

¿Cómo tengo que ser para que me quieras? La construcción del enamoramiento en los relatos cinematográficos: propuesta de un modelo de alfabetización audiovisual para la prevención de la violencia de género

En torno a la historia de amor de unos personajes muchas narraciones abordan asuntos clave para nuestra identidad personal y social, como son los factores que hacen deseable una relación, los obstáculos y renuncias que anteceden al encuentro feliz de una pareja o la propia definición cultural de las mujeres y los hombres *que logran ser amados*. Gracias al enorme poder de difusión de los soportes audiovisuales, algunos de estos relatos instalan socialmente las características y los patrones conductuales de sus personajes hasta convertirlos, muchas veces, en pautas normalizadas: nos proporcionan esquemas y modelos con los que elaborar y narrar nuestra propia experiencia y pueden conducirnos, por lo tanto, a determinados modos de interpretar y condicionar nuestra realidad cotidiana.

La alfabetización audiovisual aplicada a este tipo de narraciones se impone entonces como una urgente tarea pedagógica: es necesario ayudar a los públicos más jóvenes a desarrollar destrezas de detección y análisis de aquellos elementos que, desde las pantallas, puedan estar instalando determinados patrones peligrosos en lo concerniente el reparto de roles de género o las estructuras de relación amorosa.

Como actividad integrable en programas de prevención de violencia de género, proponemos un modelo con el que promover el análisis y la reflexión crítica de los relatos que abordan las definiciones culturales de enamoramiento y vida en pareja. Sus objetivos principales son despertar la alerta en contextos educativos ante determinados modos con que estas narraciones pueden asentar ciertos enunciados y modelos, a la vez que propiciamos el debate y la reflexión en torno a los estereotipos y presiones culturales que afectan a la identidad, los derechos y la seguridad cotidiana de muchas mujeres.

Palabras clave: medios de comunicación, alfabetización audiovisual, construcción de la identidad, violencia de género, cine, relatos audiovisuales, amor romántico, adolescencia.

Una identificación poderosa

Cuando, desde una perspectiva sociológica o desde los estudios de comunicación, observamos las redes sociales que más éxito parecen tener en internet, hay un tipo de pasatiempo en torno al imaginario audiovisual que nos parece especialmente revelador: “¿Qué película eres?”, “¿Qué personaje de teleserie eres?”, “¿Qué canción eres?” preguntan los

encabezamientos de exitosos cuestionarios que pasan de mano en mano definiendo *cómo* es quien que se anima a contestar uno de esos sencillos juegos tipo-test. La principal novedad con respecto a las versiones anteriores que de este tipo de entretenimientos ofrecían, por ejemplo, las revistas “femeninas” o de adolescentes, es que ahora la visibilidad de los resultados es inmediata y muy notoria: como recompensa, quien contesta a las encuestas puede publicitar en su página personal –en “su perfil”, como, ni más ni menos, la han bautizado algunas de estas plataformas– un mosaico de supuestas descripciones de su personalidad, engarzadas como un escaparate de características basadas, de forma sobresaliente, en ejemplos del cine o la televisión. Tan importante es este factor de difusión de los resultados, que los cuestionarios permiten rehacerse una y otra vez hasta lograr la definición que más luzca en ese collage de fotografías y enunciados con que identificarse, a ojos de las amistades de red, con tal o cual personaje de “Sexo en Nueva York”, este o aquel título de canción romántica o con “Pretty Woman” en vez de con “Regreso al lago azul”.

Aparte de los posibles usos comerciales encubiertos que puedan albergar estos cuestionarios, si nos parece aquí tan significativo este juego virtual de asociaciones buscadas es porque lo entendemos como una nueva y llamativa expresión –aún más explícita, ingenua incluso, que otras anteriores– del grado de identificación que experimentamos con los relatos de ficción que nos rodean: parece que aquellos que manifiestan una mayor necesidad de presentarse y relacionarse socialmente a través de fórmulas concisas y esquemáticas –probablemente aquellos que aún se encuentran en un estadio de fuerte incertidumbre en relación a la conformación de la identidad y la elección de amistades o pareja– encuentran en los ejemplos de los relatos audiovisuales etiquetas o fórmulas referenciales particularmente atractivas y cercanas.

Quizás lo más relevante de este proceso es que, tras empezar por manifestaciones puntuales y casi anecdóticas –como pueden ser estos cuestionarios virtuales o la colección de recortes que elegimos en la adolescencia para forrar una carpeta–, no es raro que evolucione luego hasta modificaciones no siempre conscientes de aspectos tan significativos como son el vocabulario, las fantasías, el ideal de apariencia física o incluso discursos ideológicos y patrones conductuales. Ya no podemos considerar que estos grados de identificación sean siempre inofensivos: afectan a parcelas esenciales de la identidad del individuo –cómo se expresa, con qué sueña, a quién querría parecerse, qué tipo de situaciones o compañía identifica con el logro y la felicidad–; aspectos demasiado importantes, sobre todo en la infancia y la juventud, como para dejar un margen tan amplio de influencia a ciertos guiones de cine, televisión o multimedia cuya principal tarea narrativa es, muchas veces, conseguir historias rápidas, que impacten, que den qué hablar o que mantengan la atención capítulo tras capítulo.

La influencia entre realidad y ficción opera en dos direcciones. Los relatos de ficción y los programas de entretenimiento que más éxito alcanzan deben parte de su eficacia a haber sabido representar anhelos y aspectos reconocibles de aquellos públicos y épocas que los aplauden: han sabido captar los temas, las expresiones y las situaciones concretas que resultan emocionantes, románticas o divertidas para los receptores del patio de butacas. Pero en muchos casos vuelven como un boomerang, y actúan a su vez como un segundo foco de influencia de poderoso efecto multiplicador, asentando y reforzando tales aspectos sociales retratados y dándoles un

arraigo aún más potente: de repente, elementos como el aspecto de la protagonista, la muletilla recurrente de un personaje televisivo o la letra de la canción estrella de una banda sonora se instauran como insignias de determinados anhelos emocionales, sectores sociales o situaciones vitales (Eco, 1955, 1979; Geertz, 1983; Péquignot, 1991; Desai, 2003). Así, en cuestión de meses, los desorbitados zapatos de Carrie Bradshaw se convierten en la imagen que resume los supuestos objetivos de bienestar y logro de la “mujer independiente”. Los constantes cambios de parejas de “Física o Química”, necesarios para un equipo de guionistas que debe mantener la tensión de la serie sin cambiar el elenco de actores, pueden actuar como referencia de patrones sexuales para un gran número de estudiantes de secundaria de nuestro país. Angelina Jolie y Brad Pitt se aplaudieron hasta tal punto como la pareja más atractiva y encomiable del planeta, que pocos se alarmaron ante la peligrosa historia de palizas matrimoniales –sexis y sin consecuencias– que protagonizaron en “Mr. y Ms. Smith”.

¿Por qué son tan poderosos estos relatos cuando se lanzan desde las nuevas tecnologías, a la hora de actuar como agentes socializadores? Desde luego su alcance de difusión es mucho mayor que el de los anteriores métodos y soportes de comunicación social. Pero además esta inmensa capacidad de influencia reside en que una importante parte del consumo de estas narraciones va ligada a un tipo de actitud receptora particularmente vulnerable: generalmente acudimos a los relatos y los programas de entretenimiento audiovisual con la guardia baja, buscando descanso y distracción antes que reflexión y crítica; situación que, en el caso de los públicos más jóvenes, se agrava no sólo por el especial estadio cognitivo en el que se encuentran, sino también porque suele producirse durante largas sesiones diarias, a menudo sin compañía de adultos que puedan ayudar a interpretar los contenidos y restando tiempo y energía para otro tipo de actividades –jugar con amigos, leer, hacer ejercicio– que sí servirían para generar destrezas personales y sociales de protección (Díaz-Aguado y Falcón, 2006). Las consecuencias de este proceso socializador son de enorme calado: muchas veces, quienes idean y realizan estos productos reivindican el derecho a considerar su trabajo al margen de toda responsabilidad social más allá, quizás, de la de entretener o crear propuestas estéticas; pero, aún desde esta postura y quizás muy a su pesar, pueden estar influyendo para que determinados patrones y actitudes recogidos en sus películas, series de televisión o videojuegos se establezcan como norma entre muchos de sus espectadores (Martín Serrano, 1998). *Qué película eres* se convierte entonces en una pregunta mucho menos trivial cuando, efectivamente, el diseño de elementos tan importantes de la propia vida se copia de lo que determinados personajes hacen en la pantalla.

Esas peligrosas bonitas historias de amor

Entre las distintas parcelas que conforman la identidad, hay un grupo de factores que resulta especialmente permeable a este tipo de patrones importados de los modelos audiovisuales: determinados aspectos de autopercepción y relación social tales como las expectativas amorosas y de vida en pareja, la definición cultural de los roles de género o los patrones preconcebidos del tipo de situaciones o compañía que conducen al bienestar emocional y a la sensación de logro.

Si hay un esquema narrativo que resulta influyente en lo que concierne a estos aspectos es, sin duda, el que gira en torno al enamoramiento y alrededores: relatar el camino que dos personajes deben recorrer para encontrarse, descubrirse, elegirse mutuamente y salvar obstáculos para que la suya sea una historia memorable es una de las fórmulas que mejor garantiza la implicación emocional del público. Cuando se trata de descansar, de hacer un paréntesis de distracción hasta el nuevo día, las historias de amor juegan un papel especialmente eficaz y pregnante: nos ayudan a redecorar lo cotidiano, nos emocionan, nos intrigan y, lo que quizás es más importante, alimentan las fantasías de lo que quisiéramos que nos ocurriera o, incluso, de lo que quisiéramos entender que ya sucedió. Los relatos de amor –recitados, susurrados desde una radio, impresos en cuartillas o recreados en una pantalla– nos enseñan en parte a elaborar y narrar nuestra experiencia, poniendo sobre el tapete asuntos de suma importancia para todo aquel que se interroga acerca de la propia identidad y de cómo relacionarse: además de tratar aspectos como la tensión sexual, el cariño o la compañía, plantean otros también esenciales como son el saberse comprendido o la posibilidad de comprobar si las características y el proceder propios son adecuados para enamorar y que te elijan.

Sin duda éstos son asuntos de gran relevancia que reclaman una reflexión activa que va progresando a medida que crecemos y nos relacionamos con los demás. Según esta apreciación, no estaría de más atender con atención a la particular visión que de estos temas plasman, en sus relatos, artistas e intérpretes: sus historias brindarían, al fin y al cabo, múltiples y contrastantes ejemplos de conflictos y resoluciones con los que el público podría, desde edades tempranas, ir sabiendo algo más acerca de ese complejo mar de posibilidades, aciertos, amarguras, luchas y casualidades que es el amor. Si bien esta visión de los relatos tiene grandes ventajas, parece también que hay algunas características de este tipo de narraciones que hacen necesario que nuestro acercamiento a ellas se haga desde una alerta activa de análisis y cuestionamiento. Estas características tendrían importancia en relación a la enorme influencia que estas narraciones ejercen en nuestro modo de formular y relatar la propia vida: cuando fantaseamos, cuando elaboramos y reconstruimos explicaciones acerca de episodios vividos, cuando contamos a otros nuestras vivencias y emociones, tomamos prestados esquemas y recursos de los relatos de ficción (Bruner, 2002). Si a veces utilizamos un criterio novelado o, si se permite, “peliculero”, al seleccionar, relacionar y ornamentar ciertos episodios de nuestra experiencia, es porque estos esquemas operan con mucha fuerza en nuestro modo de percibir y entender ciertos aspectos de la vida. De ahí que, como veníamos exponiendo, sea tan importante que recordemos que ciertas características de este particular modo de narrar exigen que nos distanciamos oportunamente cuando nos entretenemos con ciertas películas y series de televisión. Entre tales características cabe destacar tres aspectos que resultan particularmente relevantes a la hora de despertar esta alerta:

- a) **El daño y el peligro como ingredientes atractivos y motores del logro amoroso.** Es importante recordar que quienes hacen de la narración su trabajo no sólo elaboran sus historias de acuerdo a lo que, individualmente, consideran conmovedor, necesario o justo. También se esfuerzan por encontrar nuevos conflictos que compliquen y hagan interesante cada trama, elementos que intriquen e impliquen al público para saber si los personajes van a conseguir salvar los

obstáculos que se interpusieron en su camino. Estas trabas que retrasan y preparan el clímax del relato, apelan a menudo a emociones y situaciones “efectivas” e impactantes emocionalmente *que nos hagan desear aún más la reunión de la pareja enamorada*: dramáticos enfrentamientos que luego puedan resolverse con una apasionada reconciliación; escenas de peligro físico, por ejemplo, que hacen necesaria la reacción de uno de los personajes en rescate del otro, propiciando así que ambos terminen por reconocer cuánto se aman; injusticias y errores dañinos que mueven a alguno de los personajes a descubrir y lamentar lo mal que trató al otro y, *ahora que la culpa le permite ver con claridad*, valorarlo como se merece y pedir su perdón y su amor; situaciones de intimidación o privación de la libertad que, a la larga, derivan en complicidad y atracción entre la víctima y su antiguo agresor...

“Siete novias para siete hermanos”, “Lo que el viento se llevó”, “La gata sobre el tejado de zinc”, “Doctor Zhivago”, “Grease”, “Los tres días del Cóndor”, “Átame”, “Tienes un e-mail”... reconocemos fácilmente estas recetas narrativas, estos esquemas con los que guiar el enamoramiento de los personajes. Nos hemos entretenido y hasta emocionado con muchas de estas historias y, viendo caso por caso, es probable que no creyésemos necesario cambiar nada en su estructura. Sin embargo, desmontando su engranaje y entendiendo *por qué* son elegidos estos episodios como antesala del clímax narrativo, entendemos lo perjudiciales que pueden resultar, por ejemplo, para públicos jóvenes que buscan patrones con los que fantasear sobre su futuro: que el peligro físico, el enfrentamiento extremo o la humillación sean elementos que, de algún modo, pueden propiciar o añadir emoción a una historia de amor son creencias que pueden instalarse con facilidad, relato tras relato, y que acarrearán fatales consecuencias para determinados tipos de espectadores.

- b) **La necesidad de selección, brevedad y simplificación: la historia narrada nunca es una historia completa.** Otro peligro que pueden encerrar estos relatos románticos y que, sin duda, se acentúa en el caso de los soportes audiovisuales, se deriva a veces de la particular necesidad de concisión que impera en este tipo de producciones y que impide a sus responsables matizar y desarrollar sus situaciones y tramas como quisieran. Incluso en las narraciones audiovisuales de formato más duradero, como ciertas series televisivas, el tiempo es una de las grandes carencias que restringen el trabajo de guión, realización y producción. Incluso tras un difícil periodo de selección durante las primeras fases de elaboración de una historia, ciertas necesidades económicas o de difusión pueden imponer lamentables cortes en la mesa de montaje, dejando aspectos sin explicar y personajes sin desarrollar.

El resultado, en muchos casos, es la narración de un capítulo amoroso, y no *la historia completa y matizada* de una pareja. Rara vez podrán estas propuestas profundizar en la cotidianeidad y la evolución de dos personas que comparten vidas, sino que tendrán que elegir una fase de ese amor o una selección de sus encuentros, con unas opciones de principio y desenlace que variarán dependiendo de lo que resulte interesante y de las propias convenciones del género narrativo en que se inscriba el relato: unas veces se seleccionarán las peripecias de los

personajes hasta el ansiado beso de compromiso, sin que nada sepamos de cómo se las apañan después ni de cuánto tiempo les dura el enamoramiento; otras veces asistiremos a las dificultades de una pareja ya establecida para luego celebrar una reconciliación muy deseada, sin conocer tampoco en qué deriva tal reencuentro; en los dramas que eligen la amargura de la separación como desenlace es frecuente que tampoco lleguemos a saber cómo rehacen los protagonistas sus vidas y que, sin embargo, empleemos mucha atención en magnificar su despedida y revestir su pena con un cierto halo de heroicidad... sea cual sea la opción, parece que la inmensa mayoría de los casos opta por identificar el clímax narrativo con una parte diminuta de las historias de amor, subrayando y magnificando episodios como el primer beso, una reconciliación o el dolor de ese último adiós tras el cual no merece la pena seguir narrando. Son, sin duda, elementos impactantes y hermosos que muchos espectadores buscan en sus propias vidas: escenas emocionantes que guardamos como tesoros de nuestras propias biografías porque, durante un instante, dieron magia de película a nuestra cotidianeidad. Pero exportar a nuestro propio relato de la realidad estas fórmulas –magnificar esas escenas concretas y aisladas–, puede derivar en peligrosas deformaciones de la interpretación de la vida cotidiana de muchas parejas reales. Este tipo de lectura puede llevar a construir inciertas expectativas sobre el presente o el futuro amoroso, paralizando quizás reacciones necesarias de mejora o, incluso, de defensa y protección: no olvidemos –y cito probablemente el ejemplo más grave–, que una de las principales dificultades para las víctimas de violencia de género es conseguir mantener la firmeza del rechazo a sus agresores teniendo que hacer frente a la belleza de una reconciliación o al recuerdo de las escenas bonitas compartidas en el pasado.

- c) **La herencia artística y narrativa puede mantener esquemas y fórmulas ahora cuestionados y en proceso de cambio.** Gran parte de los relatos de ficción que consumimos proceden de discursos y estéticas muy alejados en el tiempo, bien sea porque volvemos a las obras originales o bien porque sus trazos permanecen vigentes en las nuevas creaciones: el buen hacer narrador parte del conocimiento y el aprendizaje de los tesoros de nuestra herencia, de las piezas con las que artistas anteriores plasmaron su visión acerca de los grandes temas que conmueven y acompañan a la Humanidad; ésta es, de hecho, una de las garantías con las que contamos para que esa parte de nuestra riqueza no se pierda. Como es lógico, estas obras contienen rasgos propios de otras etapas y otras organizaciones sociales. Pueden recoger, por lo tanto, ejemplos de aspectos que eran norma en tales contextos pero que, sin embargo, vemos hoy como terribles huellas de injusticias sociales: resulta fácil detectar cómo algunas de las más admirables obras de arte de nuestro pasado histórico contienen elementos que probablemente no eran relevantes para sus autores pero que, no obstante, hoy delatan aspectos como el desprecio y silenciamiento de determinadas etnias y grupos sociales, la esclavitud, el maltrato físico como práctica normalizada o la percepción de la mujer como un ser inferior.

Sabemos reinterpretar muchos de estos casos desde nuestros valores actuales y leerlos de acuerdo a una traducción crítica histórica y

social. Sin embargo hay otros elementos que, por encontrarse en capas menos visibles de la estructura de un relato, quizás no resultan tan evidentes y, por tanto, se mantienen durante mucho más tiempo entre los recursos narrativos de distintas generaciones. Esto explicaría cómo ciertos relatos contemporáneos con una anunciada vocación de tratar cuestiones modernas y retratar personajes "nuevos" repiten, sin embargo, esquemas propios de esos referentes más retrógrados de los que pretendían distanciarse: repasando, por ejemplo, los títulos principales de la ficción televisiva que hoy se dirige a *la mujer actual* -cultista, profesional, independiente, orgullosa y dueña de sexualidad- no nos resultará difícil encontrar ejemplos que dicen retratar y conectar con tal público y que, sin embargo, sólo muestran a personajes femeninos en situaciones de sorprendente frivolidad, derroche económico, extrema dependencia emocional, descompensada atención a un difícil ideal de apariencia física y ausencia total de otro tipo de preocupaciones sociales, intelectuales o profesionales que vayan más allá de un par de zapatos o la atención del galán.

¿Cómo reaccionar entonces, viendo los particulares factores que condicionan y caracterizan tales narraciones y la enorme influencia que estos relatos pueden tener? Cuando estas historias atañen a públicos especialmente vulnerables en relación a tan graves asuntos sociales, la reacción y colaboración de los educadores y los expertos en comunicación se hace urgente, tanto en el diseño de medidas de autorregulación de los medios audiovisuales como en el de herramientas con las que detectar qué partes de esos relatos pudieran resultar perjudiciales a sus distintos públicos (Díaz-Aguado y Falcón, 2006). Y nos referimos ya a espectadores de todas las edades porque, si bien esta influencia de la que venimos hablando resulta más peligrosa durante la infancia y la adolescencia, debemos tener en cuenta que en la edad adulta -principalmente cuando se acompaña y educa a niños y adolescentes- también se deben activar o reforzar tales mecanismos de toma de conciencia ante el efecto socializador de determinados relatos.

Es importante subrayar que, salvo muy contadas y extremas excepciones, esta tarea no consiste en negar en su totalidad este tipo de narraciones e imágenes. Salvo el necesario esfuerzo por proteger a la infancia de contenidos y formas no aptos para su edad, en el resto de los casos no parece que afrontar la enorme influencia de los relatos audiovisuales pase por censurar estas narraciones y aislarlos de sus imágenes y discursos. Resulta más eficaz trabajar para dotar a los distintos públicos de una toma de conciencia reflexiva y crítica con la que puedan detectar los componentes de tales relatos, analizarlos uno a uno y entonces decidir qué parte de cada narración resulta enriquecedora y cuál puede ser perjudicial. En nuestros momentos de descanso, -tras las dificultades del día a día, en momentos de ocio o antes de dormir- no siempre queremos ni podemos atender a cuestiones graves y a grandes reflexiones. Buscamos distracción, sencillez, algo cómodo de atender que, a ser posible, no nos amargue la última parte del día. Y, por qué no, que nos deje soñar con que nos quieren, nos encuentran atractivos y atractivas, nos rescatan y nos dan besos de película. Es sensato y necesario. De ahí que resulte tan eficaz promover una actitud de recepción crítica y protegida, con la que, desde muy jóvenes, ser conscientes de los contenidos y formas que nos llegan y disponer de la

capacidad de tomar de cada relato lo que nos interese y descartar las partes que pudieran estorbarnos.

Propuesta de un modelo de alfabetización audiovisual para prevenir la violencia de género

La alfabetización audiovisual se impone como una de las principales nuevas necesidades y tareas pedagógicas y, por tanto, es necesario que el profesorado, las familias y otros agentes educadores conozcan en profundidad los relatos, imágenes y discursos que, desde las pantallas, actúan como agentes socializadores. Del mismo modo que los y las profesionales de los medios de comunicación no pueden ya eludir la responsabilidad de reflexión y autorregulación de sus propias producciones, quienes se encargan de educar deben conocer tanto los relatos audiovisuales de más impacto como aquellas propuestas emergentes de vocación innovadora con las que ciertas realizaciones audiovisuales pretenden ayudar a resolver determinadas lacras sociales: cuando buscamos ejemplos con los que propiciar el análisis y una actitud madura de recepción en públicos jóvenes, debemos ayudarnos de aquellos relatos más innovadores con los que demostrar que nuevas fórmulas son posibles; pero también es necesario atender a los relatos más tradicionales y “comerciales” –los que ya están siendo consumidos por estos públicos y, por lo tanto, actúan como referencia activa–, y servirnos también de ellos para dotar a la infancia y la juventud de herramientas efectivas y hábitos eficaces de crítica y reflexión.

Cuando estos esfuerzos por hacernos con herramientas de alfabetización audiovisual se centran en los aspectos relacionados con la violencia de género, el principal objetivo es desarrollar las destrezas y el hábito de detección y análisis de aquellos elementos que, en los relatos audiovisuales, puedan estar reforzando estereotipos sexistas o patrones peligrosos de relación y conducta dentro de la pareja. A continuación propongo un modelo con el que trabajar y promover este tipo de análisis, centrado en ejemplos donde el esquema de definición y evolución de los personajes resulta especialmente oportuno en relación a dos importantes aspectos:

- 1) despertar la alerta ante determinados modos con que los relatos audiovisuales pueden asentar peligrosos enunciados sobre el reparto de roles de género o las estructuras de relación amorosa, incluso aunque su fachada pretenda ser moderna e innovadora;
- 2) propiciar el debate y la reflexión no sólo en torno al papel desempeñado por los medios de comunicación en estas cuestiones, sino también en relación a los propios estereotipos, creencias y presiones culturales que han condicionado, durante siglos, graves injusticias sociales que aún hoy día afectan a la identidad, los derechos y la seguridad de muchas mujeres.

Como anunciaba, este modelo se centra en un tema narrativo muy concreto –el enamoramiento– porque nos brinda un valioso espacio donde encontrar y analizar importantes creencias y estereotipos que pueden formar parte del imaginario colectivo: aspectos como los factores que hacen atractiva y deseable una relación, los obstáculos y renuncias que anteceden al encuentro feliz de la pareja o la propia definición cultural de las características concretas *que deben reunir* las mujeres y los hombres que logran ser amados.

Para analizar las distintas “piezas” con las que un relato articula este proceso de relación entre dos personajes podemos atender a la propia serie de cuestiones básicas con que ya los primeros estudiosos del relato clásico segmentan sus objetos de estudio (Propp, 1927). Para tomar siempre el encuentro amoroso como punto de vista principal este modelo propone cuatro preguntas principales:

- a) *¿Cómo es la situación de partida de los futuros enamorados?* Es decir: ¿qué carencias y qué bagaje o cualidades tienen cada uno antes de encontrarse?
- b) *¿Cómo se producen el encuentro y el enamoramiento?* Qué propicia el contacto y qué características de cada uno seducen al otro.
- c) *¿Qué y quién interviene a favor y en contra de los enamorados?* Qué factores y qué personajes actúan en la trama como ayudantes o antagonistas de la pareja.
- d) *¿A qué conduce este enamoramiento?* Cómo se plantea el desenlace y qué “perspectivas de futuro” podríamos intuir en una relación como la planteada por el relato.

Para responder a estas preguntas es necesario ayudarse, como en todo análisis de una obra artística, de un acercamiento minucioso al contenido y a la forma del relato: a su camino argumental y a las cualidades expresadas formalmente por los recursos del lenguaje audiovisual (Burch, 1970; Bordwell, 1985; Aumont y Michel, 1989; Casetti, y Di Chio, 1991; González Requena, 1995 y 2006). Hay quizás cuatro apartados que pueden guiar esta búsqueda:

- I. Los atributos con que el relato define a los personajes a partir de recursos como: su caracterización externa, su lenguaje gestual y verbal, los objetos simbólicos que los acompañan y el tratamiento de elementos propios del lenguaje audiovisual (posibilidades de acercamiento y selección, montaje, iluminación, composición de plano, discurso musical...).
- II. El rol narrativo de los personajes y el juego de relaciones que mantienen entre sí: es importante detectar y entender las características del protagonista, pero también de otros interventores que asimismo sirven para definirlo, como son su objeto de deseo, el antagonista, los ayudantes o el personaje dador (Propp, 1927).
- III. Las motivaciones de los personajes principales: qué buscaban al principio de la narración, qué quieren una vez que se conocen y qué motiva sus distintas reacciones a lo largo de la trama.
- IV. El propio camino de los protagonistas, desde que el relato comienza hasta que termina, atendiendo al modo en que la narración comienza y finaliza y, también, al tratamiento específico con que presenta y despide a cada uno de los enamorados (cuáles son sus imágenes de inicio y desenlace, qué es lo primero y último que pronuncian en sus parlamentos...).

Antes de exponer con más detalle el proceso de aplicación de este modelo en el trabajo de alfabetización audiovisual con jóvenes, es importante atender a una serie de consideraciones previas:

1. Sólo a partir de la práctica repetida de este tipo de análisis crítico y consciente es posible que la capacidad de reflexión con la que

combatir determinadas influencias de los relatos audiovisuales se convierta en una destreza disponible y útil, incluso en estados de cansancio y menor actividad intelectual –tan frecuentes en las situaciones cotidianas de recepción de relatos audiovisuales–: no se trata sólo de que los y las jóvenes aprendan a realizar este tipo de lecturas críticas en escenarios educativos, sino de que tal destreza se convierta en un hábito rápido y disponible con el que reaccionar cuando descansan frente a las pantallas.

2. Una de las destrezas más importantes que implica todo análisis audiovisual es lograr trascender los elementos a los que solemos atender en la actitud cotidiana de recepción –como la anécdota argumental en su fachada más evidente– para poder concentrarnos en detectar otro tipo de aspectos. Un recurso que suele dar buen resultado en este sentido es seleccionar ciertos momentos clave de la narración y ayudar a que quien aprende a analizar ponga en palabras –con la mayor concisión y precisión posibles– lo que ve y oye en la pantalla (González Requena, 1995, 2006). Con este esfuerzo logramos activar una disciplina de mirada que se aleja de la fachada de la narración para adentrarse en capas más relevantes, a fin de detectar ciertos discursos paralelos que podrían estar operando en el relato.
3. Otro conocido recurso que ayuda al análisis es tratar de ponerse en el lugar de quienes firman la narración. Con este paso resulta más fácil asumir que la mayor parte de los elementos que intervienen en el relato (el tamaño de plano, la inflexión vocal, el vestuario, la música, la iluminación...) son producto de decisiones concretas y significativas. Salvo casos muy contados de experimentación expresiva, lo normal es que elementos como la primera imagen de una película, los planos que se reúnen por montaje o las frases de un diálogo de presentación, no sean casuales ni arbitrarios: son el resultado de muchas horas de planificación, búsqueda y selección. Y es importante que, al analizar, las consideremos en consecuencia: como decisiones voluntarias y portadoras, en muchos casos, de un significado concreto.
4. Resulta de gran ayuda comenzar este tipo de análisis a partir de la comparación de distintos ejemplos que coincidan por estar vertebrados por un mismo esquema argumental: distintas versiones de una misma historia. Cuando se trata de despertar el debate y la reflexión en torno a cuestiones como la que aquí nos ocupan, esta selección resulta aún más eficaz cuando se consigue combinar tres tipos de relatos: 1) aquellos que siguen un patrón tradicional, propio de épocas y discursos claramente lejanos ya a nosotros; 2) relatos marcadamente innovadores y positivos en la lucha contra los estereotipos y la violencia sexistas; y 3) relatos que, si bien pretenden ser revolucionarios en sus planteamientos, quizás mantengan elementos comunes con las narraciones más obsoletas en su discurso sobre los roles de género y las relaciones de pareja. Mediante la comparación de distintas versiones de una misma historia –de un mismo personaje y una misma anécdota reinterpretados por diferentes mentes y épocas– resulta más clara la detección de elementos comunes y variaciones de interpretación, facilitándose así la reflexión acerca de por qué ciertos aspectos necesitaron –o aún necesitan– cambiar.

5. Conviene ayudar al análisis mediante la activación de hipótesis previas: preguntas –y pequeños debates, si es posible– que se adelanten a los puntos clave de la narración y cuestionen distintas posibilidades de evolución de la trama y sus personajes. Interrumpir la proyección en momentos relevantes y hacer preguntas del tipo “¿qué creéis que va a suceder a continuación?” o “¿cómo creéis que va a reaccionar el personaje ahora?” activa la actitud de búsqueda y refuerza importantes reflexiones en torno al propio fenómeno narrativo. Quienes hacen el análisis asumen así dos ideas importantes: 1) que las narraciones que nos rodean no surgieron como productos compactos de estructura incuestionable, sino que son resultado de múltiples decisiones concretas y subjetivas; y 2) que tales decisiones podían haberse resuelto de forma distinta, tal y como puede demostrar el debate que surja al tratar de buscar diferentes posibilidades argumentales para esas preguntas que interrumpieron la proyección. En las primeras fases del trabajo no estorba que quienes se entrenan en estos ejercicios no hayan visto con anterioridad o no recuerden con precisión los ejemplos que se están utilizando: el esfuerzo de razonamiento y puesta en el lugar de los autores, necesario para tratar de anticipar determinados puntos de la trama o contenidos de la imagen, es una excelente vía para comprender los engranajes de este tipo de narración y, por lo tanto, para despertar una nueva actitud receptora.

Un tipo de relato que resulta especialmente eficaz para abordar este trabajo analítico es el que se desprende de referentes narrativos clásicos, de reconocida función didáctica y que resultan muy familiares a los espectadores. Ciertos mitos, los cuentos de hadas, las leyendas morales... los relatos clásicos ofrecen un espacio de gran riqueza para comenzar este tipo de toma de conciencia en torno a las narraciones: su estructura es particularmente clara y conocida y su papel como elementos de enseñanza social es fácilmente comprensible. Entre las fórmulas clásicas que tratan el tema del enamoramiento, destaca una que parece especialmente oportuna para activar el hábito de alerta y detección de patrones culturales y estereotipos sexistas: los cuentos que tratan el tema de lo que podríamos llamar “las verdaderas princesas”; narraciones de las peripecias de una muchacha cuyo alto origen es ocultado o arrebatado y que, gracias a sus cualidades y a la ayuda de un hechizo, del encuentro casual con un príncipe o de una prueba que sólo ella puede superar, termina destacando entre las impostoras y demostrando que, efectivamente, es la única merecedora del aplauso social y del amor del mejor de los hombres. “La princesa y el guisante”, “Blancanieves”, “Cenicienta”, “Piel de asno”, “La bella durmiente del bosque”... muchos cuentos infantiles utilizan esta emocionante fórmula, ilustrando de paso qué cualidades deberían asociar los más pequeños a la pareja feliz, a los protagonistas vencedores, a los “héroes” y “princesas”. *¿Cómo hay que ser para que te quieran?* De acuerdo a estos relatos tradicionales él debe ser poderoso, curioso, decidido y persistente en la búsqueda; ella debe ser delicada, discreta, abnegada, resistente ante el sufrimiento, misteriosa, dulce, bondadosa... un conjunto de cualidades con las que, pese a haber sido momentáneamente condenada al maltrato y el aislamiento, la heroína de estos relatos consigue ser descubierta en sus virtudes, triunfar y ser amada. Ya desde la adolescencia se reconocen estas fórmulas y se dispone de sobrados recursos para comprender el rol social que estos relatos han jugado –y pudieran seguir desempeñando– en la

actualidad. De ahí que el paso a relatos posteriores basados en el mismo esquema –con las oportunas adaptaciones culturales e históricas y el sofisticado enriquecimiento formal ligado a los nuevos soportes– resulte facilitado de un modo especial si se precede de referencias de este tipo.

Si escogemos el ejemplo de Cenicienta –uno de los más claros e interesantes, por los ricos matices que elementos como el disfraz o “la prenda olvidada” brindan al análisis– encontramos un variado y muy abundante campo de estudio donde escoger materiales. Aunque esta fórmula ha sido muy visitada por los formatos televisivos extensos –con interesantes ejemplos de telenovelas y series cómicas–, quizás los ejemplos cinematográficos resulten más apropiados para la comparación y la confección de sesiones de trabajo en contextos educativos, ya que –frente a series de muchos capítulos– condensan en un relato cerrado la evolución completa de los personajes. Las opciones para confeccionar la selección de ejemplos son muchas y muy variadas: múltiples versiones infantiles de dibujos animados o películas clásicas como el musical “El zapato de cristal”; adaptaciones de pretensión contemporaneizante como “Sabrina”, “La chica de rosa”, “Pretty Woman”, “Sucedió en Manhattan” o “Nunca me han besado”; lecturas innovadoras del mito que, como “Yentl”, “Por siempre jamás” o “Shreck”, se orientan a reformular determinados estereotipos de las versiones tradicionales; o propuestas de posibles intercambios de roles, donde quien debe ser descubierto es el “verdadero príncipe”, como en “El científico chiflado”, “Teen Wolf”, “Sólo tú”, “Big”, “Héroe por accidente” o, incluso, muchas de las variantes del esquema del superhéroe de doble identidad, como “Superman” o “El hombre araña”. Dependiendo de la edad y el bagaje de los integrantes del grupo de trabajo, la persona que dirija el análisis juzgará qué relatos combinar para propiciar un trabajo comparativo eficaz: insistimos en que resulta particularmente enriquecedor favorecer el contraste entre relatos con tendencia a asentar esquemas sexistas o incluso a embellecer situaciones que, en la vida real, conducirían al maltrato, y aquellos que proponen nuevos personajes y anécdotas con los que despertar la emoción y la complicidad del público sin caer en dichas peligrosas fórmulas.

Se presenta a continuación una exposición en detalle de algunos de los conceptos y reflexiones que este modelo de análisis pretende despertar en sus distintas fases.

Con la primera pregunta –*¿Cómo es la situación de partida de los futuros enamorados?*– buscamos ya una primera confrontación de los elementos con que, culturalmente, se define a quienes están “preparados” para el flechazo. Esos personajes que, *cuando la historia comienza*, son ya una buena pareja en potencia: muchos relatos cuidan la presentación de sus protagonistas de acuerdo a las cualidades y carencias que los atraerán y complementarán en futuras escenas. Repasando las versiones literarias tradicionales del cuento que hemos escogido, encontraremos que la situación de partida se resuelve con fórmulas bastantes esquemáticas de lo que cada uno va a admirar y buscar en el otro: ella es hermosísima y, pese a haber sido apartada de la posición que por linaje le correspondía, soporta la injusticia y el maltrato con una dulzura, una abnegación y una discreción inusitadas; de él sabemos que es poderoso y que organiza una gran reunión de casamenteras –en algunas versiones *regresa de algún otro lugar*, después de haber estado aprendiendo y entrenándose– porque no debe demorar ya el matrimonio. Al recordar esta fase del relato en el trabajo analítico con jóvenes, resulta inmediata la

detección, por parte del grupo, de elementos identificados con injusticias de épocas y estructuras sociales pasadas. ¿Pero cuál es la reacción cuando, aplicando el mismo patrón esquemático, buscamos las cualidades de los personajes de otros relatos más extensos y, supuestamente, más “actuales”? Resulta especialmente ilustrativo el modo en que un grupo de jóvenes profesionales, integrantes de un programa de especialización en prevención de violencia de género, reaccionó al analizar los fragmentos de presentación de “Pretty Woman” (Marshall, 1990), “Yentl” (Streisand, 1983), “Vértigo” (Hitchcock, 1958), y “Por siempre jamás” (Tennant, 1998). Cito, a continuación, la transcripción de algunas de sus respuestas y reflexiones:

“-ORIENTADORA DEL ANÁLISIS: Para ver cómo presenta cada una de estas versiones a su pareja protagonista podemos hacernos una primera pregunta: ¿cuál será la primera imagen de cada uno de ellos –de la “princesa” y del “príncipe”– (...)? No siempre prestamos mucha atención a esta parte de las películas, pero generalmente ya hacen una declaración de intenciones muy clara sobre la historia de amor que nos quieren contar. En “Pretty Woman”, por ejemplo, ¿cuál sería una buena forma de mostrar a los protagonistas por primera vez? (...) Si fueseis los productores de esta película, ¿qué es lo primero que enseñaríais de Julia Roberts y Richard Gere?

-VARIOS ALUMNOS Y ALUMNAS: La cara...

-ALUMNO 1: ...su cara... son dos actores muy famosos...

-ALUMNA 2: ...Y haciendo lo que cada uno hace... los personajes, digo (...) porque nos querrán decir que vienen de mundos muy distintos...

(La orientadora del análisis comienza la reproducción de la película. En los primeros cuatro minutos se presenta al protagonista masculino. Efectivamente su primera imagen es del rostro, que nos es mostrado mientras habla por teléfono con una mujer que le recrimina su falta de atención. Es un hombre atractivo y trajeado, pero de gesto sobrio, casi triste)

-ALUMNA 2: ...eso, han enseñado su cara...

-ALUMNA 3: ...Y con la conversación y la fiesta de la que se va nos han dicho que está muy ocupado...

-ALUMNO 1: ...y que no atiende a su novia (...)

-ALUMNO 4: ...y que no está a gusto con esa gente (...) por eso coge el coche y se va...

(La reproducción prosigue, mostrando otro escenario: de noche, la cámara muestra rastros de una habitación de estética adolescente –objetos de tocador, fotografías de parejas donde todos los rostros masculinos han sido borrados con rabia– mientras la banda sonora subraya las palabras “the wild one”. La proyección se congela en la imagen del minuto 04’27”, donde un cerrado primer plano nos presenta por fin la primera imagen de la protagonista femenina, en ropa interior y tumbada de espaldas, enmarcándola desde el final de la espalda hasta el principio de las piernas)

-VARIOS ALUMNOS Y ALUMNAS, A LA VEZ: (risas) ¡El culo!

-ALUMNA 5 (para sí): ... uy, yo de esto no me acordaba.

Comenzando las sesiones con este tipo de reflexión compartida se genera, con gran rapidez, una actitud de alerta de enorme rendimiento para el análisis posterior: el sistema de activación de hipótesis y el correspondiente debate despiertan, con este tipo de secuencias audiovisuales, una inmediata actitud de búsqueda, de escrutinio de los detalles del relato que utilizar como nuevas pistas para el análisis. En esta parte de la citada sesión gran parte del grupo ya detectó una cierta proximidad entre la película analizada y ciertas fórmulas de los relatos más antiguos: la protagonista de “Pretty Woman” no es recatada como la Cenicienta original, pero sí comparte su dulce ingenuidad, su falta de reacción ante una situación que le hace sufrir y su facilidad para dejarse impresionar por los conocimientos y la riqueza del hombre rico y poderoso. Al comparar este comienzo con los de relatos como “Por siempre jamás” o “Yentl”, les resultó muy significativo el contraste: en estas películas, el bagaje principal que caracteriza a los futuros enamorados es la pasión por el conocimiento y la inconformidad frente a las injusticias y las imposiciones. En la presentación de estas otras futuras parejas, el grupo también observó características como la belleza y la bondad, pero sobre todo destacó que los relatos subrayan que estos personajes *han leído mucho* y que quieren encontrar a alguien con quien compartir ese tipo de vida. Por otra parte, en un nivel más avanzado de análisis, encontraron también muy relevante que en la inquietante presentación de la pareja de “Vértigo” los personajes reproduzcan un esquema tan claro de un ideal de funestas consecuencias: él, marcado por una profunda imposibilidad de realización personal, resulta particularmente despectivo con la mujer real y cercana y, por el contrario, se fascina por una Cenicienta misteriosa, teatral e inalcanzable (González Requena, 2006).

La segunda pregunta propuesta por este modelo *-¿Cómo se producen el encuentro y el enamoramiento?*- pretende reflexionar en torno al poder de iniciativa y actuación que los personajes de estos relatos amorosos tienen a la hora de buscar su felicidad y de reaccionar ante sus propias carencias y las virtudes del otro: qué propicia ese contacto que terminará cambiando sus vidas. Tras haber detectado que en “Pretty Woman” los futuros enamorados se encontraban “por casualidad” (“él se ha perdido y ella empieza a hacer la noche justo en esa esquina”), resulta particularmente interesante la importancia que este grupo dio al modo en que los protagonistas se conocían en “Yentl” y “Por siempre jamás”: en estos otros relatos ambas jóvenes salen de su ámbito para emprender una difícil tarea que implica valentía e ingenio -la primera quiere conseguir ir a un centro de estudio y la segunda acude a rescatar a un amigo que ha sido vendido en esclavitud- y llaman la atención del futuro amado gracias a su inteligencia y su extraordinaria capacidad discursiva; también en ambos casos, si el joven aprecia las cualidades de la recién llegada, es porque *él también* posee un bagaje de inquietudes y sensibilidad para con las injusticias y porque *él también* está inmerso en su propio viaje de búsqueda y desarrollo personal.

No resulta menos significativo el modo en que el grupo, tras varias sesiones, analizó esta parte de la narración en ese otro ejemplo, sin duda de engranaje más minucioso y complejo, que se ofrece en “Vértigo”:

(Tras haber analizado el comienzo de la película en una sesión anterior, la proyección se concentra ahora en el fragmento del primer encuentro entre los protagonistas -entre los minutos 12'00" y 17'45"-, desde que el detective retirado oye la historia de esa misteriosa dama que cree pertenecer al mundo de los muertos hasta que, aceptando las peticiones

del supuesto marido preocupado, la contempla en el restaurante. El grupo analiza la puesta en escena, los movimientos de los actores y el particular modo con que Hitchcock ilumina y encuadra al personaje de Madelaine.) Después tiene lugar esta discusión:

ORIENTADORA DEL ANÁLISIS: Entonces, ¿qué ha propiciado y qué caracteriza este encuentro? (...) ¿La casualidad, como en "Pretty Woman"? ¿O la iniciativa, quizás?

ALUMNA 3: ... el marido... el encuentro lo propicia el marido, ¿no?

ORIENTADORA DEL ANÁLISIS: el marido, sí... ¿y eso qué quiere decir en esta historia?... vais bien... pero si afinamos aún más... (...) ya conocéis el final, en esta fase del análisis es muy importante entender el relato completo...

ALUMNO 1:...un engaño... se encuentran porque hay una trampa de por medio.

ORIENTADORA DEL ANÁLISIS: Por ahí... nos presenta una historia de amor que se cimienta en...

ALUMNA 3: ...en una mentira, en una trampa (...) eso es: él va engañado y anda medio loco por lo suyo, y ella...

ALUMNA 5: ...ella es como de mentira (...) no camina normal, no es normal... reluce... y se cree que está muerta... a él le gusta por eso, porque no es de verdad... no hay mujeres así... es una mujer imposible...

ALUMNA 3: (...) y un poco le gusta porque ella está en peligro, ¿no?... cuanto más se pone en peligro más se interesará el, ¿no?

ORIENTADORA DEL ANÁLISIS: Eso es muy interesante... ¿cómo podría evolucionar una pareja que empieza de este modo? (...)

ALUMNA 5: Pues en una comedia romántica acabarían siendo felices, pero si el director va en serio (*risas*), si nos cuentan la historia en serio esto no puede acabar bien. Los que vemos la película queremos que salga bien, pero sería una locura creerse que estos dos van a alguna parte.

El desarrollo de este interesante debate enlaza con la tercera pregunta propuesta por el modelo *-¿Qué y quién interviene a favor y en contra de los enamorados?-* un interrogante con el que conducir el análisis hacia la búsqueda de los factores que, según cada imaginario, actúan a favor o en contra de estas historias de amor. El grupo recordaba que en las versiones más tradicionales del cuento, Cenicienta conseguía ir al encuentro del príncipe gracias al hada madrina, que le daba el vestido y la carroza, y a otros ayudantes parecidos -como los ratoncitos de la versión animada de Disney- que también colaboraban en mejorar el aspecto de la muchacha. Sus oponentes eran la avaricia y los celos de esas mujeres poderosas y solitarias (la madrastra y sus hijas), obcecadas en que las virtudes de Cenicienta no saliesen a la luz. La batalla contra ellas se ganaba gracias a ese zapatito de cristal olvidado en el baile, con el que el príncipe lograba reencontrar y ensalzar a la más menuda y delicada de las mujeres, tan ligera y sufrida como para caminar sobre semejante calzado.

El análisis de "Pretty Woman" condujo al grupo a detectar fórmulas extraordinariamente parecidas a la versión primitiva del cuento: una tarjeta de

crédito y un collar alquilado sustituyen a la barita mágica y al zapato de cristal, pero el resto de los elementos se mantienen en un nivel de estrecho paralelismo con el esquema anteriormente expuesto. Sin embargo, en la exitosa versión propuesta en “Por siempre jamás” los aliados de la joven pareja son la sabiduría y la apertura de miras representadas por Leonardo Da Vinci y otros personajes que se atreven a hacer frente a la injusticia y la ignorancia. Se matiza con atención el origen profundo de la maldad de la madrastra y se subrayan los prejuicios y el clasismo como los verdaderos obstáculos de la pareja: de hecho, el reencuentro final no se produce hasta que el propio príncipe no logra superar los profundos estereotipos sociales heredados que, en el momento de la verdad, incluso a él le impedirían reconocer la valía de una mujer culta y valiente si no viene envuelta en terciopelo.

Tras un trabajo analítico de este tipo, el grupo interpreta el desenlace de los relatos –la endeble reconciliación en “Pretty Woman”, el trágico y anunciado final de de “Vértigo” o las diferentes pero esperanzadas visiones de “Yentl” y “Por siempre jamás”– con un nuevo criterio reflexivo. Al haber identificado las distintas piezas de cada una de estas propuestas y discutido en torno a sus significados profundos, cambia la lectura final de ciertos relatos que, anteriormente, podían no haber resultado tan llamativos y que, sin embargo, reclaman ahora una actitud de valoración más activa: tanto para alertarse ante la engañosa belleza que maquilla amargos eufemismos de escenas de injusticia y maltrato, como para recapacitar sobre el ejemplo de determinadas narraciones que consiguen contar dulces encuentros, rescates emocionantes y enamoramientos apasionados sin caer en las peligrosas fisuras de otros relatos. Al abordar ahora la pregunta *¿A qué conduce este enamoramiento?*, se analizan los distintos desenlaces a partir del conocimiento de esos esquemas de virtudes, carencias, renunciaciones, obstáculos y pruebas detectados en las fases anteriores. Quizás ese bello subtítulo que muchos podían haber entendido como resumen de relatos aparentemente dulces –“el amor no tiene barreras”, “lo mejor son las reconciliaciones”, “lo más importante es un príncipe que te rescate” o “cuando sienta que te ha perdido sabrá lo mucho que te quiere”–, deja de parecer inofensivo si se detecta su vínculo con otros muchos desconcertantes enunciados que ciertas películas pueden difundir desde otras capas de su narración.

El uso de este tipo de herramientas de análisis y reflexión puede favorecer una parte muy importante del trabajo a realizar en programas de prevención de la violencia de género en contextos educativos. Las principales conclusiones y técnicas a las que da lugar son exportadas con rapidez por parte de los públicos jóvenes a otros escenarios de interacción social, donde determinados enunciados podrían amenazar importantes aspectos de su identidad. Las constantes invitaciones para copiar ciertos modelos nocivos pierden fuerza desde el momento en que se conocen sus recursos y se han analizado sus posibles consecuencias. “¿Qué película eres?” se transforma entonces en una posibilidad distinta, con destrezas y herramientas nuevas con las que rescribir un guión propio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, J. y Michel, M. (1990) “Análisis del film”. Ediciones Paidós, Barcelona. [Primera edición: 1989, L'analyse des films. Paris: Nathan université.]

Bordwell, D. (1996) “La narración en el cine de ficción.” Paidós, Barcelona. [Primera edición: 1985, Narration in the Fiction Film. London: Routledge.]

- Bruner, J.** (2002) " Pourquoi nous racontons-nous des histoires? Le récit au fondement de la culture et de l'identité individuelle ". Pocket, Paris.
- Burch, N.** (1970) "Praxis del cine". Fundamentos, Madrid.
- Caro, C.** (2008): "Un amor a tu medida. Estereotipos y violencia en las relaciones amorosas" en "Mujeres Jóvenes en el siglo XX", *Revista de Estudios de Juventud*, (83, Diciembre de 2008), 213-228.
- Casetti, F. y Di Chio, F.** (1991). "Cómo analizar un film". Paidós, Barcelona.
- Desaive, J-P** (2006) "Las ambigüedades del discurso literario". En Duby, G. y Perrot, M. (2006) Historia de las mujeres (3). Del Renacimiento a la Edad Moderna. Taurus, Madrid. 283-319.
- Díaz-Aguado, M.J.** (2003). "Diez condiciones básicas para prevenir la violencia desde la adolescencia", en "Aspectos psicosociales de la violencia juvenil" , *Revista de Estudios de Juventud*, (62, septiembre de 2003), 21-36.
- Díaz-Aguado, M.J.** (2003). "Sexismo, violencia de género y acoso escolar. Propuestas para una prevención integral de la violencia", en "Adolescencia y comportamiento de género", *Revista de Estudios de Juventud*, (73, septiembre de 2003), 38-58.
- Díaz-Aguado, M.J. y Falcón, L.** (2006). "Los medios de Comunicación como herramienta para la prevención. El programa *Prevenir en Madrid*", en *Psicología Educativa* (Vol. 12, nº2), 85-105.
- González Requena, J.** (Comp.) (1995) "El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis". Editorial Complutense, Madrid.
- González Requena, J.** (2006) "Clásico, Manierista, Postclásico. Repensando la Historia del Cine Americano". Castilla Ediciones, Madrid.
- Eco, U.** (1955) "Función y límites de una sociología del arte" en Eco, U. (1985) "La definición del arte". Planeta Agostini, Barcelona.
- Eco, U.** (1996) "Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo". Editorial Lumen, Barcelona. [Primera edición: 1979, Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nel testo narrativo. Milán: Bompiani.]
- Martín Serrano, M.** (1998) "Factores sociantropológicos. Significados que tiene la vinculación que se ha establecido entre juventud y violencia." en "Violencia y Juventud", *Revista de estudios de Juventud*, (42, octubre de 1998), 9-14.
- Meras Liebre, A.** (2003) "Prevención de la violencia de género en adolescentes" en *Revista de Juventud*, (62, septiembre de 2003), 143-150.
- Geertz, C.** (1983). "El arte como sistema cultural", en Geertz, C. (1994). "Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas". Paidós, Barcelona, 117-146. [Primera edición: 1983, Local Knowledge. New York: Basic Books.]
- Péquignot, B.** (1991). " La relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne ". L'Harmattan, Paris.
- Propp, V.** (ed. 2001). "Morfología del cuento". Akal, Madrid. [Primera edición: 1927, Morfología skasky.]
- Ward, M.** (2001) "Media Influences" en " Encyclopaedia of Women and Gender. Sex similarities and differences and the impact of society on gender", 687-701 (Vol. 2). Academic Press, New York.

