dramática a la historia posapocalíptica con sus prendas asexuadas y su brazo biónico.

En ocasiones, los vestuarios audiovisuales se convierten en moda en la vida real. Sin embargo, según Deborah Nadoolman, es necesario separar el concepto de moda con el de vestuario. El primero se refiere a la búsqueda de tendencia de ropa en las personas, el segundo, al aporte de la narración de una historia y a la creación de un personaje. Es por ello que el vestuario no

implica necesariamente que las prendas creadas sean hermosas. Lucir prendas hermosas u horribles dependerá de su aporte en la atmósfera de la historia. En ocasiones los vestuarios audiovisuales pueden influir en modas, pero no se busca hacerlo, no es su objetivo principal. Esto sucede igualmente con el vestuario de Charlize Theron en *Mad Max* (2015) de estilo *steampunk*; logra imponerse como moda en sus seguidores y en variados eventos de *cosplay*, pero no es un requisito estar de moda para realizar un buen trabajo de dirección de arte.

En el vestuario, es importante conseguir realismo o veracidad según la historia que se cuenta. Esto creará una atmósfera en la historia que ayudará a los actores en la interpretación de su personaje. Este realismo o veracidad lograda en el vestuario no está relacionado necesariamente con los materiales a utilizar en la creación de los vestuarios. Por ejemplo, el vestuario de un *zombie* con sus intestinos al aire no implica que se utilice intestinos reales, basta con producir o elaborar con algún material unos artificiales pero que luzcan como los reales.

Con respecto a la creación de los vestuarios, la primera tarea que realiza un diseñador de vestuario es la lectura y desglose del guion; seguido, recurre a todo tipo de fuentes, como libros, revistas, fotografías, etc., que aportarán a sus conocimientos de la época a trabajar; se reúne con los directores, actores y demás diseñadores para compartir sus ideas sobre los personajes y la historia, y así crear un estilo para toda la película. Es importante que todo diseñador recurra a su propia inspiración para la creación; los bocetos al final tendrán que ser aprobados por el departamento de arte y por el director. Conseguida la aprobación, se comienza la producción de los vestuarios, los cuales pueden ser comprados, alquilados o confeccionados a medida de cada actor y pensando en su uso escénico.

b. Maquillaje

En el cine, se denomina maquillaje a todo elemento que es utilizado para la decoración, caracterización y mejora estética facial y/o corporal de una persona, siempre y cuando contribuya a la carga dramática de la historia.

El origen del maquillaje se remonta a las primeras etapas de la civilización y ha servido como instrumento de comunicación en el ámbito político, económico y psicológico; así, encontramos maquillajes con marcadas características en cada época de la historia del hombre. (Marqués, 2004:7).

Según Juan Marqués (2004), el maquillaje de caracterización tiene como finalidad facilitar al actor su interpretación y para eso es necesario que siga tres pasos:

- a) Averiguación del carácter: Incluye todo tipo de fuentes como la bibliografía, pinturas, fotografía, ilustraciones, el guion o libro, opinión del actor y del director, etc.
- b) Visualizar la caracterización: Una vez recopilada la información del personaje se debe crear una imagen física del personaje. Para lograr esto, es necesario tomar en cuenta los siguientes factores:
 - a. Genética: Referido a todas aquellas características físicas y psicológicas con las que nace una persona.
 - b. Medioambiente: Referido a todas aquellas características físicas que se han producido a partir del ambiente. Por ejemplo, el color de piel, de cabello, la textura, entre otros.
 - c. Salud: Referido a todas aquellas características físicas que se han producido por la salud. Por ejemplo, una persona con una salud óptima, lucirá con un tono de piel y cabello saludable.

- d. Desfiguraciones: Referido a todas aquellas características físicas producidas por desfiguraciones, ya sean accidentales, enfermedades, genéticas, etc.
 - e. Época y moda: Referido a todas aquellas características físicas a partir de una época y moda.
 - f. Personalidad: Referido a todo aquel maquillaje que aportará veracidad al personaje respecto a su personalidad. Por ejemplo, una mujer atrevida y sexy utilizará un labial de rojo intenso, en cambio, una mujer romántica lucirá unos labios y rubor rosado.
 - g. Edad: Referido a todo aquel maquillaje que aportará veracidad al personaje respecto a su edad. Así, por ejemplo, notamos que la caracterización de una persona mayor implicará el tratamiento en el pelo, en crear arrugas, manchas, entre otros.
- c) Adaptar: Por último, es necesario utilizar toda la información previa y adaptar la cara del actor hasta lograr el personaje que deseamos.

Es importante recalcar la importancia del maquillaje como un medio para colaborar en la credibilidad del personaje, para la mejor interpretación del actor y para crear carga dramática en la historia. Por ejemplo, en la película *Monster* (2003), la protagonista Charlize Theron interpreta a una lesbiana que para sobrevivir se prostituye. Una vez más tenemos que eliminar la belleza natural de la actriz para lograr emanar el personaje de Aileen Wuornos. El proceso es radical; es necesario usar lentes de contacto negro y desaparecer casi por completo las cejas para tener una mirada más potente, crear manchas en el rostro para dar un aspecto de descuido y peinar el cabello hacia atrás, casi como lo llevaban los hombres de cabello largo en los años 80.

Fotografía 2



Charlize Theron antes y después de interpretar a Aileen Wuornos. (s. f.). [Fotografía]. <https://adictamente.blogspot.com/2018/05/actores-maquillados-e-irreconocibles.html>. https://2.bp.blogspot.com/-GoGWZadw7Xg/WutCOEamz8I/AAAAAAAAV25k/X9kW_JVJkWcqZMvezBrRxOGt39KmsjEqQCEwYBhgL/s1600/actores-adictamente%2B%25282%2529.jpg

Fotografía 3



Aileen Wuornos a la izquierda en la vida real y Charlize Theron interpretándola a la derecha. (s. f.). [Fotografía]. <https://www.adme.ru/tvorchestvo-kino/20-akterov-kotorye-sygrali-realnyh-lyudej-najdite-otlichya-1593115/comments/>. <https://cdn.tsp.li/9d6/08a/8617945fe5867d5237f517718e.jpeg>

c. Locaciones

Se denomina espacio escénico al lugar en donde transcurre la secuencia. Su importancia radica en crear un ambiente espacial que brinde carga dramática a la historia a partir de la veracidad respecto a la narración.

El director artístico, que es el encargado de esta área, es quien realiza los acuerdos con las demás áreas, especialmente trabaja con el área de fotografía y con el área de dirección de actores. Con el área de fotografía se acuerda principalmente los encuadres de cámara y la iluminación, y con el área de dirección de actores, la posición de estos y su interacción con el espacio.

Una locación u espacio escénico puede ser de dos tipos: Naturales o Adaptadas. Otro tipo de categorización es locación interior o exterior.

Una locación natural es un lugar que no ha sido creado con el objetivo de filmar, sin embargo, se filma ahí porque el costo suele ser mucho menor que la de un escenario creado especialmente para la filmación: parques, barcos, ciudades enteras pueden figurar en la categoría de locaciones naturales. Como ejemplo, la película francesa *Enter the Void* (2009) utiliza locaciones nocturnas de Tokio en la grabación y así logra transmitir una sensación psicodélica por la gran cantidad de luces de la ciudad.

Fotografía 4



Revisando el cine de Gaspar Noé: Enter the Void (2009). (s. f.). [Fotografía]. <https://ojoadicto.blogspot.com/2012/02/enter-void-fernanda-bargach-mitre.html>. https://1.bp.blogspot.com/-AQUIch_PtwY/VDX_GnSdC-I/AAAAAAAAADFs/ZO4AMvU_mAc/s1600/Screenshot2010-10-06at30156PM.png

Una locación adaptada, por el contrario, a una locación natural, es un espacio creado con el objetivo de filmar. Usualmente, las locaciones adaptadas se crean dentro de estudios con el fin de controlar hasta el último detalle, como, por ejemplo, la iluminación. Pero sin duda las ventajas de rodar en una locación adaptada están en tener el control y libertad de posición de cámaras, la iluminación, el ruido, y en realizar un lugar tal y cual propone el guion.

Una locación interior es aquella realizada dentro de un lugar cerrado, por ejemplo, esta puede ser una caverna, una sala, una oficina, etc. En cambio, una locación exterior es un espacio al aire libre, por ejemplo, esta puede ser una terraza, una avenida, un estadio, etc.

d. Utilería/Atrezo

Son todos los elementos con los que se ambientan las locaciones pero que no forman parte de la arquitectura. Pueden interactuar o no con los personajes; si llegan a interactuar con los

personajes se les llama *Utilería de los personajes* y a los decorados colocados en las locaciones se les llaman *ambientación*⁷⁷.

Su objetivo, al igual que las demás áreas del departamento de arte es aportar en la narración de la historia y brindar veracidad para que el espectador pueda sentir la historia.

e. Colores

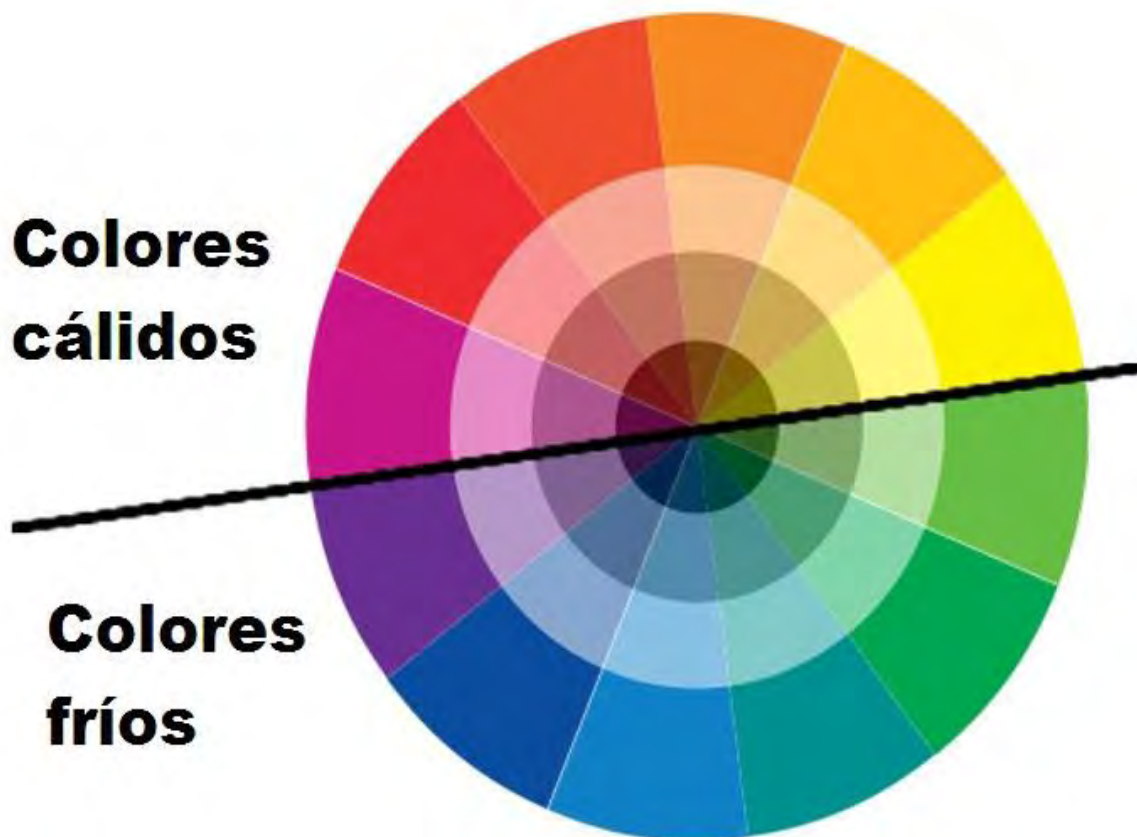
Los colores son según Acaso (2011) una herramienta visual cargada de información y uno de los recursos más importantes para transmitir significado a través del lenguaje audiovisual. Los colores son una de las características que tendrán los componentes de la dirección de arte; se pueden desglosar mediante tres términos: el matiz o temperatura, el brillo o la luminosidad, y la saturación - desaturación.

El matiz o temperatura, referida a la posición de un color en la rueda de color (rojo, naranja, amarillo, verde, cian, azul y violeta). Con respecto a la sensación que dan los colores a partir de su temperatura es que los colores cálidos pesan y los colores fríos suelen percibirse como livianos⁷⁸.

⁷⁷ (materiadearte.blogspot.pe, 2007: 1).

⁷⁸ Por último, el término denominado temperatura de color hace referencia a un fenómeno visual expresado en términos de sensaciones corporales. Simplificando, podría decirse que los efectos de la temperatura del color hacen que o bien los colores «aligeren» y se alejen, como ocurre con la gama de los fríos (Acaso, 2011, p. 62).

Figura 4



Rueda Cromática. (s. f.). [Ilustración]. <https://www.revistamoi.com/variedat/lookcionario-que-color-te-va-mejor/>. <https://www.revistamoi.com/wp-content/uploads/2018/10/Rueda-del-color1.jpg>

Por ejemplo, en la película *Sin City* (2005), los personajes suelen aparecer en escala de grises, es decir, en blanco y negro. Sin embargo, en algunos personajes o elementos con gran carga dramática, aparecen con un matiz en particular. El color amarillo en este caso equivale a repulsivo.

Fotografía 5



Sin City. (s. f.). [Fotografía]. http://www.spletnik.ru/blogs/pro_kino/97227_gorod-grekhov. <https://st-im.kinopoisk.ru/im/kadr/1/1/2/kinopoisk.ru-Sin-City-1121265.jpg>

El brillo, luminosidad o valor es la adición de blanco o negro al matiz, es decir, la cantidad de luz que posee un color. Mientras menos luz posee más oscuro será, y mientras más luz posee, más claro será. La luminosidad también afecta a los colores en su significación, un ejemplo de ello es el verde oscuro y el verde claro. El verde oscuro usualmente está relacionado con la venganza, con lo venenoso y lo peligroso, en cambio, un verde claro puede significar tranquilidad, creatividad, amor a la naturaleza.

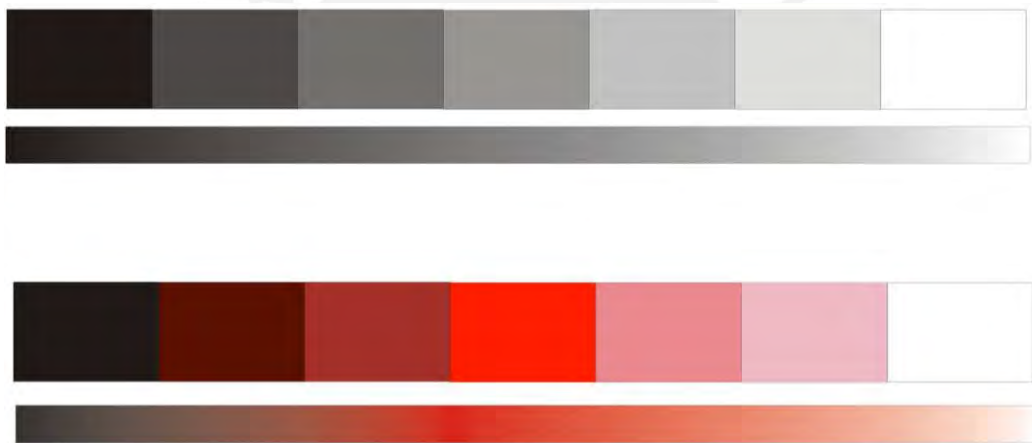
Un color puede variar su valor y a la vez cambiar el tono⁷⁹, como por ejemplo en el color azul cuando se añade amarillo, este se vuelve más luminoso, pero se transforma en verde cada vez más claro y amarillento.

⁷⁹ “El tono se refiere al brillo de los objetos. Este se puede organizar a través de una escala de grises. El contraste máximo sería el blanco puro y el negro puro. La afinidad, por el contrario, significa similitud. Es decir, el uso de un gris con otro gris cercano... Con respecto al aporte dramático tenemos que “cuanto mayor sea el contraste en un componente audiovisual, mayor es la intensidad o el dinamismo audiovisual. Cuanto mayor sea la afinidad en un componente audiovisual, menor será la intensidad o dinamismo visual” (Block, 2008, p. 13).

Figura 5

Propiedades y teoría del color. (s. f.). [Figura]. <http://www.contadordecaracteres.info/selector-color-online-colorpicker-photoshop-teoria-del-color>.

https://lh3.googleusercontent.com/proxy/S_Ito15Lx6gQLhSFoOlxMc1rfM-meeFTL3nM2IOS1oNOQvucoy5VDUPUL_qEjeho30br0VspfE9hCrmvAQ6XUy-F61VF00m09_DXrDIEuFszXVUMa_s5d_cy3gyajl5x8JbOTs1WHlpvRQyFD8EJ

Figura 6

Grupo Pirámide 3. (s. f.). El valor en el color [Figura]. <http://grupopiramide3.blogspot.com/2012/>.

<https://4.bp.blogspot.com/-Z2Qg8cYw5ow/UK41yPd1MwI/AAAAAAAAAEk/0K17UNWIZhw/s1600/EL+VALOR+EN+EL+COLOR.jpg>

En la película *The Shining* (1980) encontramos en la escena de las gemelas una paleta de colores suave, de colores luminosos, especialmente en la vestimenta, peinado y maquillaje de las gemelas, sin embargo, luego esta escena cambia y contrasta con la sangre encima de las niñas y por el pasadizo. Este contraste entre una paleta de colores pasteles con el color rojo sangre en las niñas más el piso oscuro brindan una sensación impactante y desconcertante en el espectador.

Fotografía 6



The Shining. (1980). [Fotografía]. <https://irecommend.ru/content/odna-rabota-nikakogo-bezdelya-bednyaga-dzhek-ne-znaet-veselya-realnost-granichashchaya-s-gal>.
<https://irecommend.ru/sites/default/files/imagecache/copyright1/user-images/1357149/6qzewiP2ImjqxnQ8ie5HQ.jpg>

Fotografía 7



The shining. (1980). [Fotografía]. <https://www.csfd.cz/uzivatel/29010-trainspotter/>.
https://img.csfd.cz/files/images/user/profile/158/838/158838795_c69c95.jpg

Por último, la saturación y desaturación hace referencia a la pureza de un color con relación al gris. Un color será más saturado cuanto más puro sea, es decir, cuando más alejado del gris esté, y será más desaturado cuanto menos puro sea, es decir, cuando más cerca del gris esté⁸⁰. La saturación y la desaturación también afecta la significación, un ejemplo de ello son las plantas. Una flor de color rojo saturado significa que está en buen estado, en cambio una flor de color rojo desaturado indicará que está muriendo.

Figura 7



Saturación o brillo. (s. f.). [Figura]. <http://lcvilla.blogspot.com/2017/09/composicion-y-color-la-teoria-del-color.html>.
https://lh3.googleusercontent.com/9u9E0gM4Dxtw0pdP98E3KmHSgn3eRpRd3-hdRkJMRMco82vykaiZKDPznVu3-EuZeas4fh-DIJNLgLiWNOHSqgl0COhIqV2TsJ9t2iDEifs_cdmUlxpqv-U9ZukVQJIZd1xAK_C

En la película, *La lista de Schindler*, vemos en una de las escenas a una niña deambulando en medio de las calles en pleno Holocausto sin que nadie la note, sin embargo, los espectadores la notamos inmediatamente porque contrasta su saco rojo con el blanco y negro de la película. El valor de la saturación en este caso es alto, pues es muy parecido a la sangre y significa según el contexto muerte.

⁸⁰ Los términos de saturación y desaturación se refieren a los niveles de pureza del color en relación con el gris: cuanto más saturado es un color, mayor es su nivel de pureza y más alejado se encuentra con respecto al gris; por el contrario, cuanto más desaturado sea, menor es el nivel de pureza y más cercano a este último color se encuentra. (Acaso, 2011, p. 62).

Fotografía 8



Why sad movies are good for the brain? (s. f.). [Fotografía]. <https://psychology-spot.com/movies/>.
<https://psychology-spot.com/wp-content/uploads/2016/10/sad-movies.jpg>

f. Texturas

Según Acaso (2011), la textura es un “aspecto de la imagen y se puede definir como la materia de la que está constituida un producto visual, así como la representación visual de cualquier materia”.

Según sus sistemas de representación, la textura se puede clasificar en tres tipos:

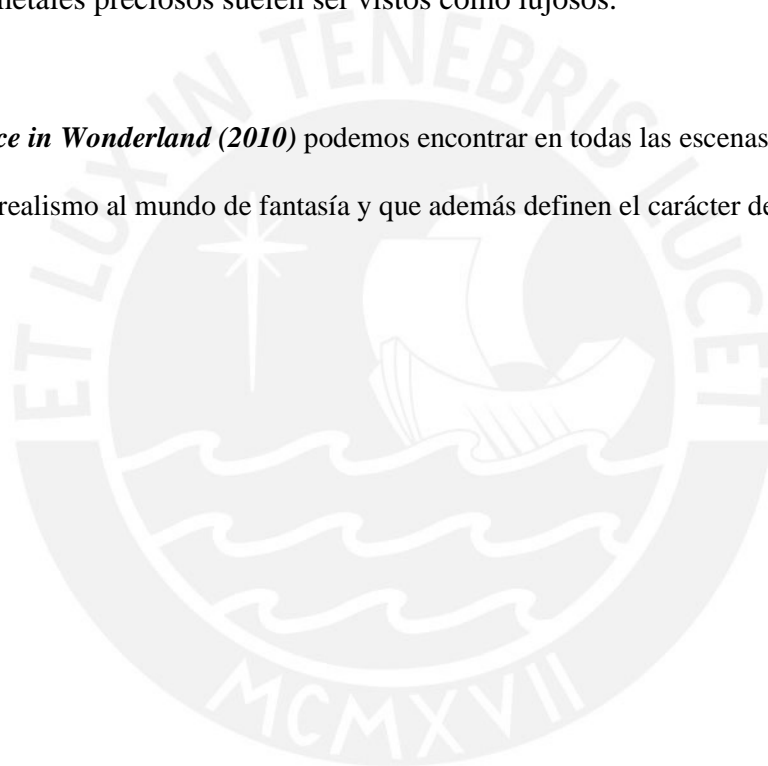
- Textura real, cuando la información visual y la información tangible coinciden. Por ejemplo, cuando se ve una roca porosa, el cerebro indica que es áspera y cuando se la toca nuestra sensación del tacto lo confirma.
- Textura simulada o visual, cuando la textura no tiene ninguna cualidad táctil real, tan solo tiene cualidades ópticas. Ejemplo de ello es el cine, vemos objetos bidimensionales (pantalla) como tridimensionales.

- Textura ficticia, cuando lo que se ve parece que es de una calidad pero en realidad es de otra. Un ejemplo claro de ello son las joyas utilizadas en las películas, muchas veces se utiliza joyas de color dorado para simular el metal precioso del oro.

(Acaso, 2011, p. 74-75).

Un valor connotativo es cuando las figuras con textura rugosa pesan más que las de superficie lisa o pulida. (Castillo, 2009, p. 206-207). Así mismo, aquellas que cuestan más, como el mármol o los metales preciosos suelen ser vistos como lujosos.

En la película *Alice in Wonderland* (2010) podemos encontrar en todas las escenas texturas y patrones que ayudan a dar realismo al mundo de fantasía y que además definen el carácter de cada personaje.



Fotografía 9

Exilio del país de las maravillas. (s. f.). [Fotografía].

<https://investigacionconcanto.wordpress.com/2014/10/02/exilio-del-pais-de-las-maravillas/>.

https://investigacionconcanto.files.wordpress.com/2014/10/fondo_ipad_alicia_pais_maravillas.jpg

3. RESULTADOS

3.1. Representación de Lisbeth Salander en relación a la dimensión física en el proceso de caracterización del personaje.

Dimensión física				
Nombre del personaje	Lisbeth Salander			
Edad	15-24 años (jóvenes)	25-44 años (jóvenes/ adultos)	45-64 años (adultos)	Mayores de 65
Estética	Atractivo o muy atractivo	Normal		Poco atractivo
Rasgos indiciales ⁸¹	Grosor: muy delgada a pesar de comer comida chatarra.			
	Altura: normal			
	Textura de la piel: caucásica			
	Color de cabello: rubio, pero teñido de negro.			
	Características faciales: Ojos claros, cejas rubias, nariz pequeña y perfilada, boca pequeña pero con labios anchos, mentón pequeño, cuello largo, orejas puntiagudas. Rostro andrógino.			
	Salud: buena salud			
	Desfiguraciones: Diversos tatuajes, <i>piercings</i> por todo su cuerpo y cabello teñido.			
Elementos artefactuales ⁸²	Ropa: Estilo <i>punk</i> . Predomina el uso de chaquetas desgastadas de cuero negras, polos de cuello redondo en colores negro, blanco y verde petróleo, poleras gris rata con capucha, <i>jeans</i> negros y azules o pantalones de varón ancho en color verde			

⁸¹ Imagen que da el actor en la pantalla (Galán, 2007, p. 04).

⁸² Elementos que complementan al personaje (Galán, 2007, p. 04).

	<p>petróleo y negro, abrigos negros, botas militar negras altas, collares metálicos, bolsos de tela grande desgastado de color negro, aretes de espiral con púas negros y correas de distintos diseños <i>punks</i> metálicos.</p> <p>En varias ocasiones, se muestran las prendas de Lisbeth sumamente desgastadas, al punto de tener una gran cantidad de huecos.</p>
<p>Peinado: Presenta varios peinados de estilo <i>punk</i>. El más conocido es el <i>mohawk</i>. También tiene peinados más simples como la cola baja con cerquillo lacio recto alto.</p>	
<p>Maquillaje: Suele presenta dos tipos de maquillajes en su mayoría. El primero es el natural, donde se trata a partir de bases y selladores de uniformizar el rostro de Lisbeth para que aparente ser lo más andrógino posible. En el segundo caso, predominan sombras negras en los ojos.</p> <p>Presenta cejas descoloradas, lo que le da una apariencia rara a su rostro.</p>	
<p>Utilería: Lisbeth constantemente lleva consigo su MacBook Pro, cigarros, café y comida chatarra.</p>	
<p>Escenario: Vive en un departamento pequeño, viejo y mal conservado. A causa de su desorden y su gusto por la acumulación, tiene gran cantidad de cosas apiladas y desordenadas.</p>	

	Manera de hablar: Cortante, mordaz y un poco sarcástica. Evita mirar a los ojos al charlar.	
	Tics y manías.	
	Adicciones: consumidora de tabaco y de alucinógenos	
Sexo	Hombre	Mujer
Nacionalidad	Sueca	

3.1.1. Resultado

Lisbeth es representada como un personaje protagonista femenino inusual en comparación a lo que se espera usualmente en el cine comercial norteamericano. Los personajes femeninos protagonistas norteamericanos son muy inusuales en comparación a los protagonistas masculinos. Además, los personajes femeninos se caracterizan por presentar un físico estereotipado, como es el caso de mujeres rubias con grandes atributos sexuales, con un cuerpo de niña en el caso de los papeles de mujeres inocentes, o con un cuerpo asexuado en los papeles de madres o heroínas *tomboy*.

Lizbeth es un personaje de contextura delgada y pequeña, al punto de que parece una adolescente frágil. Cabe resaltar que la delgadez de Lisbeth Salander no se debe a una dieta o problema de salud, tan sólo cuenta con un metabolismo muy rápido, que conlleva a que asimile de forma muy rápida sus pésimos hábitos alimenticios. Y en relación a su fragilidad, por más de que aparente una debilidad física, Lizbeth posee un gran coraje, valentía, bravura e inteligencia cuando pelea, derrotando a hombres y mujeres con una contextura más fuerte que ella.

Lisbeth Salander se caracteriza por usar pelo negro, a pesar de ser rubia natural. Prefiere no mantener una característica que puede ser bien vista en sociedad.

Usa tatuajes y *piercings* en distintas áreas del cuerpo, algunos a la vista y otros ocultos, como es el caso de los *piercings* en su rostro y el tatuaje en su espalda, respectivamente. El uso de *piercings* y tatuajes es también una característica nueva en los héroes y antihéroes al inicio del segundo milenio, sobre todo, en papeles femeninos.

En relación a su vestimenta, esta es de estilo *punk* y andrógino. Es decir, utiliza en su vestimenta muchas prendas de color negro, desgastadas, con púas, lleva peinado mohicano, etc., pero sin identificarse con un sexo en específico, por ello, se le puede confundir en un inicio con un hombre o una mujer.

Se puede concluir que la vestimenta de Lisbeth Salander es una representación de las personas marginadas en las grandes ciudades y transgresoras del sistema. De aquellos que no cuentan con los medios para mantener un estilo de vestimenta aceptado en la ciudad o de los que desean romper las normas e ir en contra de lo establecido como bien visto en la sociedad.

3.2. Representación de Lisbeth Salander en relación a las dimensiones psicológica y social en el proceso de caracterización del personaje.

Dimensión psicológica		
Tipo de personalidad	Extrovertida ⁸³	Introvertida ⁸⁴
		Si bien no es sociable, no tiene miedo de empezar una nueva conversación en temas laborales o cuando le gusta alguien.

⁸³ “Aquellos que vierten su energía hacia el exterior y, por tanto, poseen una personalidad sociable y expresiva” (Galán, 2006, p. 68).

⁸⁴ “Vierten su energía hacia el interior, caracterizados por una personalidad tímida y reservada” (Galán, 2006, p. 68).

	Estabilidad ⁸⁵	Inestabilidad ⁸⁶ Lisbeth se muestra casi siempre en calma, pero cuando tratan de abusar de ella o de personas débiles, pierde el control. Resulta ser muy violenta, llegando al punto del sadismo. No tiene miedo a personas con más fuerza que ella. Si actúan violentamente con ella, al final logra domarlos con violencia.		
Emociones	Suele estar calmada, pero cuando se enoja, tiende a la ira. Si alguien la ataca, se pone iracunda. Muy pocas veces se le ve feliz. Su expresión de felicidad es una pequeña sonrisa. Cuando se siente triste, suele alejarse de los demás, llora, se droga o duerme para olvidar. A primera vista no refleja sus emociones.			
Estado de ánimo	Pasa de la serenidad a la ira.			
Temperamento	Sanguíneo ⁸⁷	Colérico ⁸⁸	Flemático ⁸⁹	Melancólico ⁹⁰

⁸⁵ Un personaje con emociones estables es equilibrado frente a los sucesos que se le presentan (Galán, 2007, p. 04).

⁸⁶ Un personaje con emociones inestables no es equilibrado y fácilmente puede resultar herido frente a los sucesos que se le presentan.

⁸⁷ Sanguíneo: “A primera vista son tipos equilibrados y simpáticos, buenos comunicadores, sociables y emprendedores. Afrontan los reveses de la vida con calma. No ocultan sus emociones, ni las reprimen con dureza. Inician relaciones con facilidad, son afables y dicen lo que piensan. Seguros de sí mismos. Contagian sus estados de ánimo, buenos o malos” (Sánchez, 2016, p. 294).

⁸⁸ Colérico: “Actúan llevados por el impulso y son frecuentes sus estados de euforia. Tienden a dejarse dominar por las pasiones. Son precipitados y espontáneos, incapaces de ocultar opiniones y sentimientos que suelen brotar en sus explosiones de ira. Precipitados en sus resoluciones. Su inestabilidad provoca rechazo. Pragmatismo” (Sánchez, 2016, p. 294).

⁸⁹ Flemático: “Reflexivos, silenciosos, imperturbables y, en ocasiones, irritablemente prudentes. Miden siempre sus palabras, piensan lo que dicen. Dominan sus pasiones, saben guardar secretos. Su inexpresividad desconcierta a quienes les rodean. Cuando se les conoce de veras podrían desvelar genialidad y ternura como estupidez y maldad”. (Sánchez, 2016, p.294)

⁹⁰ Sensitivo: “Tímidos, sensibles, fáciles de herir. Mienten con frecuencia para ocultar sus sentimientos. Se ruborizan con facilidad y, a menudo, disfrazan con una falsa euforia sus depresiones de ánimo. Dudan, tienden al escrúpulo y sienten remordimientos de conciencia. Las decisiones rápidas son una tortura para ellos. Su

Moral – Valores que defiende	<p>Objetiva pero cuestionable a nivel legal.</p> <p>Su sentido de justicia es el de: ojo por ojo y diente por diente. Aquellas personas que hacen daño merecen sufrir lo mismo: si asesinan, merecen ser asesinados, si violan, merecen ser violados.</p> <p>Su concepción del bien y el mal es diferente a los estándares. Una acción no tiene un punto intermedio: o es buena o es mala.</p> <p>Uno decide cómo ser a pesar de su pasado. Uno es libre de decidir cómo actuar.</p> <p>Cree que existen personas buenas, pero son muy pocas.</p> <p>Tiene ética al trabajar, pero es propia de ella, no es la que suele enseñar la sociedad: cuando investiga a las personas, evita colocar datos que no</p>	Subjetiva
------------------------------	---	-----------

inestabilidad provoca compasión y ofrecen una imagen de desamparo muy atractiva para los personajes femeninos. Reviven sus traumas” (Sánchez, 2016, p. 294).

	sean relevantes o que puedan dañar a inocentes.			
Deseos que conducen a una acción ⁹¹	Seguridad (material o inmaterial) Busca seguridad económica y personal. Por eso trabaja y busca dinero.	Nueva experiencia Le gusta hurgar en la vida de los demás y revelar los secretos que intentaban ocultar. Tiene una debilidad por los aparatos de última tecnología como las MAC.	Reconocimiento	Respuesta afectiva
Objetivo/metás	Psicológico Su objetivo es conseguir su libertad e independencia en todos los sentidos	Profesional	Personal Sacar los trapos sucios de las personas. Hacer pagar a las personas que son malas, especialmente a aquellos que hacen daño a las mujeres.	

⁹¹ (Galán, 2007, p. 04). Si bien no aparece en la investigación de Galán en el 2006, en el año 2007 se explica la importancia del deseo antes de la motivación.

<p>Conflictos internos⁹²</p>			<p>Interno⁹³</p> <p>A causa de su pasado, le cuesta confiar en las personas. Cree que solo le harán daño y por eso prefiere no tener ninguna relación con las demás personas, a menos que esta sea laboral o sexual.</p>	
<p>Preferencia sexual⁹⁴</p>	<p>Heterosexual</p>	<p>Homosexual</p>	<p>Bisexual</p> <p>No es tímida para insinuarse con alguien que le guste.</p> <p>No le importa salir con personas mayores.</p> <p>Le gusta tener sexo.</p>	<p>Asexual</p>
<p>Habilidades cognitivas</p>	<p>Razonamiento lógico: Superior</p>			
<p>Atención: Superior</p>				
<p>Rapidez: Superior</p>				
<p>Inteligencia lingüística:</p>				

⁹² El conflicto es el origen de la motivación de los personajes (Galán, 2007, p. 04).

⁹³ “Cuando un personaje no está seguro de sí mismo, de sus acciones o ni siquiera de lo que quiere” (Galán, 2007, p. 04).

⁹⁴ Se añade esta sección porque aparece en los libros como un dato marcado en el personaje principal.

	<p>Problemas para socializar con las demás personas.</p> <p>Redactaba sus informes con una meticulosidad casi científica. Es una persona muy inteligente.</p>
	<p>Inteligencia espacial:</p> <p>Normal. Puede conducir una moto, realizar y revisar planos de una casa.</p>
	<p>Memoria visual, auditiva y de procesamiento:</p> <p>Genio. Cuenta con memoria fotográfica. Puede leer una página en segundos.</p>
	<p>Resolución de problemas:</p> <p>Superior. Según su jefe, Lisbeth es una de las mejores investigadoras secretas de toda Suecia. Puede resolver todo tipo de casos, pero especialmente aquellos de corte sensible e ilegal.</p>
	<p>Autoconciencia</p> <p>Normal.</p>
	<p>Otros:</p> <p>Desordenada aparentemente con las cosas materiales pero muy ordenada mentalmente.</p>

Dimensión sociológica				
Clase social	Alta	Media	Baja	Desconocida
Nivel cultural	Alta	Media	Baja	Desconocida
	A pesar de no haber ido al colegio.			
Nivel socioeconómico	Alta	Media	Baja	Desconocida

		Es muy puntual con sus rentas y pagos. Tiene una buena cantidad de ahorros.				
Estabilidad en las relaciones	Estables	<p>Inestables</p> <p>Solo pudo encajar con un pequeño grupo de <i>hackers</i> que la conocían como Wasp y nunca la habían visto en persona ni sabían cómo era su personalidad.</p> <p>Prefiere estar sola.</p> <p>En relación a sus parejas, evita a toda costa las relaciones formales.</p> <p>La única relación formal y estable que se observa en la película es la de su primer tutor, que luego sufre de un derrame cerebral. Este tutor es una figura paterna para Lisbeth.</p>				
Relaciones familiares	Estado civil					
	Soltero	Casado	Divorciado/se parado	Viud o	Pareja de hecho	Sin datos
	Ámbito familiar					
	Con hijos	Con padres	Con hermanos	Con tutores	Amigos	

		Se habla de su padre. Su relación es mala porque intentó matarlo al quemar el 80 % de su cuerpo.	Tiene una hermana gemela, pero no se la nombra en la película. Recién se verá en la segunda adaptación.		
Relaciones profesionales-laborales	Profesión: Investigadora profesional – <i>hacker</i> informática				
	Rango en la escala laboral				
	Directivo/subdirectivo	Cualificación superior	Cualificación media	Cualificación inferior	
Relaciones educativas	Estudios primarios	Estudios medios Por el libro se sabe que Lisbeth no fue a la universidad, pero, por su gran inteligencia, es un genio en informática e investigación.	Estudios universitarios	Sin educación	
Marco espacial ⁹⁵					

⁹⁵ Se refiere a los lugares recurrentes con los que se vincula el personaje.

Conflictos externos	De relación ⁹⁶	Social ⁹⁷ Su entorno era cruel e injusto con ella. Era juzgada y maltratada por la sociedad desde que era una niña por ser como era. Desde las mismas instituciones que deberían velar por sus derechos hasta por grupos no aceptados como pandillas. Está bajo la custodia del estado porque, supuestamente, es mentalmente incompetente y no puede manejar su vida desde que tiene 12 años, porque intentó matar a su padre. Lo quemó	De situación ⁹⁸	Cósmico ⁹⁹
---------------------	---------------------------	--	----------------------------	-----------------------

⁹⁶ “Se centra en las metas mutuamente excluyentes entre protagonista y antagonista” (Galán, 2007, p. 04).

⁹⁷ “Entre una persona y un grupo” (Galán, 2007, p. 04).

⁹⁸ “Cuando los personajes tienen que afrontar situaciones de vida o muerte” (Galán, 2007, p. 04).

⁹⁹ “Se plantea con el enfrentamiento entre una persona y dios o el diablo, o un ser invisible” (Galán, 2007, p. 04).

		vivo en un 80 % aprox.		
		Fracaso por adopción en hogares sustitutos, 2 arrestos por intoxicación, 2 por narcóticos, 2 por agresión.		

3.2.1. Resultado

Lisbeth es representada, al igual que en su representación física, como un personaje protagonista femenino inusual a lo que se espera en el cine comercial norteamericano: cuenta con una personalidad introvertida, pero no tímida. Lisbeth habla lo necesario, no muestra emociones, salvo algunas de ironía y mordacidad. Por desconfianza y traumas de su infancia, evita mantener amistades o cualquier otra relación que implique sentimientos o que pueda revelar su pasado.

En relación a su sexualidad, Lizbeth es abiertamente bisexual, no tiene miedo a tomar la iniciativa ni tapujos, siempre y cuando esto no implique involucrarse sentimentalmente. Lizbeth huye del amor, por eso en sus relaciones sexuales trata de no vincular sentimientos.

Lisbeth tiene un estilo de vida semisedentario, le encanta la comida chatarra, fuma, consume grandes cantidades de café y de vez en cuando consume alucinógenos y, sin embargo, posee una excelente salud y es delgada. El estilo de vida de Lizbeth Salander, es inusual en las heroínas del cine comercial.

En relación a los *hobbies*, a Lisbeth le encanta hurgar y encontrar los peores secretos de la vida de los demás. Para ello, utiliza todos sus conocimientos de informática y de investigación, y comete delitos cibernéticos contra criminales, especialmente aquellos que no son atrapados o identificados por el sistema de justicia del Estado.

En relación a los objetivos de vida de Lisbeth Salander, tiene dos grandes. El primero es conseguir su libertad económica y social, y el segundo es castigar a aquellos que odian y violentan a las mujeres por ser mujeres. En el primer caso, Lisbeth no cuenta con una libertad económica porque depende de un tutor para poder acceder al uso de su propio dinero. Lisbeth es una excelente investigadora y gana mucho más que el promedio, pero no puede utilizar su dinero sin el consentimiento de un tercero. Lisbeth tampoco cuenta con libertad social, es el Estado quien tiene su custodia, y es un tutor quien debe redactar informes sobre su estilo de vida, comportamiento, trabajo, etc. Si no obtiene el visto bueno de su tutor o Estado, se arriesga a ser internada de por vida en un hospital psiquiátrico. Todo lo anterior, sumado a la ineficiencia del Estado en la protección adecuada de sus ciudadanos, hace vulnerable a Lisbeth Salander, pues depende de un tutor abusador.

En relación a su segundo objetivo, Lisbeth Salander desea parar, con sus propios medios, el odio y violencia hacia las mujeres por el hecho de ser mujeres. A consecuencia de ello, Lisbeth elige investigar casos que estén ligados a la violencia hacia la mujer, como por ejemplo, violaciones, prostitución, feminicidio, secuestro, violencia familiar, entre otros.

Por último, en relación a la ética o sentido de justicia de Lisbeth Salander, esta es cuestionable. Si bien trata de ayudar a mujeres que son víctimas de violencia de género, lo realiza a partir de sus propios métodos, utilizando la venganza y transgrediendo el sistema de

justicia del Estado, lo cual ubica a Lisbeth Salander como una protagonista femenina, pero también como una antiheroína.

3.3. Discursos sobre la femineidad contemporánea que recoge Lisbeth Salander a partir de la película *La chica del dragón tatuado*

3.3.1. Justicia y venganza

- Secuencia 2
 - Escena el jefe de Lisbeth le comenta al abogado Frode, que ella es una de las mejores investigadoras en toda Suecia, pero que tiene dificultad para entablar relaciones sociales en el trabajo.



Min 6 con 32 s.

En esta secuencia, encontramos el discurso de justicia en Lisbeth Salander. Se informa al espectador que Lisbeth es especial, es mujer y además es una de las mejores investigadoras de toda Suecia. Si bien no se presenta a Lisbeth como justiciera de forma tácita, conforme pasan los minutos se explica que Lisbeth solo realiza casos que le interesen, muchos de ellos relacionados con temas de violencia hacia la mujer.

- Secuencia 7
 - Escena Lisbeth en el hospital con su tutor, el médico dice que su pronóstico no es muy bueno, está en coma.



Min 27 con 52 s.

Las instituciones que deberían cuidarla son las que más la dañan.

- Escena Lisbeth en el tren llorando.



Min 28 con 13 s.

- Secuencia 10
 - Escena Lisbeth quiere montar una trampa a su tutor, lo llama con la excusa de pedirle dinero.



En esta escena, encontramos un ajusticiamiento. Previamente Lisbeth ha sido violada para obtener parte de su propio dinero y está en un círculo vicioso que no puede detener si no hace algo al respecto. Por ello, le tiende una trampa a su tutor: va a grabar cómo la extorsiona con sexo a cambio de su propio dinero.

El ajusticiamiento lo encontramos en el hecho de que ella busque *la o su justicia* por sus propias manos: ella es la impartidora de justicia. No se puede afirmar que es justicia lo que realiza porque es un acto ilegítimo ante las instituciones sociales, además es una acción que no busca un bienestar o equidad universal. Su motivo es personal: quiere dominar a su tutor para poder conseguir su preciada libertad como ciudadana y el manejo completo de su economía. Sabe que denunciando a su tutor no logrará nada, tiene un pasado oscuro, es la palabra de ella contra un abogado con un pasado intachable. Además, ella se encuentra en desventaja en temas legales, no cuenta con dinero o contactos, en cambio, su tutor fácilmente puede comprar policías, jueces, psicólogos, etc., y mandar a Lisbeth a un hospital psiquiátrico de por vida.

- Secuencia 13

- Escena Lisbeth visita a su tutor en su departamento y lo desmaya con un paralizador de *electroshock*.



1 hora min 03 con 29 s.

Luego de que su plan primigenio de tratar de ajusticiar y dominar a su tutor fallase, ahora Lisbeth buscará una vez más ajusticiar y dominar a su tutor, pero esta vez también buscará venganza. Después de un par de semanas en las que trata de asimilar lo ocurrido y planea al detalle cada una de sus acciones, vuelve a buscar a su tutor en su departamento. Será ella misma quien busque imponer la pena y que se pague con la misma moneda. Su primera acción será dejar inconsciente a su tutor para poder hacer lo que le plazca, tal como lo hace una araña con una mosca.

- Escena Lisbeth ata a su tutor. Le comenta que grabó cómo la violó y se lo muestra en la TV. También le comenta que no pensaba que estuviese tan enfermo como para violarla con tanta violencia. Tortura y sodomiza a su tutor. Luego le exige que le dé libertad para usar sus finanzas, que escriba un buen informe de ella cada mes y que negocie con la corte para que levanten su

declaración de incompetencia, en el caso de que esto fracasase o que a ella le pase algo, el video de la violación se esparcirá en la red. Le prohíbe que tenga relaciones con alguna chica, sea esto consentido o no, y si no lo hace, promete asesinarlo porque está demente. Para que cumpla las reglas de Lisbeth, esta le tatúa en el pecho y estómago la oración: “Soy un cerdo violador”.



1 hora min 04 con 48 s.

Esta escena es la continuación de la anterior. Lisbeth ajusticia a su tutor para vengarse. Ajusticia porque busca impartir *su justicia*, pero esta es subjetiva: esta es planeada rigurosamente pero no es universal ni legítima a nivel de las instituciones sociales. Además, es impartida con sus propias manos: trabaja sola, no hay una persona o ente que regule el castigo. Cabe recordar que *su justicia* es personal. Fácilmente podría asesinar a su tutor, pero por miedo a que el Estado le coloque un nuevo tutor igual o peor que Bjurman, prefiere mantenerlo con vida y controlarlo. Ella necesita libertad ciudadana y económica y matando a Bjurman solo empeoraría las cosas.

Pero Lisbeth no solo busca *su justicia*, también busca venganza. Con el video de su violación podría fácilmente extorsionar y controlar a su tutor, pero ella

prefiere descargar su ira con un castigo rigurosamente planeado. Sodomiza a su tutor a patadas con un consolador de metal para que sienta aún más dolor que el que ella sintió cuando la violó, y luego tatúa en el estómago de su tutor: *soy un cerdo violado* para que no pueda volver a mantener relaciones sexuales con alguna mujer.

- Secuencia 15

- Escena tocan la puerta de Lisbeth, es Michael. Le pide que le ayude a atrapar a un asesino de mujeres.



1 hora min 18 con 11 s.

Esta escena es clave para entender por qué Lisbeth es una justiciera. Michael está al frente de Lisbeth, ella trata de evadirlo y que se vaya de su departamento, pero su actitud cambia cuando este le pide ayuda para atrapar a un asesino de mujeres.

Lisbeth es sumamente inteligente, puede trabajar en un oficio que le sea muy rentable y seguro de forma legal, pero prefiere ser investigadora y poner en

riesgo su vida ayudando a inocentes y sacando los trapos sucios de criminales, especialmente de aquellos que odian a las mujeres.

3.3.1.1. **Resultado:**

La justicia es una palabra que tiene un significado muy amplio. Su acepción más común se refiere al “principio moral que inclina a obrar y juzgar respetando la verdad y dando a cada uno lo que le corresponde” [1], pero para Lisbeth Salander, una mujer que ha sido violentada desde su infancia por su padre, instituciones y el Estado por ser diferente y por ser mujer, la justicia jurídica, aquella impartida por el Estado, es deficiente y limitada. Por eso, Lisbeth Salander imparte su propio sentido de justicia, con su propio método transgresor y revolucionario.

El sentido de la justicia para Lisbeth es dar a cada uno lo que corresponde, pero no necesariamente obrando, juzgando y respetando las leyes. Si para detener a un psicópata o pedófilo se debe *hackear* una computadora o intervenir las líneas telefónicas, entonces es una acción legítima dentro del sistema de justicia de Lisbeth Salander.

Los actos de cada persona tienen una consecuencia, una respuesta. Una persona noble, dadivosa, de grandes virtudes, merecerá respeto y hasta cuidados por parte de Lisbeth Salander; sin embargo, una persona corrupta, sádica o mentirosa, merecerá un castigo, siendo este del mismo grado de violencia que el que impartió. Es por eso que Lisbeth Salander sodomiza a los violadores, vacía las cuentas bancarias de los corruptos y ladrones, humilla a los prepotentes y tortura a los violentos.

No importan los medios y formas para conseguir *su justicia*. Para Lisbeth Salander, las leyes, los policías y en general todas las instituciones que deberían brindar justicia y seguridad son

ineficientes, y en muchos casos pueden ser un verdadero estorbo. Con un sistema de justicia corrupto y que carga grandes estereotipos, los crímenes quedan impunes, los agresores se convierten en víctimas, y las verdaderas víctimas en agresores. El mismo Estado, que debería de velar por los más necesitados, se convierte en el victimario o cómplice de crímenes. Lizbeth no tiene dudas de ello y motivos le sobran: a pesar de ser una de las mejores investigadoras de Suiza y contando con grandes ingresos monetarios, a sus 26 años no puede disponer de su propio dinero, debe solicitar un permiso a un tutor brindado por el Estado; debe dar detalles de su comportamiento ante la sociedad cada mes por medio de un informe escrito por su tutor, el cual abusa sexualmente de ella. Lizbeth se encuentra por lo tanto en una encrucijada: mantiene su estado de víctima por el resto de su vida o lucha con sus propios medios para cambiar ese estado. Lizbeth elige la segunda opción. Utiliza sus propios métodos y sentido de justicia para cambiar su estado de víctima y detener a sus victimarios.

Según el sentido de justicia de Lisbeth Salander, se debe castigar al victimario sin sucumbir a emociones como la ira, molestia e indignación, tampoco se debe responder a partir de impulsos. El ajusticiamiento se debe de realizar con paciencia, análisis y con detalle. Si bien el fin supremo del sentido de justicia de Lisbeth Salander es evitar más violencia y daño a inocentes controlando por cualquier medio a los victimarios, el ajusticiamiento se debe realizar a base de inteligencia. Lisbeth Salander está al tanto de que sus acciones para ajusticiar no son legales y que a causa de ellas puede ser perseguida por las autoridades, por esta razón, calcula minuciosamente cada una de sus acciones y las consecuencias del ajusticiamiento. Lizbeth no sucumbe totalmente a sus emociones. Por más que tiene el conocimiento y las herramientas para poder asesinar o torturar a personas, opta por una medida que no perjudique el futuro de las víctimas y de ella, como ocurre en el caso de su tutor Bjurman, a quien no asesina por miedo a que el Estado pueda otorgarle un tutor más perverso. ¿Cómo es el ajusticiamiento de Lisbeth Salander? Como se comentó en anteriores párrafos, Lizbeth no se limita siempre y cuando no

perjudique a ella y a las víctimas. Sus acciones son violentas, ilegales, y tienen una gran carga de sadismo, pues ella las disfruta. Planea al detalle cada una de sus acciones. Utiliza la tecnología, como cámaras secretas, computadoras y cualquier elemento informático, y aparatos de tortura, para amenazar y así controlar a sus victimarios. El broche de oro será el tatuaje realizado a Bjurman en su estómago sin anestesia, mientras es sodomizado, con la frase: *Soy un sádico cerdo, un hijo de puta y un violador*. Con ese tatuaje, Lisbeth se asegura de que su tutor no viole a otras mujeres, y para que el castigo sea aún más fuerte, le prohíbe acostarse con cualquier mujer, a pesar de que esta esté de acuerdo.



Søren Stærmosse (productor) y David Fincher. (director). (1991). La chica del dragón tatuado [cinta cinematográfica o documental]. USA: Columbia Pictures.

El concepto de venganza es tan amplio como el concepto de justicia y muchas veces se las confunde por su parecido. Previamente se explicó que la justicia se refiere al *principio moral que inclina a obrar y juzgar respetando la verdad y dando a cada uno lo que le corresponde*. Lisbeth Salander no ejerce justicia, sino que ajusticia. Su lucha, su actitud revolucionaria y transgresora tiene un fin noble, porque busca ayudar a los demás y porque no tiene más

opciones para sobrevivir en una sociedad misógina y corrupta, pero los medios que utiliza no son legales.

En términos generales, la venganza según la RAE es la satisfacción que se toma del daño recibido. Además, según Catherine Kintzler (2005), la venganza es signada, es decir, busca señalar la acción, hacerla notar, diferenciarla. Para entender mejor qué es la venganza es importante tomar en cuenta la diferencia que existe entre esta y el castigo. Catherine Kintzler plantea cinco diferencias.

- La venganza responde a un **interés particular**. Este puede afectar a una persona, un grupo o una comunidad entera. El castigo, por el contrario, no responde a ningún interés particular sino que se lleva a cabo según la ley.
- El **castigo se aplica a una persona independientemente de quién sea**. La ley es igual para todos, sea favorable o no. Y es personal. Es decir, no se puede trasladar el castigo a otra persona. Para la justicia, un asesino no cumpliría su condena si su madre recibe el castigo (a pesar de que lo desee). Solo se hará justicia si la persona que comete el delito cumple el castigo. Por el contrario, en una venganza no importa si existe un cambio de persona para pagar la falta. Una madre que ha perdido un hijo podría aceptar tomar venganza matando al hermano o hijo del asesino.
- El castigo tiene una escala formalizada de penas que se aplican **en proporción a la falta**. En cambio, la venganza es subjetiva, el nivel de venganza depende de la perspectiva de una apreciación personal.
- El castigo nunca es ejecutado por la persona agraviada sino por **un representante de la ley**. En cambio, la venganza es tomada por el o los agraviados.
- El castigo tiene como **fin detener el conflicto y** evitar la reiteración del daño porque utiliza a un tercero. En cambio, la venganza, al utilizar a la misma persona agraviada para tomar venganza, convierte el problema en un círculo vicioso.

(Kintzler, 2005, p. 172-175).

En este sentido, Lisbeth sí obra con cierto grado de venganza porque responde al interés particular de acabar con el tipo de personas que le causan daño, es decir, las personas misóginas. Si bien puede usar sus conocimientos de investigación para ayudar a todo tipo de personas, suele elegir aquellos temas que sean de su agrado, especialmente los relacionados a la violencia hacia la mujer, porque recuerda el daño que su padre le causó a su madre cuando ella era aún una niña.

Por otro lado, no existe un ente regulador e imparcial, solo Lizbeth decide el grado, la forma, y la persona a castigar. Su mirada es arbitraria por más que intente impartir justicia sin mezclar emociones.

Por último, en relación a detener el conflicto, si bien Lisbeth sí desea detener o controlar una amenaza, no llega a solucionar el problema. Bjarman sigue siendo un violador sádico, y lejos de cambiar su forma de pensar, él ahora quiere matarla. El control que tiene Lisbeth solo es temporal. No logra un verdadero arrepentimiento por parte de los victimarios.

3.3.2. Resistencia y dominación

- Secuencia 8
 - Escena Bjarman le dice a Lisbeth que controlará su economía por haber fracasado en su pasado en adaptarse correctamente en la sociedad y si no lo hace la interna en una clínica psiquiátrica.



Min 37

En esta escena encontramos tanto dominación como resistencia. Encontramos una actitud dominante por parte de Bjurman hacia Lisbeth al informarle que ya no podrá disponer de su dinero sin su permiso. Bjurman utiliza su poder como tutor legal de Lisbeth para quitarle su libertad económica y crear dependencia hacia él. Bjurman respalda su dominación con el pasado oscuro y violento de Lisbeth. Como abogado, sabe que su palabra y buen perfil tiene más respaldo legal que el pasado oscuro de Lisbeth. Esto nos demuestra la falta de capacidad de las instituciones del Estado para proteger a sus ciudadanos más vulnerables. Lisbeth es una víctima y el Estado tiene el deber de protegerla y emplear a gente realmente capacitada que vele por su bienestar, pero a cambio de eso, envían a un sádico violador.

En relación a la resistencia, encontramos a Lisbeth tratando de argumentar una buena administración económica con su anterior tutor y su buen comportamiento en los dos últimos años. Al notar ella que no logra convencer a su tutor a pesar de los argumentos y pruebas, se llena de furia, pero lejos de exteriorizarla se contiene y permanece en silencio. Sabe que una acción o

respuesta violenta solo la perjudicaría más. Solo le queda resistir y planear una acción que la saque de su situación de desventaja.

- Escena Lisbeth sale enojada, grita de cólera en el ascensor.



Min 37 con 56 s.

Luego de la frustrante entrevista y primera visita de Lisbeth a su tutor, esta sale enojada de su oficina. Sabe que su tutor le quitó su independencia económica y ahora dependerá de él para poder utilizar su propio dinero. Toda su ira y frustración se hace evidente cuando sube al ascensor y, al cerrar las puertas, empieza a gritar.

- Secuencia 9
 - Escena intentan robar a Lisbeth en el metro, ella lo impide, pero destrozan su *laptop*.



Min 41 con 33 s.

Esta escena nos muestra la resistencia de Lisbeth ante una sociedad violenta que ignora a los que no sigue su patrón ideal de ciudadano. Lisbeth es asaltada en un lugar público, con buena iluminación y con bastantes personas a su alrededor, un lugar con desventajas para un ladrón. Pero lejos de que algún transeúnte la ayude, estos solo la ignoran o son espectadores que tratan de alejarse y tener algún contacto con el ladrón y con Lisbeth. ¿Es acaso que el aspecto de Lisbeth no sigue el estándar de persona correcta? ¿Si Lisbeth se vistiera bien, peinara y maquillara alguien la hubiera ayudado? ¿Si Lisbeth fuese una hermosa mujer rubia en vestido la ayudarían?

Lisbeth no tiene a nadie más que a ella misma para defenderse y no puede darse el lujo de perder su MacBook Pro porque ya no cuenta con la administración de su propio dinero. Por eso, sigue al ladrón y mantiene un fuerte forcejeo y logra recuperar su bolso. Lamentablemente, en este forcejeo, el disco duro termina destrozado, lo que hará que Lisbeth tenga que pedir dinero a su tutor.

- Lisbeth le pide a su tutor dinero para comprar una nueva MacBook Pro, pero este termina interrogándola sobre su vida sexual. El tutor le pide sexo oral a cambio del dinero, abusa de ella y luego le da el dinero.



Min 44 con 47 s.

En esta escena se puede ver la dominación de Bjurman hacia Lisbeth. Ella necesita dinero para comprar una nueva MacBook Pro y por eso tiene que visitar a Bjumán y solicitar que le dé una parte de su dinero. Se aprecia a Lisbeth con un semblante diferente: está sin maquillaje, con el cabello recogido y lleva prendas más claras. En general, con una apariencia más tranquila, más de “chica buena”. Además, en vez de utilizar un tono cortante y seco, esta vez es más suave al hablar. Pero, lejos de obtener un cheque para comprar su computador, Bjurman la chantajea sexualmente. Le pide que mejore su relación con una felación. Si Lisbeth se niega, no solo no obtendría su propio dinero, sino que haría todo lo posible para meter a Lisbeth de vuelta en un manicomio. Lisbeth nota su situación de desventaja, de víctima y realiza todo lo que su tutor le pide. Una vez más observamos la ineficacia del Estado para proteger a sus ciudadanos más vulnerables. En vez de apoyar a Lisbeth con un tutor correcto, envía a un sádico violador y controlador.

Bjurman no solo es un tutor pervertido que se aprovecha de los débiles. Él es un abogado que conoce la inmoralidad y delitos de sus acciones, y aun sabiéndolo, aprovecha los vacíos legales para que sus actos queden impunes. Él es la representación del hombre en una sociedad machista, que busca, a partir de la violencia, la dominación sexual, física y psicológica de la mujer.

- Escena Lisbeth en su departamento, escuchando metal y consumiendo drogas luego de la violación.



Min 47 con 46 s.



Min 47 con 53 s.

En esta escena se muestra cómo Lisbeth resiste el daño psicológico causado por Bjurman luego de que la obligara a realizar una felación. Ella pretende suprimir el dolor con el consumo de drogas. Se entiende con la siguiente escena que Lisbeth también maquina un plan para vengarse y controlar a Bjurman.

- Secuencia 10
 - Se encuentran en el departamento de su tutor. Lisbeth atada y violada por su tutor.



Min 52 con 2 s.



Min 52 con 45 s.

En esta escena vemos al inicio a una Lisbeth con ganas de vengarse y dominar a Bjurman. Su plan radica en grabar cómo Bjurman la obliga a mantener relaciones sexuales para que ella pueda disponer de su propio dinero. Para lograr eso, coloca una cámara escondida en su bolso. Pero sus planes se salen de control cuando Bjurman no le pide una simple felación, sino que forcejea con ella y le coloca unas esposas, para luego violarla.

- Secuencia 11

- Escena Bjurman le da el dinero a Lisbeth, ella va a su departamento.



Min 56 con 17 s.

Al finalizar la violación, de forma paradójica e irónica, Bjurman se porta amable con Lisbeth. Le entrega el cheque con un monto adicional al que ella pide y se ofrece a llevarla a su casa. Este comportamiento amable es típico de las relaciones tóxicas de violencia hacia la mujer. Una vez realizado el maltrato (psicológico, sexual o físico), el agresor realiza actos amables con el violentado para invisibilizar y enmascarar sus actos.

- Escena Lisbeth en su departamento, mientras se ducha, se puede observar cómo su cuerpo ha sido violentado.



Min 57 con 26 s.

En esta escena se puede observar todo el dolor físico que tuvo que soportar Lisbeth al ser violada por Bjurman. Su cuerpo presenta grandes moretones y de sus genitales corre sangre. La escena en la ducha indica claramente el intento de Lisbeth por limpiar todo el dolor psicológico y físico a base de agua. También es importante la presentación completa del dragón: ella no está vencida, solo está resistiendo, pero tarde o temprano dominará la situación.

- Secuencia 12
 - Escena Lisbeth se hace un nuevo tatuaje en el tobillo.



Min 59 con 55 s.

En esta escena se puede entender que el tatuaje en el tobillo es una forma de simbolizar su lucha contra las adversidades y un medio para no olvidar todo el daño psicológico, sexual y físico que sufrió al ser violada por Bjurman. También es importante subrayar las palabras que le dice el tatuador “te va a doler un poco” y cómo ella le responde con tan solo levantar los hombros. Como si ese dolor que se siente en el tobillo no importara ni se comparara a todo el dolor que tuvo que pasar.

- Secuencia 13
 - Escena Lisbeth ata a su tutor. Le comenta que grabó cómo la violó y se lo muestra en la TV. También le comenta no pensaba que estaba tan enfermo como para violarla con tanta violencia. Lisbeth tortura y sodomiza a su tutor. Luego le exige que le dé libertad para usar sus finanzas, que escriba un buen informe de ella cada mes y que negocie con la corte para que levanten su declaración de incompetencia. En el caso de que fracase o a ella le pase algo, el video de la violación se esparcirá en la red. Para que cumpla las reglas de Lisbeth, esta le tatúa en el pecho y estómago: “Soy un cerdo violador”.



1 hora min 06 con 03 s.

Luego de ser violada y ella marcar ese hecho con un tatuaje en su piel, Lisbeth se venga. Visita a su tutor con la excusa de que necesita dinero para su alimentación. Esta vez, a diferencia de la anterior en el departamento de Bjurman, viene preparada. Ha comprado todo tipo de utensilios para poder dominar y castigar a su tutor.

Lisbeth domina a Bjurman a base de violencia física, psicológica y sexual. En relación a la violencia física, lo ata, le propina una gran cantidad de patadas, lo electrocuta hasta desmayarlo y le tatúa en el pecho que es un cerdo violador. En relación a la violencia psicológica, le muestra todo el material donde cometió delito de violación y luego lo amenaza con publicar el contenido si no hace lo que Lisbeth quiere. Le advierte además que si rompe sus reglas (entre ellas, el no poder mantener relaciones sexuales con otra mujer, sea que esta lo consienta o no) o trata de matarla, no solo se publicará el contenido, sino que ella misma se encargará de matarlo. En relación a la violencia sexual, Lisbeth lo sodomiza con un consolador de metal, el cual primero introduce con violencia y luego a patadas.

- Secuencia 19
 - Escena Lisbeth se encuentra con su tutor en el ascensor, lo amenaza y le exige que escriba un mejor informe mensual, le pide que busque un psiquiatra que diga que ella está bien y le advierte que deje de buscar páginas para sacar el tatuaje de su estómago.



1

hora min 33 con 47 s.

Esta es la última escena donde se muestra la trama de Lisbeth contra su tutor. Se muestra cómo Lisbeth, para mantener su posición dominante, necesita estar constantemente vigilando los movimientos de Bjurman y que este lo sepa.

Bjurman sube a un ascensor, pero Lisbeth ya estaba adentro esperándolo. Sin miedo, se le acerca ferozmente y le da a entender que sabe todos sus movimientos, desde las páginas pornográficas que visita hasta aquellas para borrar tatuajes. Le hace una advertencia, que mejore su informe mensual y que se olvide de borrar el tatuaje en su pecho o lo mata.

- Secuencia 21
 - Escena Michael despierta y le pregunta a Lisbeth por qué el Estado tiene su tutela si ya tiene 23 años, ella le responde que es porque intentó matar a su padre, lo quemó vivo a los 12 años.



En esta escena se rebela por qué Lisbeth, a pesar de ser una mujer mayor de edad, con un buen trabajo y con gran inteligencia, no puede manejar sus finanzas y está bajo tutela del Estado. Lisbeth resiste una vida de injusticias y violencia desde su infancia. Cabe aclarar que si bien en la película no se explica el motivo por el cual Lisbeth trató de matar a su padre quemándolo, en los libros se explica que este era una persona sumamente violenta con la madre de Lisbeth, su esposa. La paciencia de Lisbeth se agotó cuando este dañó permanentemente el cerebro de su madre, al punto de ser internada en un manicomio. Desde los 12 años, Lisbeth ha tenido que luchar para sobrevivir y contra un Estado que trata de dominarla, pero termina dañándola aún más.

3.3.2.1. **Resultado:**

La incapacidad del Estado para velar por sus ciudadanos más vulnerables permite que estos sean un blanco fácil para cualquier criminal.

Para Bjurman, tutor de Lisbeth Salander, ella es una víctima fácil de dominar y atacar por su pasado conflictivo y por ser mujer. Su pasado conflictivo la pone en desventaja ante cualquier denuncia que ella quiera realizar contra Bjurman. Es su palabra, la de una niña antisocial y

violenta, contra la del intachable abogado y conocedor de leyes, Bjurman. Por otro lado, el hecho de ser mujer la obliga a coexistir en una sociedad que la cosifica como objeto de placer masculino, como es el caso de Bjurman, quien, aprovechándose de su cargo, acosa, chantajea, viola, y lesiona de forma física a Lisbeth Salander por saciar su necesidad sádica sexual.

Seguir en un estado de resistencia permanente no hará que desaparezca la dominación o el estado de víctima en Lisbeth. Es necesario una lucha y un cambio, pasar de víctima a victimario, usar métodos transgresores e ilegales que logren el control o dominación. Lisbeth Salander utiliza tres tipos de violencia: física, sexual y psicológica. La dominación física se realiza en la agresión a base de patadas y dolor generado al tatuar el estómago sin anestesia. La dominación sexual se realiza a base de patadas en los genitales y con la sodomización. La dominación psicológica se realiza con amenazas de muerte, con la prohibición de mantener relaciones sexuales con otras mujeres sea con o sin su consentimiento, con la marcación del tatuaje que resulta un repelente para algunas mujeres, y con la vigilancia constante de cada uno de sus movimientos.

3.3.3. Antiheroísmo y heroísmo femenino

- Secuencia 3
 - Escena Lisbeth se encuentra en su departamento comiendo comida chatarra, investigando al grupo Vanger y Wennerstrom y hackeando el correo de Michael.



Min 6 con 27 s.

- Secuencia 21

- Escena Lisbeth llega a tiempo para romper la mandíbula de Martin con un palo de golf y salva a Michael de ahogarse. Martin huye. Michael le dice a Lisbeth que hay un arma y vaya a atrapar a Martin. Ella le pide permiso para matarlo.



2

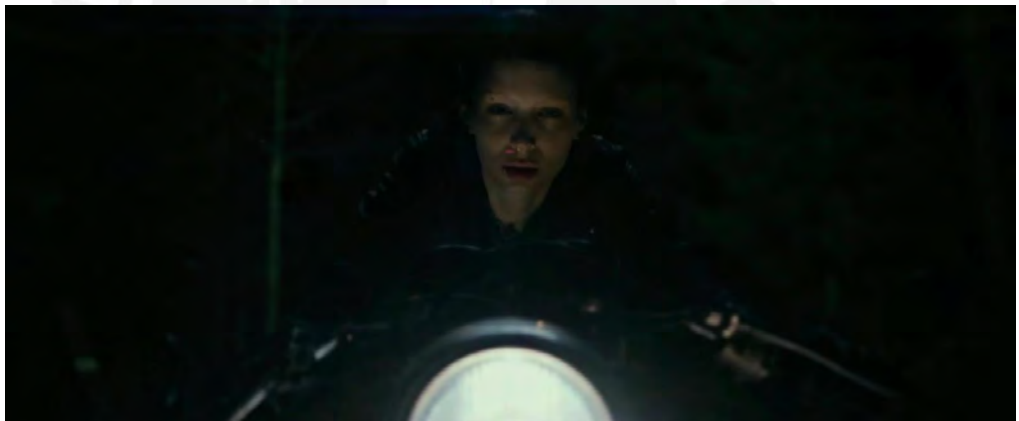
horas min 06 con 21 s.

- Escena Lisbeth va a buscar a Martin, pero este huye en su carro



2 horas min 07 con 24 s.

- Escena Lisbeth lo persigue en su moto y sin casco. Lisbeth alcanza a Martin, pero este intenta sacarla del carril por los costados y sale de la pista, estrellando su carro.



2 horas min 07 con 43 s.

- Escena Lisbeth se acerca para rematarlo con una pistola, pero el auto explota. Martin muere quemado. Lisbeth contempla el incendio y se va.



2 horas min 08 con 30 s.

- Secuencia 25
 - Escena Lisbeth viaja para conocer los movimientos de Wennerstrom y tenerle una trampa: cambia de identidad y le roba.



2 horas min 25 con 02 s.

3.3.3.1. **Resultado:**

Partiendo de la definición de Bruce Meyer, vista en el marco teórico, podemos afirmar que Lisbeth Salander no es una heroína clásica. Para que Lisbeth Salander sea una heroína clásica necesita contar con un proceder ético ante la sociedad y buscar la justicia y control a partir de las normas sociales y leyes, requisitos que no posee. Lizbeth, en cambio, posee su propio sistema de justicia y sus propios métodos para impartirlo, los cuales no son legales, pero sí

legítimos a causa de un Estado jurídico corrupto e ineficiente hacia las personas más vulnerables.

Un héroe clásico también se caracteriza por ser capaz de dar su propia vida por el bien común de forma altruista. Lisbeth Salander constantemente pone en juego su vida y limitada libertad, luchando contra criminales, pero no lo hace de forma altruista completamente. Lisbeth siente placer al destapar los trapos sucios de las personas, sacia su deseo de venganza castigando a los criminales, y de alguna otra forma trata, a su manera, de ser reconocida y aceptada por la sociedad al realizar acciones buenas. Lizbeth tiene los conocimientos y habilidades para cometer delitos y quedar impune, pero no lo hace.

En relación al aspecto físico, un héroe se caracteriza por poseer rasgos superiores y deseados: cuerpos y rostros perfectos, carácter amigable y valentía, son algunos de ellos.

En ese sentido, y tomando en cuenta las características brindadas por Ariel (2011)¹⁰⁰, podemos afirmar que nuestra protagonista Lisbeth Salander es un tipo de héroe no clásico, es decir, un antihéroe. Lizbeth no cuenta con las cualidades que tradicionalmente se le otorga al héroe clásico, todo lo contrario. En relación a su físico, Lisbeth es una mujer de estatura media y delgada con apariencia débil, pero cuenta con una memoria fotográfica y una capacidad increíble para el manejo de conocimientos de investigación e informática. En relación a su personalidad, es antisocial, maniática, con pésimos hábitos alimenticios y el único humor que

¹⁰⁰ Así pues, según Claudio Ariel Clarenc un antihéroe se puede caracterizar por tener un sentido de moral diferente y en ocasiones opuesto a la sociedad, que causa constantemente una lucha para defender sus valores y principios; y por tener un pasado trágico que influye radicalmente en su personalidad del presente (Ariel, 2011, p.10).

emana de ella es el sarcasmo y la mordacidad; pero muchos de sus actos son heroicos puesto que es capaz de enfrentarse a situaciones de peligro y muerte por personas inocentes, aunque no utilice formas legales ni universales.

Lisbeth Salander es un antihéroe y a la vez es una nueva representación femenina contemporánea opuesta, en gran mayoría, a los usuales estereotipos femeninos en el cine comercial.

3.3.4. Belleza y fealdad femenina

- Secuencia 2
 - Escena Lisbeth llega a la oficina en moto y sus compañeros la miran de forma extraña.



Min 6 con 27 s.



Min 6 con 53 s.

- Escena El jefe de Lisbeth le comenta al abogado Frode, que ella es una de las mejores investigadoras en toda Suecia, pero que tiene dificultad para entablar relaciones sociales en el trabajo. Prefiere que ella no vea presencialmente a sus clientes y así evitar causar malas impresiones porque es diferente en todo sentido.



Min 6 con 32 s.

- Lisbeth se reúne con el abogado Frode por primera vez.



Min 7 con 45 s.

- Secuencia 8
 - Escena Bjurman cuestiona el hecho de que Lisbeth use un *piercing* en la ceja.



Min 37 con 52 s.

- Secuencia 19
 - Escena Lisbeth se acuesta con Michael. Siguiendo día, Lisbeth le prepara el desayuno a Michael y le dice que le gusta trabajar con él.



1 hora min 06 con 03 s.

- Secuencia 25
 - Escena Lisbeth viaja para conocer los movimientos de Wennerstrom y tenderle una trampa: cambia de identidad y le roba.



1 hora min 27 con 04 s.

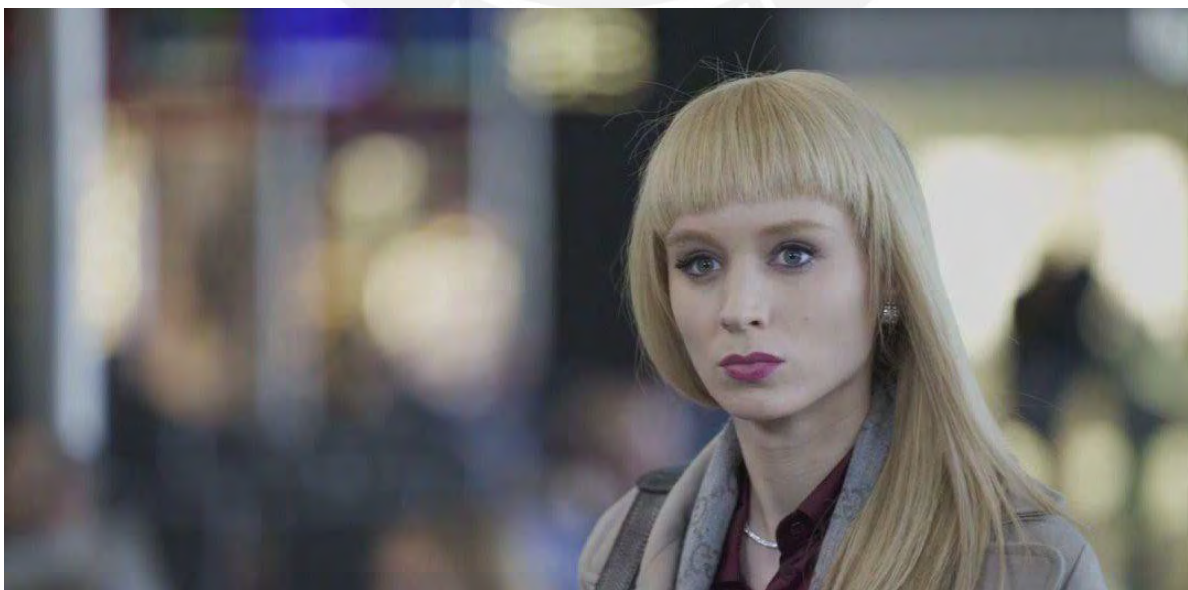
3.3.4.1. **Resultado:**

El físico de Lisbeth Salander se caracteriza por ser el de una mujer delgada, de rostro y cuerpo andrógino, que utiliza la ropa, maquillaje y peinado de forma neutral en relación a un género.

La estética o caracterización –vestuario, maquillaje y peinado– busca contrastar con la moda de su presente, romper con los estereotipos de belleza femenina y manifestar rechazo hacia el

sistema social patriarcal, y buscar el distanciamiento con el resto de personas. Para ello, se utilizan *piercings*, tatuajes, trajes oscuros, peinados y cortes excéntricos de cabello, es decir, un *outfit* que sea lo opuesto a los estándares de cómo vestirse bien siendo mujer.

La búsqueda de contraste con la moda de su presente, se aprecia en la escena del robo del banco. Lisbeth sabe cómo vestirse e interactuar con el mundo de forma positiva. Usa tacos, se maquilla, usa ropa lujosa, logra llamar la atención de varios hombres, los banqueros confían en ella basándose en su perfil exterior. Pero Lisbeth lo hace momentáneamente, ella no quiere ser parte de una moda, ella quiere su propio estilo.





Stærnrose, Søren (productor) y David Fincher (director). (2011). The girl with the dragon tattoo [Cinta cinematográfica]. USA.: Columbia Pictures

En relación a romper con los estereotipos de belleza femenina, Lisbeth al buscar lucir de forma andrógina, rompe los estereotipos de mujer bonita ante la mirada masculina y la sociedad en general. Pero su no *femenino* no solo se limita al vestuario, peinado y maquillaje, los mismos hábitos, metas, estilo de vida en general no están incluidos o contrastan con lo aceptable femenino de una sociedad patriarcal. Lisbeth es independiente, inteligente, come todo lo que quiere, fuma, es valiente, no busca una relación amorosa, su último fin no es casarse, es bisexual. Pero a pesar de todo, es hermosa a la vista de varias personas, incluyendo hombres y mujeres. Cabe resaltar que, por otra parte, existe una reacción negativa por parte de la sociedad ante su peinado, vestuario y maquillaje. Esto se puede apreciar en su centro laboral. Lisbeth es la mejor investigadora, pero su jefe prefiere que no entable contacto directo con el cliente porque suele dar una mala impresión.

Por último, el hecho de buscar distanciarse del resto de personas se refleja también en su *look* andrógino y distinto a lo que se reconoce como femenino en una sociedad patriarcal. Este alejamiento tiene una razón de fondo. El no poseer belleza femenina desde el punto de vista

patriarcal es una herramienta para estar a salvo. Al dejar de ser deseada como objeto sexual, disminuyen las probabilidades de ser atacada o violada. Pero, como muestra la película, tratar de no ser bella a los ojos de hombres, no garantiza la seguridad. Lisbeth, al no poseer libertad para ejercer sus derechos como ciudadana, es víctima por parte de su nuevo tutor, Bjurman, quien cuenta con una personalidad sádica.



4. DISEÑO METODOLÓGICO

La siguiente investigación será de tipo análisis del discurso a partir del personaje Lisbeth Salander de la película *La chica del dragón tatuado*. La metodología es del tipo cualitativa porque utiliza fuentes bibliográficas y audiovisuales, y el análisis se realizará a partir de la identificación y descripción en tablas del personaje y sus discursos de un fenómeno.

Matriz Metodológica General

Conceptos	Pregunta general	Objetivo general	Hipótesis general	Métodos generales
<ul style="list-style-type: none"> • Género • Feminidad • Cine y mujer • Construcción de personajes • Dirección de arte 	<p>¿Cómo a partir de la construcción del personaje de Lisbeth Salander está representada la femineidad del siglo XXI en la película <i>La chica del dragón tatuado</i>?</p>	<p>Analizar al personaje de Lisbeth Salander en relación a la femineidad del siglo XXI a partir de la construcción del personaje.</p>	<p>Lisbeth Salander está representada a partir de la femineidad del siglo XXI por su:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda de independencia. • Continuidad como víctima de violencia de género en las instituciones privadas y públicas. • Búsqueda de justicia e igualdad entre hombres y mujeres. En algunos casos 	<p>Cualitativo</p> <p>Análisis del contenido:</p> <p>Identificar y describir al personaje de Lisbeth Salander en relación a la femineidad del siglo XXI, a partir de la construcción del personaje audiovisual.</p>

			<p>hasta de venganza.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Romper los estereotipos de belleza a los que son forzadas las mujeres para encasillar en el concepto de feminidad y ser aceptadas ante la sociedad. 	
--	--	--	---	--

Matriz metodológica específica

Preguntas específicas	Objetivos específicos	Hipótesis específicas	Métodos específicos
¿Cómo es representada Lisbeth Salander en la película <i>La chica del dragón tatuado</i> en relación a la dimensión física (dirección de arte y fisonomía) en el proceso de caracterización del personaje?	Describir y analizar cómo es representada Lisbeth Salander en la película <i>La chica del dragón tatuado</i> en relación a la dimensión física (dirección de arte y fisonomía) en el proceso de caracterización del personaje.	Lisbeth Salander es representada en la película <i>La chica del dragón tatuado</i> en relación a la dimensión física (dirección de arte y fisonomía) en el proceso de caracterización del personaje como transgresora y antisocial. Su morfología y dirección de arte rompen con los esquemas del arquetipo de belleza femenina y, además, es un medio para camuflarse y lograr alejar a las personas de ella cuando	Análisis de contenido Dirección de arte- caracterización del personaje. Pauteo y desglose en tablas de cada

		demuestra ser una mujer fuerte, peligrosa, decidida y que no le importan las convenciones sociales sobre belleza.	una de las características.
¿Qué características se utilizan para representar a Lisbeth Salander en la película <i>La chica del dragón tatuado</i> en relación a las dimensiones psicológica y social en el proceso de caracterización del personaje?	Describir y analizar las características utilizadas para representar a Lisbeth Salander en la película <i>La chica del dragón tatuado</i> en relación a las dimensiones psicológica y social en el proceso de caracterización del personaje.	Las características utilizadas para representar a Lisbeth Salander en la película <i>La chica del dragón tatuado</i> en relación a las dimensiones psicológica y social en el proceso de caracterización del personaje son desconfianza, manipulación, violencia, rebeldía y desapego emocional.	Análisis de contenido Guion-construcción del personaje a nivel psicológico y social. Pauteo y desglose en tablas de cada una de las características
¿Qué discursos sobre la femineidad contemporánea recoge Lisbeth Salander?	Identificar y analizar qué discursos sobre la femineidad contemporánea recoge Lisbeth Salander a partir de la película <i>La chica del dragón tatuado</i> .	Entre los discursos sobre femineidad contemporánea que recoge Lisbeth Salander están la justicia y la venganza, la resistencia hacia la dominación, el heroísmo y antiheroísmo, y la belleza de la mujer como consumo para la mujer o para el hombre.	Estudio y correlación de los discursos sobre femineidad más relevantes y los discursos de Lisbeth Salander

4.1. Diseño o tipo de investigación

El diseño es el plan o estrategia que se desarrolla para obtener información que se requiere en una investigación. (Hernández, 2010: 120). En ese sentido, el diseño de investigación del

presente trabajo es no experimental-transeccional o transversales porque se recolecta datos en un único momento, y **de tipo descriptivo, correlacional y explicativo.**

4.2. Unidad de análisis y unidad de observación

La unidad de análisis de la presente investigación es el personaje de Lisbeth Salander de la película norteamericana *The girl with the dragon tattoo* o *La chica del dragón tatuado* del director David Fincher.

4.2.1. Lisbeth Salander como ícono contemporáneo

Lisbeth Salander es un personaje ficticio de cine y literario que se ha convertido en un ícono feminista contemporáneo contra la violencia hacia las mujeres, a pesar de que ella no se considere feminista en su misma trama. Es un personaje que ha servido de inspiración para luchar contra la violencia hacia la mujer y que actualmente cuenta con más de cien mil seguidores en su *fanpage* de Facebook.

Algunos ejemplos de medios sociales donde se sigue a Lisbeth Salander como personaje se presentan a continuación.

4.2.1.1. *Lisbeth Salander en el armario*

Trish Sumerville, la diseñadora de vestuario de la película *The girl with the dragon tattoo*, no tuvo mejor idea que comercializar y hacer tendencia el estilo de vestir de Lisbeth Salander. El estilo de ropa desgastada, rota y oscura se impuso como una moda, pero paradójicamente Lisbeth Salander utilizaba la ropa como un medio para manifestar su disconformidad contra el sistema consumista. Seguramente, hubiera detestado ser un ícono de la moda tal como Kurt Cobain, fallecido vocalista del grupo de *rock* alternativo Nirvana.

Fotografía 10



Courtesy of H&M. (s. f.). *Is Lisbeth Salander The New Badass Style Icon?* [Fotografía]. <https://www.flare.com/fashion/is-lisbeth-salander-the-new-badass-style-icon/>. <https://www.flare.com/wp-content/uploads/2011/10/a44534e646e6b646d0889120647f.jpg>

4.2.1.2. *Fan Page Lisbeth Salander*

El personaje principal de la saga *Millennium*, Lisbeth Salander, una *hacker punk* antisocial, a pesar de ser un personaje ficticio, cuenta con su propia *fanpage* o página en Facebook, donde se publican algunas de sus frases y la publicidad de la saga *Millennium*. Actualmente, cuenta con más de 106 000 seguidores.

Fotografía 11

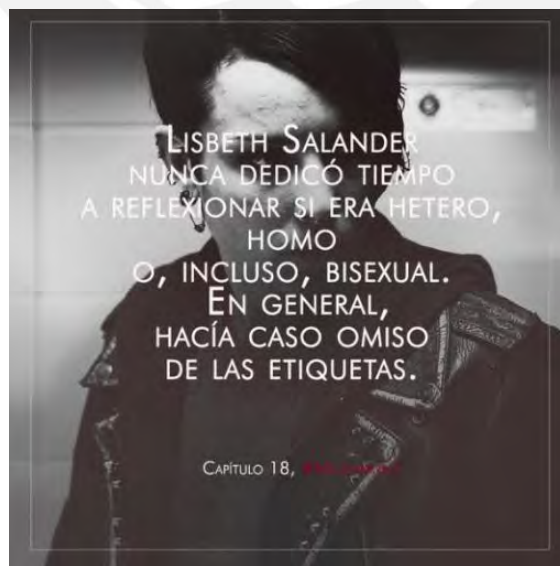


Portada Facebook. (2015). [Fotografía]. https://www.facebook.com/LisbethSalanderCharacter/photos.https://scontent.flim2-1.fna.fbcdn.net/v/t31.0-8/11942116_968203613237877_4552962293630448852_o.jpg?nc_cat=104&nc_sid=19026a&nc_eui2=AeEaSkELBQrkiNG56b63thkaTgpP1JZ10MJOCk_UlnXQwvraM0a8mfVSSGr9vW4HxkuUsDkHKC6Is1T9Ybz9l-M8&nc_ohc=4AEN5ru1UFIAX9o7nOI&nc_ht=scontent.flim2-1.fna&oh=1aa1d02f22d2d470c1140a1daca260d7&oe=5F1BBCC8

4.2.1.3. *Lisbeth Salander Oficial – Twitter*

En Twitter, se puede encontrar la página oficial de Lisbeth Salander, donde se postean sus frases más célebres y se promociona la cuarta entrega del libro. Es muy interesante ver los comentarios de los seguidores, quienes admiran a Lisbeth Salander.

Fotografía 12



Nunca creo en las etiquetas. (s. f.). [Fotografía]. https://twitter.com/Lisbeth_Oficial.https://twitter.com/Lisbeth_Oficial/status/652060639372840960/photo/1

4.2.1.4. *Lisbeth Salander en Pinterest*

Otra *social media* donde se puede encontrar una gran acogida del personaje de Lisbeth Salander es Pinterest. No solo se pueden observar frases y capturas de pantalla de las adaptaciones cinematográficas, sino moda e ilustraciones referentes a Lisbeth Salander.

Fotografía 13



Designer Clothes, Shoes & Bags for Women. (s. f.). [Fotografía].
<https://www.pinterest.it/pin/340725528041204137/>
<https://i.pinimg.com/564x/c9/0b/98/c90b9814d66dddb0c271c4f4ca737606.jpg>

4.2.1.5. *Lisbeth Salander en Tumblr*

Esta *social media* es conocida por colocar GIF y trabajos artísticos propios. En este caso se encuentran gran cantidad de capturas de pantalla de las adaptaciones cinematográficas de *Los hombres que no amaban a las mujeres*, pequeñas tomas de las películas en GIF e ilustraciones de los *fan arts*.

Fotografía 14



Evil Shall With Evil Be Expelled” by Rhys Cooper. (s. f.). [Fotografía]. <http://411posters.com/2014/12/09/>. <http://411posters.com/wp-content/uploads/2014/12/cooper-Evil-Shall-With-Evil-Be-Expelled.jpg>

4.2.2. La historia de Lisbeth Salander

Lisbeth Salander es un personaje muy complejo que explica sus acciones a partir de una gran cantidad de sucesos de su pasado, pero en la película brevemente se explica el motivo. La mayoría de datos se explicarán recién en la segunda adaptación y continuación cinematográfica *La chica en la telaraña* (2018) y en el libro original *Los hombres que no amaban a las mujeres*.

Lisbeth Salander es un personaje de ficción y el principal en la saga *Millennium*. Según la historia, nació en Suecia entre la década de los 80 y 90.

Su padre se llama Alexander Zalachenko, quien quedó huérfano a la edad de un año de vida cuando sus dos padres murieron en la Segunda Guerra Mundial. Se crio bajo la tutela del ejército ruso, lo cual le hizo propenso a tener un comportamiento sumamente violento, poco respeto a la vida humana y habilidades de estrategia. En la década de los 70 huyó a Suecia y se convirtió en espía del gobierno de ese país y luego en criminal. Zalanchenko es un protegido del Estado sueco, por ello, a pesar de estar relacionado con varios casos ilegales no se le arresta.

La madre se llama Agneta Sofía Salander, es una mujer de carácter sumiso y débil. Se enamora de Zalachenko y lo acepta como pareja, a pesar de que este nunca acepta casarse con ella, la golpea y la visita por periodos.

De la relación de Agneta y Zalachenko nace Lisbeth y su hermana gemela Camila, quien a pesar de ser idéntica físicamente, tiene una personalidad opuesta. Camila se caracteriza por ser jovial, habladora, popular, bonita, aplicada y la favorita de muchos profesores. Lisbeth fue lo contrario. Era antisocial en el colegio, en un inicio era víctima del *bullying*, pero luego aprendió a defenderse hasta el punto que le temían. Era un completo dolor de cabeza para su madre y una vergüenza para su hermana Camila, quien a las justas la miraba.

La infancia de Lisbeth fue muy dura. Zalachenko, el padre de Lisbeth, golpeaba de forma brutal a Agneta. Según se cuenta, en varias ocasiones la madre de Lisbeth se desmayaba por los puñetazos y patadas, pero Zalachenko seguía golpeándola hasta cansarse. Lisbeth creció como espectadora de esta violencia y acumuló una gran frustración, que luego era descargada en diversas peleas con sus compañeros de colegio. La paciencia de Lisbeth se acabó cuando Zalachenko dejó casi al borde de la muerte a su madre e incapacitada mentalmente de por vida.

Esperó su llegada con un bidón de kerosene y cerillos, y le prendió fuego. Zalachenko sobrevivió, pero perdió una pierna y su cuerpo tuvo quemaduras en más del 80 %.

Por ese suceso, Lisbeth fue declarada incapacitada mental, una amenaza para los otros y para ella misma cuando tenía 13 años. Estuvo internada en una clínica psiquiátrica porque se negó a responder las preguntas que le hacían todos a su alrededor, incluyendo el personal del Estado, algo que parecía tonto, pero que en realidad tenía justificación, ya que muchas de las personas que se acercaron a Lisbeth para pedirle ayuda, le causaron daño, incluyendo su psiquiatra, que la mantenía por semanas amarrada de pies a cabeza, sin contacto con nadie más que él. La única persona en la que pudo confiar Lisbeth fue Holger Palmgrem, un tutor designado por el Estado y que luego fue su administrador. Solo por él pudo saber lo que era un padre y conocer el cariño desinteresado, fue él quien le aconsejó no meterse en líos y pensar en las consecuencias de sus actos. Así mismo, fue quien le aconsejó a Lisbeth no seguir huyendo de las casas de acogida para no seguir ensuciando su historial y así conseguir poco a poco su libertad.

La infancia de Lisbeth estuvo marcada por el dolor, lo que la convirtió en una mujer fría y muy reflexiva al actuar, que tiene bastante cautela al tratar con otros, pues quiere evitar que le hagan más daño del que ya ha padecido desde pequeña. Lisbeth no es una sociópata ni asperger a pesar de que su conducta la asemeje a las personas que padecen de estos trastornos. Lisbeth tiene la capacidad de querer y de cuidar a las personas que aprecia, y se preocupa por el bien de los demás. No sigue las leyes impuestas por la sociedad, pues estas resultan ineficaces; Lisbeth tiene un sistema propio de justicia.

El comportamiento de Lisbeth está definido en oposición al de su madre, tal como lo hacía Beauvoir. Lisbeth rechaza a su madre porque representa algo en lo que no se quiere convertirse: una mujer pasiva y conformista, Lisbeth no quiere seguir los estereotipos sociales y roles de buena mujer (aquella que estudia, que tiene una carrera exitosa, que tiene una familia, que se viste a la moda y con ropa de marca, etc.). Lisbeth buscará en el transcurso de la historia tener libertad, poder, una voz, ira, dar, tener seguridad, controlar sus emociones, sus acciones y ser racional. Cuando Lisbeth busca libertad, busca ser ella misma, busca crecer y no ser parte de una sociedad consumista y superficial.

De la misma forma, es su propia madre quien por amor le pide que cuide la poca libertad que tiene al decirle que no se enamore, pues para la madre de Lisbeth enamorarse es atarse, vivir en función del otro, depender emocionalmente, es sufrir.

Lisbeth es libre vistiéndose como a ella le gusta, trabajando en lo que le gusta a pesar de ser ilegal, viviendo sola y sin que nadie le diga qué hacer. Lisbeth no acepta las ideas machistas ni aquellas situaciones que le aten o le resten libertad, como, por ejemplo, una relación que implique cierto grado de emociones. Su cuerpo no es utilizado como un objeto de placer, todo lo contrario, Lisbeth trata a quienes la atraen como objetos sexuales o acompañantes, nunca establece con ellos un vínculo emocional, pues eso implicaría ceder parte de su preciada libertad y nítido raciocinio. Pero también es cierto que Lisbeth sigue atada a los recuerdos a pesar de los muchos años que han pasado. Sigue siendo esclava de sus emociones, específicamente del rencor y el dolor.

4.2.3. Herramienta de recolección

En toda investigación cualitativa, “la recolección de datos tiene como objetivo proveer de un mayor entendimiento de los significados y experiencias personales. El investigador es el instrumento de recolección de los datos y se auxilia de diversas técnicas que se desarrollan durante el estudio” (Hernández, 2010: 15). Es el investigador, quien a partir de la descripción y observación de los objetos de estudio, elige los instrumentos para registrar los datos. La forma de los datos puede ser “textos, imágenes, piezas audiovisuales, documentos y objetos personales” (Hernández, 2010: 15).

En ese sentido, las técnicas elegidas para la presente investigación son la recolección de documentos, materiales y bibliografía sobre la construcción del personaje a nivel de guion y dirección de arte en la película.

Para eso, se plantean tres matrices de datos en función a la dimensión física, la dimensión psicológica y la dimensión social del personaje en el proceso de caracterización del personaje. Cabe precisar que estas matrices solo observarán la dirección de arte y desarrollo de personaje a partir del guion con Lisbeth Salander.

Adicionalmente, para delimitar correctamente nuestra unidad de observación, se utilizará la línea argumental de Syd Field para el desglose de toda la película.

Las tres primeras matrices se componen tomando como referencia a tres autores. El primero, Juan Márquez Berrios, conocido director de arte, en el libro *Maquillaje y Caracterización* (1990), la segunda, Elena Galán Fajardo (2007) con su estudio *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales* (2007) y la tercera, Inmaculada Sánchez

(2016) con *¿Cómo abordar la construcción de los personajes creados para la ficción? Una herramienta para el análisis desde una perspectiva de narrativa y de género.*

En *Maquillaje y Caracterización* (1990) la matriz se caracteriza por recopilar datos de la personalidad e historia del personaje principal. Las categorías utilizadas son:

- Genética: cómo es ella físicamente
- Medio ambiente: cómo es su entorno físico
- Entorno social: cómo son sus relaciones sociales
- Sexualidad: cómo es su sexualidad y qué opina de ella
- Hábitos: cuáles son sus hábitos en su vida diaria
- *Hobbies*: cuáles son sus *hobbies*
- Salud: cómo está su salud y cómo fue en el pasado
- Trabajo: cómo es su trabajo, en qué consiste, qué opina ella de su trabajo y cómo se relaciona con los demás con su trabajo
- Desfiguraciones: qué desfiguraciones tiene, cómo y por qué se las hizo
- Época y moda: qué estilo de vestir utiliza, qué quiere expresar y por qué se viste así
- Moral: cuál es la moral y ética que utiliza
- Personalidad: cómo es a grandes rasgos
- Edad: qué edad tiene y cuántos aparenta
- Familia: todos los datos obtenidos acerca de su familia y datos importante de ella (¿pertenece a un grupo, ha asesinado, ha sido violentada, etc.?).

Elena Galán Fajardo (2007) propone una ficha para el estudio y creación de personajes de cine que sigue el proceso de la literatura y de reconocidos guionistas audiovisuales. Esta ficha sigue

la estructura de su estudio *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva* (2006).

La ficha se divide en tres dimensiones: física, psicológica y sociológica.

Dimensión física	Dimensión psicológica	Dimensión sociológica
Nombre del personaje	Tipo de personalidad <ul style="list-style-type: none"> • Extrovertida • Introversa 	Estabilidad en las relaciones <ul style="list-style-type: none"> • Estables • Cambiantes
Edad <ul style="list-style-type: none"> • 15-24 años (jóvenes) • 25-44 años (jóvenes/adultos) • 45-64 años (adultos) • Mayores de 65 	Temperamento <ul style="list-style-type: none"> • Intuitivo • Perceptivo • Reflexivo • Sensitivo 	Estado civil <ul style="list-style-type: none"> • Soltero • Casado • Divorciado/separado • Viudo • Pareja de hecho • Sin datos
Aspecto físico <ul style="list-style-type: none"> • Atractivo/muy atractivo • Normal • Poco atractivo 	Objetivos/metás <ul style="list-style-type: none"> • Ascenso en la jerarquía profesional • Convertirse en un buen profesional • La necesidad económica • Altruismo 	Ámbito familiar/nº hijos <ul style="list-style-type: none"> • Sin hijos • 1-2 hijos • Sin datos
Sexo <ul style="list-style-type: none"> • Hombre • Mujer 	Conflictos internos	Ámbito profesional/laboral <ul style="list-style-type: none"> • Médicos • Policías
Nacionalidad		Rango profesional <ul style="list-style-type: none"> • Directivo/subdirectivo • Cualificación superior

		<ul style="list-style-type: none"> • Cualificación media • Cualificación inferior
		Ámbito educacional <ul style="list-style-type: none"> • Estudios primarios • Estudios medios • Estudios universitarios
		Marco espacial <ul style="list-style-type: none"> • Trabajo • Vivienda • Trabajo/vivienda

[Galán \(2007\)](#)

Por último, Inmaculada Sánchez (2016) sigue el esquema de Galán Fajardo, pero añade algunas otras categorías interesantes para la investigación.

En la dimensión psicológica tenemos las categorías de emociones, estado de ánimo y temperamento (sanguíneo¹⁰¹, colérico¹⁰², flemático¹⁰³ y melancólico¹⁰⁴); y en la dimensión sociológica tenemos a la clase social, nivel cultural y nivel socioeconómico.

¹⁰¹ Sanguíneo: “a primera vista son tipos equilibrados y simpáticos, buenos comunicadores, sociables y emprendedores. Afrontan los reveses de la vida con calma. No ocultan sus emociones, ni las reprimen con dureza. Inician relaciones con facilidad, son afables y dicen lo que piensan. Seguros de sí mismos. Contagian sus estados de ánimo, buenos o malos” (Sánchez, 2016, p. 294).

¹⁰² Colérico: “actúan llevados por el impulso y son frecuentes sus estados de euforia. Tienden a dejarse dominar por las pasiones. Son precipitados y espontáneos, incapaces de ocultar opiniones y sentimientos que suelen brotar en sus explosiones de ira. Precipitados en sus resoluciones. Su inestabilidad provoca rechazo. Pragmatismo”. (Sánchez, 2016, p. 294).

¹⁰³ Flemático: “reflexivos, silenciosos, imperturbables y, en ocasiones, irritablemente prudentes. Miden siempre sus palabras, piensan lo que dicen. Dominan sus pasiones, saben guardar secretos. Su inexpresividad desconcierta a quienes les rodean. Cuando se les conoce de veras podrían desvelar genialidad y ternura como estupidez y maldad”. (Sánchez, 2016, p.294)

¹⁰⁴ Sensitivo: “tímidos, sensibles, fáciles de herir. Mienten con frecuencia para ocultar sus sentimientos. Se ruborizan con facilidad y, a menudo, disfrazan con una falsa euforia sus depresiones de ánimo. Dudan, tienden al escrúpulo y sienten remordimientos de conciencia. Las decisiones rápidas son una tortura para ellos. Su inestabilidad provoca compasión y ofrecen una imagen de desamparo muy atractiva para los personajes femeninos. Reviven sus traumas”. (Sánchez, 2016, p.94)

4.2.3.2. *Línea argumental según Syd Field*

Siguiendo la propuesta argumental de Syd Field, describiremos la línea argumental en un esquema que contenga el tema y la estructura dramática de tres actos de la historia.

La ficha es la siguiente:

Tema		
Estructura dramática		
1er acto – Planteamiento	2do acto - Confrontación	3er Acto- Resolución
Presentación	Pinza 1	Pinza 3*
	Punto medio	
1er Plot Point o punto de giro	Pinza 2	Clímax
	2do Plot Point	

4.2.3.3. *Construcción del personaje*

Se plantea tres fichas que siguen las categorías de Galán, pero se añadirán como subcategorías las propuestas por Marqués y unas propias para adaptar las necesidades del personaje de Lisbeth, y se excluirán otras porque no tienen relación alguna con el personaje. Asimismo, para una correcta elección de escenas, se desglosa la película a partir de su línea argumental, utilizando el esquema de Syd Field.

b) Matriz dimensión física

Dimensión física				
Nombre del personaje				
Edad	15-24 años (jóvenes)	25-44 años (jóvenes/ adultos)	45-64 años (adultos)	Mayores de 65
Estética	Atractivo o muy atractivo	Normal	Poco atractivo	
Rasgos indiciales ¹⁰⁵	Grosor			
	Altura			
	Textura de la piel			
	Color de cabello			
	Características faciales			
	Salud			
	Desfiguraciones			
Elementos artefactuales¹⁰⁶	Ropa			
	Peinado			
	Maquillaje			
	Utilería			
	Escenario			
	Manera de hablar			
	Tics y manías			
	Adicciones			

¹⁰⁵ Imagen que da el actor en la pantalla (Galán, 2007, p. 04).

¹⁰⁶ Elementos que complementan al personaje (Galán, 2007, p. 04).

	Desfiguraciones	
Sexo	Hombre	Mujer
Nacionalidad		

c) Matriz dimensión psicológica

Dimensión psicológica				
Tipo de personalidad	Extrovertida ¹⁰⁷		Introvertida ¹⁰⁸	
	Estabilidad ¹⁰⁹		Inestabilidad ¹¹⁰	
Emociones				
Estado de ánimo				
Temperamento	Sanguíneo ¹¹¹	Colérico ¹¹²	Flemático ¹¹³	Melancólico ¹¹⁴

¹⁰⁷ “Aquellos que vierten su energía hacia el exterior y, por tanto, poseen una personalidad sociable y expresiva”. (Galán, 2006, p. 68).

¹⁰⁸ “Vierten su energía hacia el interior, caracterizados por una personalidad tímida y reservada”. (Galán, 2006, p. 68).

¹⁰⁹ Un personaje con emociones estables se comporta de modo equilibrado frente a los sucesos que se le presentan (Galán, 2007, p. 04).

¹¹⁰ Un personaje con emociones inestables no es equilibrado y fácilmente puede resultar herido frente a los sucesos que se le presentan.

¹¹¹ Sanguíneo: “a primera vista son tipos equilibrados y simpáticos, buenos comunicadores, sociables y emprendedores. Afrontan los reveses de la vida con calma. No ocultan sus emociones, ni las reprimen con dureza. Inician relaciones con facilidad, son afables y dicen lo que piensan. Seguros de sí mismos. Contagian sus estados de ánimo, buenos o malos” (Sánchez, 2016, p. 294).

¹¹² Colérico: “actúan llevados por el impulso y son frecuentes sus estados de euforia. Tienden a dejarse dominar por las pasiones. Son precipitados y espontáneos, incapaces de ocultar opiniones y sentimientos que suelen brotar en sus explosiones de ira. Precipitados en sus resoluciones. Su inestabilidad provoca rechazo. Pragmatismo” (Sánchez, 2016, p. 294).

¹¹³ Flemático: “reflexivos, silenciosos, imperturbables y, en ocasiones, irritablemente prudentes. Miden siempre sus palabras, piensan lo que dicen. Dominan sus pasiones, saben guardar secretos. Su inexpresividad desconcierta a quienes les rodean. Cuando se les conoce de veras podrían desvelar genialidad y ternura como estupidez y maldad” (Sánchez, 2016, p. 294).

¹¹⁴ Sensitivo: “tímidos, sensibles, fáciles de herir. Mienten con frecuencia para ocultar sus sentimientos. Se ruborizan con facilidad y, a menudo, disfrazan con una falsa euforia sus depresiones de ánimo. Dudan, tienden

Moral – valores que defiende	Objetiva pero cuestionable a nivel legal		Subjetiva	
Deseos que conducen a una acción ¹¹⁵	Seguridad (material o inmaterial)	Nueva experiencia	Reconocimiento	Respuesta afectiva
Objetivo/metras	Psicológico	Profesional	Personal	
Conflictos internos ¹¹⁶			Interno ¹¹⁷	
Preferencia sexual ¹¹⁸	Heterosexual	Homosexual	Bisexual	Asexual
Habilidades cognitivas	Razonamiento lógico:			
	Atención:			
	Rapidez:			
	Inteligencia lingüística:			
	Inteligencia espacial:			

al escrúpulo y sienten remordimientos de conciencia. Las decisiones rápidas son una tortura para ellos. Su inestabilidad provoca compasión y ofrecen una imagen de desamparo muy atractiva para los personajes femeninos. Reviven sus traumas” (Sánchez, 2016, p. 294).

¹¹⁵ (Galán: 2007, 04). Si bien no aparece en la investigación de Galán en año 2006, en el año 2007 se explica la importancia del deseo antes de la motivación.

¹¹⁶ El conflicto es el origen de la motivación de los personajes (Galán, 2007, p. 04).

¹¹⁷ “Cuando un personaje no está seguro de sí mismo, de sus acciones o ni siquiera de lo que quiere” (Galán, 2007, p. 04).

¹¹⁸ Se añade esta sección porque aparece en los libros como un dato marcado en el personaje principal.

	Memoria visual, auditiva y de procesamiento:
	Resolución de problemas:
	Autoconciencia
	Otros:

d) Matriz dimensión sociológica

Dimensión sociológica						
Clase social	Alta	Media	Baja	Desconocida		
Nivel cultural	Alta	Media	Baja	Desconocida		
Nivel socioeconómico	Alta	Media	Baja	Desconocida		
Estabilidad en las relaciones	Estables		Inestables			
Relaciones familiares	Estado civil					
	Soltero	Casado	Divorcio/separado	Viudo	Pareja de hecho	Sin datos
	Ámbito familiar					
	Con hijos	Con padres	Con hermanos	Con tutores	Amigos	

Relaciones profesionales-laborales	Profesión			
	Rango en la escala laboral			
	Directivo/sub directivo	Cualificación superior	Cualificación media	Cualificación inferior
Relaciones educativas	Estudios primarios	Estudios medios	Estudios universitarios	Sin educación
Marco espacial ¹¹⁹				
Conflictos externos	De relación ¹²⁰	Social ¹²¹	De situación ¹²²	Cósmico ¹²³

4.2.4. Desglose de la película en secuencias

Con el fin de delimitar la unidad de observación, se desglosó la película en secuencias para encontrar los principales ejes temáticos y escenas donde el personaje expresa con mayor facilidad su dimensión física, psicológica y social a partir del guion y la dirección de arte. Cabe resaltar que una secuencia es un conjunto de escenas, y estas a su vez, un conjunto de tomas realizadas en una misma locación. La elección de secuencias y las escenas en cada una se realizó con la ayuda estructural de capítulos del libro *Los hombres que no amaban las mujeres*, libro del cual se adaptó la película.

- Secuencia 1

Henrik Vanger habla con su abogado sobre la nueva flor que le acaba de llegar. Michael sale del juzgado luego de su condena, una gran cantidad de periodistas lo rodean, creando malestar

¹¹⁹ Se refiere a los lugares recurrentes con los que se vincula el personaje.

¹²⁰ “Se centra en las metas mutuamente excluyentes entre protagonista y antagonista” (Galán, 2007, p. 04).

¹²¹ “Entre una persona y un grupo” (Galán, 2007, p. 04).

¹²² “Cuando los personajes tienen que afrontar situaciones de vida o muerte” (Galán, 2007, p. 04).

¹²³ “Se plantea con el enfrentamiento entre una persona y Dios o el diablo, o un ser invisible” (Galán: 2007, p. 04).

en él. Mientras se escucha en el televisor el caso con Wennerstrom, Michael entra a un café, compra una caja de cigarrillos, fuma uno y bota el resto.

Dentro de la editora Millenium, Michael se encuentra muy afectado por el juicio, al igual que sus compañeros. Michael le comenta a Erika que ha perdido su credibilidad. Erika le dice que lo acompañará y llama a su esposo para avisarle que se quedará a dormir con Michael.

- Secuencia 2

Frode revisa el expediente de Michael, mientras el jefe de Lisbeth le comenta que posiblemente llegará tarde.

Lisbeth llega a la oficina en moto, sus compañeros la miran de forma extraña.

El jefe de Lisbeth le comenta al abogado Frode, que ella es una de las mejores investigadoras en toda Suecia, pero que tiene dificultad para entablar relaciones sociales en el trabajo. Prefiere que ella no vea presencialmente a sus clientes para evitar causar malas impresiones porque es diferente en todo sentido.

El jefe le pide a Lisbeth que se siente lo más lejos posible de Frode.

Lisbeth mantiene una entrevista con el abogado Frode, este le pide más información, pero ella se niega a darla. Lisbeth le da información personal sobre Michael (es amante de su coeditora, dañó su matrimonio, etc.) y añade que cree que le tendieron una trampa.

- Secuencia 3

Lisbeth se encuentra en su departamento, comiendo comida chatarra, investigando al grupo Vanger y Wennerstrom y hackeando el correo de Michael.

Michael está en una reunión familiar por Navidad con sus amigos y familia (entre ellos está Érika y su esposo, la hija de Michael, su exesposa). Lisbeth Salander entra ilegalmente en el

departamento de Wennerstrom y toma fotos de la caja de luz, se marcha antes de que Wennerstrom ingrese al edificio.

- Secuencia 4

En la cena navideña Mía reza antes de cenar, Michael le pregunta por qué lo hace. Frode se comunica con Michael y lo invita a reunirse con él, le comenta que Henrik Vanger tampoco gusta de Wennerstrom. Erika acude al departamento de Michael, quien ha escrito un comunicado donde admite su culpabilidad en el caso Wennerstrom. Michael decide visitar a Henrik Vanger y es recibido por Frode. Henrik le pide escribir sus memorias y que investigue a su familia. Lisbeth compra a Plage un maguito para interceptar las líneas de red.

- Secuencia 5

Flash back de Harriet. Henrik le cuenta a Michael sobre Harriet y su desaparición, su familia (*flash back* narración en *off* de Henrick) y sobre el misterio de las flores.

Henrik hace su ofrecimiento monetario y la cabeza de Wennerstrom a Michael si descubre qué pasó con Harriet. Lisbeth se encuentra en el departamento de Wennerstrom, colocando el manguito que le vendió Plage para espiarlo.

- Secuencia 6

Michael le dice a Erika que se va a Hedestar por un año. Lisbeth espera en un café a su tutor para darle un regalo, este no aparece, va a su departamento y lo encuentra en el piso.

- Secuencia 7

Michael llega a Hedestar y se instala en la casita de invitados, no tiene señal de celular. Michael conoce a una gata callejera. Michael compra abarrotes para él y para la gata, sigue sin señal.

Michael con mucho frío en la cabañita. Lisbeth en el hospital con su tutor, el médico dice que su pronóstico no es muy bueno, está en coma. Lisbeth en el tren llorando. El encargado de la cabañita le deja los documentos a Michael, revela que Michael no irá a prisión.

Empieza a trabajar en el caso, entrevista a Henrik sobre cada uno de los familiares. Se escucha un disparo, Henrik le comenta que hay cazadores.

Analiza las carpetas. *Flash back* investigación policial de Harriet hace 40 años. Michael pregunta al inspector Morell sobre los números y nombres escritos al final de la Biblia de Harriet.

- Secuencia 8

Lisbeth conoce a su nuevo tutor, Nils Erik Bjurman, quien le pregunta sobre su trabajo, ingresos y pagos. Bjurman critica a Lisbeth por usar un *piercing* en la ceja y afirma que controlará su economía, pues ella ha fracasado en su intento de adaptarse correctamente a la sociedad, y si no está de acuerdo, la internará en una clínica psiquiátrica. Lisbeth sale enojada y grita de cólera en el ascensor.

Michael se encuentra en el camino con Lis, la enamorada de Martín, y ella lo lleva en su carro a casa de Martín para cenar. Suena un grito, pero creen que es el sonido del viento, Martín sale de la conversación, vuelve con un vino y le pide a Michael que escriba en el libro sobre la desaparición de su hermana.

Lisbeth mientras cuida a su anterior tutor, que se encuentra en estado vegetal, le comenta que le asignaron un nuevo tutor.

- Secuencia 9

Intentan robar a Lisbeth en el metro, ella lo impide luchando con el ladrón, pero destrozan su *laptop*.

Cecilia Vanger visita a Michael, le dice que quien tuvo mayor relación con Harriet fue su hermana Anita, que vive en Londres.

Lisbeth va a la tienda Mac para ver si pueden arreglar su MacBook Pro, pero su disco está arruinado.

Lisbeth le pide a su tutor dinero para comprar su Mac, pero este termina interrogándola sobre su vida sexual. Bjurman le pide a cambio sexo oral, abusa de ella y luego le da el dinero. Lisbeth en su departamento escuchando metal y consumiendo drogas.

- Secuencia 10

Michael viaja a Londres para reunirse con Anita Vanger y la entrevista. Le comenta sobre Harriet.

Lisbeth quiere montar una trampa a su tutor, lo llama con la excusa de pedirle dinero. Se encuentran en el departamento de su tutor. Lisbeth atada y violada por su tutor.

Michael investiga las notas dejadas por Harriet en su Biblia.

- Secuencia 11

Bjurman le da el dinero a Lisbeth, ella va a su departamento.

En su departamento, mientras se ducha, se puede observar cómo su cuerpo ha sido violentado.

Michael, Erika, Henrik y Martín charlan y este último le propone ser socio de Millennium.

Erika y Michael discuten sobre la asociación con los Vanger y luego van a la casa.

- Secuencia 12

Lisbeth se hace un nuevo tatuaje en el tobillo.

Henrik y Martín Vanger salen en los medios explicando que serán los nuevos socios de Millennium. Lisbeth los ve mientras compra comida chatarra y objetos de tortura. Intercepta un correo de Wennerstrom preguntando el porqué de la actitud de Henrik y Martín Vanger.

Michael encuentra la fotografía del cuarto de Harriet donde se aprecia la silueta de una mujer.

Michael va al lugar donde Harriet celebró el Día del Niño. Busca los archivos fotográficos.

- Secuencia 13

Lisbeth visita a su tutor en su departamento y lo desmaya con un paralizador de *electroshock*.

Lisbeth ata a su tutor. Le comenta que grabó cómo la violó y se lo muestra en la TV. También le comenta no pensaba que estaba tan enfermo como para violarla con tanta violencia.

Tortura y sodomiza a su tutor. Luego le exige que le dé libertad para usar sus finanzas, que escriba un buen informe de ella cada mes y que negocie con la corte para que levanten su declaración de incompetencia. En el caso de que fracase o a ella le pase algo, el video de la violación se esparcirá en la red. Le prohíbe que esté con alguna chica, sea esto consentido o no, y si no lo hace, lo asesina porque está demente.

Para que cumpla las reglas de Lisbeth, esta le tatúa en el pecho y estómago: “Soy un cerdo violador”.

Michael descubre que el día que Harriet desapareció ella miraba a su posible asesino en la celebración del Día del Niño.

- Secuencia 14

Pernilla, hija de Michael, viene a visitarlo antes de ir a su retiro espiritual. Pernilla, antes de irse, revela a Michael que los números escritos por Harriet son citas bíblicas. Michael empieza a creer que la desaparición de Harriet tiene alguna relación con la muerte de Rebecca. Henrik tiene un infarto. Michael le dice a Frode que tiene algo sobre la investigación de Harriet, pero que necesita una asistente. Frode propone a Lisbeth, revela que le hicieron una investigación a Michael y que la hizo Lisbeth Salander. Michael va a Milton Security a pedir información sobre Lisbeth, amenaza con demandarlos si no le dan la información. Su jefe revela que ella está bajo custodia del Estado y tuvo una vida difícil.

- Secuencia 15

Lisbeth en una discoteca, Mimmi se le acerca, consumen drogas y se besan. Amanecen en el departamento de Lisbeth. Tocan a su puerta, es Michael, le revela que sabe lo de su investigación. Lisbeth despide a su amante y guarda la pistola de *electroshock* consigo.

Lisbeth amenaza a Michael por si intenta hacerle algo. Él le da a entender que no haría eso.

Michael revela que está al tanto de que Lisbeth solo hace trabajos que le gustan, complicados e ilegales.

Le pide que le ayude a atrapar a un asesino de mujeres. Lisbeth revela que tiene memoria fotográfica.

Lisbeth empieza a investigar la relación de las notas de Harriet con asesinatos de mujeres.

Michael regresa a Hedestad, encuentra a la gata adentro, entiende que alguien abrió la puerta.

Lisbeth va a la policía para preguntar sobre la muerte de otra mujer, afirma al policía que su cuerpo metaboliza rápido lo que come. Visita los lugares donde asesinaron a la mujer.

- Secuencia 16

Michael va a visitar a Henrik al hospital. Se pelea con la madre de Harriet. Comenta a Frode que Lisbeth aceptó trabajar para ellos.

Martín Vanger visita a Michael y le pide disculpas por la actitud de su madre, le pide que no deje el caso. Lisbeth llega a Hedestad en moto y conoce a Martín.

- Secuencia 17

Lisbeth enseña a Michael toda la información encontrada sobre los asesinatos de mujeres. Llegan a la conclusión de que Harriet sabía de los asesinatos porque tenían una relación con su familia. Lisbeth descubre que las mujeres asesinadas tienen nombres judíos y bíblicos, pero que Harriet no lo es. Duerme en el sofá.

- Secuencia 18

Michael encuentra a Lisbeth leyendo las notas de su *laptop*. Lisbeth descubre que una pareja joven fotografió al posible asesino de Harriet. Encuentran a la gata descuartizada. Michael descubre quién era la pareja en la foto y dónde vive su aún mujer. Michael va a buscar a la señora. Michael encuentra a la señora Mildred Berggren. Encuentran la foto de al otro lado pero esta no dice mucho.

- Secuencia 19

Lisbeth va a Milton Security para llevarse algunas cosas de vigilancia. Lisbeth se encuentra con su tutor en el ascensor y le exige que escriba un mejor informe mensual. Le dice además que busque un psiquiatra que asegure que ella está bien y le pide que deje de buscar páginas para sacarse el tatuaje de su estómago.

Michael investiga la casa del padre de Harriet, al salir, le disparan en el cuero cabelludo y huye. Lisbeth coloca cámaras de vigilancia en la cabañita. Michael llega, Lisbeth lo mira asombrada y le cose la herida. Lisbeth se acuesta con Michael.

Siguiente día, Lisbeth le prepara el desayuno a Michael y le dice que le gusta trabajar con él.

- Secuencia 20

Michael y Lisbeth le piden a Martín y Frode acceso a los archivos de la compañía Vanger. Lisbeth investigando en los archivos. Michael le dice a Cecilia que le pida a su padre, Harald, las fotografías que tomó el Día del Niño. Michael, en casa de Harald, le pide las fotografías que tomó el día de la desaparición de Harriet, descubre algunas de Martín de joven usando la misma ropa que el tipo que miraba Harriet en el Día del Niño. Lisbeth descubre que en todos los asesinatos se encontraba Gottfried cerca, el padre de Harriet. Michael descubre que Martín está implicado en la desaparición de Harriet.

Michael intenta llamar a Lisbeth, pero no hay señal. Michael va a la casa de Martín aprovechando que no está él, investiga un poco el lugar y agarra un cuchillo. Llega Martín, Michael intenta huir, pero Martín se da cuenta de su presencia y lo invita a tomar un trago.

Lisbeth encuentra que Martín también está implicado en el caso Harriet.

Martín saca una pistola, pide a Michael que deje su cuchillo, lleva a Michael a su sótano, lo duerme con gas.

Lisbeth vuelve a Hedestad en moto.

Martín despierta en un cuarto de tortura. Pregunta sobre la información que sabe y sobre Lisbeth. Michael intenta convencer a Martín que muchos saben de su culpabilidad, pero este no le cree y dice que matará a Lisbeth.

Lisbeth encuentra en la cabañita las fotos de Martín.

- Secuencia 21

Martín confiesa que mata mujeres y que su padre también lo hacía.

Lisbeth, al no encontrar a Michael, mira las cámaras de seguridad y ve cómo Martín Vanger vino a la casita, pero no pudo entrar por el cambio de cerradura.

Martín confiesa que, el día de la cena, tenía a una chica inmigrante encerrada en su sótano, que no mató a Harriet y que nunca antes estuvo con un hombre a excepción de su padre, que era su deber y el de Harriet.

Lisbeth llega a tiempo para romper la mandíbula de Martín con un palo de golf, salva a Michael de ahogarse. Martín huye. Michael le dice a Lisbeth que hay un arma y vaya a atrapar a Martín. Ella le pide permiso para matarlo. Lisbeth va a buscar a Martín, pero este huye en su carro.

Lisbeth lo persigue en su moto y sin casco. Lisbeth alcanza a Martín, pero este intenta sacarla del carril por los costados y sale de la pista, estrellando su carro. Lisbeth se acerca para rematarlo con una pistola, pero el auto explota. Martín muere quemado. Lisbeth contempla el incendio y se va.

Michael despierta y le pregunta a Lisbeth por qué el Estado tiene su tutela si ella ya tiene 23 años, Lisbeth le dice que es porque intentó matar a su padre, lo quemó vivo a los 12 años.

- Secuencia 22

Lisbeth y Michael retoman el caso de Harriet, miran las fotos de ella en polaroid. Entienden que Martín no asesinó a Harriet. Van a buscar a Anita Vanger a Londres, hackean su teléfono.

Michael piensa en la posibilidad de que Anita Vanger sea en realidad Harriet.

- Secuencia 23

Michael se reúne con Harriet, esta le comenta que Anita murió en un accidente con su esposo y que desde entonces usó su nombre. Harriet le cuenta sobre los abusos de su padre y de Martín, cómo mató a su padre, y por qué huyó el Día del Niño, su prima la ayudó.

- Secuencia 24

Harriet llega a Hedestad para ver a Henrik. Frode le dice a Michael que las pruebas sobre Wennerstrom son reales pero han caducado hace muchos años. Michael se deprime y Lisbeth decide ayudarlo. Michael le cuenta a Erika que tiene todo el disco duro de Wennerstrom en su *laptop*, de su contador y abogado y que lo puede hundir.

Lisbeth y Michael ven en las noticias cómo su publicación sobre Wennerstrom es tendencia. Michael le dice que a pesar de todo Wennerstrom no irá a la cárcel.

- Secuencia 25

Lisbeth le pide prestado a Michael dinero. Lisbeth viaja para conocer los movimientos de Wennerstrom y tenderle una trampa: para ello cambia de identidad. Lisbeth le roba a Wennerstrom y luego se deshace de todas pruebas que la incriminen.

Lisbeth le devuelve a Michael el dinero que le ha prestado, visita a su antiguo tutor, ya es Navidad, le dice que tiene un nuevo amigo y es feliz.

- Secuencia 26

Wennerstrom aparece muerto, aparentemente por una ejecución mafiosa. Lisbeth le compra una casaca de cuero a Michael y luego escribe una postal, va a buscarlo. Encuentra a Michael saliendo del brazo con Erika y Lisbeth termina por votar su regalo a la basura y se va.

4.2.5. Línea argumental de la película

A partir del desglose de la película en escenas y secuencias, se pueden encontrar hasta tres líneas argumentales. La principal es la investigación de Harriet; la segunda, la trama de Lisbeth Salander con su tutor Bjurman; y la tercera, la relación amorosa de Lisbeth con Michael. Las tres están relacionadas entre sí, pero no están desarrolladas con la misma complejidad.

Línea Argumental Lisbeth Salander y su tutor Bjurman

Tema		
Una de las mejores investigadoras de Suecia es violentada sexualmente por un nuevo tutor brindado por el Estado.		
Estructura dramática		
1er acto – Planteamiento	2do acto – Confrontación	3er Acto – Resolución
<p>Presentación</p> <p>Lisbeth es la mejor investigadora de Suecia y trabaja en Milton Security. Su aspecto no suele ser agradable y por eso su jefe prefiere que los clientes no la vean en persona.</p>	<p>Pinza 1</p> <p>El estado le asigna un nuevo tutor. Este la acosa sexualmente y le informa que no contará con libertad para manejar su economía.</p>	<p>Pinza 3*</p> <p>Lisbeth sufre y luego llama a su tutor.</p>
	<p>Punto medio</p> <p>Intentan robar a Lisbeth y malogran el disco duro de su Mac.</p>	<p>Clímax</p> <p>Lisbeth visita a su tutor en su departamento y se venga.</p>
<p>1er Plot Point o punto de giro</p> <p>Lisbeth espera en un café a su tutor para darle un regalo, este no aparece, va a su departamento y lo encuentra en el piso.</p>	<p>Pinza 2</p> <p>Lisbeth le pide a su tutor dinero, este la viola.</p>	<p>Epílogo</p> <p>Lisbeth atormenta a su tutor en el ascensor. Le exige que vea cómo declararla apta ante la corte.</p>
	<p>2do Plot Point</p> <p>Lisbeth quiere vengarse de su tutor, pero la vuelve a violar.</p>	

Línea Argumental Investigación de la desaparición de Harriet

Tema		
Un periodista acusado de difamación y una <i>hacker ciberpunk</i> investigan la desaparición ocurrida hace décadas de la sobrina nieta de un gran magnate.		
Estructura dramática		
1er acto – Planteamiento	2do acto – Confrontación	3er Acto - Resolución
<p>Presentación</p> <p>Michael es un periodista que tiene serios problemas legales y económicos por haber acusado de malversación de fondos al magnate empresario Wennerstrom sin poder probarlo.</p>	<p>Pinza 1</p> <p>Pernilla antes de irse revela a Michael que los números de Harriet son citas bíblicas.</p>	<p>Pinza 3*</p> <p>Lisbeth mira en las cámaras de seguridad que Martín intentó abrir la puerta de la cabañita. Él es el asesino.</p>
	<p>Punto medio</p> <p>Michael y Lisbeth llegan a la conclusión de que Harriet sabía de los asesinatos porque estos tenían una relación con su familia. Lisbeth descubre que las mujeres asesinadas tienen nombres judíos y bíblicos.</p>	<p>Clímax</p> <p>Lisbeth persigue a Martín. Él muere.</p>
<p>1er Plot Point o punto de giro</p> <p>Henrik hace su ofrecimiento monetario y la cabeza de Wennerstrom a Michael, si descubre qué pasó con Harriet.</p>	<p>Pinza 2</p> <p>En casa de Harald, Michael descubre por fotografías que es Martín a quien Harriet miraba antes de desaparecer. Lisbeth descubre que en todos los asesinatos se encontraba Gottfried cerca, el padre de Harriet.</p>	<p>Epílogo</p> <p>Descubren que Anita Vanger y Harriet son la misma persona. Michael se reúne con Harriet. Harriet llega a Hedestad para ver a Henrik.</p>
	<p>2do Plot Point</p>	

	Martín atrapa a Michael. Le confiesa que es un asesino.	
--	---	--

Línea Argumental Lisbeth y Michael

Tema		
Lisbeth Salander es una investigadora <i>hacker</i> antisocial que se enamora de un periodista que le dobla la edad.		
Estructura dramática		
1er acto – Planteamiento	2do acto – Confrontación	3er Acto – Resolución
<p>Presentación</p> <p>Lisbeth es una investigadora muy inteligente, pero con pocas capacidades para expresar sentimientos y crear relaciones sociales. Su último caso fue Michael.</p>	<p>Pinza 1</p> <p>Michael visita a Lisbeth y le pide que trabaje con él.</p>	<p>Clímax</p> <p>Lisbeth salva a Michael y mata a su raptor.</p>
	<p>Punto medio</p> <p>Hieren a Michael.</p>	
<p>1er Plot Point o punto de giro</p> <p>Michael descubre que fue investigado por Lisbeth Salander.</p>	<p>Pinza 2</p> <p>Lisbeth lo cura y se acuesta con él.</p>	<p>Epílogo</p> <p>Lisbeth ayuda a Michael con el caso de Wennerstrom, pero se aleja de él al encontrarlo caminando junto a su amante Érika.</p>
	<p>2do Plot Point</p> <p>Raptan a Michael.</p>	

4.2.6. Delimitación de la unidad de observación y grupos temáticos

Para llevar a cabo el análisis de la presente investigación, se eligieron 27 secuencias a estudiar, de las cuales se seleccionaron un total de 29 escenas como unidad de observación de la película *La chica del dragón tatuado*, teniendo en cuenta en primer lugar como criterios de selección la

similitud del discurso narrativo con los discursos de feminidad y patriarcado, y la importancia de las escenas en las tres curvas dramáticas de la película.

Las 29 escenas están divididas en cuatro grupos temáticos: justicia-venganza, resistencia hacia la dominación patriarcal, antiheroísmo-heroísmo y belleza-fealdad de lo femenino, importantes temas que se desarrollan en la película. Cabe resaltar que algunas escenas pertenecen a más de un grupo temático por su complejidad.

4.2.6.1. *Secuencias y escenas de justicia y venganza*

- Secuencia 2
 - Escena el jefe de Lisbeth le comenta al abogado Frode, que ella es una de las mejores investigadoras en toda Suecia, pero que tiene dificultad para entablar relaciones sociales en el trabajo.
- Secuencia 7
 - Escena Lisbeth en el hospital con su tutor, el médico dice que su pronóstico no es muy bueno, está en coma.
 - Escena Lisbeth en el tren, llorando.
- Secuencia 10
 - Escena Lisbeth quiere montar una trampa a su tutor, lo llama con la excusa de pedirle dinero.
- Secuencia 13
 - Escena Lisbeth visita a su tutor en su departamento y lo desmaya con un paralizador de *electroshock*.
 - Escena Lisbeth ata a su tutor. Le comenta que grabó cómo la violó y se lo muestra en la TV. También le dice que no pensaba que estuviese tan enfermo

como para violarla con tanta violencia. Tortura y sodomiza a su tutor. Luego le exige que le dé libertad para usar sus finanzas, que escriba un buen informe de ella cada mes y que negocie con la corte para que levanten su declaración de incompetencia, en el caso de que fracase o a ella le pase algo, el video de la violación se esparcirá en la red. Le prohíbe que esté con alguna chica, sea esto consentido o no, y si no lo hace, lo asesina porque está demente. Para que cumpla las reglas de Lisbeth, esta le tatúa en el pecho y estómago: “Soy un cerdo violador”.

- Secuencia 15
 - Escena tocan la puerta de Lisbeth, es Michael. Le pide que le ayude a atrapar a un asesino de mujeres.

4.2.6.2. *Secuencias y escenas de dominación y resistencia hacia el patriarcado*

- Secuencia 8
 - Escena Bjurman le dice a Lisbeth que controlará su economía por haber fracasado en adaptarse correctamente a la sociedad y si no lo hace la interna en una clínica psiquiátrica.
 - Escena Lisbeth sale enojada, grita de cólera en el ascensor.
- Secuencia 9
 - Escena intentan robar a Lisbeth en el metro, ella lo impide pero destrozan su *laptop*.
 - Lisbeth le pide a su tutor dinero para comprar su Mac, pero este termina interrogándola sobre su vida sexual, le pide a cambio sexo oral, abusa de ella y, finalmente, le da el dinero.

- Escena Lisbeth en su departamento escuchando metal y consumiendo drogas luego de la violación.
- Secuencia 10
 - Se encuentran en el departamento de su tutor. Lisbeth atada y violada por su tutor.
- Secuencia 11
 - Escena Bjurman le da el dinero a Lisbeth, ella va a su departamento.
 - Escena Lisbeth en su departamento, mientras se ducha, se puede observar cómo su cuerpo ha sido violentado.
- Secuencia 12
 - Escena Lisbeth se hace un nuevo tatuaje en el tobillo.
- Secuencia 13
 - Escena Lisbeth ata a su tutor. Le comenta que grabó cómo la violó y se lo muestra en la TV. También le dice que no pensaba que estuviese tan enfermo como para violarla con tanta violencia. Tortura y sodomiza a su tutor. Luego le exige que le dé libertad para usar sus finanzas, que escriba un buen informe de ella cada mes y que negocie con la corte para que levanten su declaración de incompetencia, en el caso de que fracase o a ella le pase algo, el vídeo de la violación se esparcirá en la red. Para que cumpla las reglas de Lisbeth, esta le tatúa en el pecho y estómago: “Soy un cerdo violador”.
- Secuencia 19
 - Escena Lisbeth se encuentra con su tutor en el ascensor, le exige que escriba un mejor informe mensual, que busque un psiquiatra que diga que ella está bien y que deje de buscar páginas para sacar el tatuaje de su estómago.
- Secuencia 21

- Escena Michael despierta y le pregunta a Lisbeth por qué el Estado tiene su tutela si ella ya cuenta con 23 años. Lisbeth le responde que es porque intentó matar a su padre, lo quemó vivo a los 12 años.

4.2.6.3. *Secuencias y escenas de antiheroísmo y heroísmo*

- Secuencia 3
 - Escena Lisbeth se encuentra en su departamento, comiendo comida chatarra, investigando al grupo Vanger y Wennerstrom y hackeando el correo de Michael.
- Secuencia 21
 - Escena Lisbeth llega a tiempo para romper la mandíbula de Martín con un palo de golf, salva a Michael de ahogarse. Martín huye. Michael le dice a Lisbeth que hay un arma y vaya a atrapar a Martín. Ella le pide permiso para matarlo.
 - Escena Lisbeth va a buscar a Martín pero este huye en su carro.
 - Escena Lisbeth lo persigue en su moto y sin casco. **Lisbeth alcanza a Martín pero este intenta sacarla del carril por los costados y sale de la pista, estrellando su carro.**
 - Escena **Lisbeth se acerca para rematarlo con una pistola, pero el auto explota. Martín muere quemado. Lisbeth contempla el incendio y se va.**
- Secuencia 25
 - Escena Lisbeth viaja para conocer los movimientos de Wennerstrom y tenderle una trampa: cambia de identidad y le roba.

4.2.6.4. *Secuencias y escenas de belleza y fealdad femenina*

- Secuencia 2

- Escena Lisbeth llega a la oficina en moto, sus compañeros la miran de forma extraña.
- Escena El jefe de Lisbeth le comenta al abogado Frode, que ella es una de las mejores investigadoras en toda Suecia, pero que tiene dificultad para entablar relaciones sociales en el trabajo. Prefiere que ella no vea presencialmente a sus clientes y así evitar causar malas impresiones porque es diferente en todo sentido.
- Lisbeth se reúne con el abogado Frode por primera vez.
- Secuencia 8
 - Escena Bjurman cuestiona que Lisbeth use un *piercing* en la ceja.
- Secuencia 19
 - Escena Lisbeth se acuesta con Michael. Siguiendo día, Lisbeth le prepara el desayuno a Michael y le dice que le gusta trabajar con él.
- Secuencia 25
 - Escena Lisbeth viaja para conocer los movimientos de Wennerstrom y tenerle una trampa: cambia de identidad y le roba.

CONCLUSIONES

Cada individuo es único, pero la sociedad sintetiza y generaliza las ideas sobre grupos para establecer una comunicación más rápida, y en otros casos existe intolerancia y miedo a la diferencia. Así tenemos ideas o discursos interiorizados sobre sexo, costumbres, religión, género, clases, entre otros. Evidentemente, estos no presuponen la manifestación de un contenido real. El hombre debe mantener a la familia y la mujer cuidar de los hijos, la mujer debe llegar virgen al matrimonio, la raza blanca es superior a la negra, son algunas de las ideas generalizadas, llamadas prejuicios. Desde mi punto de vista, el mayor problema está en su transmisión inconsciente. Las personas son criadas con estas ideas y luego las replican de forma inconsciente en sus acciones, de generación a generación, expandiéndose en todos los niveles de la sociedad.

En mi caso, poseo una familia que deseaba tener un hijo varón en vez de una mujer. El médico que examinó a mi madre cuando ella estaba embarazada de mí, se equivocó en determinar el sexo y dijo que era un varón. Mis padres, emocionados, compraron diversos utensilios, juguetes y ropa para un bebé varón. Triste fue su sorpresa con la segunda ecografía que evidenciaba mi sexo femenino. No obstante, mi padre aún deseaba un hijo varón, y me crio, desde su punto de vista, como uno. No fue sino hasta los once años aproximadamente, que dejé de usar ropa masculina e intenté comportarme más como mis compañeras. Estaba entrando en la pubertad y me importaba la opinión de mis pares. La actitud de mi padre puede ser criticable, pero este deseo suyo de criar un varón ayudó a que en mi casa no se pusiera límites a mi forma de vestir, jugar, caminar, hablar, tampoco nadie me impuso ninguna profesión, ni se me dijo qué tan fuerte podía llegar a ser, cuánta independencia podía tener. Mi padre no me obligaba a comportarme como un “niño”, pero tampoco me obligaba a comportarme como una “niña”. Él me dejó vestirme como yo quería, ya sea con gorro, con pantalón o falda, con polos anchos o

apretados. Yo amaba mucho a mi padre y pretendía ser como él. En casa también ayudábamos, padre nos daba la opción de elegir entre los quehaceres del hogar o en la imprenta que él manejaba. Siempre odié los quehaceres y prefería trabajar en su imprenta al lado de sus empleados, casi todos ellos hombres. En relación al juego, en Navidad y en mi cumpleaños podía decidir qué juguete me regalaban. Tenía Barbies, castillos, legos, carros, trompos, yaxes y hasta una huaraca para cazar aves. Sin querer, mi padre evitó que asimilara ideas de género que me hubiesen limitado como persona.

Es por eso que, al llegar a la adolescencia, no me sentía bien al tomar ciertos roles de género y discursos que eran bien vistos por mis pares y algunos familiares. Entre mis recuerdos está el comportarse con delicadeza, tratar de ser tímida porque eso demuestra mi pureza, evitar dar mi opinión entre los varones porque una mujer debe dedicarse solo a los quehaceres, el tratar de apurarme en conseguir un novio adinerado y responsable que pueda mantener a mis hijos y a mí misma, etc. Pero este tipo de discursos no se encontraban solo en mi familia, estaban en todas las instituciones con las que me involucraba, desde el colegio, universidad, iglesia, medios de comunicación, Estado, trabajo, entre otros.

Con el pasar de los años, encontré algunos referentes con los cuales me sentí identificada, como *Xena, la princesa guerrera*, Sarah Connor en *Terminator* y Sailor Mars en *Sailor Moon*. Pero entendía que no era común observar personajes femeninos fuertes en la pantalla y en la vida real. Grata fue mi sorpresa cuando una de mis amigas de la universidad me recomendó leer el libro *Los hombres que no amaban a las mujeres* del autor Stieg Larsson, y me sorprendí mucho más cuando esta historia llegó al cine con *La chica del dragón tatuado* del director David Fincher.

Lisbeth Salander pertenece a un nuevo tipo de rol femenino comercial de la década del 2000 que, al igual que otros roles femeninos que aparecieron a través de la invención del cine, representa y cuestiona a la mujer en sus problemáticas, prácticas y estereotipos frente a una sociedad machista, xenófoba e intolerante.

En este caso particular, Lisbeth es una de las precursoras antiheroínas del cine norteamericano comercial contemporáneo. Posee su propio sistema de justicia y sus propios métodos para impartirlo, los cuales no son legales pero sí legítimos, a causa de un Estado jurídico corrupto e ineficiente con las personas más vulnerables. Si bien lucha contra villanos arriesgando su vida, no lo hace de forma completamente altruista. A Lisbeth le gusta mostrar el lado negativo de las personas y castigar a los villanos, especialmente a aquellos que hacen daño a las mujeres por ser mujeres, los misóginos. Además, en relación a los aspectos físico y psicológico, Lisbeth no cuenta con las cualidades que tradicionalmente se le otorga a un héroe clásico, todo lo contrario, es una mujer de estatura media y delgada con apariencia débil, pero cuenta con una memoria fotográfica y una capacidad increíble para el manejo de conocimientos de investigación e informática. En relación a su personalidad, es antisocial, maniática, con pésimos hábitos alimenticios y el humor que emana de ella es sarcástico y mordaz. Lisbeth Salander es un antihéroe y a la vez es una nueva representación femenina contemporánea opuesta, en gran mayoría, a los usuales estereotipos femeninos del cine comercial, que al igual que otros roles, influenciará y está influenciando en la creación de nuevos roles femeninos, ya sean estos protagonistas o secundarios, heroicos o antiheroicos.

Lisbeth también es una manifestación de la diferencia y complejidad de cada mujer en sus objetivos de vida, gustos, hábitos, valores, creencias religiosas, cuerpo, percepción del mundo, etc. Habrá mujeres que se sentirán desarrolladas ascendiendo en sus trabajos, pero habrá otras

que preferirán ser amas de casa, ninguna es mejor o peor que la otra. Habrá mujeres que se sentirán completas desarrollando una empresa y viéndola crecer poco a poco, en cambio habrá otras que preferirán tener hijos o recorrer todo el mundo. Lisbeth es un ejemplo de que la mujer puede salir de los roles clásicos que por años las han limitado. Las mujeres en el cine pueden mostrar un personaje desarrollado, profundo, valiente, empoderado, inteligente, transgresor, etc., y, además, ser comerciales y aceptadas por el público.

Lisbeth representa al tipo de mujer que desea vestirse para ella y no para el otro, que busca y obtiene su independencia, que no le importa luchar con toda su fuerza con tal de mantener su vida y hacerse respetar. Sin embargo, también evidencia la respuesta negativa que muchas veces da la sociedad, en la vida real, cuando uno trata de ser diferente y que se traduce en: intolerancia, odio, prejuicios, injusticia, violencia, etc. El Estado, la familia, los centros educativos y otras instituciones de la sociedad difunden y normalizan los roles de género estereotipados sobre la mujer y otros actores. El Estado y el sistema de justicia, que se deben encargar de velar por la seguridad de sus ciudadanos e impartir justicia, demuestran en el día a día su incapacidad en el trato que brindan a las mujeres y a otros grupos vulnerables. Mujeres de todas las edades son perjudicadas en actos de violencia sexual, familiar, económica, laboral, y hasta de salud por el solo hecho de ser mujeres. Y es en este vacío legal y práctico, en el mundo de Lisbeth Salander, que solo le queda luchar con sus propios métodos y sistema de justicia para poder sobrevivir y dejar de ser una víctima¹²⁴. Algo que también se refleja en la aún inconclusa paridad de género que se reclama en constantes manifestaciones y que ha causado el surgimiento de la cuarta ola femenina.

¹²⁴ Cabe resaltar que la presente investigación no alienta el quebrantamiento del sistema de justicia, solo es un análisis.

Pero, ¿por qué es importante que existan nuevos roles de la mujer en el cine y en cualquier medio de entretenimiento? Los roles de la mujer, si bien son representaciones parciales de la realidad, también son roles limitados que normalizan el sistema patriarcal y todos sus problemas hacia la mujer. Por lo tanto, es importante contar con nuevos roles femeninos en el cine que representen a la mujer real y que cuestionen a la mujer estereotipada. Lisbeth Salander es un nuevo rol protagónico femenino antiheroico, pero son necesarios más papeles que representen la complejidad de la mujer, sus prácticas, deseos, problemas, entre otros.



RECOMENDACIONES

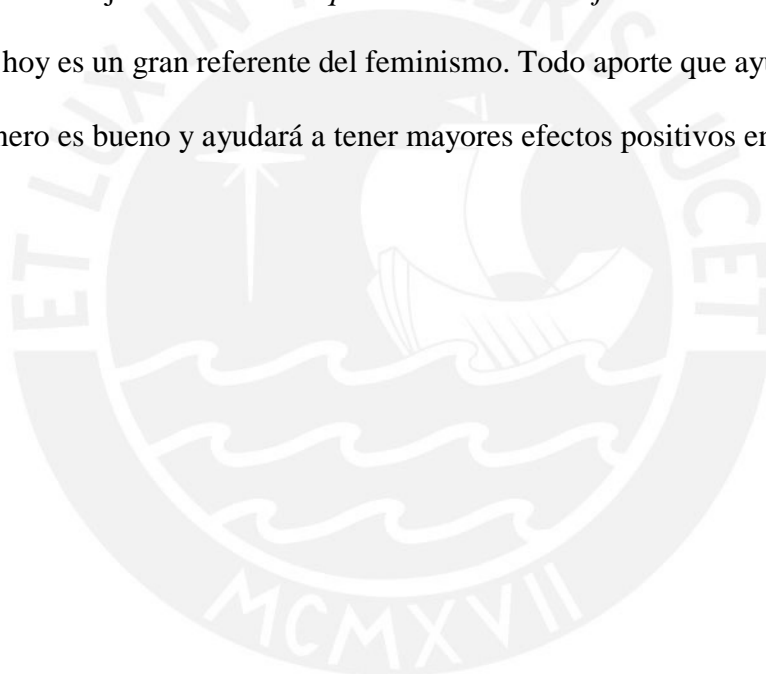
En la última década, la mujer ha conseguido mayores derechos y oportunidades en diversos aspectos de la vida social. Puede gobernar, decidir no casarse, utilizar métodos anticonceptivos, estudiar carreras que eran exclusivas de los varones, ser independiente económicamente, etc. Sin embargo, todavía no se logra la deseada paridad de género y aún la mujer se mantiene entre los grupos vulnerables. Como respuesta, miles de mujeres en todas partes del mundo reclaman un cambio mediante manifestaciones multitudinarias y medios virtuales. El cine, como otros medios de comunicación, también realiza una crítica a los antiguos roles que desacreditan a la mujer y utiliza la ficción como medio de catarsis en una sociedad injusta y violenta contra la mujer.

Desde otro ángulo, el cine y otros medios de comunicación también son un reflejo parcial de nuestra sociedad y tienen la capacidad de influenciar en los espectadores. En el primer caso, esto se ve reflejado con el aumento de personajes femeninos empoderados y protagonistas en el cine comercial, aunque aún persiste la idea de vincular a la mujer con cierta dependencia del hombre o de su familia como objetivo de vida. En el segundo caso, se refleja en los cambios de referentes positivos y negativos y su impacto en la vida diaria; los medios que antes mostraban una cantidad muy limitada de roles femeninos y dependientes de los hombres, muestran roles más empoderados como es el caso de las heroínas (como la princesa Diana en *Wonder Woman* o Katniss Everdeen en *Los juegos del hambre*), y antiheroínas (como Furiosa en *Mad Max: Fury Road*, Beatrix Kiddo en *Kill Bill* o Lisbeth Salander). Si antes las niñas jugaban a la casita o las mamás, ahora también se juega a ser superheroínas y salvar el mundo, a ser doctora, presidenta, asesina de *zombies*, *ninja*, etc.

Por todo lo anterior, se recomienda mantener el crecimiento de personajes femeninos complejos, empoderados y diversos en el cine, ya sea en papeles protagónicos como en

secundarios. Una estrategia para seguir promoviendo su producción es plantear requisitos en la producción de cine auspiciada por el Estado, como es el caso de la DAFO. Requisitos como utilizar un porcentaje mínimo de personajes femeninos, contar con paridad de género en los cargos de gran responsabilidad de los productos audiovisuales, sacar concursos que muestren exclusivamente personajes femeninos innovadores o que sean dirigidos por mujeres sería un buen punto de partida.

Por último, se recomienda seguir promoviendo la investigación de género, pero no solo desde el punto de vista de la mujer. *Los hombres que no aman a las mujeres* fue escrita por un hombre, Stieg Larsson, y hoy es un gran referente del feminismo. Todo aporte que ayude en la lucha de la paridad de género es bueno y ayudará a tener mayores efectos positivos en la sociedad.



BIBLIOGRAFÍA

Acaso, M., Belver, M.H., Nuere, S., Moreno, M.C., Antúnez, N., Ávila, N. (2011): *"Didáctica de las Artes y la Cultura Visual."*. Madrid, España: Akal.

Aguilar, P., & Arranz, F. (2010). *Cine y género en España: Una investigación empírica*. Madrid: Cátedra. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/997/99722248007.pdf>

Albaladejo, Feliu. 2010. *La mujer hacia la publicidad, nuevos discursos*. Recuperado de <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/15822/1/Binder9.pdf>

Ana de Miguel. S/F. *El feminismo a través de la historia I. Feminismo premoderno. Mujeres en Red. El periódico feminista*. Recuperado de http://www.mujeresenred.net/IMG/article_PDF/article_a1309.pdf

Ana de Miguel. S/F. *Los feminismos a través de la historia. Capítulo II. Feminismo Moderno. El feminismo a través de la historia I. Feminismo premoderno. Mujeres en Red. El periódico feminista*. Recuperado de http://www.mujeresenred.net/IMG/article_PDF/article_a1310.pdf

Ana de Miguel. (S/F). *Los feminismos a través de la historia. Capítulo III. Neofeminismo: los años 60 y 70. Mujeres en Red. El periódico feminista*. Recuperado de http://www.mujeresenred.net/IMG/article_PDF/article_a1311.pdf

Aparici, R., Aparici, R., & E-libro, Corp.. (2010). *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid: UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=wc2RPPWlp2MC&pg=PA14&dq=medios+de+comunicacion+reflejo&hl=es-419&sa=X&ei=ZaDVdHwKInBggSq2YOQBA&ved=0CCsQ6AEwAw#v=onepage&q=medios%20de%20comunicacion%20reflejo&f=false>

Asamblea General, Naciones Unidas. (2006). *Estudio a fondo sobre todas las formas de violencia contra la mujer: Informe del Secretario General*. Recuperado de <http://www.cepal.org/mujer/noticias/paginas/1/27401/InformeSecreGeneral.pdf>

Ariel, Claudio. 2011. *Nociones de cibercultura y literatura: herramientas para la creación digital*. Recuperado de https://books.google.com.pe/books?id=9lQ3AwAAQBAJ&pg=PA10&dq=antihero&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=antihero&f=false

Aumont, J., & Aumont, J. (1993). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Ayuso de Vicente, Carla y García Consuelo. (1997). *Diccionario de términos literarios*. Recuperado de https://books.google.com.pe/books?id=FmHTX6p1qo4C&pg=PA25&dq=antihero&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=antihero&f=false

Ayuso de Vicente, Carla y García Consuelo. (1997). *Diccionario de términos literarios*. Recuperado de https://books.google.com.pe/books?id=FmHTX6p1qo4C&pg=PA25&dq=antihero&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=antihero&f=false

Ballesteros, A. (2013). *De las locas del desván a Lisbeth Salander: Paradigmas de la violencia de género en la narrativa gótica y fantástica angloamericana del siglo XIX*. Recuperado de https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11851/58398_6.pdf?sequence=1

Beauvoir, S. ., & Martorell, A. (2000). *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra. Recuperado de <http://users.dsic.upv.es/~pperis/El%20segundo%20sexo.pdf>

Bernárdez, R. A., García, R. I., & González, G. S. (2008). *Violencia de género en el cine español: Análisis de los años 1998 a 2002 y guía didáctica*. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de http://eprints.ucm.es/10474/1/Libro_violencia_y_cine.pdf

Bernárdez R. A. (2007). Representación cinematográfica de la violencia de género: femenino y masculino en el cine comercial español. Recuperado de http://eprints.sim.ucm.es/10476/2/violencia_y_cine._circunstancia.pdf

Blazquez, Ester. 2003. *Las "nuevas" heroínas del cine de acción: Laura Croft y Los Ángeles de Charlie*. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/download/108681/155043>

Block, B. A. (2008). *Narrativa visual : creación de estructuras visuales para cine, vídeo y medios digitales*. Barcelona : Omega, 2008. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02225a&AN=pucp.608452&lang=es&site=eds-live&scope=site>

Castillo J.(2009). *Televisión realización y lenguaje audiovisual*, España. Instituto de Radio y Televisión Española.

Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán. (S/F). *Reporte: Femicidio en el Perú*. Recuperado de <http://www.flora.org.pe/investigaciones/femicidio.pdf>

Diccionario Oxford. (2019). *Definición de justicia en español: justicia*. Recuperado de <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/justicia>

Field, Syd. 2012. *El manual del guionista*. Recuperado de http://campostrilnick.org/wp-content/uploads/2012/09/Syd_Field_-_El_manual_del_guionista.pdf

Fuller, Norma. 1993. *Dilemas de la femineidad: mujeres de clase media en el Perú*. Recuperado de https://books.google.com.pe/books?id=fRGkjqGgFicC&pg=PA228&lpg=PA228&dq=Fuller+norma+1989&source=bl&ots=a_AxKlnNqL&sig=jvLX323oNme8ouUvPSFN7zOLdTM&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj32Lb4qbrYAhUILyYKHbT_AEkQ6AEIYTAO#v=onepage&q=Fuller%20norma%201989&f=false

Galán, Elena. 2006. *Personajes, estereotipos y representaciones sociales*. Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, Área de Comunicación Audiovisual.

Universidad Carlos III Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. Recuperado de <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/9475>

Galán, Elena. 2007. *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*. Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, Área de Comunicación Audiovisual. Universidad Carlos III. Recuperado de <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/ElemaGalan.pdf>

Gamba, Susana. 2008. *Feminismo: historia y corrientes*. Mujeres en Red. El periódico feminista. Recuperado de http://portales.te.gob.mx/genero/sites/default/files/Feminismo%20aula%20casa_0.pdf

García, Ana. 2003. *Desarrollo del género en la feminidad y la masculinidad*. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?hl=es&lr=&id=-4aWBgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA7&dq=feminidad+concepto&ots=gqMNmPvj5u&sig=0Q2wIInK378Xr0ZgiXaUqjBEGTc#v=onepage&q=feminidad%20concepto&f=false>

Guarinos, Virginia. 2008 *Los medios de comunicación con mirada de género*. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/280936271_Los_medios_de_comunicacion_con_mirada_de_genero

Hernández, Roberto. 2010. *Metodología de la investigación*. Recuperado de https://www.esup.edu.pe/descargas/dep_investigacion/Metodologia%20de%20la%20investigacion%20ta%20Edici%C3%B3n.pdf

Iadevito, Paula. 2014. *Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación Universitas Humanística*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/791/79131632010.pdf>

In Arroyo, A., In Bustelo, M., In Escobar, R. G., Escobar, G., Agencia Española de Cooperación Internacional., Federación Iberoamericana de Ombudsmán., & Universidad de Alcalá de Henares. (2004). *Derechos de la mujer: II Informe sobre derechos humanos*. Madrid: Trama. Recuperado de https://books.google.com.pe/books?id=HVC_dY6bEHAC&printsec=frontcover&dq=derechos+de+la+mujer&hl=es-419&sa=X&ved=0CCEQ6AEwAWoVChMIq3a0cSVxgIVgWasCh1ELQB9#v=onepage&q=derechos%20de%20la%20mujer&f=false

Inmaculada, Sánchez y Labella, Martín. 2016. *¿Cómo abordar la construcción de los personajes creados para ficción? Una herramienta para el análisis desde una perspectiva narrativa y de género*. Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/48566/Pages%20from%20periodismoygenero-12.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Instituto Nacional de Estadística e Informática (Peru),. (2013). *Perú encuesta demográfica y de salud familiar: 2012 : nacional y departamental*. Recuperado de http://www.flora.org.pe/observatorio/estadisticas/Endes2012_violencia.pdf

Instituto Oficial de Radio y Televisión (España), & Foro Nacional Mujer, Violencia y Medios de Comunicación. (2005). *Mujer, violencia y medios de comunicación*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. Recuperado de http://estaticos.elmundo.es/documentos/2004/06/sociedad/malostratos/mujer_violencia_y_medios.pdf

Kintzler, C. (2005). *La República en preguntas*. Buenos Aires: Ediciones del Signo. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=GgfZ4I5H2UoC&pg=PA173&lpg=PA173&dq=Catherine+Kintzler+venganza+castigo&source=bl&ots=NONgWU3Cqb&sig=ACfU3U1ICK9jW5cjiea4zCdroYTCb1ZQA&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjGuNPe6sziAhXqpVkKHc9HDMQQ6AEwCHoECAkQAQ#v=onepage&q=Catherine%20Kintzler%20venganza%20castigo&f=false>

Lagarde, Marcela. 1990. *Identidad femenina*. Recuperado de https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf

Larsson, S., Lexell, M., & Ortega, R. J. J. (2005). *Los hombres que no amaban a las mujeres: Millennium I*. Barcelona (España: Ediciones Destino.

Lema, T. E. V. (2005). *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000: : memoria para optar al grado de doctor*. Madrid: Universidad Complutense], Servicio de Publicaciones.

Lema, Eva. (2003). *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood. Tesis. Memoria para optar al grado de doctor*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de ciencias de la información, Madrid.

Lujan, P. M., Fernández, R.-G. E., Garibo, P. A.-P., & In Universitat de València. (2013). *Violencia contra las mujeres y alguien más*. València: Universitat de València, Departamento de Filosofía del Derecho, Moral y Política. <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/29006/Tesis%20completa.pdf?sequence>

Márquez, Juan. 1990. *Maquillaje y caracterización*. Madrid, España: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Martínez-Herrera, M. (January 01, 2007). La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades En Psicología*, 21, 108, 79-95. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/apsi/v21n108/v21n108a04.pdf>

Mateos, S. S. (January 24, 2013). Construcción de la feminidad normativa y sujeto político. *Investigaciones Feministas*, 4, 0.) Recuperado de <http://www.inmujer.gob.es/publicacioneselectronicas/documentacion/Revistas/ANALITICAS/DEA0291.pdf>

Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo.

Meyer, B. (2008). *Héroes : los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid : Ediciones Siruela, 2008. Retrieved from <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02225a&AN=pucp.550021&lang=es&site=eds-live&scope=site>

Morillo, Melania. 2016. *Heroínas y antiheroínas de la ficción televisiva estadounidense actual Un análisis desde la perspectiva de género al fenómeno post Buffy. Tesis de fin de grado en comunicación audiovisual*. Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/43630/TFG-Hero%20C3%ADnas%20y%20antihero%20C3%ADnas-Melania%20Morillo%20Bobi.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Muñoz, F., & Esparza, C. (2015). *La mujer es aún lo Otro : actualidad y política en el pensamiento de Simone de Beauvoir*. Lima: PUCP. Fondo Editorial, 2015. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02225a&AN=pucp.565394&lang=es&site=eds-live&scope=site>

Nadoolman Landis, D. (n.d.). *Diseñadores de vestuario*. Barcelona : Océano, 2003. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02225a&AN=pucp.379362&lang=es&site=eds-live&scope=site>

Navarro, M. S. (2011). *Acerca del cine como medio expresivo*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso. 2011. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02225a&AN=pucp.559061&lang=es&site=eds-live&scope=site>

Núñez Domínguez, Trinidad, Loscertales Abril, Felicidad, Universidad de Sevilla. Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, & Guarinos, Virginia. (2008). *Mujer y cine*. Instituto Andaluz de la Mujer. Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/26775>

Organización Mundial de la Salud y Organización Panamericana de la Salud. (2013). *Comprender y abordar la violencia contra las mujeres: violencia infligida por la pareja*. Recuperado de http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/98816/1/WHO_RHR_12.36_spa.pdf

Organización Mundial de la salud. 2013. *Comprender y abordar la violencia contra las mujeres: panorama general*. Recuperado de <http://apps.who.int/iris/handle/10665/98788>

Peru. (2014). *Plan nacional de igualdad de género 2012-2017: Plan nacional contra la violencia hacia la mujer 2009-2015 (PNCVHM) y sus herramientas de gestión*. Recuperado de http://www.mimp.gob.pe/files/programas_nacionales/pncvfs/planes/plan-nacional-contra-violencia-mujer-2009-2015.pdf

Planned Parenthood Federation of America Inc. 2016. *Género e identidad de género*. Recuperado de <https://www.plannedparenthood.org/es/temas-de-salud/orientacion-sexual-y-genero/genero-e-identidad-de-genero/que-son-los-estereotipos-de-rol-de-genero>

PUCP. (2014). *Perú. Estudio Familia, Roles de Género y Violencia de Género*. Recuperado de http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/36496/IOP_1212_01_R_4.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Real Academia Española, 13 de noviembre de 2017. *Identidad*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=KtmKMfe>

Rose, O. M. S/F. *Acerca de Lisbeth Salander (millennium) y la elección bisexual de objeto en la mujer*. Recuperado de http://www.spp.com.pe/uploads/biblioteca/BiViPsiL/Revista_SPP/Montero_9.pdf

Rudin, S (productor) & Fincher, D (director). (2011). *La chica del dragón tatuado*. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Sánchez, Jimena. (2012). *Si me dejas, te mato: el feminicidio uxoricida en Lima*. Tesis de licenciatura en Sociología en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1402>

Sánchez, S. (2009). *Estudio longitudinal del impacto de la violencia de pareja sobre la salud física y el sistema inmune de las mujeres*. Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10204/sanchez.pdf;jsessionid=59645B80DDDD5F1081CF17A174B98FB8.tdx1?sequence=1>

Sánchez, S. M. (2011). *Manual esencial del guión cinematográfico*. San Vicente [del Raspeig] Alicante: Club Universitario. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=aV7yKPK-PmoC&printsec=frontcover&dq=guion+cinematografico&hl=es&sa=X&ei=rvCiVYD3Gpe3oQSS2qSICQ&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q=guion%20cinematografico&f=false>

Seger, L., Chacón, M., Méndiz, N. A., & Gómez, B. C. R. (2000). *El arte de la adaptación: Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Ed. Rialp. Recuperado de https://books.google.es/books?id=5e8Evhwi7bsC&printsec=frontcover&dq=seger+1993&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwivh_Kep8_SAhXHMSYKHUOhCTQQ6AEIHjAA#v=onepage&q=seger%201993&f=false

Sutton, Celia (2017, 1 junio). Cine feminista de los años setenta - El Espectador Imaginario. Recuperado 12 diciembre, 2019, de <http://www.elespectadorimaginario.com/cine-feminista-de-los-anos-setenta/>

Streling, C. (2012). *No sé lo que soy-Una investigación sobre el personaje de Lisbeth Salander desde varios puntos de vista en periódicos y blogs españoles*. Recuperado de <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=2293537&fileId=2293538>

Unidad Gerencial de Diversificación de Servicios. (2010). *Principales indicadores de violencia contra la mujer según ENDES*. Recuperado de http://www.mimp.gob.pe/files/programas_nacionales/pncvfs/estadistica/indicadores_2000_2010.pdf

Universidad Valencia. (1982). La mujer en la historia del cine. Artículo de la Universidad de Valencia. Recuperado de http://mural.uv.es/cavigar/Mujer_Cine.pdf

Vallejo, Claudia. (2005). *Representación de la violencia contra las mujeres en la prensa española (El País/ El Mundo) desde una perspectiva crítica de género: Un análisis crítico del discurso androcéntrico de los medios*. Recuperado de http://www.dissoc.org/recursos/tesis/Tesis_Vallejo.pdf

Zurian, H. F. A., & Herrero, J. B. (November 12, 2014). Los Estudios de Género y la Teoría Fílmica Feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual. *Área Abierta*, 14, 3. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/280721451_Los_Estudios_de_Genero_y_la_Teoria_Filmica_Feminista_como_marco_teorico_y_metodologico_para_la_investigacion_en_Cultura_Audiovisual

