



ALDANA OCHOTORENA Y ALEXIA SEITZ



LAS Películas Que nos CRIARON

"Ser mujer" en *chick flicks*

Estudio de caso sobre Chicas pesadas (2004)





**FACULTAD DE PERIODISMO
Y COMUNICACION SOCIAL**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

LAS PELÍCULAS QUE NOS CRIARON

"Ser mujer" en *chick flicks*

Estudio de caso en Chicas pesadas (2004)

ALDANA OCHOTORENA

29971/2

aldanaochotorena98@gmail.com

ALEXIA SEITZ

29915/3

seitzalu@gmail.com

Directora

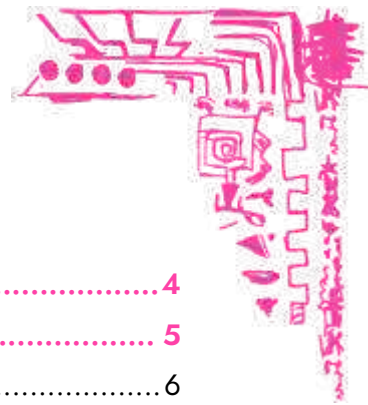
VALERIA VIVAS ARCE

Codirectora

SOL LOGROÑO

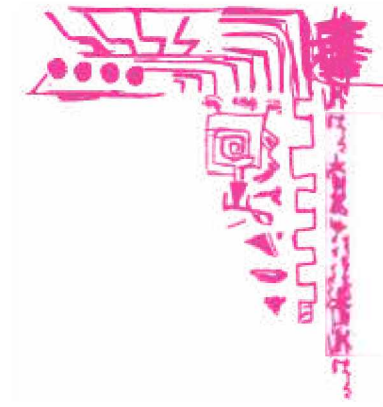
Este Trabajo Integrador Final fue realizado en el marco de la Licenciatura en Comunicación Social de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, en su Sede Bosque, Edificio Néstor Carlos Kirchner, ubicado en diagonal 113 #291.

La Plata, marzo de 2024.



ÍNDICE

RESUMEN.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
Problema de investigación.....	6
Objetivo general.....	7
Objetivos específicos.....	7
Justificación.....	7
Palabras clave.....	8
HERRAMIENTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS.....	9
Marco teórico.....	9
Marco metodológico.....	11
MARCO CONTEXTUAL.....	13
Contexto de producción: la crisis en Estados Unidos.....	13
Los 2000: la era de las <i>chick flicks</i>	15
Circulación local: las <i>chick flicks</i> en Argentina.....	17
CHICK FLICKS: CRECER SIENDO MUJER.....	20
La secundaria.....	20
La protagonista.....	21
Las <i>chicas malas</i>	25
Las amistades.....	26
Los intereses románticos.....	29
La familia.....	30
Los adultos.....	31
Los fenómenos metadiscursivos.....	32
La propuesta de género.....	34
CHICAS PESADAS.....	36
"Esto es solo... plástico": crecimiento y transformación.....	36
"No podés sentarte con nosotras": pertenencia y popularidad.....	44
"Cuidado con las <i>plásticas</i> ": amistad, enemistad y venganza.....	53
"Los miércoles nos vestimos de rosa": estética y belleza.....	57
"El 3 de octubre me preguntó qué día era": amor romántico.....	62
Los fenómenos metadiscursivos en <i>Chicas pesadas</i>	64
La propuesta enunciativa.....	67
CONSIDERACIONES FINALES.....	72
Bibliografía.....	74
Anexo.....	77



A los coprotagonistas de nuestra historia.



RESUMEN

Las películas que nos criaron: "ser mujer" en chick flicks es un trabajo de investigación que surge de reconocer a aquellas películas que formaron parte de nuestros crecimientos como lugares investidos de sentido en la red semiótica (Verón, 2004), como productos que funcionan como performativos en la reproducción o la ruptura de las normas sociales del género identitario y en la construcción de las respuestas posibles a una de las preguntas clave en la formación de nuestras identidades: ¿qué es "ser mujer"?

El trabajo analiza los modos de construcción simbólica respecto de qué es "ser mujer" y cómo llegar a serlo en un caso específico dentro del género *chick flick* (o "películas para chicas"): *Chicas pesadas* (2004). Para eso, busca comprender primero cómo las características de su género discursivo operan en ella como gramáticas de producción; luego, reconocer las dimensiones retóricas y temáticas que aportan a la construcción de su propuesta enunciativa de mujer; y, por último, distinguir su propuesta enunciativa singular, para entender cuál es el contrato de lectura que plantea a su público.



INTRODUCCIÓN

Simone de Beauvoir (1949) escribió: “No se nace mujer: se llega a serlo” (p. 109). En las acciones, los pensamientos, las identidades, nada hay de natural, todo proviene de la cultura; el “ser mujer” es una construcción social e histórica que funciona como una marca que se produce, se reproduce y/o se transforma en el intercambio social. Es en la comunicación, definida por Washington Uranga (2016) como “proceso social de producción, intercambio y negociación de formas simbólicas” (p. 30), que se producen y se disputan sentidos para generar una trama y unas “claves de lectura comunes, sentidos que configuran modos de entender y de entenderse, modos interpretativos en el marco de una sociedad y de una cultura” (Uranga, 2016, p. 31). Así, es en la comunicación que se generan las disputas de sentidos que refuerzan o impugnan relaciones de poder.

Según Judith Butler (2007), el género identitario como producción discursiva binaria se configura performativamente a través de prácticas ritualizadas de modos de ser obligatorios definidos por normas sociales. Estas prácticas sociales “adecuadas” son reforzadas y legitimadas por una industria cultural que participa de diferentes maneras en los sentidos sociohistóricos acerca de “ser mujer” y cómo llegar a serlo.

Como parte de esa industria, existe un grupo de largometrajes estadounidenses y británicos que son identificados coloquialmente como *chick flicks*, o en español: películas para chicas. Se trata de cintas protagonizadas por mujeres jóvenes de clase media, que se enfrentan a obstáculos alineados a determinados temas históricamente asociados a ese género identitario: la amistad, el amor, la propia identidad, la belleza exterior, la pertenencia social, el éxito, entre otros, y cuya superación resulta, al final del filme, en la autorrealización de la protagonista.

Estas películas, destinadas principalmente a mujeres también jóvenes y de clase media, han sido muchas veces acusadas de recuperar los roles tradicionales de la mujer, aunque, a la vez, de constituir productos mediáticos placenteros y liberadores para su público, puesto que representan de manera ficcionada diferentes maneras de abordar los desafíos de la vida contemporánea (Ferriss y Young, 2008). En los primeros 2000, la producción de estas películas se destacó por retomar características de un transgénero particular: el *coming of age*, nacido de los relatos literarios de aprendizaje. Esto resultó en historias centradas en el crecimiento emocional y social de una protagonista joven.

Las *chick flicks* que toman características del *coming of age* proponen todo un conglomerado de sentidos asociados al significante “mujer”. Desde la perspectiva de la comunicación, las películas son productos comunicacionales performativos en relación a la construcción de ese imaginario. El punto de mayor popularidad de esta clase de películas se dio en un contexto de expansión en los espacios de distribución y exhibición favorecidos por el desarrollo de la TV por cable a nivel local, y condicionados, a su vez, por la concentración en cuanto a las empresas propietarias de estos espacios y los de producción a nivel global, modificándose así la práctica cultural relacionada con el consumo de cine (Moguillansky, 2007). Como consecuencia

de que muchos de estos largometrajes han sido repetidos en los canales de cable, han pasado a constituir parte de la cultura popular, incluso a nivel local, y los sentidos que construyen han producido horizontes de expectativas respecto de formas de ser y pensar el “ser mujer” y cómo llegar a serlo para aquella generación que los consumió y consume.

Es por lo expuesto que en nuestro Trabajo Integrador Final (TIF) analizaremos los modos de construcción simbólica respecto de qué es “ser mujer” y cómo se llega a serlo en una de las películas que consideramos exponente entre estas *chick flicks*, así como referente de los filmes para jóvenes de la época: *Chicas pesadas*, o en su título original en inglés, *Mean Girls*, dirigida por Mark Waters y estrenada en 2004. Elegimos esta cinta porque consideramos que se destaca en la historia del género, por tratar multiplicidad de temas relacionados al “ser mujer”, y por haber sido retomada luego tanto en nuevas producciones (internacionales y también locales, en reversiones y en originales inspiradas) como en la cultura popular (memes, parodias, citas destacadas que han permanecido en la memoria social y otras piezas mediáticas que han circulado desde entonces principalmente en Internet).

La importancia de este filme se consolida teniendo en cuenta el auge, durante esa época, de aquellas *chick flicks* que presentan historias de aprendizaje y crecimiento, generando así productos enfocados en protagonistas y públicos en la pubertad-adolescencia, y reforzando su papel dentro de la industria cultural como moldeadores de cultura e identidades. Finalmente, tuvimos en cuenta nuestra propia experiencia, dado que nuestro consumo de esta clase de películas comenzó mientras éramos niñas durante los 2000, a través de los medios más populares de esos años, como lo fueron la televisión por cable y los sistemas domésticos de reproducción de video. Con la base que nos aporta un recorrido académico en comunicación, y desde la construcción de una distancia respecto de la película como objeto, nos propusimos, por los motivos citados, preguntarnos sobre los modos por los que *Chicas pesadas* construye una propuesta respecto de qué significa “ser mujer”.

Desde la perspectiva comunicacional que implica su participación en la trama discursiva (en la que es marcada por discursos previos, y marca otros posteriores), la importancia que ha adquirido esta película sobre y para mujeres hace epistemológicamente relevante preguntarnos por la propuesta de *Chicas pesadas* (2004) sobre qué es “ser mujer” y cómo se llega a serlo. De esta forma, a partir de comprender las características que responden a sus gramáticas de producción genéricas, reconocer las dimensiones que aportan a su propuesta particular y distinguir el contrato de lectura que plantea, nos interesa comprender los sentidos que produce en torno a la construcción de identidades, subjetividades y expectativas sobre ese “ser mujer”.

Problema de investigación

¿Cómo construye la película *Chicas pesadas* (2004) sentidos respecto de qué es “ser mujer” y cómo se llega a serlo?

Objetivo general

Analizar los modos de construcción simbólica en la película *Chicas pesadas* (2004) respecto de qué es “ser mujer” y cómo se llega a serlo.

Objetivos específicos

- Comprender el modo en que las características del género *chick flick* operan como gramáticas de producción en *Chicas pesadas* (2004).
- Reconocer las dimensiones retóricas y temáticas de *Chicas pesadas* (2004) que aportan a la construcción de una propuesta enunciativa respecto de “qué es ser mujer” y cómo se llega a serlo.
- Distinguir la propuesta enunciativa singular de la película *Chicas pesadas* (2004) para entender cuál es el contrato de lectura que plantea a su público.

Justificación

La decisión de desarrollar este Trabajo Integrador Final parte de nuestras propias infancias y adolescencias, nuestros consumos y la formación de nuestras propias identidades y expectativas. Las películas participantes del género *chick flick* que toman características del *coming of age* han estado presentes dentro de nuestro bagaje cultural desde que éramos muy jóvenes, y, creemos, han dejado una marca en nuestras mismísimas expectativas como sujetos sociales. Las cintas que mencionaremos en las próximas páginas han aparecido tantas veces en nuestras pantallas que podríamos recitar sus escenas y diálogos más memorables: el momento en el que Mia Thermópoules descubre que es una princesa en *El diario de la princesa* (2001); la escena de *Un viernes de locos* (2003) en la que Anna, condenada a habitar el cuerpo de su madre, se sube a un escenario para salvar a su banda de rock; o el poema de amor final que le da su nombre a *10 cosas que odio de ti* (1999).

Pero *Chicas pesadas* tiene algo que la vuelve diferente. Quizá sea lo incisivo de sus diálogos, su *timing* humorístico, sus mujeres poderosas o la precisión de su retrato sobre el tránsito por la escuela secundaria lo que ha provocado que su historia permanezca vigente, no solo para nosotras sino también para todas las chicas que se visten de rosa los miércoles, recuerdan cada 3 de octubre y festejan cada vez que la imagen de *las plásticas* regresa a la portada de alguna plataforma de *streaming*.

En sus muchas repeticiones, *Chicas pesadas* fue ayudándonos a responder algunas de las preguntas clave en nuestra formación social como mujeres: ¿qué es “ser mujer”? ¿Cómo se llega a serlo? ¿Cómo debería verse, pensar y actuar una? ¿Qué temas y cuestiones deben ser importantes para ella? ¿Qué debe tener una de ellas para ser aceptada, reconocida y exitosa en la sociedad?

Como comunicadoras, entendemos lo fundamental de observar la trama discursiva como soporte de nuestras formas de ser, pensar y actuar, y punto de origen de nuestros presupuestos; pero también como matriz sociohistórica, modificable por nosotras, agentes activas del cambio simbólico-cultural. Así, teniendo en cuenta lo desarrollado acerca de la performatividad de lo simbólico, las respuestas que la película seleccionada propone para estas preguntas no se quedan en el producto, sino que se convierten en una voz que aporta a la red de sentidos que hace a lo cultural y deja marca, con sus reproducciones, con sus repercusiones, con los nuevos discursos sobre ese discurso original, en sus espectadores, y, sobre todo, en sus espectadoras, un público joven en plena etapa de descubrimiento social y formación de la identidad.

Pero, lejos de realizar una lectura que pretenda objetividad, debemos reconocernos atravesadas por nuestras experiencias y subjetividades a la hora de responder nuestras propias preguntas sobre la película. A la vez, en la búsqueda de un punto de vista crítico, pueden inmiscuirse nuestros propios prejuicios respecto de las dinámicas de la industria cultural y sus imágenes sobre la mujer. Nos reconocemos inseparables de nuestros intereses personales, que fueron los que dispararon nuestra pregunta de análisis y nos llevaron a trabajar más de un año sobre este tema; y, al mismo tiempo, de una mirada que entiende a los medios de comunicación como actores sociales de gran poder simbólico, en un contexto social que aún es, desde su misma estructura, patriarcal.

Sin embargo, las herramientas adquiridas en nuestro recorrido académico en comunicación nos permitirán retomar la metodología de análisis de los discursos propuesta por Eliseo Verón (2004), para, al menos de manera pretendida, “salir” de esa red semiótica y del lugar de consumidoras en el que llevamos tantos años, para asumir la posición de analistas, a partir de la construcción de una distancia analítica con la película-objeto.

Es así que el análisis aquí desarrollado constituirá apenas una mirada, desde nuestro lugar de analistas y comunicadoras, pero también mujeres, jóvenes y latinoamericanas, sobre un tema con aristas inagotables y más preguntas que respuestas. Este trabajo buscará integrar nuestros años de estudio con otros de consumo placentero, para ofrecer, ahora desde una distancia analítica, una posible clave de decodificación de un producto que ya lleva más de 20 años de circulación y lecturas a través del espacio y del tiempo. Desde nuestra formación, nos parece fundamental analizar cómo en esta película aparece representada la mujer y cómo propone llegar a serlo, esperando realizar un aporte significativo al campo de la comunicación y, desde tal transdisciplina, a la comunidad entera.

Palabras clave

Chick flick - *coming of age* - géneros discursivos - mujer - análisis de los discursos - performatividad.

HERRAMIENTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS



Marco teórico

En el presente apartado, plantearemos y definiremos los conceptos centrales para el trabajo de análisis, de forma que funcionen como claves de lectura.

El primer concepto a definir determina la perspectiva desde la que miraremos el objeto de estudio de este trabajo. La película *Chicas pesadas* será analizada como **discurso**, definido por Eliseo Verón (2004) como “conjunto significativo considerado como [...] lugar investido de sentido” (p. 6). Como producto cinematográfico protagonizado por mujeres y dirigido hacia ellas, y observado como punto investido de sentido, nuestro objeto de estudio participa de la generación y perpetuación de discursos que sustentan la histórica división entre hombres y mujeres. Por eso, resulta importante para el desarrollo teórico y analítico comprender qué es el género identitario y cómo se constituye desde una perspectiva sociocultural.

Según la teórica feminista Judith Butler (2007), el **género** debe entenderse como “identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una repetición estilizada de actos” (p. 171-172), interpretando tal “debilidad”, no como falta de fuerza social, sino como histórica, social, cultural y, por lo tanto, posible de ser modificada. Siguiendo con este mismo concepto, la autora considera al género como **performativo**, es decir que se manifiesta y reproduce a partir de las acciones repetidas, de lo visible y reconocible en la sociedad. En sus propias palabras, “lo que hemos tomado como un rasgo ‘interno’ de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados” (Butler, 2007, p. 17). Sobre la base de la división históricamente binaria de los géneros, se han asignado roles, expectativas y valores a cada uno de ellos.

Tal división es reforzada por el concepto de **industria cultural**, que combina las nociones de cultura, por involucrar la creación de elementos simbólicos e intelectuales, e industria, ya que dichas creaciones pasan por un proceso de producción en serie (Gámir Orueta, 2004). En la repetición de unas formas de habitar el mundo, los productos de la industria cultural participan de la performatividad, reforzando o desafiando la legitimidad de la ritualización de las relaciones sociales de poder existentes: “los productos culturales se consideran activos que transmiten valores e ideas, es decir, instrumentos de comunicación social que contribuyen a modelar la identidad cultural de una comunidad determinada” (Gámir Orueta, 2004, párr. 42). En la misma línea, Joanne Hollows (2005) propone que “las formas mediáticas, por tanto, participan en la construcción de qué significa ser mujer en un contexto histórico y geográfico concreto” (p. 18).

Sin embargo, y de acuerdo con Ybélice Briceño Linares (2010), las formas de producción y

distribución de estos productos culturales no implican una recepción homogénea o acrítica: “las audiencias no solo son diversas y heterogéneas sino que realizan prácticas de interpretación y lectura, como han mostrado múltiples estudios de la recepción y consumo mediático” (p. 68). Hollows (2005) indica que los textos son polisémicos y que, por lo tanto, no se puede asumir un único significado, aunque sí pueden tener lecturas preferentes.

Por otro lado, debemos diferenciar la palabra género en la acepción que describimos anteriormente, asociada a la identidad social, del concepto de **género discursivo**, también fundamental para nuestro trabajo, puesto que categoriza a las *chick flicks*. Término propuesto por Oscar Steimberg (1993), el autor los define como “clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social” (p. 39).

Así, tanto el género identitario como los géneros discursivos, podemos decir, instituyen desde su dimensión social condiciones de previsibilidad: el primero, generando reglas implícitas que regulan formas de ser, pensar, actuar e identificarse como personas; el segundo, y de la misma manera, implicando gramáticas compartidas en sociedad que condicionan tanto la producción como el reconocimiento de los discursos.

En las siguientes páginas haremos foco en un género cinematográfico en particular, el *chick flick*. **Chick flick** es una denominación social, no académica, que designa a “películas comerciales que resultan atractivas para la audiencia femenina” (Ferriss y Young, 2008, p. 2). Este tipo de cintas presenta a protagonistas femeninas, adolescentes o adultas jóvenes, que deben enfrentarse a determinados obstáculos ligados a la amistad, el amor, el trabajo, la pertenencia social, el éxito y, sobre todo, la búsqueda de la propia identidad, con una propuesta identificatoria orientada hacia otras mujeres.

En este trabajo, analizaremos un conjunto de *chick flicks* que retoman características de un transgénero: el **coming of age**. Según la definición de Steimberg (1993), un **transgénero** se distingue por tener rasgos que son recurrentes en distintos medios y lenguajes; el autor señala que son los géneros literarios los referentes en este fenómeno, por su tendencia a ser trasladados a otros medios. En este caso, el *coming of age*, que puede traducirse como “hacerse mayor”, es el nombre que se le da a la forma cinematográfica que ha tomado el relato de aprendizaje, nacido en la literatura. Así, reúne a películas cuyas historias se enfocan en el camino de crecimiento de un protagonista.

Según José Luis De Diego (1998), los relatos de aprendizaje han tenido, a lo largo de su historia, una función social de transferencia: “el aprendizaje del personaje se transforma en una verdadera lección, en el sentido de que existe en la medida en que puede ser transferido al lector como experiencia de vida” (p. 2). Así, el autor plantea que este tipo de textos asigna a su protagonista un carácter ejemplar que lo hace funcionar como modelo de aprendizaje. Como característica del transgénero, lo mismo puede proyectarse al *coming of age* en el cine.

Cuando toman características del *coming of age*, las *chick flicks* presentan a una protagonista femenina adolescente a la que acompañamos, como espectadores, en un viaje de crecimiento: “Suele haber uno o más viajes que enfrentan a protagonistas con situaciones y contextos desconocidos. Esto funciona como una metáfora de la transformación interior que van realizando gracias a las nuevas experiencias” (Campus virtual ORT, 2022). En esa misma línea, las películas de este tipo muestran una maduración psicológica y emocional que se vuelve el centro de la narrativa.

A pesar de que *Chicas pesadas* y las otras *chick flicks* seleccionadas toman características del transgénero *coming of age*, de aquí en más, y para simplificar la lectura, utilizaremos el término *chick flicks* para referirnos a tal recorte. En los casos en los que sea necesario referirnos al género *chick flick* por fuera de las que incluyen rasgos del *coming of age*, será aclarado debidamente.

Finalmente, es importante, para observar la propuesta del caso a analizar, definir el concepto de **contrato de lectura**. Según Verón (1985), “un discurso construye una cierta imagen de aquel que habla (el enunciador), una cierta imagen de aquel a quien se habla (el destinatario) y en consecuencia, un nexo entre estos ‘lugares’” (p. 3). Dicho nexo resulta en la propuesta de un acuerdo, por el que se establecen expectativas y reglas compartidas socialmente, que proporcionan claves de lectura para la interpretación de un discurso. En nuestro caso, analizaremos la propuesta enunciativa particular de *Chicas pesadas* para comprender cuál es el contrato de lectura que plantea a su público y, así, los sentidos que construye respecto de qué es “ser mujer” y cómo se llega a serlo.

Marco metodológico

Nuestra investigación partirá desde las ciencias sociales y, en lo particular, estará situada en el campo transdisciplinar de la comunicación. Será de carácter cualitativa, ya que se centrará en un estudio interpretativo. Para responder nuestra pregunta, realizaremos un análisis discursivo desde la perspectiva de la sociosemiótica de Verón (1998), por la que entendemos que en las producciones cinematográficas, en tanto discurso, podemos reconstruir operaciones que definen condiciones productivas, es decir, gramáticas que circunscriben las operaciones de sentido (Verón, 2004). Dichas gramáticas pueden ser de producción o de reconocimiento.

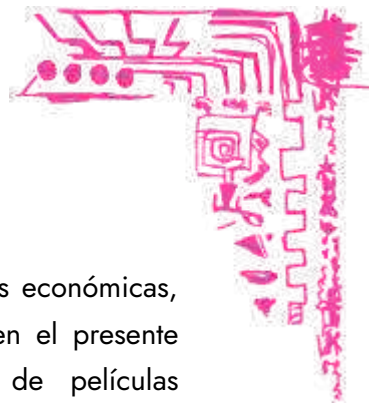
Como “el acceso a la red semiótica para su investigación es posible únicamente a través de un trabajo de análisis que opera sobre fragmentos extraídos del proceso semiótico” (Verón, 1998, p. 124), seleccionamos una película: *Chicas pesadas*, para analizar los modos en que construye sentidos respecto de qué es “ser mujer” y cómo se llega a serlo. Utilizaremos como herramientas las nociones de género y estilo discursivos (Steimberg, 1993) para identificar algunas de las gramáticas de producción a partir de las que se producen “horizontes de expectativas” (Bajtín, 1982) que ordenan y condicionan el intercambio social. Estas condiciones de previsibilidad se instituyen en la recurrencia histórica a partir de regularidades retóricas,

temáticas y enunciativas que nos permiten ubicar su pertenencia genérica y su singularidad estilística.

Nuestro primer objetivo específico consistirá en comprender el modo en que las características del género *chick flick* operan como gramáticas de producción en la película. Por eso, la primera parte de nuestra investigación implicará la identificación de marcas en *Chicas pesadas* que nos permitan reconstruir las operaciones subyacentes de asignación de sentido. Para hallar esas marcas, resultará necesario poner en relación a la película-objeto con otros filmes de su género y, de esa manera, encontrar regularidades que posibiliten entender las gramáticas de producción (Verón, 2004), las reglas que marcan los textos al restringir, y permitir, su realización. En tal sentido, seleccionamos otras ocho *chick flicks* a ser analizadas, todas lanzadas alrededor de la misma época, entre finales de la década de 1990 y mediados de la década de 2000, de manera que el desfase o distancia discursiva sea mínimo. La selección consta de los siguientes títulos: *10 cosas que odio de ti* (1999), *Triunfos robados* (2000), *El diario de la princesa* (2001), *Un viernes de locos* (2003), *Confesiones de una típica adolescente* (2004), *La nueva Cenicienta* (2004), *Atrapado en los suburbios* (2004) y *Diario de una adolescente* (2006) (para conocer los argumentos centrales de estas películas, ver anexo 1).

En segundo lugar, analizaremos la película *Chicas pesadas* para reconocer las dimensiones retóricas y temáticas que aportan a la construcción de una propuesta enunciativa respecto de qué es “ser mujer” y cómo se llega a serlo. Observaremos en profundidad la materialidad que toman las gramáticas de producción en este caso específico, para, finalmente, distinguir su propuesta enunciativa singular, vinculada a las dimensiones estilísticas. De esa forma, reconstruiremos el contrato de lectura que nuestra película-objeto plantea a su público, para entender los modos en que enuncia su propuesta particular respecto de qué es “ser mujer” y cómo se llega a serlo.

A pesar de que uno de los motivos de selección del objeto está estrechamente vinculado a nuestras experiencias de vida, para responder nuestra pregunta de investigación construiremos una distancia analítica. Según Verón (1998), la “salida” de la red interdiscursiva por parte del analista de los discursos sociales es una pretensión, e implica “tomar los discursos que ocupan posiciones determinadas en la red como objetos” (p. 133). Nuestro recorrido académico, del que estas páginas funcionan como síntesis, nos permitirá movernos de la posición de consumidoras, para realizar una lectura como analistas. Una y otra no coinciden, dado que “la lectura del analista sufre la mediación de su método y de los instrumentos que aplica a las superficies discursivas” (Verón, 2004, p. 11).



MARCO CONTEXTUAL

La importancia de analizar en contexto reside en entender que las condiciones económicas, políticas, sociales y culturales abren la puerta a lo posible. Por ese motivo, en el presente apartado profundizaremos en el contexto de producción y circulación de películas correspondientes al género *chick flick* producidas en los primeros 2000.

Primero, y teniendo en cuenta que la instancia inicial de nuestro análisis apunta a reconstruir unas gramáticas de producción, desarrollaremos el contexto histórico y social en que las películas de este género cinematográfico fueron gestadas y realizadas: Estados Unidos, durante el auge de los medios digitales y la crisis de las Torres Gemelas. Luego, indagaremos en el apogeo de las *chick flicks* y sus formas de distribución. Por último, y para continuar profundizando en la importancia social y simbólica local de este tipo de cintas, detallaremos las particularidades del proceso de su circulación en Argentina.

El acercamiento hacia algunos de los procesos que tuvieron lugar en la época nos permitirá abrir la mirada al diálogo entre los productos mediáticos a analizar y la red de sentidos de la que participaron y participan, con especificidad en la construcción de las maneras de llegar a “ser mujer”.

Contexto de producción: la crisis en Estados Unidos

La década de los 2000 fue una de grandes cambios sociales y culturales, derivados del contexto económico y tecnológico. La popularización de dispositivos y medios digitales, desde cámaras hasta las primeras plataformas de *streaming*, llevó a nuevas formas de producir, distribuir y consumir productos mediáticos como las películas a nivel global. A su vez, el atentado a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York produjo una crisis profunda que hizo surgir nuevas visiones de mundo y, por sobre todo, la necesidad de reforzar la unidad e identidad nacionales en un país potencia como Estados Unidos. Como último gran factor de cambio sociocultural, y ligada al retorno de determinados valores tradicionales, surgió un nuevo proceso ligado al feminismo y las estructuras sociales, que implicó un nuevo pacto: el posfeminismo.

A pesar de que la digitalización no era un fenómeno nuevo, “a partir del año 2000 las comunicaciones se transformaron, internet se impuso en forma masiva, la telefonía móvil llegó a toda la sociedad, [y] las nuevas tecnologías se hicieron más accesibles” (Massarani, 2015, p. 46). Para la industria cinematográfica, esto significó costos más bajos para producir y plazos más cortos en postproducción, habilitando mayores volúmenes de generación de contenidos mediáticos.

Para los 2000, y luego de los procesos de concentración mediática permitidos por la relajación en las leyes antimonopólicas durante el gobierno de Ronald Reagan en los 80, existía un grupo

reducido de empresas estadounidenses líderes en el proceso de producción y distribución de películas a nivel global: las *majors* (en español: “las más poderosas”, “las de mayor tamaño”). Estas se encontraban agrupadas en la Motion Picture Association of America (MPAA), conformada por: Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment, Buena Vista Pictures Distribution (Walt Disney Company), Universal City Studios LLLP, 20th Century Fox Film Corporation y Warner Bros. Entertainment Inc.

Estas grandes empresas no se encargaban solo de la producción, sino también del resto de la cadena: los procesos de distribución y exhibición a través de sus propias salas de cine, cuyo desempeño podía abrir las puertas a la continuación de la circulación a través de mercados auxiliares como las salas pequeñas, la venta en formato DVD o VHS y televisión por cable o abierta (Moguillansky, 2007). Estos medios incrementaron su popularidad durante esos años, convirtiéndose en espacios importantes para la recaudación y, por lo tanto, para las visualizaciones de los productos audiovisuales lanzados en la época.

En este período de crisis económica desatada luego del atentado a las Torres Gemelas, las productoras apostaban a los proyectos seguros: películas de alto presupuesto para realización y comercialización, con proyección masiva en gran cantidad de salas y altos niveles de rédito final. Los 2000 estuvieron plagados de este tipo de filmes, popularmente conocidos como “tanques”, muchos de los que incluso se convirtieron en sagas de varias entregas como *Harry Potter*, *El señor de los anillos* o *Shrek*. Los estrenos se producían con tal cantidad de copias que saturaban los mercados, por lo que las *majors* competidoras coordinaban entre sí las fechas de lanzamiento para que no se superpusieran (Moguillansky, 2007).

A causa del contexto, las productoras lanzaban mayormente cintas que rehuían a la oscuridad o a la violencia, regalándole al espectador un espacio de escape imaginario de la realidad (Hornaday, 2021). Por otro lado, según Negra (2008), las películas producidas en la época por las *majors* estadounidenses estuvieron marcadas por determinados valores que se buscaba poner en circulación. En el análisis de la autora, frente a la crisis existía la necesidad de estabilizar la identidad social de ese país, por lo que los productos mediáticos unificaron sus discursos, enfocados en la recuperación de determinados valores tradicionales.

Según Ferriss y Young (2008), en las décadas anteriores, la segunda ola feminista se movía hacia modos de pensar radicales para su época: entre las décadas de los 60 y los 70 primaba la resistencia al patriarcado y el rechazo hacia la feminidad así como a la cultura popular, y las mujeres se expresaban a través del espacio público, poniendo el foco en el reclamo político.

Sin embargo, según la autora Angela McRobbie (2017), a partir de la década de 1990 comenzó un proceso por el cual los logros alcanzados por el movimiento feminista en los años anteriores fueron socavados, y se generó un nuevo contrato social (McRobbie, 2007). Las discusiones del feminismo empezaron a aparecer en la cultura popular, sus ideas se institucionalizaron y pasaron a formar parte de las currículas académicas, generando así una sensación de éxito respecto de los objetivos de los años previos. McRobbie (2017) indica que, como consecuencia,

el movimiento feminista fue visto por muchas mujeres jóvenes como innecesario e indeseable. Así, señala que en tal proceso, al que llama posfeminismo, ocurrió un traslado hacia la individualización de las capacidades y metas, a la vez que se rechazaba la estética ligada a lo feminista para retomar lo que se consideraba, en el sentido común, lo opuesto: la feminidad.

Ferriss y Young (2008) proponen, en la misma línea, que se dio entre las mujeres de la época un retorno a la feminidad, la sexualidad, y la cultura popular como espacio de expresión y placer. Las cuestiones consideradas superficiales por el feminismo de la segunda ola tomaron vigor con el discurso social post atentados, pero encuadradas en el empoderamiento: en los 2000, ser “femenina” no implicaba perder poder ni independencia.

En el análisis de McRobbie (2017), el proceso de individualización como consecuencia de la disolución de estructuras sociales mayores provocó en las mujeres la necesidad de hacerse responsables de sí mismas, a través del autocuidado y el automonitoreo. En la falta de estructura, sumada a la posibilidad liberal de elección, apareció la necesidad de diseñar el propio plan de vida. “Las chicas deben tener un plan de vida. Deben llegar a ser más reflexivas en lo que concierne a cada aspecto de sus vidas, desde hacer la elección correcta en el matrimonio, a responsabilizarse de sus carreras laborales” (p. 331): tal se proponía como el “deber ser” social.

Los medios de comunicación, como actores simbólicos relevantes, jugaron un papel en la construcción de los nuevos sentidos y de los universos posibles para las mujeres en la estructura social. De acuerdo con McRobbie (2017), en las narrativas populares contemporáneas aparecieron mujeres enfrentándose a ese mismo tipo de dilemas como ciudadanas económicamente productivas, a la vez que eran caracterizadas como femeninas, preocupadas por sus apariencias y por encontrar una pareja. El ejemplo que propone la autora es el del personaje de Bridget Jones, primero como libro, luego como película.

En la complejidad de este contexto, no solo proliferaron los grandes tanques hollywoodenses destinados a las masas. Las mismas *majors* producían también películas de presupuesto pequeño que no requerían mayores inversiones pero funcionaban en términos de rendimiento. Así, el género *chick flick* era uno de los que resultaban confortables para los espectadores y funcionales para las productoras, no solo en las salas de cine, sino, y principalmente, en su posterior distribución a medios como la televisión por cable o el DVD. En los siguientes apartados nos dedicaremos a analizar en particular el desarrollo del fenómeno del género *chick flick*, y luego su circulación en América Latina durante los 2000.

Los 2000: la era de las *chick flicks*

Durante los tempranos 2000, en el contexto desarrollado, se dio la explosión de un género cinematográfico de bajo presupuesto que ya venía gestándose desde la década anterior: las *chick flicks*, traducido literalmente al español como “películas para chicas”. Un término más

propio del *slang* o el habla popular que de la Academia, “en el más simple y amplio de los sentidos, las *chick flicks* son películas comerciales que resultan atractivas para la audiencia femenina” (Ferriss y Young, 2008, p. 2).

Estas películas tienen como protagonistas a mujeres adolescentes o adultas jóvenes de clase media, que se enfrentan a obstáculos relacionados con temas como el amor, la amistad, la belleza exterior, el desarrollo emocional y profesional, la pertenencia a determinados grupos sociales considerados exitosos, entre otros que se plantean como importantes para las heroínas (Ferris y Young, 2008). La superación de tales dilemas resulta, al final del filme, en la autorrealización de la protagonista.

Socialmente, este género cinematográfico fue diferenciándose de las comedias románticas por abrir el panorama temático a cuestiones más allá del amor y los vínculos sexo-afectivos. A pesar de que muchas *chick flicks* incluyen al lazo romántico como uno de sus ejes temáticos fundamentales, van más allá y se concentran en los múltiples aspectos que hacen al desarrollo de su protagonista femenina, dejando a su interés amoroso en un papel secundario.

Los factores de época desarrollados en el apartado anterior llevaron a las *majors* de la industria hollywoodense a producir este tipo de películas en gran cantidad, resultando esta ola de estrenos en el período de auge del género, con cintas que se volvieron fuertemente representativas, como *Legalmente Rubia* (2001), *Un verano en pantalones* (2005) o *El diablo viste a la moda* (2006).

Dentro de esta avalancha de *chick flicks*, tomó fuerza un grupo particular de ellas, que combinaba las características de estas películas con historias de tipo *coming of age*, como se denomina a un transgénero nacido en la literatura y trasladado al cine años después (Lértora, 2020). Traducido al español como “alcanzar la edad” o “hacerse mayor”, este transgénero se deriva del género conocido como *bildungsroman*, que se podría traducir como “novela de aprendizaje”. El término fue acuñado por el filólogo alemán Karl von Morgenstern en los primeros 1800, y popularizado por el teórico alemán Wilhelm Dilthey entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX (De Diego, 1998). En este tipo de tramas, a un protagonista en su pubertad o adolescencia se le presentan una serie de obstáculos que le implican un proceso de maduración psicológica y emocional que funciona como el foco del relato. *Chick flicks* como *El diario de la Princesa* (2001), *Un viernes de locos* (2003) o *Chicas pesadas* (2004) supieron sumar características de las *coming of age*, presentando a una protagonista femenina en pleno tránsito de la escuela secundaria, a quien, como espectadores, acompañamos en un camino de autodescubrimiento, formación de la identidad y crecimiento.

Aunque muchas de estas películas lograron un buen rendimiento en las salas de cine, su recaudación en cantidades de dinero no era comparable a la de los grandes tanques; su punto fuerte estaba en su distribución en los canales de televisión y su llegada a nuevos medios en la posterioridad. Fueron las repeticiones en TV, la venta y alquiler de DVDs y VHS y, luego, la masificación de las redes sociales y las plataformas de *streaming*, los que provocaron la

popularización de este tipo de películas entre el público femenino. Muchas de ellas se han convertido en icónicas, manteniendo su vigencia en la cultura y generando productos mediáticos alternativos, desde líneas de diálogo reconocibles y citables en la conversación social hasta memes utilizados a diario en X (antes Twitter), Instagram, Facebook y WhatsApp.

Como ha sido desarrollado, este fenómeno no funcionó solo en el mercado estadounidense, sino que fue globalizado por el poderío de la industria cultural norteamericana. Esto, sumado a la masificación de los dispositivos mediáticos hogareños y la popularización de Internet, implicó el arribo de las *chick flicks* a Argentina y también su permanencia en el tiempo en la cultura popular, hasta llegar al día de hoy. El fenómeno *chick flick* no murió en los 2000: mutando hacia los nuevos medios, su impacto, en especial sobre el público femenino, sigue vigente. Este tipo de películas pasó a ser parte de la cultura pop local, para nuestra generación, la nacida entre la televisión y la web, pero también para las siguientes, las de los celulares inteligentes y las redes sociales. En el próximo apartado describiremos las formas que tomó el fenómeno de este género en su circulación en América Latina.

Circulación local: las *chick flicks* en Argentina

La circulación de las *chick flicks* estuvo lejos de quedarse en su región de producción: por el contrario, las poderosas *majors*, con llegada global, las distribuyeron por múltiples mercados, incluyendo el latinoamericano y, en él, el argentino. Como señala Moguillansky (2007), estas grandes compañías cinematográficas no solo abarcaban todos los mercados del mundo, sino que también establecían sus filiales en territorios estratégicos, incluyendo aquellos de América Latina considerados lo suficientemente lucrativos. La distribución de estas películas seguía el sistema mencionado de saturación en pocas semanas, y en el caso de Argentina, se destacaba la eficacia con apenas "unas 100-120 copias" para lograr dicho propósito (Moguillansky, 2007, p. 5).

Este fenómeno fue acompañado por la explosión de la televisión por cable. Según Marino (2017), en Argentina, el neoliberalismo de los años 90, impulsado por la reforma constitucional de 1994 bajo el gobierno de Carlos Menem, desempeñó un papel crucial al flexibilizar el ingreso de capitales extranjeros, facilitando así la entrada de divisas estadounidenses al sistema de medios local. Estas inversiones propiciaron la expansión de las proveedoras de televisión por cable, contribuyendo a su masificación.

La concentración mediática, otro proceso local significativo, fue evidente en el dominio de dos grandes protagonistas en la televisión argentina de esa época: Multicanal, perteneciente a Grupo Clarín, y Cablevisión, de CEI-Telefónica, quienes llegaron a concentrar el 50% del mercado. Paralelamente, las emisiones televisivas también estaban mayormente en manos de las *majors* internacionales, dando lugar a una oferta de canales predominantemente extranjera (Marino, 2017), propicia para la reproducción de las *chick flicks* norteamericanas.

A pesar de la crisis que afectó al sector entre finales de los 90 y principios de los 2000, la toma de decisiones económicas de las empresas y las políticas públicas en su favor permitieron una recuperación rápida. Este rubro fue uno de los primeros en ponerse en pie luego de la recesión, experimentando un crecimiento sostenido que llevó a una penetración del 64% en la población argentina en 2007 (Marino, 2017). De esta manera, la televisión se consolidó como el medio protagónico durante esa década para los argentinos.

Como ha sido mencionado, la popularidad de las *chick flicks* en Argentina durante los años 2000 se vio influida significativamente por la masificación de la televisión por cable, marcado por la multiplicación de canales temáticos, especializados, por ejemplo, en la exhibición de películas (Wolton, 1999). Así, la diversificación de la oferta televisiva a través del cable no solo expandió las opciones disponibles, sino que también permitió a las audiencias latinoamericanas conectarse con contenidos que resonaban más directamente con sus intereses. Esto facilitó la llegada de producciones cinematográficas específicas, como las *chick flicks*, a un público diverso. Tal fenómeno, sin embargo, disparó debates acerca del poder de los sentidos globalizados y sus repercusiones en los públicos internacionales.

En el análisis de Wolton (1999), la homogeneidad del mensaje no implica la homogeneidad de interpretaciones en la recepción: en ese sentido, la internacionalización y llegada a América Latina de estas producciones hollywoodenses no llevó necesariamente a la construcción de los mismos sentidos, sino que las interpretaciones locales variaron, y varían. Las formas de recepción no son homogéneas ni siquiera dentro de la misma región, puesto que, según el mismo autor, la manera en que cada individuo interpreta el texto depende del contexto y la experiencia. De acuerdo con Abu-Lughod (2006), el material que la televisión hace llegar a los nuevos contextos “se inserta, se interpreta y se mezcla con el material local” (p. 14). Es así que, a causa de los factores mencionados, las *chick flicks* de las *majors* del norte llegaron al público regional, en un contexto de explosión de producciones locales con temáticas similares, apuntadas al mismo tipo de público.

En ese sentido, la época estuvo marcada por la popularidad de producciones televisivas argentinas que podrían considerarse paralelas en temáticas y enfoques con las *chick flicks*. Series como *Rebelde Way* (2002), *Floricienta* (2004), *Patito Feo* (2007) y *Casi Ángeles* (2007) se erigieron como fenómenos que superaron en nuestro país a la televisión como medio, atravesaron espacios desde teatros hasta la Internet, y permanecen en la cultura popular hasta el día de hoy. Estas producciones, orientadas principalmente hacia un público femenino, exploraron historias centradas en el crecimiento de grupos adolescentes, quienes se enfrentaban a dilemas relacionados con la amistad, el amor, la identidad, la pre-adulthood y demás experiencias emocionales, ambientadas en el contexto y la cultura locales. Así, ofrecían un contenido que resonaba con las audiencias argentinas. Si bien no constituían producciones cinematográficas, estas series televisivas compartían elementos narrativos y emocionales con las *chick flicks*, contribuyendo así a la generación de un espacio cultural en el que las audiencias de la región

podían encontrar representación y conexión con historias que reflejaban sus propias realidades y aspiraciones.

Como autoras, fue este el contexto en el que nos introdujimos al mundo de las *chick flicks* mientras transitábamos la niñez. Películas como *El diario de la princesa* (2001) o *Juego de gemelas* (1998) se repetían una y otra vez en las pantallas de nuestras casas, y, en conjunto con tiras diarias nacionales como *Floricienta* (2003), *Chiquititas* (2006) y *Patito Feo* (2007), eran tema de conversación habitual con nuestras hermanas, primas y amigas. Ver crecer a sus protagonistas nos permitía reconocernos en los desafíos, los dilemas, los sueños y los miedos, y viéndolas superar los obstáculos de crecer aprendimos también sobre los nuestros propios. Con ellas nos identificamos, o quisimos identificarnos, o, en ciertos casos, buscamos también diferenciarnos, pero todas fueron dejando su marca en el desarrollo de nuestra identidad y visión del mundo como chicas. Así, en la búsqueda de los sentidos que este tipo de cintas nos aportaron a nuestra construcción del “ser mujer”, en las próximas páginas analizaremos los puntos en común respecto de ese eje entre una serie de películas que participan del género *chick flick*, para luego observar un caso particular e icónico: el de *Chicas pesadas*.



CHICK FLICKS: CRECER SIENDO MUJER

En el presente apartado, buscaremos comprender el modo en que las características del género al que responde operan como gramáticas de producción en *Chicas pesadas*. Con ese objetivo, analizaremos las recurrencias retóricas y temáticas entre el filme seleccionado y otros que también forman parte del mismo género cinematográfico, a la vez que fueron producidos y estrenados en la misma época, atendiendo de esa manera a formas similares de producción y distribución.

El cuerpo elegido para tal análisis está integrado por las siguientes cintas: *10 cosas que odio de ti* (1999), *Triunfos robados* (2000), *El diario de la princesa* (2001), *Un viernes de locos* (2003), *Confesiones de una típica adolescente* (2004), *La nueva Cenicienta* (2004), *Atrapado en los suburbios* (2004) y *Diario de una adolescente* (2006). Todas ellas fueron seleccionadas, además, por ser películas a las que accedimos durante el recorte epocal seleccionado, principalmente a través de canales de televisión.

El análisis de las características genéricas está organizado en función a dimensiones comunes, cuya construcción narrativa presenta recurrencias entre las *chick flicks* seleccionadas: la secundaria, la protagonista, las *chicas malas*, las amistades, los intereses románticos, la familia, los adultos y los fenómenos metadiscursivos que circundaron al género.

La secundaria

Todas las *chick flicks* que seleccionamos están ambientadas en la escuela secundaria, espacio relevante también para el transgénero *coming of age*, puesto que es presentado como entorno de gran influencia para el desarrollo de la personalidad durante el proceso de crecimiento, en la etapa de adolescencia.

El colegio funciona como una **microsociedad de clases**, mostrada como una imagen de los sistemas de funcionamiento de la sociedad total, aunque en una escala menor. Así, la comunidad escolar está fundada en relaciones de poder que forman una pirámide, con una base más ancha que integra la mayor parte del alumnado, y una pequeña cúspide, generalmente conformada por los más *populares*. Estos últimos tienen esa posición porque cumplen determinadas reglas, a la vez que son los mayores influenciadores sobre ellas.

Los factores principales para estas subdivisiones se repiten en todas las cintas: la popularidad, asentada en la clase social, y la belleza exterior, asociada al ser flaco y blanco. Esta pequeña sociedad de clases se presenta como estática, con la adaptación a los estándares establecidos como única y remota posibilidad de ascenso. Así, la escuela se muestra como un ambiente hostil para los individuos que la integran. La mayoría termina buscando adaptarse a las reglas de aquello que se presenta como el “**deber ser**”: no son quienes quieren, sino que intentan seguir las formas socialmente aceptadas de ser, pensar y actuar, incluso si eso se opone al deseo.

Evitan buscar una voz propia que destaque, puesto que todo intento de diferenciarse es señalado, burlado y apartado.

El personaje de Janis, de *Chicas pesadas*, funciona como la confirmación de la regla, dado que se construye como ejemplo de la exclusión en la escuela, por sus diferencias personales y superficiales frente a la feminidad marcada de *las populares*. En las otras películas seleccionadas encontramos personajes similares, a los que no les interesa encajar, generalmente representados en la figura de la mejor amiga de la protagonista, como ocurre con Lilly, la compañera activista de Mia en *El diario de la princesa*; Carter, el par actor de Sam en *La nueva Cenicienta*, y el único ejemplo masculino de esta lista; o Ella, la compinche ingenua de la dramática Lola en *Confesiones de una típica adolescente*.

En este tipo particular de *chick flicks*, el personaje de la “amiga excluida” funciona como punto de contraste narrativo frente a *las populares*. La primera es mostrada como el “**ser auténtico**”, la persona que es quien quiere ser a pesar de las opiniones de los demás. En oposición, las participantes de la cúspide escolar representan el respeto absoluto a las reglas del “deber ser”.

Si bien la escuela secundaria actúa como un espacio central para el despliegue de la historia, en el desarrollo de los conflictos entre estratos estos también transcurren por fuera de la institución, en territorios utilizados por los jóvenes estudiantes como espacios de socialización y diversión. Los lugares que eligen son, usualmente, diferentes a la institución escolar: casas, centros de entretenimiento o sitios públicos, donde no rige la vigilancia escolar ni sus reglas institucionales, sino que el mismo grupo define lo que se puede hacer y lo que no.

Algunos casos de interacción del grupo social escolar en otros espacios son los siguientes: en *Chicas pesadas*, cuando Regina continúa su pelea con Cady por el amor de Aaron en una fiesta en la casa de un alumno; en *El diario de la princesa*, cuando en una celebración en la playa Lana ataca a Mia robándole la ropa y exponiéndola ante la prensa; o en *Confesiones de una típica adolescente*, cuando Carla y Lola compiten en un juego de baile, durante una reunión en un *arcade*. En todos estos casos, puede verse que las luchas por el reconocimiento y la popularidad no son exclusivas del establecimiento educativo; más bien son propias del círculo social, que se mueve por distintos espacios, manteniendo sus características y, sobre todo, las relaciones de poder.

La protagonista

Las protagonistas de las *chick flicks* presentan líneas argumentales de transformación con puntos comunes. Tales líneas respetan la secuencia narrativa introducción - nudo - desenlace, por lo que pueden dividirse en **tres fases**. La primera es de **iniciación**: la heroína ingresa a un nuevo mundo en el que aparece como ingenua, porque desconoce sus reglas de funcionamiento. La segunda, de **ascenso**: una vez aprendidas las normas por las que se rige ese nuevo universo, logra posicionarse en su escala social, pero a costa de modificar su propia personalidad e

incluso, de su apariencia. Y la tercera, de **redención**: al final, logra redimirse redescubriendo lo que se propone como “ser auténtico”, sus formas de ser, pensar y actuar presentadas como auténticas o no afectadas por el “deber ser”, pero ya desde un lugar de madurez y, sobre todo, altruista.

En la fase de iniciación, la línea argumental de la protagonista presenta un primer nudo, generalmente disparador de la película entera, que es su ingreso a un nuevo mundo, desconocido para ella, cuyas reglas le son ajenas pero debe incorporar para “sobrevivir”, entendido como no quedar por fuera de lo que es aceptado. Tal “universo extraño” toma la forma de una nueva ciudad, una nueva escuela o, incluso, un nuevo rol.

Esto puede verse en *Chicas pesadas*, cuando Cady, criada en África y escolarizada en su casa, se muda a Estados Unidos y comienza la escuela secundaria, donde se encuentra con reglas establecidas, que deberá aprender o enfrentar. Otros ejemplos similares pueden encontrarse en *Confesiones de una típica adolescente*, cuando Lola se muda de la gran ciudad de Nueva York a los suburbios de Nueva Jersey e ingresa a una nueva institución educativa; en *El diario de la princesa* cuando la vida normal de Mia en San Francisco se altera al enterarse que es heredera al trono real de Genovia; o en *Triunfos robados*, cuando Torrance pasa de ser parte del equipo de porristas de la escuela a ser su líder.

En el punto de partida de este camino, la heroína forma parte de la base de la pirámide social, situándose en la base de la jerarquía social y compartiendo el mismo estatus que aquellos compañeros que no siguen los patrones necesarios para alcanzar la popularidad. Muchas de las protagonistas son presentadas como chicas tímidas: en *El diario de la princesa*, Mia se descompone si tiene que hablar frente a sus compañeros. En general, también son ingenuas, como Cady, que en *Chicas pesadas* se acerca a sus compañeros sin entender las reglas de interacción pero recibe tratos crueles de su parte. Algunas de ellas, como Cady y Kat, no se interesan por la moda o las apariencias; otras, como Mia, sí lo hacen, pero les resulta casi imposible alcanzar los estándares establecidos.

En cuanto a los vínculos románticos, a algunas de las protagonistas no les resulta importante esta cuestión; a otras sí, aunque la división de clases en estas microsociedades escolares les dificulta acceder a sus intereses amorosos, que generalmente son los chicos *populares*, mientras permanezcan en la parte baja de la pirámide.

Los intereses mencionados (el estilo, la moda, la popularidad y el romance) se presentan ligados a las *chicas populares* y a las formas requeridas por el “deber ser”. En oposición, las búsquedas y personalidades de las protagonistas en su primera fase se vinculan al deseo presentado como auténtico, y apuntan al largo plazo. Todas se presentan como inteligentes y/o tienen talentos especiales: Cady es excelente en matemática; Sam, de *La nueva Cenicienta*, tiene un promedio cercano a 10; y Kat, de *10 cosas que odio de ti*, es feminista y se destaca en poesía; y, en varios casos, tienen planes para el futuro: Sam y Kat esperan ser aceptadas en universidades

prestigiosas, mientras que el sueño de Lola en *Confesiones de una típica adolescente* es convertirse en una actriz reconocida.

Para la presentación de las características propias de las protagonistas en esta instancia, y como ya ha sido citado, uno de los recursos fílmicos utilizados recurrentemente es la comparación implícita con las antagonistas, usualmente *chicas* populares y parte de la cúspide social de la escuela. Estas aparecen como punto opuesto a las heroínas y ayudan, de esa manera, a construir sus personajes, desde un contraste que, en las siguientes fases, se transforma en similitud.

Adaptarse a un mundo cuya red simbólica le es extraña funciona para cada protagonista como punto de inicio en un camino de crecimiento y maduración. La primera fase es apenas la partida de un proceso en el que las protagonistas modifican sus formas de ser y de ver el mundo, pasando por diferentes momentos hasta hallar lo que las películas presentan como su “**verdadera esencia**”: un conjunto de valores y rasgos de la personalidad que las *chick flicks* muestran como el ser “intrínseco” de la heroína, aquel del que se aleja durante el nudo y al que regresa en el desenlace.

En una segunda fase, las protagonistas comienzan a entender las reglas de ese mundo nuevo, y descubren que pueden ascender en la pirámide social si logran adaptarse. En *Chicas pesadas*, Cady es invitada a formar parte del grupo *popular*, y comienza a cambiar su aspecto y personalidad para encajar con sus nuevas “amigas”. Cuestiones similares se atraviesan en otros de los filmes: en *El diario de la princesa*, Mia sufre una transformación en su apariencia cuando el estilista de la reina alisa su pelo, depila sus cejas, pinta sus uñas y cambia sus anteojos por lentes de contacto invisibles, con el objetivo de “convertirla en una princesa”. A causa de su acercamiento a los estándares de belleza, sumado esto a la divulgación de su flamante título nobiliario, Mia abandona sus compromisos con sus amigos impopulares para participar de los eventos de la cúspide social. En *Diario de una adolescente*, Jamie transita un conflicto parecido cuando súbitamente se vuelve una autora famosa y los grupos *populares* comienzan a incluirla. Así, el nudo de fondo en estas películas se da cuando la protagonista debe elegir entre conservar su nuevo estatus, o volver a los valores que “la hacen quien es” y los amigos que la aprecian por su “verdadera esencia”.

El punto final del viaje de la protagonista aparece cuando el “deber ser” es reemplazado por el “ser auténtico”, logra aceptarse por quien es y recupera aquellas características que la trama presenta como su naturaleza real: la preocupación por lo interior, los sueños a largo plazo y los vínculos honestos; lo presentado como superficial y la posición social como cuestiones relegadas a un segundo plano; y, por sobre todas las cosas, el altruismo.

Las *chick flicks* construyen en sus protagonistas una trama de crecimiento y maduración que las aleja del egoísmo. El punto cúlmine del nudo hace que vean con claridad lo que realmente importa según la propuesta de estas historias: la amistad, la familia y los sueños. Los vínculos, no como medios para alcanzar una ambición personal, sino como un fin en sí mismos; y los sueños, pensados en el largo plazo (con especial énfasis en la carrera universitaria y

profesional), no asociados a lo que estas cintas proponen como pequeñas superficialidades diarias (desde la apariencia y la moda hasta el estatus social). Este conjunto de valores es presentado como aquel que representa al “verdadero ser” de la chica principal, aquel que deja asomar en la primera fase, pierde en la segunda y recupera, profundizado y madurado, hacia la conclusión.

En *Chicas pesadas*, luego de que se descubrieran sus mentiras en pos de su propia popularidad, Cady logra reconciliarse con sus padres y sus amigos. Lola, de *Confesiones de una típica adolescente*, deja de lado su dramatismo frente a la humillación y se presenta en la obra de su escuela, para honrar el trabajo de sus compañeros de teatro. En *El diario de la princesa*, Mia comprende el privilegio que representa la posibilidad de acceder al poder monárquico, entiende que tiene las capacidades necesarias para tomarlo, y decide aceptar su título para trabajar por un mundo mejor. Estas y otras protagonistas vuelven en el desenlace a las características de su personalidad inicial, pero más maduras y, sobre todo, desinteresadas: dejan atrás la superficialidad y prefieren rechazar la popularidad que antes codiciaban.



Lindsay Lohan (Cady en *Chicas pesadas*, Anna en *Un viernes de locos*, Lola en *Confesiones de una típica adolescente*)



Anne Hathaway (Mia en *El diario de la princesa*)



Hilary Duff (Sam en *La nueva Cenicienta*)



Julia Stiles (Kat en *10 cosas que odio de ti*)



Kirsten Dunst (Torrance en *Triunfos robados*)



Danielle Panabaker (Brittany en *Atrapado en los suburbios*)



Kay Panabaker (Jamie en *Diario de una adolescente*)

Las chicas malas

El grupo de *chicas malas* no solo es aquello que le da el nombre a la película seleccionada como caso de estudio: también es una de las características transversales a todas las *chick flicks*, y, quizá, una de las más reconocibles. Casi toda nuestra selección de películas cuenta con un grupo de tres *mean girls*, que representan el “deber ser” hacia el interior de cada microsociedad escolar y para los alumnos de los estratos más bajos, constituyendo el punto más alto y exclusivo en esa pirámide social, y, en una primera instancia, el opuesto a las protagonistas.

No cualquiera puede ser considerado *popular*: el dinero y la familia de clase alta resultan requisito fundamental para ingresar a estos pequeños grupos que integran la cúspide. En *Chicas pesadas*, la mansión de Regina George, su habitación gigante y su auto descapotable delatan su riqueza; en *Confesiones de una típica adolescente*, el padre de Carla Santini es abogado de una banda famosa, y posee una casa grande y lujosa. A pesar de que estos casos son los más evidentes, en todos ellos puede deducirse la clase social a través de la ropa y los accesorios que lucen, siempre de punta en blanco, de colores claros, rosa o pasteles, adecuados a la moda y a veces, incluso, de marcas de lujo.

La estética de “las malas”, que podría calificarse como “híper femenina”, apunta a marcar los rasgos corporales considerados deseables: ropa corta y ajustada con formas tendientes a resaltar la cintura, la cadera, el busto y las piernas. El maquillaje se trabaja en el mismo sentido, pensado para destacar los atributos hegemónicos: ojos grandes, pómulos pronunciados, nariz respingada y boca carnosa. Los colores que predominan en esta estética coinciden con aquellos que marcan la clase alta: claros y pasteles, con prevalencia del rosa.

Además, los estándares de belleza también resultan factor de descarte, pues un cuerpo que no los respeta no puede formar parte. Todas las *chicas malas* son flacas y altas, la mayoría de ellas con curvas marcadas y cabello rubio, lacio y largo. Parte de las reglas indica que el alejarse de tal modelo de cuerpo implica la exclusión de los altos rangos, como ocurre con Regina George al engordar en *Chicas pesadas*.

Las jerarquías también existen hacia el interior de cada grupo. En todos los casos, una de *las populares* funciona como la líder, ejerciendo vínculos de autoritarismo tanto con los alumnos de la escuela en general como con sus propias amigas. En el aspecto cinematográfico, esta líder suele aparecer por delante y en medio de las otras dos, y tiene un mayor desarrollo de personalidad durante las cintas, contando con más diálogos e incluso escenas en solitario. Además, tiende a ser la que desarrolla un vínculo amoroso con su par masculino, el *chico popular* de la escuela.

Para estos grupos, existe un objetivo principal: mantener su estatus social. Ningún interés puede compararse al de conservar su poder y popularidad, con todos aquellos factores que los sostienen, e incluso si tal cosa implica traicionar vínculos cercanos (como ocurre en *Chicas pesadas* con Gretchen y Karen hacia Regina) o evitar relaciones queridas, pero inconvenientes

(como cuando en *La nueva Cenicienta* la popular Shelby rechaza a su enamorado misterioso al descubrir que en realidad es Carter, el “amigo excluido” de Sam). En este sentido, el vínculo de antagonismo frente a la protagonista usualmente se da cuando esta última desafía la autoridad de las líderes, amenazando su posición y la microestructura social de la escuela secundaria por completo.

Estas películas no desarrollan intereses a largo plazo de ninguna de las antagonistas, por lo que no parece importarles más que su poder dentro de la escuela, y los pilares del mismo: su dinero, su ropa de moda, y a veces sus intereses amorosos. Así, sus vínculos se presentan como poco honestos, ya que el motivo último de los mismos no es el vínculo en sí mismo, sino el poder consecuente. De esa manera, resultan personajes que se ven como poco empáticos y sumamente egocéntricos. Sin embargo, y cuando sus objetivos lo requieren, también pueden volverse mujeres falsamente encantadoras, capaces de conseguir lo que sea que se propongan a través de las apariencias.



Karen, Gretchen y Regina (*Chicas pesadas*)



Shelby y sus amigas (*La nueva Cenicienta*)



Anna, Lana y Fontana (*El diario de la princesa*)



Carla y sus amigas (*Confesiones de una típica adolescente*)

Las amistades

La amistad se presenta como uno de los motivos fundamentales para las vidas de las protagonistas de estas *chick flicks*. En aquellas que seleccionamos, se muestra de dos maneras opuestas: la “buena amistad”, que es la de la protagonista con sus primeros amigos, y la “mala

amistad”, que es la de la antagonista con los suyos, grupo al que la personaje principal generalmente se acopla hacia el nudo de la trama. La primera se presenta como sedimentada en la lealtad y la sinceridad, mientras que en la segunda los vínculos se muestran como medios para un fin mayor: adquirir o mantener el poder. Así, estos últimos se interpretan como egoístas, falsos y superficiales.

Cada tipo de amistad puede relacionarse a las tres fases presentadas de la protagonista y, de esa manera, resulta funcional a la construcción narrativa de ese desarrollo, en la dinámica de acercamiento/alejamiento a los conjuntos de valores opuestos representados por cada clase de vínculo fraterno.

La “buena amistad” se corresponde con los primeros amigos de la protagonista, aquellos que desde el principio de la trama la aceptan por lo que se plantea como su “verdadera esencia”. Dentro de esta clasificación, el rol de la/s “mejor/es amiga/s”, generalmente mujeres y no más de dos, comparte ciertas características en común entre las cintas: suelen tener personalidades extravagantes y distinguirse radicalmente en materia de apariencia (pero también en personalidad) frente a las *chicas malas*, como ocurre con Janis en *Chicas pesadas*, con su pelo y maquillaje oscuros, peinados recogidos asimétricos, mechones sueltos y ropa gótica; Lilly en *El diario de la princesa*, con su cabello y maquillaje *punk*, y sus ideas políticas y antisistémicas; o Peg y Maggie en *Un viernes de locos*, de imagen rockera, ropa holgada y pelo corto o enrulado. En muchos casos, también muestran intereses sociopolíticos o ambientales, y una voz activista que no tiene ningún otro de los personajes principales, construyéndose así en oposición al egoísmo. Por sus características, forman parte de la base de la pirámide de la microsociedad escolar, pero no les interesa escalar, ni les importa que el ápice los vea como *freaks*. Este funciona como un punto de diferenciación narrativa frente a la protagonista, quien, a pesar de formar parte de la misma clase, aun no está segura de su personalidad ni de su lugar en el mundo, y busca el ascenso cuando tiene la posibilidad.

La “mala amistad” se presenta en el inicio de la película, pero aparece con más fuerza en la segunda fase que atraviesa la protagonista, cuando entiende que tiene la capacidad de trepar en la escala social y se acerca a las *chicas populares*. Este tipo de amistad es el representado por la antagonista y sus mejores amigas, el grupo de las *chicas malas*, para el que, como fue expresado anteriormente, es de suma importancia mantenerse en el tope de la pirámide social. La forma en que esta amistad es representada muestra que el vínculo no es un objetivo en sí mismo, sino que se lo ve como un medio para mantener el estatus, diferenciándose así de su versión “buena”. Esto se ve en *Chicas pesadas*, cuando Gretchen y Karen, alejadas de una Regina que ha subido de peso, deciden formar un nuevo grupo de *populares* junto a la flamante líder social Cady. Lo importante no es el dolor por perder la amistad con Regina, ni siquiera ser amigas de Cady, sino no caer de la cúspide de la pirámide. Otro ejemplo similar ocurre hacia el final de *Confesiones de una típica adolescente* cuando Carla, humillada, cae a una fuente y aquellos que la idolatraban no la ayudan a levantarse, más bien, se ríen de ella.

Como hemos anticipado, las personajes principales viven un viaje de autodescubrimiento, muchas de ellas modificando aspectos de sus personalidades para encajar en la cúspide de la pirámide social, con las *chicas malas*. Es aquí donde el vínculo de las protagonistas con sus mejores amigos cumple un papel clave para que la personaje principal vuelva a ser quien era, para que recupere aquello que la película propone como su propia “esencia”. Así, es notorio que en muchas de estas historias uno de los conflictos centrales es la pelea entre la protagonista y sus mejores amigos cuando ella cambia su forma de ser. Ese momento funciona como punto cúlmine del desarrollo, cuando la chica principal se encuentra tan alejada de sus valores originales que se separa de sus vínculos más cercanos, y sus primeros amigos, presentados como fieles a su “esencia” diferente a la norma, toman el rol de espejo que le hace entender todo lo que ha cambiado en ella. Esto se puede observar en *Chicas pesadas*, cuando Janis se enoja con Cady por volverse “una copia de Regina”, o en *El diario de la princesa*, cuando Lilly le reclama a Mia el haberse alejado y convertido en alguien diferente a quien es.

Así como ocurre con las villanas, pero desde el otro extremo, “la mejor amiga” también funciona como un punto de contraste que sirve para la construcción narrativa de la protagonista y de su evolución. Al principio, la chica principal y su amiga son cercanas en su vínculo, pero también en personalidad, fieles a sus valores, aunque la heroína está menos segura de ellos que su acompañante; después, su separación es también un distanciamiento en cuanto a identidad: una permanece “auténtica”, la otra traiciona esa moralidad que las unía; por último, el punto de perdón es también una reconciliación con esos valores originales, pero sumados a la aceptación de sí y el altruismo por parte de la protagonista que en la introducción solo ostentaban las amigas.

En *Chicas pesadas*, Cady revaloriza la importancia de los vínculos generados sin fines egoístas de por medio, y se reconcilia así con sus primeros amigos; en *El diario de la princesa*, Mia decide tomar la responsabilidad de convertirse en princesa porque entiende, gracias a su amiga Lilly, que desde ese rol de poder puede ayudar a lograr un cambio positivo en el mundo; en *Diario de una adolescente*, Jamie se une finalmente a la intervención activista de sus amigas frente a todos sus compañeros de escuela.



Janis (*Chicas pesadas*)



Carter (*La nueva Cenicienta*)



Lilly (*El diario de la princesa*)



Peg y Maggie (*Un viernes de locos*)

Los intereses románticos

Los vínculos románticos constituyen otro motivo común desarrollado en cada una de las películas seleccionadas, aunque no suele ser la cuestión central. La subtrama del interés romántico, siempre uno heterosexual, acompaña en todos los casos a la línea de desarrollo principal: el camino de crecimiento de la protagonista, quien siempre se queda con aquel hombre que la quiso por su “verdadera esencia”.

Al constituir la línea del amor apenas una subtrama en la mayor parte de las películas seleccionadas, el personaje del interés romántico sólo se desarrolla en su vínculo con la protagonista. Por eso, desconocemos su personalidad individual, sus intereses o sus planes a largo plazo. Solo se presenta su posición en los estratos de la microsociedad escolar y sus asociaciones con los personajes principales, que dependen de tal nivel de popularidad.

A veces, el interés romántico final es quien le interesaba a la protagonista desde su primera fase de crecimiento, como ocurre en *Chicas pesadas* con Cady y Aaron o en *La nueva Cenicienta* con Sam y Austin. En estos casos, tal “objetivo” es el *chico popular* de la escuela, por el que “compite” con la antagonista. En *Chicas pesadas*, Aaron se interesa en Cady desde el principio, pero decide alejarse de ella en la cúspide del conflicto, en el punto en el que más se parece a Regina; finalmente, cuando Cady recupera su “verdadera esencia”, le da una nueva oportunidad.

En otros casos, es un amor adquirido durante la historia, como pasa, por ejemplo, en *El diario de la princesa* con Mia y Michael, o en *Diario de una adolescente* con Jamie y Connor. En estas películas, las protagonistas, originalmente enamoradas del *chico popular* de la escuela (Josh y Marco respectivamente), solo logran captar su atención al escalar en la pirámide social, durante la segunda fase de su desarrollo, para descubrir, finalmente, que su flamante popularidad es el único motivo por el que ellos las quieren. En la tercera fase, ya recuperada su “verdadera esencia”, se encuentran con un nuevo/viejo amor: el de aquel quien las quiso desde el principio.

Así, en las *chick flicks* vuelve a aparecer, representada en los intereses amorosos, la dicotomía “bueno/malo” que ya fue desarrollada en cuanto a las amistades: un amor es presentado como “malo”, aquel vínculo cuyo objetivo último es la popularidad, el poder; y otro amor funciona como el “bueno” y “honesto”, en el que el vínculo es un objetivo en sí mismo y prima la aceptación del otro por su “verdadero ser”.

Lo que prevalece en la selección final del vínculo romántico siempre es su aceptación respecto de la “verdadera esencia” de la protagonista; pero, sea ese amor “el original” o “el adquirido”, ella siempre termina con el chico que quiere. En la tercera fase de su crecimiento, este éxito a nivel amoroso se suma a la realización general del camino de búsqueda de sí de la chica principal.

De esa manera, el interés amoroso es propuesto desde la narrativa como una “recompensa” al crecimiento de la protagonista y la recuperación de su “verdadero ser” en la tercera fase de su desarrollo. Cuando la protagonista retoma sus valores, es premiada con un vínculo amoroso que, al responder a su “ser real”, es planteado como honesto. Así, se refuerza el conjunto de valores que aparece presentado como deseable.

La familia

La subtrama familiar es otro de los puntos que acompaña el crecimiento de la heroína, convirtiéndose en la mayoría de las películas en un elemento fundamental para la construcción narrativa de ese camino.

Durante la primera fase presentada de la protagonista, se muestran en la mayoría de los casos vínculos de amor, respeto y confianza hacia las figuras paternas. Todas las parejas de padres son heterosexuales, integradas por un varón y una mujer, ambos cis, blancos y de clase media a media-alta. A su vez, en varias de las películas, una o ambas partes mueren previo al inicio de la trama para el espectador. Este es el caso del padre de Mia en *El diario de la princesa*, el de Anna en *Un viernes de locos*, y ambos padres biológicos para Sam, de *La nueva Cenicienta*. En todos estos casos, la narrativa destaca el buen vínculo que las protagonistas supieron tener con aquellos que ya no están.

Para la segunda fase, es decir, para cuando la protagonista cambia su forma de ser y se diluyen sus valores centrales, el núcleo familiar resulta fundamental en el nivel narrativo para la construcción del contraste entre quien era y en quien se ha transformado. En *Chicas pesadas*, el conflicto se vuelve explícito cuando la madre de Cady le cuestiona en quién se ha convertido por su novedosa rebeldía, motivo por el que su padre decide castigarla por primera vez; en *Atrapado en los suburbios*, Brittany escucha a su madre decepcionada porque sus hijos no la acompañarán en su gran evento activista; y en *El diario de la princesa*, la abuela de Mia la reprende después de que ella causara un escándalo en una fiesta en la playa, y apareciera como portada en los diarios.

Hacia el cierre de la trama, en la tercera fase, la protagonista se reconcilia con su familia y así con los valores que compartían: el respeto, la pertenencia, la honestidad y el perdón. En *Chicas pesadas*, los padres de Cady recuperan su orgullo hacia ella cuando la joven comparte su corona de reina del baile con todas las mujeres de la escuela; en *Atrapado en los suburbios*, Brittany sorprende a su madre llevando a una estrella de la música a su evento, y provocando una convocatoria masiva de público y prensa; como último ejemplo, en *El diario de la princesa* Mia decide dejar de lado sus miedos y tomar el título real, logrando el orgullo de su abuela Clarisse.

Los adultos

Según lo que hemos desarrollado, es definitivamente la juventud la etapa protagonista de las *chick flicks*. Sin embargo, en cualquier universo cercano a la realidad el retrato de la adultez es inevitable, y en este género toma características particulares. Al constituir mayoritariamente personajes secundarios, los adultos no suelen tener demasiada profundidad ni participación, sino que simplemente acompañan a las protagonistas en sus viajes de crecimiento y aportan a la construcción narrativa de sus cambios. Sin embargo, su análisis resulta interesante para entender la propuesta de contrastes narrativos que construyen este tipo de películas a partir de sus personajes adultos.

Existe una división marcada entre dos grupos de adultos, que retoma la dicotomía “bueno/malo” ya presentada en otros vínculos. Por un lado, son presentados como “buenos” los más conservadores, desarrollados como serios y maduros, como los padres de Cady en *Chicas pesadas*, los de Jamie en *Diario de una adolescente* o los de Brittany en *Atrapado en los suburbios*. Estos personajes están propuestos como buenas personas, con preocupaciones como el trabajo, la familia y las cuestiones del hogar.

Por otro lado, como contrapunto, están los adultos presentados como “malos” o “indeseables”, como las representaciones burlescas de Fiona, la madrastra de Sam en *La nueva Cenicienta*, o la mamá de Regina George en *Chicas pesadas*. Ellas tienen gustos como la moda, el maquillaje, el color rosa o los retoques estéticos, y son ridiculizadas por ello, derivando en una propuesta de

personajes que queda reducida a adultas superficiales, aniñadas, no adaptadas a sus años o atrapadas en una edad que no les corresponde.

Podemos decir, en conclusión, que los dos tipos de adultos que son retratados en estas películas son aquellos que llevan una vida aspiracional, propuesta como de “adulto verdadero” (con una familia, una casa y un trabajo estable), en línea con el conjunto de valores que hace a la propuesta de “verdadero ser” de la protagonista; y, por otro lado, aquellos cuya forma de vida es planteada como indeseable (los que se interesan solo por el dinero y las apariencias).

Los fenómenos metadiscursivos

Más allá de los rasgos retóricos y temáticos regulares en las *chick flicks*, la circulación social de este tipo de discursos supone la vigencia de fenómenos metadiscursivos permanentes y contemporáneos, tanto en la instancia de producción como en la de reconocimiento (Steimberg, 1993). Estos discursos acerca de otros discursos pueden tomar formas múltiples, desde un título hasta una reseña, y modifican los horizontes de expectativas (Batjín, 1982) que definen al género. En este apartado, destacaremos algunos de los fenómenos metadiscursivos circundantes a las películas seleccionadas.

Los primeros fenómenos metadiscursivos a destacar son los afiches publicitarios (ver anexo 2), que funcionaron y funcionan como carta de presentación de las películas en su circulación desde los cines hasta las plataformas de *streaming*, y como símbolo identificador en los metadiscursos circulantes, como críticas, noticias y posteos en redes sociales. En ellos predominan los fondos claros y luminosos, con fotografías de los protagonistas que resaltan en el contraste. La importancia que se les otorga en los carteles promocionales a los personajes que lideran estas historias constituye una referencia a la propuesta de estas cintas, cuyas historias se enfocan, sobre todo, en sus heroínas y sus vínculos con quienes las rodean. Los puntos en común a nivel visual permiten al espectador familiarizado identificar el género de la película de un vistazo y, así, establecer un diálogo con determinados horizontes de expectativas: siguiendo a Steimberg (1993), estas características compartidas implican la posibilidad de la identificación social de tales expectativas, las que definen lo social del género.

Otro fenómeno metadiscursivo que resulta interesante para el análisis es el paralelismo entre las vidas de las protagonistas dentro de la ficción respecto de las vidas reales de las actrices que las encarnaron y, a la vez, la identificación del público con ellas. Durante los primeros 2000, la popularización de las *chick flicks* produjo un circuito de estrellas interno a ese tipo de películas: actrices que se repetían como cabezas de elenco, incluso en cintas de diferentes productoras, y alcanzaban a ser identificadas por el público con esta clase particular de historias. Su fama resonó con fuerza en otros medios de comunicación, en especial en revistas para adolescentes, que relataban tanto sus proyectos profesionales como los hechos de sus vidas personales.

Actrices como Lindsay Lohan (*Chicas pesadas*, *Un viernes de locos*, *Confesiones de una típica adolescente*), Hilary Duff (*La nueva Cenicienta*) y Mandy Moore (*El diario de la princesa*) aparecían en tapas de revistas, y los eventos de sus vidas personales como sus vínculos de amor y amistad, así como sus formas de vestir y sus apariencias, eran expuestos y comentados públicamente. De esa manera, el público fue espectador, no solo del desarrollo de sus personajes, sino también de aquellos dilemas y obstáculos que se les presentaban en sus caminos reales de crecimiento por fuera de la ficción. Esto permitió una doble identificación por paralelismos: con los aprendizajes de los personajes, pero también los de las personas. Por otro lado, la fama de estas actrices potenció el fenómeno de las *chick flicks* y acrecentó su impacto.

En nuestro país, las apariciones de estas mujeres en las tapas de las revistas se mezclaron con las de los protagonistas de las tiras locales para jóvenes, cuyas vidas personales eran mostradas allí de las mismas maneras. Sus fotografías aparecían en las tapas en los mismos tamaños y grados de importancia, y la prensa se adjudicaba el contar sus novedades y sus secretos íntimos. Con el comentario social como instrumento, se combinaron los circuitos de estrellas internacionales y regionales, contribuyendo al fenómeno de apropiación local e identificación de los públicos desarrollado en apartados anteriores.

El último fenómeno metadiscursivo a destacar es el desfase entre los planteos respecto del cuerpo y la estética de las protagonistas en la ficción, y los mismos por parte de los medios de comunicación de la “realidad”. Dentro de estas películas, estas chicas son introducidas durante su primera fase de crecimiento como alejadas de los estándares de belleza, representados por *las populares*, para luego acercarse a tales ideales en la segunda etapa, a partir de algunos cambios, más o menos profundos, en su apariencia. Sin embargo, por fuera de la ficción, los medios masivos de comunicación sí las presentaban como *it girls*, jóvenes influyentes de la estética, la moda y el estilo. Los titulares que las presentan, como aquel que se ve en la foto de portada de *Vanity Fair* (2003), las describen, por ejemplo, como “las más sensuales”. De esa manera, en la “vida real” eran estas actrices quienes encarnaban el ideal de lo bello y deseable dentro del imaginario social.

“verdadera esencia”, pasa por un momento de crisis, retorna a sus valores originales y recupera los lazos perdidos.

El motivo que lleva a la protagonista a acercarse a *las populares* se resumen en que ellas funcionan, en la microsociedad escolar de clases, como aquellos modelos de mujer a seguir, puesto que son quienes se encuentran en los estratos que representan la cumbre. Tal sistema escalonado rige los vínculos de poder, marcando el “deber ser”, particularmente para las mujeres. Las que ocupan la cúspide de la pirámide social son presentadas como la representación ideal interna de las formas de verse, actuar y pensar a las que todo el alumnado debe aspirar; por lo tanto, en estas microsociedades escolares ficticias, son *las populares* las que terminan definiendo cómo se debe ver, ser, y pensar una mujer.

Sin embargo, la construcción narrativa de estas películas hace ver a las poderosas como modelos negativos, utilizando el sistema de oposiciones mencionado. Así, dentro de la escala de valores que proponen estas películas, dos personajes son constituidos como los extremos opuestos entre los que oscila la personalidad de la protagonista: son, por un lado, su mejor amiga, y, por el otro, la líder de *las populares*. La mejor amiga, ayudante de la heroína, se plantea como auténtica y altruista, oponiéndose a una antagonista que se propone como falsa y egoísta. En la primera fase de su crecimiento, la protagonista se encuentra entre ambos extremos: le interesan los vínculos honestos, pero quiere pertenecer a los altos rangos. Cuando logra el ascenso, se vuelve más similar a las *chicas malas*, para finalmente alcanzar un aprendizaje que la lleva a retomar los valores de su primera amiga.

Desde esa misma oposición narrativa es que este género presenta determinados juicios de valor sobre las características de cada extremo: la mejor amiga representa el “bien” y los “buenos” valores, mientras que la antagonista es mostrada como lo contrario. Así, las características vinculadas a cada uno de los personajes se asocian con tales valorizaciones, generándose de esa manera una doble asociación de sentidos. La autenticidad, el posicionamiento político, el seguimiento del propio deseo, son presentados como valores positivos en su asociación con el personaje de la “mejor amiga” buena. Por otro lado, lo asociado a las antagonistas “malas” es, en la igualdad planteada, negativo: el darle importancia a la apariencia, el amor y el poder, la estética híper femenina, asuntos presentados de esta forma como superficiales y frívolos. Durante su crecimiento, la protagonista se mueve entre ambas posiciones.

Para finalizar el arco narrativo y la construcción de un conjunto de valores como “positivo”, las cintas generan un “**sistema de recompensas**” que premia a la protagonista durante su tercera etapa por volver a esa “verdadera esencia”. De esa manera, la heroína recupera en el desenlace el vínculo cercano con su familia y sus primeros amigos (los “buenos”), a la vez que consigue al interés amoroso. Cada uno de estos grupos, a pesar de sus diferencias en cuanto a relevancia en la trama, es ubicado como importante en la escala de valores de estas ficciones, puesto que opera como un premio valioso,preciado de conseguir.



CHICAS PESADAS

Chicas pesadas constituye un caso particular dentro del mundo de las *chick flicks*. A pesar de que, como las otras películas de su género, narra el viaje de crecimiento de una protagonista en su adolescencia, presenta una propuesta singular.

Su historia, aunque es ficticia, está basada en el libro de Rosalind Wiseman *Abejas reinas y aspirantes*, publicado en 2002. Wiseman centra su estudio en las chicas en la escuela secundaria, sus modos de relacionarse, los grupos sociales y sus dinámicas de poder, que presenta como motivo de patrones de comportamiento agresivos entre ellas. El libro está destinado, no a las jóvenes, sino a sus padres, a quienes brinda consejos para ayudar a sus hijas a lidiar con ese mundo expuesto como hostil.

Por otro lado, *Chicas pesadas* incluye en su narrativa, a diferencia de otras cintas de su género, elementos satíricos: personajes exageradamente estereotipados, hipérboles, momentos dramáticos convertidos repentinamente en cómicos y demás recursos humorísticos que aportan una clave de lectura distinta para aquel universo juvenil que relata. En las próximas páginas, nos preguntaremos qué tipo de relación construye la película entre su base en una realidad social y la satirización de algunos de sus elementos.

Así, una vez analizadas las características que responden al género del que participa, en el presente apartado profundizaremos en *Chicas pesadas* en particular. Indagaremos en la construcción singular que realiza respecto de qué es “ser mujer” y cómo se llega a serlo, y la escena enunciativa que propone a su público.

Abordaremos aquellas dimensiones que aportan a la construcción de esta propuesta organizándolas respecto de cinco temas centrales que se construyen en la película, todos vinculados, de diferentes maneras, a su formulación del “ser mujer”: crecimiento y transformación; pertenencia y popularidad; amistad, enemistad y venganza; estética y belleza; y, por último, amor romántico.

Cada apartado será relacionado en su título con una línea destacada de la película, citada primero en español, y luego, en inglés, puesto que en muchos casos los diálogos han permanecido en la memoria colectiva en su idioma original, incluso en el ámbito local. Todos los pasajes que serán citados en esta sección pertenecen a la película *Chicas pesadas*, dirigida por Mark Waters y estrenada en 2004, en idioma original inglés. Todas las traducciones de diálogos y pasajes son propias.

“Esto es solo... plástico”: crecimiento y transformación

“This is just... plastic”

Siguiendo la característica más marcada del género del que participa, la película *Chicas pesadas* sigue a su protagonista, Cady, en un viaje de crecimiento y transformación que puede

dividirse en tres etapas: iniciación, ascenso y redención, coincidentes con la estructura narrativa: introducción - nudo - desenlace, respectivamente. En este apartado se desarrollarán los rasgos que hacen a la construcción de las temáticas “crecimiento” y “transformación” en la cinta.

La película comienza con una escena muy significativa para su desarrollo: los padres de Cady aparecen tomados en un plano contrapicado, mirando hacia abajo, directo a la cámara. Todavía no sabemos a quién le hablan, pero escuchamos que le dan su almuerzo y le aconsejan recordar su teléfono en tono dulce y suave, como si interactuaran con un niño. Después, la cámara se eleva a la altura de los ojos y el punto de vista cambia. Ya desde el otro lado no vemos ninguna niña, sino una chica bien entrada en su adolescencia: es la protagonista, Cady Heron. Esta escena da inicio a la primera fase del desarrollo de esta heroína, a partir de la construcción de un paralelismo entre su inocencia respecto del mundo en el que ingresa y la niñez en sí misma.



Los padres de Cady en su primer día de secundaria.



Cady en su primer día de secundaria.

Desde su primera escena, la película es narrada por la voz en *off* de Cady. Este recurso narrativo la refuerza como protagonista, y marca que la historia será contada desde su perspectiva, permitiéndole al espectador conocer su punto de vista explícito respecto de todo su arco. Esta es una de las diferencias principales de *Chicas pesadas* respecto del género del que participa, puesto que ninguna de las otras cintas analizadas en el apartado anterior utiliza esta técnica.

A través de esta voz en *off* conocemos el contexto de la primera escena: Cady ha vivido casi toda su vida en África junto a sus padres zoólogos, quienes la han educado en casa, pero un cambio de trabajo les implicó mudarse de vuelta a Estados Unidos. Y, para ayudar a la protagonista en su proceso de socialización, han decidido anotarla en la escuela.

La secundaria se presenta desde el principio como un espacio peligroso por lo desconocido para Cady, contraponiéndose a la tranquilidad que describe respecto de su vida en África. Cuando llega, acompañada de sus padres, lo primero que le ocurre es que un colectivo escolar pasa a toda velocidad a centímetros de su cara. A pesar de que el momento se plantea como cómico, constituye una metáfora narrativa de todos los peligros a los que los padres de Cady

consideran que ella deberá enfrentarse en este "nuevo mundo" al que apenas se está introduciendo. Y las amenazas no se detienen ahí: mientras entra, un objeto dudoso pasa volando por los aires, una chica la choca sin cuidado, y un grupo de alumnos parece quemar algo. Para el espectador, el tono jocoso se mantiene, pero las expresiones de Cady la develan sorprendida y asustada. Todos estos recursos son utilizados para marcar la etapa de iniciación de la protagonista, en la que ella se adentra en un universo cuyas reglas desconoce.

Cady comienza su primer día abierta a hacer nuevos amigos, pero pronto descubre que las reglas de socialización que ella trae desde su crianza en África no son las mismas que las de la secundaria North Shore. Esto se demuestra en las primeras escenas de interacción con sus compañeros: cuando entra a su primera clase, decide entablar conversación con otra alumna que selecciona al azar, presentándose como "la nueva" pero sin mucha suerte, pues su interlocutora le promete, sin sutilezas, que le "pateará el trasero" si vuelve a hablarle. Lo hiperbólico de la respuesta frente a un gesto tan pequeño resulta en un tono cómico. Este es el primer indicador hacia el espectador de que Cady no entiende los códigos que se manejan en la escuela secundaria.

Encontrar lugar donde sentarse le resulta difícil en su primer día. En el salón de clases y en el comedor, casi todas las mesas ya están ocupadas, y los asientos parecen estar establecidos; tan es así, que termina almorzando sola, dentro de cubículo en el baño. Aquí encontramos una nueva metáfora: en esta primera etapa, Cady no encaja, no tiene un lugar en la microsociedad escolar. Es una forastera territorial y, sobre todo, social.

Sin embargo, existe un espacio en el que se siente segura: la clase de matemática, pues no solo demuestra talento en esa área, sino que, en sus propias palabras, "son iguales en todo el mundo". Es el único campo cuyas reglas ya conoce, y eso le permite disfrutarlo. De esta manera, el gusto por esta área intelectual se plantea como parte de su "verdadera esencia", uno de sus intereses principales en la primera fase de su camino de transformación. Allí se presenta también a Sharon Norbury, su profesora, quien funciona como representante de ese espacio seguro y se convierte rápidamente en confidente y referente de Cady.

Una vez que Janis y Damian se acercan a ella, comienzan a funcionar como sus primeros "tutores" en su introducción al universo simbólico de la sociedad escolar. Le hacen saltarse una clase para sentarse a pasar el rato y, así, le enseñan que, a diferencia de lo que ella creía, y contrario a lo presentado en la escena sobre su interés en la clase de matemática, aprender no es lo más importante en la secundaria.

En la conversación, lo primero que destacan sobre Cady es que es un "bombón de regla" capaz de encajar; en otras palabras, le dicen que su belleza adecuada a los estándares podría permitirle pertenecer a los estratos más altos de la pirámide social. Esto se confirma más tarde, cuando *las plásticas*, el grupo de *chicas populares*, le marcan su belleza e inmediatamente la invitan a sentarse con ellas, subrayando que es un grupo cerrado pero la integrarán como excepción.

En principio, Cady acepta incorporarse al grupo, pero solo por pedido de Janis, quien quiere ejecutar una venganza contra su antigua amiga y actual “reina” de la escuela: Regina George. En este punto, comienza la transición de la protagonista hacia la segunda fase en su arco de desarrollo: la de ascenso, en la que entra en un proceso de cambios internos y externos para escalar en la pirámide social.

Esta transformación paulatina ocurre en Cady con motivo de empezar a encajar en el mundo de reglas que le presentan *las plásticas*, Regina, Gretchen y Karen, y que la protagonista llama el *mundo de las chicas*: “Entrar en el grupo de *las plásticas* es como dejar el mundo real y entrar en el *mundo de las chicas*”. Este universo es la manera propia de esta cinta de llamar a la microsociedad social escolar que presenta el género *chick flick* de forma característica, marcada por las reglas que la dividen en estratos sociales.

A partir de que le es presentado este *mundo de las chicas*, Cady imagina paralelismos entre este nuevo universo y aquel que ella ya conoce: el *mundo salvaje* e instintivo de los animales. Así, en una de las primeras escenas que comparte con sus nuevas amigas en un centro comercial, imagina a sus compañeros de escuela allí presentes actuando como animales, mientras suenan rugidos y una música de percusión que funcionan en alusión a África, la tierra en la que fue criada. En esta escena, planteada desde el tono cómico ya visto en otras, Cady señala a través del recurso de la voz en *off*: “El centro comercial me recordó al aguadero en África, cuando los animales están en celo”, como metáfora en referencia a su propia visión respecto de las actitudes de sus compañeros.

Los cambios que presenta Cady para ingresar a este “mundo femenino” son, al principio, meramente en cuanto a apariencia. Pasa de usar camisas leñadoras, pantalones de *jean* y colores oscuros, a incorporar ropa ajustada y rosa, maquillajes más intensos y nuevos peinados, resultando en un estilismo cada vez más similar al de sus nuevas amigas, caracterizado por la hiperfeminidad. Sin embargo, su personalidad se mantiene en una posición inocente frente al “nuevo mundo”: continúa ignorante respecto de sus reglas y conserva una mirada positiva de las personas que la rodean. Esto funciona aún como un momento de transición entre las etapas de iniciación y ascenso en el crecimiento de la heroína.

Durante este período intermedio, Cady mantiene una imagen que se presenta como inocente o parcial frente al universo de la escuela secundaria, representada en el buen parecer que tiene sobre *las plásticas*. Esto permanece hasta el primer punto de quiebre: la traición de Regina. En tal secuencia, la antagonista descubre que a Cady le gusta su ex novio, Aaron. A pesar de que las reglas de su mundo se lo impiden, inicialmente Regina le da a su nueva amiga su aprobación para seguir adelante en el vínculo, y le promete ayudarla a conquistarlo.

Sin embargo, en una fiesta de Noche de Brujas, la heroína descubre a su supuesta aliada y amiga besándose con él. De esa manera, en el imaginario de Cady se modifica la imagen bondadosa e inocente que tenía de Regina, al revelarse que es, en realidad, una *chica mala*. Este descubrimiento aporta en la construcción del espectro de valores opuestos característico

del género cinematográfico del que participa, a través del movimiento de la antagonista desde el polo “positivo” hacia el polo “negativo”.

Para Cady, la traición de Regina funciona como un momento de epifanía. La situación hace que se revele aquello que la película presenta como una característica oculta pero inherente al *mundo de las chicas*: el egoísmo, escondido bajo una máscara de sororidad. Así, se profundiza la segunda fase del crecimiento de la protagonista, la de ascenso, puesto que pierde su característica inocente, se vuelve consciente respecto de las reglas del mundo social que la rodea y comienza a utilizarlas a su favor para ganar poder. A partir de ese momento, la venganza de Janis contra Regina se torna personal para Cady, y se da inicio a una competencia, en principio implícita, por la cumbre social.

El conocimiento que ahora Cady muestra acerca de las reglas que regulan el *mundo de las chicas* en la escuela se demuestra por primera vez en la escena de planificación de la venganza hacia Regina, inmediatamente posterior a la traición. Allí, ella y sus amigos explicitan en un pizarrón tres pilares que sostienen la popularidad de la villana: su cuerpo, su novio y sus amigas. Estos son los puntos que, por lo tanto, deben sabotear para lograr el objetivo final: destruir su “reinado”, es decir, su liderazgo. Con esa misión, la protagonista decide mantenerse cerca de *las plásticas* y continuar alineándose con sus personalidades, inicialmente como una farsa.

En su primer encuentro con Regina posterior a la traición, en la cafetería de la escuela, la antagonista presume frente a Cady su cercanía a Aaron. En ese momento, la imaginación de la heroína vuelve a crear un paralelismo con aquel *mundo salvaje* del que proviene: Cady fantasea con atacar físicamente a su ahora enemiga, mimetizándose con las formas propias de un felino silvestre, describiendo a través de la voz en off: “Regina lo acariciaba delante de mí a propósito. Sabía cómo resolver eso en el mundo animal, pero estoy en *el mundo de las chicas*”. En esta escena, Cady logra mantener las apariencias y evitar el conflicto con Regina, en pos de conservar su flamante estatus de *popular* y permanecer junto a *las plásticas* para poder ejecutar su venganza.

Al principio, cuenta con sus primeros amigos, Janis y Damian, para llevar a cabo su plan, pues los años de experiencia de estos dos en la escuela implica que ellos conozcan aún más en profundidad las normas sociales. Sin embargo, cuando, como consecuencia de tal venganza organizada, el poder de Regina comienza a mermar, Cady se desliga de sus amigos para planificar sus próximos pasos de manera independiente, demostrando haber alcanzado la expertise en ese mundo que al principio le resultaba ajeno. Así, la etapa de iniciación se demuestra absolutamente superada.

En este punto de la película, se utilizan diferentes recursos narrativos para mostrar paralelismos entre Regina y Cady, como muestra del ascenso y la competencia por la cima social. Por ejemplo, Cady comienza a lucir en su cuello un colgante con su inicial decorada con brillos, idéntico a la cadena que usa Regina durante toda la cinta. El estilismo de la protagonista

también comienza a parecerse al de la villana, en su forma de peinarse y en la ropa que utiliza (este punto será desarrollado en profundidad en próximos apartados). En varias escenas, Cady aparece mirándose al espejo, retocándose el maquillaje y el cabello, en una actitud que se había visto previamente en Regina, no en ella misma. Lo mismo se demuestra en las formas de hablar, con una coincidencia clara en un saludo de Cady a sus amigos, en el que utiliza la misma frase y tono edulcorado que había usado Regina hacia ella algunas escenas más atrás: “Los quiero, ¡adiós!”, sumado a un gesto de beso soplado en el aire.

Las similitudes en apariencia y actitud entre protagonista y villana demuestran un cambio más profundo en Cady, en cuanto a sus valores y formas de ver el mundo: sus prioridades han cambiado, y en este punto se parecen mucho más a las de Regina. Si antes sus preocupaciones eran sus amigos, su familia y la escuela, ahora lo más importante para ella es socavar el poder de la líder, tomar su posición en la jerarquía escolar y enamorar a Aaron. De esta manera, la película profundiza en la definición de cada polo de la escala de valores que presenta, a través del movimiento de Cady entre el lado “positivo” y el “negativo” en correspondencia con su crecimiento en etapas.

Este cambio en sus valores se ve con claridad en una escena en la que los integrantes de los *Mateatletas*, el equipo de competición en matemática del que Cady participa, la invitan a quedarse a su práctica y, aunque ella dice que sí, inmediatamente se escapa para prepararse para una fiesta a la que Aaron la invitó. Por otro lado, comienza a fallar en sus exámenes de matemática a propósito para pedirle tutorías al chico que le gusta y, así, obtener su atención, incluso cuando la profesora Norbury le advierte sobre su bajo rendimiento académico. Aquello que antes le importaba, ahora le resulta secundario frente a sus nuevas prioridades.

Una vez que Regina es expulsada de *las plásticas* y relegada en su posición en la microsociedad escolar, es Cady quien toma el lugar de líder. Pero, a pesar de que el objetivo original, la venganza, está cumplido, la protagonista no pierde la personalidad que adoptó para quedarse cerca de *las populares*, sino que su parecido con la villana se vuelve más claro: mantenerse en cumplimiento de las reglas es clave para permanecer en el poder, al que ahora se aferra. Esto se demuestra en el conflicto de la fiesta en la casa de Cady. En esta secuencia, Janis invita a su amiga a una exposición de arte, que la heroína usa como excusa para faltar a un viaje familiar, a la vez que no asiste al espectáculo con el pretexto del compromiso con sus padres. Así, les miente a todos sus vínculos originales para organizar una reunión en casa con sus nuevos amigos.

La pequeña reunión se sale de control y se convierte en una gran fiesta, en la que ocurre el inicio de la debacle de Cady. Allí, borracha, admite a Aaron no haberse acercado antes porque él era “propiedad de Regina”. Como respuesta, el chico es el primero en marcarle a la protagonista, en tono de reclamo, que se ha convertido en una “copia” de la villana. Lo mismo ocurre cuando Janis y Damian llegan a la fiesta, a la que no han sido invitados, para recriminarle a Cady sus mentiras.

Si antes había ocurrido la traición de Regina hacia Cady, es ahora ella quien traiciona a sus primeros amigos, en un nuevo paralelismo que marca la similitud que tiene en esta etapa con la villana. Esto funciona como otro punto de quiebre en la personalidad de Cady, ya que se da cuenta de que había sido una *chica mala* con las personas que le habían brindado una amistad sincera desde el principio. Así, en el punto más alto en su “ascenso”, la heroína también se encuentra en el punto más cercano al “polo negativo” de la escala de valores que presenta la película, en una posición similar a la de Regina.



Cady hablando con Janis pero mirándose a ella.



Cady hablando con Janis y Damian pero mirándose a ella.

Aquí comienza un momento de transición en la personalidad de la protagonista, entre la segunda y la tercera fase de su desarrollo, en el que, a través de la acción de sus vínculos originales, toma consciencia respecto del cambio en sus valores y de las consecuencias de su accionar hacia su círculo social. Esto ocurre como consecuencia de que todos quienes originalmente la rodeaban le marcan su gran cambio, planteado como negativo: sus padres le dicen que ya no la reconocen; la profesora Norbury, que está decepcionada de ella; y sus primeros amigos, que se ha convertido en otra *chica mala*.

La transición entre la fase de ascenso y la fase de redención termina cuando Cady se hace cargo de las consecuencias de sus propios actos, puesto que uno de ellos tiene represalias graves. Es que, en este punto de la película, se difunde en la escuela un chisme mentiroso escrito por Cady en un libro que *las plásticas* llaman “*Burn Book*” (que se podría traducir como “Libro de la Quema”). El rumor tiene como protagonista a Sharon Norbury, e indica falsamente que ella vende drogas. Cuando Cady entiende que su engaño podría llevar a la detención policial de la profesora, tiene un momento de realización personal y decide hacerse cargo públicamente de su propia culpa. De esa manera, se da inicio a la tercera fase de la personalidad de la protagonista, la de redención y vuelta a sus valores presentados como “positivos”.

Este regreso a su personalidad original se demuestra de múltiples maneras. En principio, Cady se aleja de sus amigas *populares*, y acepta regresar a los *Mateatletas* como forma de compensar a su profesora de matemática. Además, obedece a un castigo de sus padres, reclusiéndose de su socialidad más allá del horario escolar. Así, se demuestra que está recuperando algunos de

sus valores originales: su respeto por las obligaciones, su gusto por el estudio y su vínculo honesto con sus padres.

Dos acciones finales marcan el regreso de Cady al lado “positivo” en el rango de valores que presenta la película. La primera de ellas se da durante las olimpiadas de matemática, cuando a Cady le toca competir uno a uno contra una estudiante, y, como hubiera hecho en su fase *plástica*, comienza a criticar su físico, planteado como opuesto a los modelos de belleza desde una exageración casi cómica. Eso hasta que piensa: “burlarme de ella no haría que yo gane”, demostrando un aprendizaje relativo a dejar de lado aquello que la cinta plantea como “superficialidades” para alcanzar objetivos “más profundos”. Esto tiene su segunda demostración en la escena de la fiesta escolar de primavera, cuando Cady llega vestida con su uniforme de los Mateatletas, y es coronada con el título de Reina del Baile. Pero decide tomar la corona y romperla para repartirla entre sus compañeros, en una metáfora de la fragilidad de la popularidad hacia el interior del *mundo de las chicas*.



Cady en el baile cuando pronuncia la frase “Esto es solo... plástico” y rompe la corona.

“Esto es solo... plástico” es la frase que utiliza para explicar su acción, lo que puede entenderse como una referencia al nombre del grupo de *las populares*, *las plásticas*, a la vez que expresa que la superficialidad de aquello que representa es fácilmente rompible. Su repartición puede interpretarse como indicio de la intención de destrucción de la antigua jerarquía, para convertirla en un sistema social más igualitario, en el que primen valores similares a los llevados por Cady en la primera fase y que recupera, fortalecidos, en la tercera.

Al final, la protagonista logra redimirse redescubriendo lo que se propone como “verdadera esencia”, pero ya desde un lugar de madurez y, sobre todo, altruista, opuesto al egoísmo y la búsqueda de poder característicos de la segunda fase. Así, el camino de crecimiento de Cady se termina cuando retorna a sus valores originales, presentados como “positivos”, y se demuestra que el planteo de la película propone su “realización” como persona y como mujer ligada a tal conjunto de valores y todo lo asociado a ellos.



Cady en la 1° fase: iniciación.



Cady en la 2° fase: ascenso.



Cady en la 3° fase: redención.

“No podés sentarte con nosotras”: pertenencia y popularidad

“You can’t sit with us”

Chicas pesadas sigue la línea de las *chick flicks* en cuanto a las reglas que rigen la microsociedad interna a la escuela. Sin embargo, en el caso de esta cinta en particular el asunto del estatus social se trata con especial relevancia, y se profundiza. Los recursos utilizados para tal fin serán desarrollados en este apartado.

Los alumnos de North Shore están ordenados en una pirámide social. En la cúspide se encuentra la “realeza adolescente”, como la define Damian; y en la base, el resto de los estudiantes, divididos en distintos grupos, como fue mencionado anteriormente: los atletas, los *nerds*, los asiáticos, las aspirantes a populares, entre otros.

Cady ingresa a la escuela creyendo que las normas sociales de su vida previa en África son aplicables a su nueva realidad. No obstante, como se detalló en el título anterior, desde el primer día de clases entiende, a través de la interacción social, que no es así, sino que la normativa implícita que rige es diferente, y deberá aprenderla empezando por sus bases.

En ese sentido, sus primeros puntos de apoyo son sus amigos: Janis y Damian. A través de ellos se hacen explícitas, para Cady pero también para el espectador, las normas base. Al ser la chica nueva, puede y debe ingresar a algún grupo con el que comparta características para evitar quedarse sola y ser excluida. Al respecto, lo primero que mencionan sus amigos sobre ella es que es un “bombón de regla” por su aspecto físico: flaca pero voluptuosa, alta, de rasgos marcados y femeninos. Por ese motivo, tiene el suficiente potencial como para integrarse a los estratos altos de la escuela, donde solo ingresan las personas hegemónicas en los términos del

sistema normativo interno. Así, se entiende que la primera premisa para pertenecer es la belleza adecuada a determinadas reglas.



Introducción a *las plásticas*.



Primera aparición de Karen.



Primera aparición de Gretchen.



Primera aparición de Regina.

Inmediatamente después de este primer aprendizaje, la narrativa, a través de Janis y Damian, introduce a las antagonistas de la historia: *las plásticas*. Este estilo de presentación puede interpretarse como la primera muestra de que todos saben todo acerca de ellas: no necesitan presentarse, cualquier estudiante puede hacerlo por ellas.

La primera aparición es la de Karen, caracterizada únicamente como “tonta”. Para demostrar este punto, utilizan una anécdota: “Damian se sentó a su lado en clase de inglés el año pasado”, cuenta Janis; “Me preguntó cómo se deletrea ‘naranja’”, cierra su amigo. Se utiliza una hipérbole cómica, el ejemplo de una tarea extremadamente simple, para argumentar la caracterización que hacen de ella. Además, la cámara muestra, al mismo tiempo, que Karen recibe una pelota de sus compañeros de clase, pero no logra retenerla con las manos, sino que la hace rebotar en sus pechos, en un gesto que resulta jocoso. Así, se la introduce también como torpe, y graciosa sin intención, convirtiéndola en el alivio cómico de la película. A través de Karen, se entiende que en North Shore no hace falta ser inteligente para ser *popular*.

En segundo lugar, se presenta a Gretchen. Ella aparece con ropa ajustada y una remera escolar adaptada para mostrar el ombligo, lo que hace a su uniforme más sensual que el del resto de sus compañeras. Se la ve en clase, hablando por teléfono, en señal de que el plano educativo no es su prioridad. En esa misma secuencia, una pelota golpea su cabeza, en un gesto gracioso

que demuestra que, al igual que Karen, es torpe. Lo primero que Janis y Damian marcan sobre ella es su riqueza y su fascinación por meterse en asuntos ajenos: conoce todos los secretos de la escuela. Otra vez, el aprendizaje no es lo importante para las reinas del colegio; en este caso, se introduce la riqueza como factor de poder.

Durante ambas presentaciones, encuadradas en plano medio, se nota de fondo y desenfocada a Regina, que se mueve cargada por un grupo de varones que la sostiene. La escena muestra no solo que está por encima del resto de la escuela, sino incluso de sus amigas, que aparecen más abajo en el encuadre. Cuando llega el momento de su propia presentación, se la enfoca riendo y en cámara lenta, llevada por su séquito mientras de fondo se escucha la frase de una canción: "Hey, hey, hey, I'm what's happenin'" ["Hey, hey, hey, soy lo que está pasando"] (Elliott, 2003, 51s) indicando que ella es lo que está ocurriendo, lo que está en boca de todos: todos se detienen a verla. Damian la presenta como la "abeja reina": las otras son sus obreras. A su vez, Janis indica que es "la maldad personificada".

Para presentar su personaje más en profundidad, se utiliza un montaje que retoma el estilo de los documentales de entrevista, con primeros planos de testigos que hablan mirando a cámara acerca de un tema en común. En él, otros alumnos de la escuela cuentan rumores que han escuchado sobre Regina: destacan su auto, sus carteras y su pelo, asegurado en diez mil dólares. Dicen que ha participado de publicidades en Japón, y que una vez el actor John Stamos le dijo que era linda.

Los valores que resaltan de ella son su belleza, su estilo y su riqueza. En ese sentido, todos quienes la describen durante el montaje lucen muy distintos a ella. Aparece una chica gorda, una con enanismo, otra en silla de ruedas, una de tez morena y también un varón asiático. En la dinámica "nosotras" (*las plásticas*) contra "ellas", esta secuencia demuestra las diferencias en términos estéticos, y, a partir de la comparación, cristaliza las normas que hacen que Regina sea considerada el modelo de belleza.

Por último, una chica cuenta que Regina le dio un puñetazo en la cara una vez, y fue "maravilloso", en una hipérbole que le aporta comicidad al momento. Así, puede interpretarse que realmente es la líder de la microsociedad escolar, y que todos harían lo que fuera para acercarse a ella, o para que ella les preste atención.

El espacio que se le da a la presentación de *las plásticas* y los recursos utilizados para cada una de ellas dan cuenta de la importancia narrativa de los personajes, pero, sobre todas las cosas, de su relevancia social. A través de su introducción, puede entenderse que no solo son las líderes de la microsociedad escolar, sino también el estándar, el modelo a seguir: en el *mundo de las chicas*, todas quieren ser como ellas, y es eso lo que las mantiene en la cima.

Estas presentaciones resultan relevantes para la trama, puesto que revelan las primeras indicaciones respecto de las características y los valores necesarios para alcanzar la cúspide de la pirámide social escolar. La belleza y la sensualidad son puntos clave; la riqueza y las

posiciones juegan un papel fundamental; a la vez que la inteligencia y lo académico no tienen importancia para escalar en este mundo.

Los rasgos básicos necesarios para alcanzar la cúspide social en North Shore se reafirman a través del *"Burn Book"*, el libro en el que *las plásticas* escriben críticas hacia sus compañeras de clase. Durante la película se muestran algunas de sus páginas, que muestran caracterizaciones de connotación negativa como las siguientes: "Trang Pak es una perra sucia" y "tuvo sexo con el entrenador"; "Dawn Schweitzer es una gorda virgen" y "tiene un trasero enorme"; "Amber D'Alessio tuvo sexo con una salchicha"; y "Janis Ian, lesbiana".

La crítica a los cuerpos gordos queda explícita a través de este recurso. A la vez, aparece la cuestión sexual, temática recurrente durante la cinta. En este libro de comentarios, dos puntos contrarios del plano de la sexualidad aparecen como negativos: la virginidad y la promiscuidad. Pero, a pesar de lo apuntado en el *"Burn Book"*, *las plásticas*, en particular Regina y Karen, se muestran sexualmente activas. Así, se interpreta que lo aceptable en este campo queda en un punto medio: la sensualidad a la vista, que se aparta de la inocencia y lo infantil, pero limitada.

Otro punto a destacar es el señalamiento único hacia Janis como "lesbiana". El término se utiliza como totalizador y acusatorio, con un significado negativo. En el desarrollo de la película, se descubre que no es una caracterización cierta, sino un rumor inventado por Regina para lograr la exclusión de Janis. Que su plan funcionara no solo da cuenta del poder de la antagonista entre sus compañeros de escuela, sino que también es signo de un grupo que no consiente la diversidad sexual.

La cuestión de la clase social también se muestra como factor importante, aunque no se manifieste de manera verbal. Su relevancia para el nivel de popularidad se desarrolla a lo largo de la cinta a través de diferentes recursos, y es Regina el personaje que más se destaca en tales términos. Su poder adquisitivo marca una diferencia en cuanto a por qué ella es la líder: vive en una mansión de dos plantas adornada por grandes columnas, con un jardín delantero con arbustos, una fuente que sostiene una escultura y una puerta principal con un arco ornamentado. En el interior cuenta con ambientes grandes, luminosos y de techos altos, pisos de cerámico brillante, una gran escalera y una habitación principal amplia con balcón, que Regina les quitó a sus padres, en un signo de que su poder se extiende incluso hacia dentro de su propia familia. Además, ella es dueña de un auto descapotable Lexus, una marca de lujo.

Así, su poder económico en la vida por fuera de la escuela se traslada como poder social en la microsociedad de North Shore. Regina es consciente de su riqueza como diferencial, y la ostenta. Cierta parte de su posición social se cimienta en ese factor, y en mostrarse inalcanzable en tal sentido para sus compañeros de la escuela.



Vista de la mansión de Regina.



Sala de estar de la mansión de Regina.



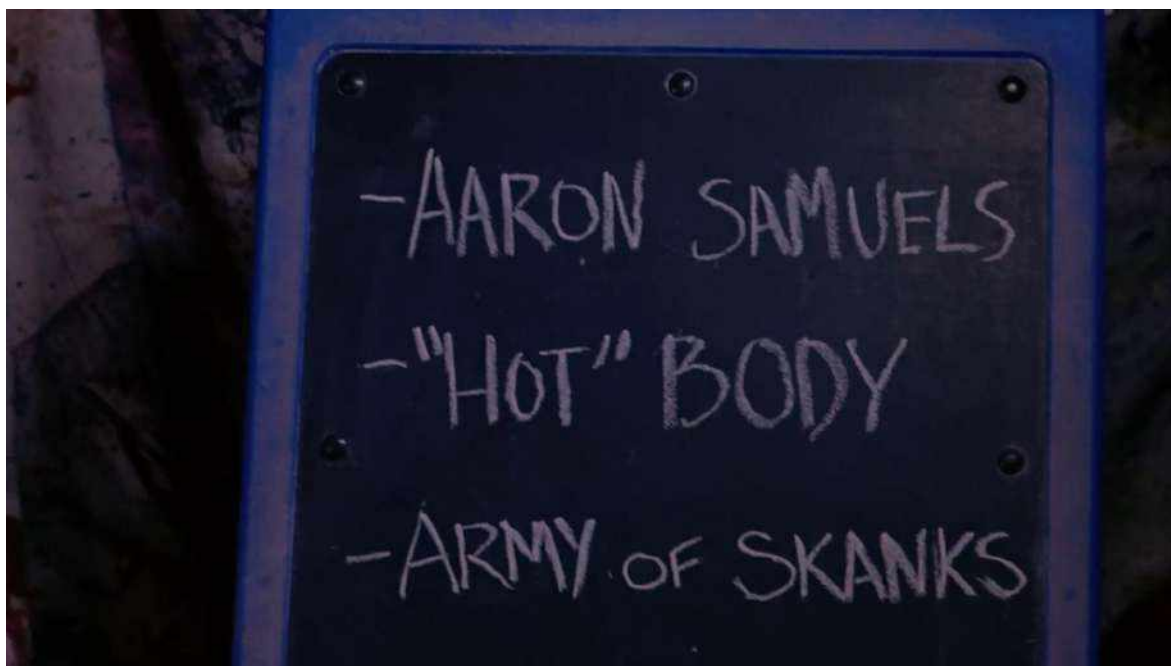
Habitación de Regina.



Auto descapotable de Regina.

Por otro lado, el detalle de que Gretchen es hija de un rico también apunta hacia la misma dirección. Se menciona dos veces en la cinta: la primera, en boca de Janis durante la presentación del personaje, aludiendo indirectamente a la importancia que tiene ese factor en su caracterización; y la segunda, en palabras de la misma Gretchen, quien hace mención de su padre a modo de soborno para evitar un castigo por parte del director de la escuela. Aquí utiliza el factor económico frente a una figura de autoridad contra la que no funcionan el resto de los pilares que sostienen su poder entre sus pares.

El momento en el que Cady, Janis y Damian desarrollan el plan de venganza hacia Regina también es importante para el análisis del modelo de poder social hacia el interior de este universo ficticio. Los personajes explicitan los tres pilares que, consideran, sostienen el poder de la antagonista: su novio, Aaron; su cuerpo "sensual", marcado entre comillas por ellos mismos; y su "ejército de zorras", como le llaman al resto de *las plásticas*, Gretchen y Karen. El plan cristaliza una vez más la importancia que se le otorga al factor "popularidad", no solo en la vida de la antagonista, sino en la microsociedad escolar en su totalidad.



Aaron Samuels, cuerpo "sensual", ejército de zorras.

Los tres pilares en su conjunto construyen para Regina el factor aspiracional: es *popular* porque todos quieren ser como ella. Su novio, Aaron Samuels, es parte del grupo de los chicos *populares*, y, por lo tanto, participa de la misma clase social que Regina. En lo que refiere a su "cuerpo 'sensual'", la antagonista encarna todos los estándares de belleza de los que participa la microsociedad escolar, lo que la convierte en aquello que "hay que ser"; lo mismo ocurre con Aaron, por lo que representan en conjunto el modelo de pareja. Por último, las amigas de Regina (o el "ejército de zorras") participan de la hegemonía estética tanto como ella, además de que constituyen un grupo cerrado y exclusivo, que, hacia afuera, se muestra unido y sororo. En total, Regina tiene el cuerpo, el novio y las amigas que todos quieren tener. La hipótesis de fondo en el plan de Cady, Janis y Damian es que es ese factor aspiracional lo que la sostiene en la cima y, por lo tanto, el punto a atacar para quitarle lo más importante para ella: el poder de la popularidad.

Otro signo de la magnitud que tiene la popularidad como valor en la vida de Regina es la mirada hacia Cady como amenaza a su posición social, lo que deriva en su inclusión rápida en su grupo de amigas. A pesar de que, como ya ha sido detallado, el conjunto tiende a ser cerrado, la protagonista es integrada desde su segundo día en North Shore. El motivo subyacente se ve reflejado en la primera interacción entre protagonista y antagonista:

"[Regina] —Sos muy bonita.

[Cady] —Gracias.

[Regina] —Así que estás de acuerdo.

[Cady] —¿Qué?

[Regina] —Pensás que sos muy bonita.”.

Desde el principio, Regina ve en Cady una amenaza a su lugar de líder, no solo por su belleza, sino porque es consciente respecto de ella. Esta conciencia le otorga a Cady la posibilidad de usar ese factor para ganar poder, en una microsociedad en la que el valor estético resulta clave para escalar. La antagonista capta a la protagonista en la primera etapa de su crecimiento, la de iniciación, cuando todavía es inocente respecto de las reglas sociales, para volverla su aliada y neutralizarla en su rol de amenaza al *statu quo*.

Cady no muestra interés en la posibilidad de ascenso social hasta que efectivamente se acerca a la cima, a partir del mencionado plan de venganza que implica mimetizarse con *las plásticas* para seguir perteneciendo al grupo. Hacia este momento de la película, la heroína comienza a valorar la cualidad de la popularidad, pero, para alcanzarla, debe acercar su estética y su personalidad al “deber ser” que marcan las reglas de esta microsociedad: el ideal que encarna Regina.

En ese proceso, como ya fue desarrollado, abandona paulatinamente los rasgos presentados como “positivos” que la caracterizaban en la primera fase de su personalidad: su inocencia, su desinterés, su honestidad, su vocación por la escuela y por los vínculos planteados como sinceros. En contraposición, adquiere los valores particulares de sus nuevas “amigas”: la valorización de la estética y la inclinación por el poder por sobre cualquier otra cosa, reflejada como egoísmo. El motivo es explicitado por la misma Cady, a través del uso de la voz en *off* como recurso: “Estar con *las plásticas* era como ser famosa. La gente te miraba todo el tiempo, y todo el mundo sabía cosas sobre vos”.

Un momento importante que demuestra este cambio en los valores de Cady es aquel en el que expresa que odia a Regina, pero igualmente quiere agradarle. En este punto, la protagonista sabe que ser parte de *las plásticas* es lo que la coloca en el ápice de la pirámide escolar y, por lo tanto, en el imaginario de los estudiantes. Aquí, Cady prioriza el conservar su flamante poder social, a costa de la pérdida de los vínculos mostrados como honestos. Es el gusto por esa influencia lo que explica su transformación, un camino de desarrollo que la asemeja a Regina: toma sus frases, sus gestos, sus actitudes, su forma de vestirse y maquillarse, y hasta a su grupo de amigas, para mantenerse arriba en la escala.

Durante esta sección de la película, se utilizan múltiples recursos para demostrar que Cady ha logrado su cometido de mimetizarse con las *chicas populares* y alcanzar la cúspide social. El primero de ellos: *las plásticas* la invitan a formar parte de su presentación coreográfica anual en el concurso de talentos de la escuela. A último minuto, antes de salir a escena, Regina le pide a la protagonista que tome el lugar que siempre ocupó Gretchen, demostrando así un cambio en la jerarquía interna del grupo. Además, en esta escena Cady abandona su timidez para mostrarse bailando y cantando frente a alumnos, directivos y padres, accediendo a utilizar un vestuario idéntico al de sus nuevas amigas, que aparenta inocencia como un disfraz de Papá

Noel, pero es ajustado, corto y sensual, adecuado a las formas de vestir de Regina, Gretchen y Karen.



Gretchen, Regina, Cady y Karen en el concurso.



Las plásticas bailando.

Otro momento que demuestra la inclusión de Cady en el grupo popular es un plano en cámara lenta, que muestra a las cuatro caminando en sincronía por un pasillo de la escuela, ocupando todo el ancho disponible, musicalizadas con la misma canción que se utiliza para la presentación de *las plásticas*. Esta toma, típica del género *chick flick*, interrumpe abruptamente su tono elegante y transiciona hacia la ridiculización cómica cuando Cady, distraída por una interacción entre Regina y Aaron, se tropieza con un cesto de basura y cae dentro. En ese momento, el efecto de cámara lenta se detiene y las nuevas amigas de la protagonista se van del plano, dejando a la heroína sola y mostrando que esa elegancia, en realidad, no es parte de lo que se presenta como su “verdadera esencia”.



Las plásticas caminan juntas por un pasillo de la escuela, hasta que Cady cae abruptamente en un cesto de basura.

Una última muestra del ascenso social de Cady es una secuencia que muestra a alumnos del colegio contando lo que saben y admiran de ella, en un paralelismo con el montaje de presentación de Regina que aparece al principio de la cinta. Saben que se ha mudado desde África; una de las chicas que había aparecido hablando sobre la antagonista, se expresa ahora sobre la heroína, diciendo que se compró pantalones de camuflaje y sandalias solo porque vio a Cady usándolos; finalmente, un chico indica que ella es sensual, “incluso, quizá, más sensual que Regina George”. Así, se puede interpretar de este montaje que la protagonista es reconocida por el alumnado y comienza a tomar el puesto de la “reina” de la escuela.

Mientras Cady asciende, su plan de venganza hace efecto y el poder de Regina comienza a menguar. La demostración final de este proceso es su exclusión de *las plásticas*: cuando sube de peso, su cuerpo “sensual” cambia y la ropa femenina y ajustada ya no le queda, Gretchen y Karen sentencian: “No podés sentarte con nosotras”. Cuando se aparta del ideal de mujer, pierde el derecho a formar parte de la cúspide social.

Una vez que *las populares* recortan a su líder, la jerarquía interna se reorganiza, pero manteniendo su estructura interna piramidal. Gretchen y Karen comienzan a seguir a Cady, como un séquito esperando órdenes; es así como la heroína entiende que es la reemplazante de Regina, y el nuevo ideal de la escuela. Al principio, Cady disfruta de ese poder: se alegra por haber sido nominada a reina del baile, a pesar de que meses atrás ni siquiera conocía el concepto, y organiza una fiesta en su casa a la que asiste casi todo el alumnado, en un símbolo de popularidad.

Pero ella también pierde su poder, cuando las páginas del “*Burn Book*” son repartidas por Regina en todo el colegio, se desata una batalla física entre alumnas-amigas, y sus compañeras acusan a Cady como autora del libro. Así, la fachada de simpatía y sororidad se cae, para develar finalmente una trama social de vínculos mostrados como honestos, pero motivados, en realidad, por la búsqueda de poder como fundamento egoísta.

Dos escenas marcan la caída de las jerarquías cimentadas en la belleza y las amistades “deshonestas”: en la primera, guiadas por la profesora Norbury, cada alumna del colegio se disculpa frente al resto por haber criticado a sus amigas a sus espaldas; en la segunda, Cady se convierte en reina de la graduación pero reparte el máximo símbolo de su posición, la corona, entre sus compañeras, significando una propuesta de transición hacia un sistema de poder que reconozca el valor de todos los miembros de la microsociedad, más allá de su apariencia.

En esta instancia, Cady ya se encuentra en la última fase de su crecimiento y ha recuperado sus valores originales. Como fue explicado en el apartado anterior, hacia el desenlace la popularidad ya no es valiosa para ella, y esto se demuestra en el regreso de la protagonista al club de Mateatletas, mencionado durante toda la cinta como un “suicidio social”: a Cady ya no le importa alcanzar el “deber ser” ni ubicarse en los estratos altos.

En la escena final de la película, se ve cómo la popularidad pierde importancia para la mayor parte de *las plásticas*: Regina comienza a practicar lacrosse, un deporte que se plantea como opuesto a la feminidad que solía ser pilar de su reinado en la escuela; Karen descubre y sigue su deseo de trabajar como periodista; y Cady recupera a sus primeros amigos, a la vez que un cruce de miradas y sonrisas con la antagonista permite entender que ya no hay rencor entre ellas. La heroína indica que “el mundo de las chicas está en paz”, señalando una vez más el universo de reglas que solía regir el comportamiento de las mujeres en la escuela. Gretchen, por otro lado, es la única que busca una nueva jerarquía y otra líder para seguir en uno de los subgrupos.

Sin embargo, en el cierre de la escena y desde el punto de vista de Cady, se ve a un nuevo grupo de tres chicas caminando por los pasillos del colegio, tomado en cámara lenta, como el plano de *las populares* que es característico del género *chick flick*. La voz en *off* indica que son las nuevas *plásticas*, mostrando así que el sistema de jerarquías no se termina de una vez y para siempre, sino que es constantemente reproducido en la microsociedad.

En conclusión, la popularidad resulta una cualidad de sumo valor para la microsociedad escolar de North Shore. Pero alcanzarla implica adaptarse a determinadas normas que, en conjunto, constituyen un ideal, un “deber ser” que se plantea como opuesto a la “autenticidad” y se relaciona, para las mujeres, con la estética femenina y el poder adquisitivo, encarnado en Regina George y sus amigas *plásticas*. Seguir tales reglas es la única forma de lograr lo que la mayoría de las alumnas considera el objetivo final: alcanzar la pertenencia al mundo de las chicas a través del reconocimiento de sus pares.

“Cuidado con las plásticas”: amistad, enemistad y venganza

“Beware of the plastics”

La amistad es uno de los temas comunes a las *chick flicks*. En *Chicas pesadas* resulta un eje fundamental desde el principio, transversal a todos los otros tópicos y de relevancia para el desarrollo de las definiciones de mujer propuestas, en los sentidos que se explicarán en este apartado.

Las amistades de Cady siguen a su desarrollo como personaje, en tres fases. Al principio, explicita desde la narración la importancia que tiene para ella el hacer nuevos amigos, como primera tarea al llegar a una nueva escuela. Pronto descubre que los vínculos de amistad están subordinados a las jerarquías de la microsociedad escolar: el grupo de amigos al que se pertenezca depende del estrato social al que se pueda aspirar.

Es así que el primer grupo de Cady es el de los “marginados”. Janis y Damian, pertenecientes al último escalón de la pirámide, la incluyen cuando la protagonista aún no entiende las reglas de la escuela y actúa, no de acuerdo a las reglas del mundo de las chicas, sino siguiendo su propio deseo. Esta amistad es representada como buena y honesta durante toda la película, puesto que

el afecto respeta aquello que se plantea como la “verdadera esencia” y valores de cada uno de los integrantes. De esa manera, el vínculo se asocia a la etapa de iniciación de la personalidad de la protagonista, en la que es fiel a quien “realmente” es, y busca relaciones desinteresadas.

Sin embargo, y como ya ha sido desarrollado en los apartados anteriores, Cady es rápidamente reclutada por el grupo de amigas ubicado en el ápice de la escala social, *las plásticas*. El motivo es su aspecto, alineado con las reglas que definen a la belleza entre los alumnos de North Shore, que fundamenta la potencialidad de su popularidad. Desde el principio, los vínculos de amistad que caracterizan al grupo de Regina se contraponen a los anteriores, basándose en cuestiones presentadas como superficiales, como el cuerpo, la estética y, en el fondo, el poder.

La inclusión en el grupo de Regina marca la introducción a la segunda fase presentada de la protagonista, el ascenso, en la que también cambia su modo de abordar la amistad. Desde una posición inocente frente a las reglas de funcionamiento de este tipo de vínculos en los estratos altos, inicialmente Cady confía en sus nuevos lazos y le resulta difícil entender el motivo por el que Janis quiere ejecutar una venganza contra Regina.

Puede entenderse que esto ocurre, además de por la ingenuidad de Cady, como consecuencia de una característica propia de estas *chicas malas*: el falso encanto. En su primera interacción, Regina defiende a la heroína frente a una situación en la que el comentario de un compañero incomoda a Cady. Luego, la antagonista la invita a sentarse en su mesa, con una sonrisa amable, y le destaca que realmente es bella. Así, la primera impresión personal que el personaje principal se lleva de ella y su grupo es positiva. Sin embargo, Janis le advierte: “Cuidado con *las plásticas*”.

Ya incorporada entre *las populares*, Cady comienza a aprender las dinámicas internas al grupo. En una de las primeras escenas en las que se puede ver a las cuatro juntas, Regina ejecuta una venganza contra el nuevo vínculo romántico del chico que le gusta a Gretchen. Esto le demuestra a la protagonista, en principio, que existen vínculos de amistad honesta y sororidad entre las integrantes, mas no hacia fuera.

Luego, se introduce un elemento que funciona como la representación cúlmine de la construcción de la división entre “ellas” (las no-populares) y “nosotras”: el “*Burn Book*”, creado y guardado en secreto exclusivamente dentro del grupo. En sus páginas, las amigas escriben rumores y críticas hacia las otras estudiantes de la escuela. Este libro funciona como refuerzo del concepto de exclusividad entre *las populares*: solo unos pocos privilegiados, que siguen determinadas reglas, pueden estar dentro; el resto queda fuera, y puede resultar víctima de la burla de los “superiores”.

Cady comienza pronto a descubrir las reglas, implícitas y explícitas, que rigen los lazos de amistad al interior de *las plásticas*. En el segundo día sentándose junto a ellas, Gretchen le indica lo siguiente: “No podés usar musculosa dos días seguidos, y solo podés recogerte el cabello en una cola de caballo una vez por semana. (...) ¡Oh! Y solo usamos *jeans* o pantalones deportivos los viernes”.

Su nueva amiga le advierte que, de romper alguna de esas reglas, no podrá seguir sentándose con ellas en el almuerzo, y tendrá que quedarse con "los bichos raros", apuntando a Janis y Damian mientras ellos juegan con comida, en una toma que busca la comicidad en la oposición. En el gesto burdo frente a la elegancia y el rosa de *las plásticas*, vuelve a notarse el contraste entre ambos grupos, el primero permisivo en la libertad de ser, el segundo marcado por normas duras en cuanto a la apariencia. Dentro del conjunto *popular*, la imagen prima frente al afecto. Esta forma de vincularse, orientada hacia el poder, ubica a Regina, Gretchen y Karen del lado negativo en la escala de valores que presenta la película.

Una regla más se conoce en la misma escena. Cuando Cady habla de Aaron, el chico que le gusta, Gretchen y Karen le dicen que está "fuera de los límites" porque fue pareja de Regina. "Son como las reglas del feminismo", dice la primera, destacando la gravedad de la situación: en el *mundo de las chicas*, los novios funcionan como una especie de propiedad privada. Gretchen le asegura a Cady que no hablará con Regina al respecto, y será "su pequeño secreto". En primera instancia, esto demuestra una intención de amistad honesta hacia la nueva integrante.

Pero, como se confirma luego, la actitud de protección es solo una fachada. En un llamado de teléfono, Regina le dice a Cady que Gretchen le ha contado su confidencia. Esta es la pequeña primera deslealtad, y el indicio inicial de que las cosas no son lo que parecen ser entre *las plásticas*. A pesar de que la antagonista promete a Cady ayudarla a conquistar a Aaron, su traición al besarlo en una fiesta es la última confirmación necesaria: entre *las populares*, los vínculos amistosos se construyen sobre la conveniencia y el egoísmo, y no resultan prioridad frente a la consecución de objetivos personales.

Este es el punto en el que el plan de venganza, originalmente impulsado por Janis, se vuelve personal para la protagonista. Y mientras la vida de Cady comienza a girar en torno a su revancha, Janis le resta toda importancia, para pasar a preocuparse profundamente por los cambios en la personalidad de su amiga.

Es que, a partir de ese momento, el punto de vista de Cady experimenta una transformación significativa. Vivir la traición de aquello que veía como una amistad honesta le enseña una lección sobre la importancia de no depositar su confianza en el vínculo con *las plásticas*, y, en particular, en Regina. Este incidente funciona como un contraste con las ideas preconcebidas de Cady sobre relaciones genuinas y "reales", contraponiéndose a los lazos presentados como egoístas, superficiales y deshonestos que comienza a encontrar en el grupo *popular*.

En esa contraposición, y siguiendo el esquema de valorizaciones que presenta esta historia, se construye una nueva dicotomía entre lo "bueno" y lo "malo", ahora enfocada hacia la amistad: el vínculo de Cady, Janis y Damian se construye como positivo, funcionando como la "buena" amistad que es típica del género *chick flick*, respetuosa del "verdadero ser" y enfocada en el afecto. Por el contrario, la relación entre las tres *plásticas* y la protagonista se apunta como "mala" y "falsa", por estar supeditada a otro tipo de objetivos.

Al asimilar la falsedad como posible en los vínculos, Cady no la rechaza, sino que la utiliza como un conocimiento a su favor. Si las personas que conoce son capaces de simular “autenticidad” entre sí, ella también puede adoptar esa fachada para mantenerse en la jerarquía social y, al mismo tiempo, hundir a Regina. Así, en la etapa de ascenso del personaje, deja de lado los valores de la honestidad y la amistad de la forma en que los presenta la película, para moverse hacia el lado negativo de la escala de valores propuesta, acercarse a los personajes relacionados a ese extremo del espectro y comenzar a actuar en sus vínculos desde la conveniencia y la búsqueda de poder.

Una vez que Regina deja de cumplir las reglas de apariencia de *las plásticas* como consecuencia de la revancha de Cady, es expulsada de su grupo. Al descubrir el plan de su ex-amiga, entiende que ya no tiene sumisas, sino que ha descendido en la pirámide de la microsociedad escolar. Es así que decide ejecutar una especie de contraataque para afectar a su antiguo grupo.

El punto cúlmine de la muestra de lazos deshonestos ocurre cuando Regina difunde las páginas de chismes del “*Burn Book*” en los pasillos de la escuela, incluida una propia, escrita por ella misma para parecer desligada de su autoría. Así, todos los rumores recopilados y escritos por *las plásticas* salen a la luz, desatando peleas físicas entre las estudiantes de la escuela, que se acusan mutuamente de esparcir los secretos contados en la intimidad de la amistad, y de haber traicionado los lazos contruidos entre ellas. En esta escena puede entenderse que aquello que se plantea como falsedad no es propio únicamente de *las plásticas*, sino que puede extrapolarse al resto de las amistades de la escuela, en las que se priorizan los objetivos personales por sobre el afecto. *Las populares* no solo constituyen el modelo estético: también representan lo socialmente habilitado en cuanto a valores.

En esta escena, puede considerarse que aquellos paralelismos entre el *mundo salvaje* y el *mundo de las chicas* que, hasta ahora, solo habían ocurrido en la imaginación de Cady, aparecen en la realidad. La magnitud de los altercados entre alumnas muestra un entrelazamiento entre ambos universos, e incluso una línea de diálogo los describe de esa manera: una secretaria corre a advertir al director de la situación, indicándole que “Se han vuelto salvajes, ¡las chicas se han vuelto salvajes!”, en un modo desesperado que resulta cómico.



Regina repartiendo copias de las páginas del “Burn Book” en la escuela.

La película presenta un mensaje final de sororidad, planteado a partir de dos escenas. La primera, inmediatamente posterior a la pelea entre las estudiantes de la escuela, implica un ejercicio de solidaridad femenina propuesto por la profesora Norbury, en el que todas las alumnas admiten haber criticado a otras mujeres, incluso a sus amigas, y piden perdón por tales actos. La segunda, el ya mencionado gesto de Cady de repartir su corona de reina con sus compañeras, que constituye una muestra de búsqueda de equidad y compañerismo entre mujeres, en detrimento de las jerarquías ordenadas por la estética y los vínculos contruidos solo en pos de la búsqueda de poder.

En la fase de redención de Cady, una vez que ella ha recuperado esos valores que se plantean como constituyentes de su “verdadera esencia”, se aleja de sus vínculos “falsos” con *las populares* y vuelve a su amistad con Janis y Damian. El recobro de sus primeros amigos funciona como un sistema de recompensas, en el que la incorporación del conjunto de valores planteado como positivo es premiada con determinadas retribuciones que, según la película, hacen a la realización de la protagonista. Tal sistema de recompensas se completa con el refuerzo de los lazos familiares y la obtención del vínculo romántico con el objeto de interés, Aaron, punto que será desarrollado en los próximos apartados.

“Los miércoles nos vestimos de rosa”: estética y belleza

“On wednesdays we wear pink”

El eje estético también constituye uno de los principales planteados por la película, no solo al interior de la trama y en la microsociedad escolar de North Shore, sino además como recurso

retórico para construir significados y transformaciones. Las formas que toma a lo largo de la película serán desarrolladas en el presente apartado.

En principio, en la etapa de iniciación, Cady llega a la microsociedad escolar sin conocer las reglas que la rigen. Su desconocimiento es tal que ni siquiera espera la existencia de parámetros que regulan lo que puede y lo que no puede ser considerado bello. Como ya fue desarrollado, el ser ajena a estas normas la posiciona como una persona ingenua, y de cierto modo, vulnerable a las expectativas sobre ella, y las mujeres en general, en cuanto a su apariencia.

Así, uno de los primeros grandes aprendizajes de la protagonista dentro de la escuela es la indicación que le hacen sus primeros amigos, Janis y Damian, sobre que es un “bombón de regla”. Es decir, su belleza se adecúa a los estándares estéticos de los que participa la microsociedad escolar: es flaca pero voluptuosa, alta, de cintura pequeña, tiene ojos claros, pómulos prominentes y mandíbula marcada, además de cabello largo y lacio; todos rasgos que comparte con Regina, considerada el ideal en materia de apariencia. Es por esto que, al conocerla, la líder la incluye rápidamente en el grupo de *las populares*: la considera una amenaza a su poderío y liderazgo por su aspecto físico, punto que, reconoce, resulta fundamental para mantenerse en la cúspide de la escala social.

La introducción de Cady al grupo de *las plásticas*, que es, al mismo tiempo, su entrada al *mundo de las chicas*, revela que las normas internas del grupo están fuertemente ligadas a la estética. La primera regla que aprende es que los miércoles se visten de rosa, el color hiperfemenino por excelencia: el atractivo físico, la vestimenta y la apariencia resultan determinantes para la permanencia del grupo en la cima de la pirámide escolar. *Las populares* resultan el ideal de mujer dentro de la escuela, y es por eso que el resto de las alumnas aspira a parecerse a ellas. Un ejemplo de esto puede verse cuando Janis y Cady recortan una remera de la líder popular en el área del busto, con el objetivo de humillarla, pero consiguen el efecto contrario: al otro día, todas las chicas llegan a la escuela usando prendas recortadas de la misma forma, en una escena que resulta cómica por lo ridículo de la tendencia. Este es otro punto de demostración del poder y la influencia de Regina en sus compañeras, sobre todo en cuanto a apariencia.



Regina con su remera con el busto recortado.



Sus compañeras copiando su estilo.

En ese sentido, y como ha sido mencionado, el estilo que caracteriza a Regina, Gretchen y Karen puede ser calificado como híper femenino. El uso de colores claros, en especial el rosa, y prendas sensuales, cortas y ajustadas en los puntos físicos que se desea resaltar, son los factores clave de su manera de lucir, que el resto de las alumnas busca copiar. Para poder adaptarse al grupo, Cady comienza, paulatinamente, a incorporar estos detalles a su propia apariencia.

Esta estética encuentra su opuesto en el personaje de Janis, quien se viste y maquilla con colores oscuros, lleva el pelo siempre recogido y usa ropa grande y suelta. Esta distancia aporta a la construcción de la dicotomía ellos/nosotros que implica la diferenciación de *las populares* con los grupos que integran la base de la pirámide social, aquellos que representan lo contrario al “deber ser” y que, así, ayudan a definirlo.

Otro de los asuntos que Cady desconoce y aprende con el grupo *popular* es la cuestión de las inseguridades respecto del físico. Esto se demuestra en una escena en la habitación de Regina, durante la que *las plásticas* se miran al espejo y destacan, en voz alta, aquellos rasgos de sí mismas que no les gustan: las caderas grandes, las pantorrillas, los hombros anchos, la línea del cabello, los poros grandes y las cutículas. Pero, cuando invitan a Cady a participar, ella se muestra confundida. A través de la voz en *off*, expresa: “Yo creía que solo se podía ser gorda o flaca. Parece que el cuerpo puede tener más defectos”; luego, solo logra marcar que tiene mal aliento por la mañana, un “defecto” que resulta absurdo frente a los expresados por sus compañeras. De esta manera, demuestra que ella no tenía inseguridades respecto del físico previas a llegar a ese nuevo mundo que desconoce, y solo las incorpora cuando le son enseñadas. Por otro lado, a partir de la misma situación entiende también que ni siquiera aquellos que establecen los estándares son capaces de alcanzarlos del todo.

Las dietas que sigue Regina para bajar de peso constituyen otro de los puntos que demuestra la cuestión anterior, puesto que la líder apunta a ser todavía más flaca de lo que es, incluso teniendo en cuenta que es ella quien establece el estándar de cuerpo en la microsociedad escolar. Las reglas de los regímenes que ella sigue son ridiculizadas desde el tono de la película: cambia de dieta varias veces durante la cinta, todas tienen nombres extravagantes (como la “dieta del jugo de moras”) y ella demuestra poca voluntad para seguirlas, alternándolas con alimentos calóricos como papas fritas o donas.

Teniendo en cuenta la construcción de Regina como el modelo del “deber ser”, una de las muestras más importantes del ascenso de Cady es que se va pareciendo cada vez más a ella en cuanto a su estética. Al principio usa ropa de colores opacos, holgada y cerrada, evita el maquillaje y se permite recogerse el pelo en peinados casuales; pero, en su camino de ascenso a la cumbre social, va copiando poco a poco las características de la líder: comienza a usar rosas y escotes, maquillajes cada vez más cargados, ropa corta y ajustada, cabello siempre prolijo y, en el signo más claro, el mismo collar de inicial con brillos. A partir de las similitudes en la estética, se denota el acercamiento de Cady a Regina, en su puesto de liderazgo pero

también en cuanto a su personalidad y los valores que rigen su accionar, aquellos que la película presenta del lado negativo del espectro.



Cady utilizando el mismo collar que Regina, pero con la inicial de su propio nombre.

Al constituir Regina el ideal de belleza para el alumnado, uno de los pilares de la venganza de Janis, Damian y Cady implica afectar directamente la “sensualidad” de su cuerpo. Para eso, diseñan un plan con el objetivo de que engorde: le regalan unas barritas de cereal argumentando que la ayudarán a bajar de peso, cuando en realidad tienen el efecto contrario. Siguiendo el chiste recurrente acerca de las dietas ridículas de la líder, Regina las acepta sin indagar demasiado acerca de su origen o sus componentes.

Así, la caída de Regina es, en parte, motivada por cambios en su aspecto, que a la vez van marcando su camino descendente en la escala social: engorda, empieza a usar ropa deportiva y luce peinados recogidos desarreglados, todo aquello prohibido entre las reglas de apariencia de *las plásticas*. Esta salida de los márgenes de lo considerado bello se ve reflejada en una escena en particular, en la que va a comprar ropa con *las populares* a su tienda habitual, pero, al encontrarse con que el mayor talle disponible ya no le queda, las empleadas la refieren a otra marca con un gesto de desprecio. Finalmente, es excluida de *las plásticas* porque no se adecúa a las reglas de belleza establecidas en el grupo; y sus compañeros, quienes antes la admiraban y la posicionaban en la cima de la pirámide social, comienzan a burlarse de ella a causa de su cambio físico.

Una vez expulsada de la cúspide de la popularidad, Regina busca desesperadamente recuperar su aspecto original. La demostración más clara de este punto ocurre luego de que, desde el

mismo tono de comedia e hiperbolización que se ve en otros puntos de la cinta, la antagonista es atropellada por un autobús escolar. A pesar de encontrarse físicamente limitada como consecuencia de su accidente, Regina decide asistir al evento más importante del año para la microsociedad de North Shore: el baile escolar. Para mantener su aspecto, aparece apoyada por una estructura de metal que le permite estar de pie y erguida, pero sin perder su estética femenina, luciendo un vestido rosa brillante y decorando su soporte con flores en forma de corona.



Regina luciendo su vestido para el baile escolar, a pesar de su lesión.

Por otro lado, en este punto de la película Cady ya ha vuelto a su estilo original, señalando la entrada en la etapa de redención en su crecimiento. Es así que la protagonista asiste al baile vestida con la campera de los Mateatletas, aquel grupo del que previamente ocultaba ser parte por ser considerado un “suicidio social”, y también dejando en claro que la moda ya no es uno de sus principales intereses.

En el mismo evento, una vez que es coronada como reina y decide romper y repartir su corona, entrega los pequeños pedazos de plástico a compañeros que lucen muy diferente a aquello que se considera el “deber ser” de la estética femenina dentro de North Shore: una chica gorda, otra en silla de ruedas, e incluso su amigo Damian, alejado de los estándares físicos; todos integrantes del escalafón de menor popularidad en la pirámide. Esto es signo de la propuesta de Cady, ya desarrollada, acerca de convertir la escala social en un sistema más igualitario, menos centrado en la apariencia.

Lo desarrollado en este apartado demuestra que el sostén más importante para la popularidad en la microsociedad escolar presentada en la película es la estética, asociada a determinados estándares de belleza ligados a la delgadez, la blancura y la hiperfeminidad. Por otro lado, las decisiones en cuanto apariencia funcionan como recursos retóricos para significar los cambios que hacen al desarrollo de los diferentes personajes, con especial énfasis en la protagonista y la antagonista, Cady y Regina.

“El 3 de octubre me preguntó qué día era”: amor romántico

“On October 3rd, he asked me what day it was”

El último eje temático cuyo desarrollo queremos tratar en esta sección es el referido al amor romántico, que, a pesar de ser el punto menos profundizado de los cinco elegidos en el nivel de la historia, resulta importante hacia el interior de la trama, puesto que constituye un recurso funcional a los ejes ya mencionados previamente, aportando a su construcción de las formas que se desarrollarán en el presente apartado.

La cuestión del romance en *Chicas pesadas* se desarrolla centrada en un personaje: Aaron, un alumno de la escuela, deportista y perteneciente al estrato más alto de la pirámide social escolar. Él es el ex novio de Regina, lo que implica su posición alta en la microsociedad y demuestra que las reglas hacia su interior hacen que las parejas sólo estén legitimadas si sus integrantes pertenecen al mismo escalafón.

Sin embargo, Cady comienza a sentirse atraída hacia él desde el momento en que lo conoce, durante la primera etapa de su camino de crecimiento, cuando ella aún es ingenua respecto de las normas de popularidad. Así, el vínculo entre la protagonista y Aaron se plantea desde el principio como honesto: ella se enamora sin conocer la posición social de él y, por lo tanto, su sentimiento no puede deducirse como guiado por una búsqueda de poder. Esta es la misma característica que se ve en los otros lazos que Cady establece durante la fase de iniciación.

Una vez incorporada ella al grupo de *las plásticas*, se le revela el vínculo previo entre su enamorado y Regina y, además, una regla fundamental para el *mundo de las chicas*: una vez que un hombre es “reclamado” por una amiga, comienza a funcionar como su propiedad privada, inaccesible para las otras.

A pesar de esta regla, Cady se permite a sí misma continuar observándolo y fantasear con él, mostrando una forma de enamoramiento tan inocente e idealista que resulta cómica. En una de las escenas más recordadas por el público, la protagonista rememora el momento en el que Aaron le preguntó qué día era: “Es 3 de octubre”. Al principio, las normas de *las plásticas* hacen que ella no se permita más que la ilusión.

La traición de Regina hacia Cady está centrada en esta regla: aunque la antagonista promete a su nueva “amiga” ayudarla a conquistarlo, finalmente lo besa en una fiesta, frente a ella y todo el alumnado. Retomando la cuestión de Cady como amenaza al puesto de líder de Regina, puede

señalarse que esta actitud busca la defensa de su posición social desde uno de los frentes que la sostienen: su vínculo romántico con el chico más deseado de la escuela.

Contrario a la primera etapa del vínculo entre Cady y Aaron, la relación entre él y Regina se presenta como su opuesto “deshonesto”, demostrándose que la antagonista solo está interesada en él con el objetivo último de mantener su poder y sus apariencias, pero engañándolo con otro hombre en secreto. Que la destrucción de ese vínculo sea uno de los pilares de la venganza de Cady es una demostración más de que la relación de Regina con él funciona en su vida como una estrategia para mantener su popularidad. Así, aporta a construir la dicotomía entre “buenos” y “malos” vínculos: el amor “malo”, así como la amistad “mala”, es el que funciona como un medio para un fin.

En la segunda etapa en el crecimiento de Cady, cuando asciende hacia la popularidad, su personalidad, aspecto e incluso su forma de vincularse se vuelven similares a los de Regina. Así, sus valores originales se modifican, y el interés romántico se vuelve para ella una prioridad frente a, por ejemplo, sus gustos e intereses. Esto se demuestra cuando la protagonista decide comenzar a fallar deliberadamente en sus exámenes de matemática, su asignatura favorita, para conseguir tutorías de parte de Aaron y, así, su atención.

Como parte del plan de venganza hacia Regina, Cady le revela a Aaron que su novia lo engaña con otro compañero, logrando así la ruptura de la pareja. Sin embargo, cuando la protagonista intenta acercarse a su enamorado durante una fiesta, él la rechaza, argumentando que se ha convertido en una copia de Regina.

Esta escena, que funciona como una revelación para Cady, toma más fuerza a través de una transición entre tomas: primero, la cámara lo muestra a Aaron observando una foto de la protagonista cuando era niña, para pasar directamente a enfocarla a ella, que sale del baño tambaleándose, usando un vestido corto y ajustado, y visiblemente borracha, en una dicotomía que resulta cómica. Esta es otra marca, para el espectador pero también para Aaron, del desarrollo de Cady desde la ingenuidad del lado “positivo” de la escala de valores hacia la picardía presentada en el extremo “negativo”. En el rechazo del chico hacia la heroína, la película muestra la inclinación de él por los valores presentados como positivos y, por lo tanto, lo ubica en esa parte del espectro.

Finalmente, durante la etapa de redención de Cady, se evidencia la restauración de sus vínculos, y en particular, de la relación romántica que comparte con Aaron, como resultado de su transformación. Esto se puede observar en especial en una escena: luego de las olimpiadas, la heroína participa de la fiesta escolar y proclama un discurso sobre la importancia de la aceptación de uno mismo. Después de ello, Aaron se acerca a ella y la besa. Este momento revela un sistema de recompensas instaurado para premiar a Cady en su proceso de redención y transformación. En este sentido, la protagonista no solo retorna al lado “positivo” del espectro porque recupera sus “buenos valores” sino que también recobra su relación con familiares y

amigos, concluyendo en la obtención del interés romántico que le atrajo desde su primera etapa de crecimiento.

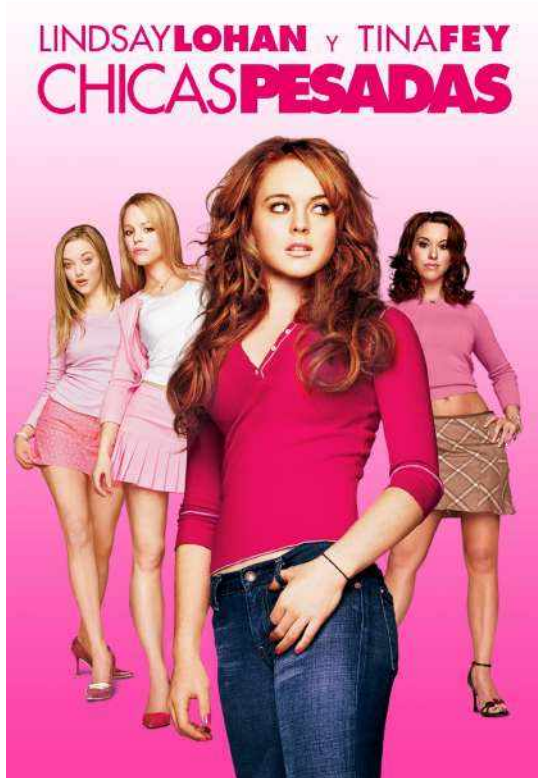
Los fenómenos metadiscursivos en *Chicas pesadas*

El impacto de esta película ha implicado que la vigencia de los fenómenos metadiscursivos consecuentes sea incluso más fuerte que para otras participantes del género *chick flick*. En el presente apartado, desarrollaremos algunos de ellos, que ayudan a entender la cinta y su éxito, pero también aportan a su permanencia en el imaginario social.

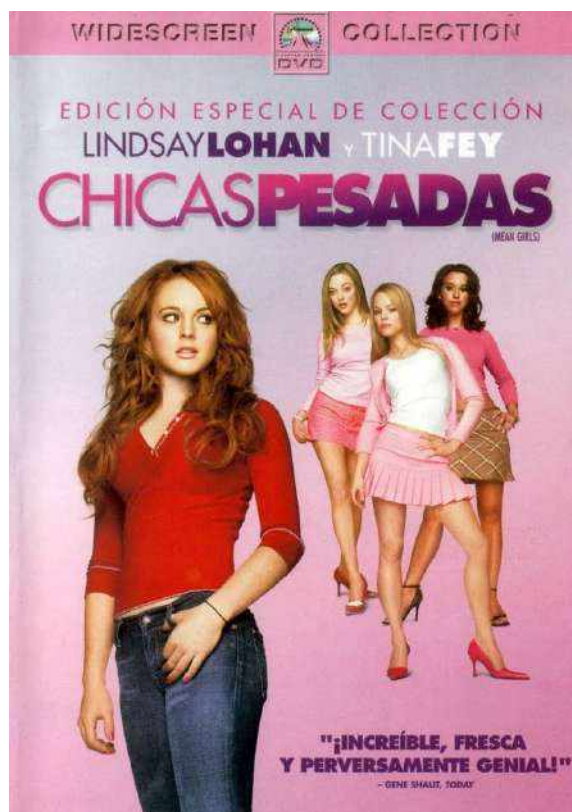
El primero de ellos a mencionar es la elección de su título: en su versión original en inglés es *Mean girls*, cuya traducción literal es “chicas malas”, que se usó en España como nombre; sin embargo, para los países de América Latina fue distribuida como *Chicas pesadas*.

En su versión original, este título plantea una calificación dentro de la escala de valores que propone la película, y puede interpretarse como una referencia a *las plásticas* y Cady, durante su etapa de popularidad, aunque también puede considerarse como adjudicable a todas las integrantes del alumnado, que, hacia el final de la historia, son presentadas como “malas” por criticar a sus amigas a sus espaldas. En su versión latinoamericana, la calificación hacia las chicas vira hacia cuestiones relacionadas con el poder: las “pesadas” son aquellas poderosas en la microsociedad escolar. De esa manera, el nombre anticipa cuáles son los personajes principales de la historia, además de algunos de los temas centrales.

Respecto de esto último, una cuestión similar ocurre en los afiches publicitarios: todas sus versiones muestran a Cady por un lado, y las tres *plásticas* por otro, demostrando una división y, a la vez, el foco de la historia en tales personajes. Cady siempre aparece más grande, en una muestra de los grados de importancia para la trama, y vestida de remera y pantalones oscuros, a diferencia de las faldas y colores pasteles que lucen Regina, Gretchen y Karen. Esto le aporta al público algunas claves para observar y decodificar la historia. El estilo de los carteles, con fondos planos y figuras y títulos prominentes, coincide con el del resto de las *chick flicks* analizadas anteriormente.



Afiche publicitario de *Chicas pesadas* para América Latina.

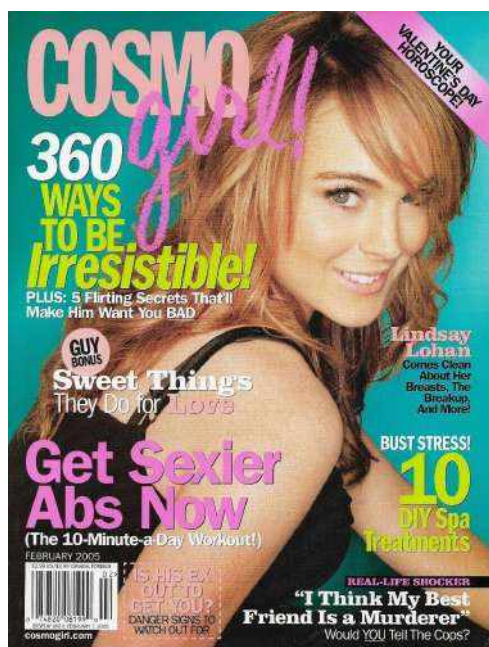


Portada de la versión en DVD de *Chicas Pesadas*.

Sin embargo, la decisión de mostrar a las protagonistas en los carteles publicitarios de la película no responde solo a una cuestión interior a la trama. La mayoría de las actrices que las encarnaron ya tenían o estaban construyendo una carrera en Hollywood, por lo que sus rostros eran conocidos para el público masivo. Rachel McAdams (Regina George) ya había liderado algunas cintas, y en el mismo año de lanzamiento de *Chicas pesadas* fue la cabeza del famoso romance *Diario de una pasión* (2004). Lacey Chabert (Gretchen Wieners) había protagonizado la exitosa serie de televisión *Cuenta conmigo*, ganadora de un premio Globo de Oro, entre 1994 y 2000. Por último, Lindsay Lohan (Cady Heron) ya era un ícono de las *chick flicks*, habiendo interpretado a las heroínas de las películas *Juego de gemelas* (1998), *Un viernes de locos* (2003) y *Confesiones de una típica adolescente* (2004).

A causa de la cantidad de películas en su historial, Lindsay se convirtió en la máxima representante de esta clase de cintas, por lo que era una referencia del género *chick flick*, no solo como primer signo del horizonte de expectativas para las historias, sino también por fuera de la pantalla. Como ya fue desarrollado, medios como revistas y programas de televisión mostraban la vida personal de la actriz, al principio como el ejemplo a seguir, con fotografías de estudio y entrevistas destacando su cuerpo, su estilo y sus vínculos. Pero luego, cuando el foco mediático comenzó a colocarse en su actividad nocturna y su alcoholismo, su figura fue planteada como problemática. Se utilizaban titulares amarillistas y portadas con fotos

espontáneas, no posadas ni preparadas, de Lohan. Así, pasó de ser mostrada como el ejemplo a seguir, a volverse el anti-modelo, representante de aquellos valores que el tipo de películas que solía protagonizar presentaban del lado negativo de la escala.



Tapa de revista Cosmogirl (febrero, 2005).
"Lindsay Lohan se sincera sobre sus pechos, su ruptura, ¡y más!".



Tapa de revista Star (mayo, 2011).
"Lindsay ¡borracha otra vez!".

Por último, y a pesar de que no forma parte de los objetivos de este trabajo analizar la circulación de esta película, sí resultan destacables algunos fenómenos mediáticos metadiscursivos que pueden hablar sobre su impacto y vigencia en la cultura popular. Desde la explosión de las redes sociales, algunos años después del lanzamiento de *Chicas pesadas*, gran cantidad de memes, frases y demás referencias a la película han aparecido en las conversaciones en X (Twitter), Instagram, Facebook y TikTok, no solo para hablar de la cinta en sí misma, sino también utilizados como forma de comentario social, adaptándose a diferentes temáticas y contextos culturales.

El 3 de octubre es recordado cada año por los fanáticos como el "día de *Mean Girls*", por aquella escena en la que Cady le indica la fecha a su enamorado, Aaron. Además, la película contó con una secuela estrenada en 2011 como *Chicas pesadas 2*, aunque sin el elenco protagonista original. Otras producciones audiovisuales han hecho referencia a la película, como el video del año 2019 "thank u, next" de la cantante pop Ariana Grande, que fue creado completamente en alusión a la cinta y cuenta con 800 millones de visitas en YouTube.



Fragmentos del video de la canción "thank u, next" de Ariana Grande, lanzada en 2019, con referencias a *Chicas pesadas*.

Además, la película fue adaptada como musical, estrenado en Broadway con el mismo nombre en 2018. Esta interpretación fue llevada a la pantalla grande en 2024, con sus canciones y el regreso de Tina Fey como guionista, como signo más reciente de la vigencia de *Chicas pesadas* en la actualidad.

La propuesta enunciativa

Recapitulando lo analizado, *Chicas pesadas* presenta a la escuela como una microsociedad particular, con sus propias reglas y estructura, respondiendo a las características del género *chick flick*. En la cúspide de la pirámide se encuentran *las populares plásticas*, quienes, por su posición, funcionan como el modelo a seguir al interior de esta microsociedad, en todo sentido: en su estética, pero también en sus valores. Por otro lado, se encuentran los personajes "excluidos", Janis y Damian, pertenecientes al último estrato social por no cumplir las reglas del "deber ser". La historia pone el foco en una tercera parte: Cady Heron, la protagonista, que entre el principio y el final transita un camino de desarrollo en el que oscila entre las posiciones de poder y los valores de cada uno de los grupos, hasta alcanzar aquello que es presentado como su "verdadera esencia". El convertirse en su "ser auténtico" es planteado como la realización final de la heroína, el logro de su propio ideal y plenitud.

Para arribar a ese desenlace, la película determina, en su desarrollo, sus propias definiciones acerca del "deber ser" y el "ser auténtico", oponiéndolos entre sí. Así, uno de los recursos más relevantes que utiliza en la construcción de modelos de "ser mujer" es la oposición, característica de las *chick flicks*.

Cady, quien entra en un mundo cuyas normas le son desconocidas, aprende el "deber ser" y los roles de género observando a aquellas que representan el estereotipo e ideal: *las plásticas*.

En este universo, Janis es excluida por ser aquella que no sigue las reglas; la oposición de su estética gótica y sus actitudes frente a la hiperfeminidad de *las populares* presenta una clave para entender qué es aceptable y qué no lo es en la microsociedad escolar. Sin embargo, la consideración inicial que parece tener el alumnado no es la misma valoración que presenta la película sobre el personaje: a pesar de que sus compañeros la consideran el “anti-modelo”, la cinta plantea sus actitudes como su propia definición de lo “auténtico”. Tal definición funciona como parámetro para otros personajes en la historia, que se acercan o se alejan de esa autenticidad, mostrada como positiva.

De esa manera, esta oposición funciona como marco para la construcción de la escala de valores desarrollada en apartados anteriores, en la que Janis es representación de aquello auténtico y positivo, mientras que Regina, Gretchen y Karen constituyen el respeto acrítico a las reglas sociales y a lo aparente, lo falso y lo superficial, planteados como negativos. Cady, protagonista y centro de la historia, se mueve durante el desarrollo de la trama entre ambos extremos: comienza, en la primera fase de su camino, en un punto intermedio, “auténtica” pero insegura respecto de su identidad y de su lugar en la microsociedad; luego, asciende a la popularidad, sacrificando esa “autenticidad” y alejándose de lo que es planteado como su “verdadera esencia” para aparentar ser como *las populares*; finalmente, luego de un momento de epifanía, se mueve hacia el extremo positivo, recuperando sus valores originales pero desde la madurez y la seguridad en sí misma, en sus vínculos y en sus objetivos, y terminando feliz y personalmente realizada.

Otro de los puntos que refuerza la escala de valores es la visión respecto de los adultos. La madre de Regina es una ama de casa, rubia y exuberante, que gusta de vestirse de rosa y conversar con las amistades de su hija para mantenerse al tanto de los eventos y rumores adolescentes. Cada una de sus acciones a lo largo de la narración es presentada desde el humor irónico, utilizando un tono burlón que busca ridiculizarla e instalarla como un “mal” adulto, no adaptado a su edad. En el otro extremo, los padres de Cady, estudiosos investigadores, son presentados como conservadores, responsables, dedicados a la familia y a sus obligaciones como gente madura, ubicándolos así del lado positivo de la escala, como representantes de aquello que se “debe ser”.

Una vez planteada la escala de valores y ubicados los personajes en cada uno de sus extremos, las creencias y características propias de cada uno también pueden asociarse a las valoraciones presentadas por la película.

Los personajes posicionados del lado positivo tienen intereses que se presentan como profundos y enfocados en el largo plazo. Janis tiene inclinaciones culturales y artísticas; Damian, intereses políticos y por el mejoramiento de la sociedad en su intención de convertirse en el presidente de la sociedad de alumnos; los padres de Cady persiguen sus objetivos laborales, enfocados en la ciencia; y Cady, en sus fases “positivas”, se centra en lo académico, en especial en su asignatura favorita. Además, todos ellos buscan establecer vínculos duraderos, sin interés

más que la relación en sí misma y la persona con la que se establece. Puede encontrarse un punto en común entre estos intereses en aquello que es construible a largo plazo.

En el otro extremo, las búsquedas de Regina, Gretchen y Karen siempre están vinculadas al poder y a las apariencias que les permiten mantenerlo dentro de la microsociedad escolar. Les interesa la ropa que lucen, los cuerpos que mantienen y las relaciones que establecen, todo planificado en pos de mantenerse en la cúspide de la pirámide social. Resulta importante destacar también aquello en lo que muestran desinterés: lo académico y sus futuros más allá de los años de secundaria no son áreas importantes para ellas. Incluso, dentro de sus reglas, pertenecer al club de matemática es visto como propio de los estratos más bajos, y digno de exclusión. Tampoco muestran inclinaciones o *hobbies* por fuera de lo escolar. En su fase “negativa”, Cady abandona sus intereses originales para tomar los de *las plásticas*, planteados a partir de la oposición como superficiales y frívolos, centrados en lo pasajero y no en lo duradero.

Así, en la escala de valores que plantea la película, aparece del lado positivo la cuestión de contar con un plan de vida. En correspondencia con el planteo de McRobbie (2017), que presenta a la necesidad de autocuidado y autoestructuración como característica de las expectativas sobre las mujeres en los 2000, la propuesta de *Chicas pesadas* valora en su mujer modelo, Cady, la recuperación de los intereses a largo plazo, en especial los académicos. En la dicotomía, aquellos intereses ligados a la apariencia son planteados del lado negativo del espectro.

Esto es común al género *chick flick*: las protagonistas logran su propia realización cuando salen de su fase de ascenso, dejan de atender aquellas preocupaciones ligadas a lo momentáneo como la apariencia y la popularidad, y se ocupan de lo cultivable a largo plazo, como los vínculos y el futuro académico-laboral. En el caso de Cady, esto se observa cuando abandona sus aspiraciones de poder en la microsociedad escolar y vuelve a unirse al equipo de matemática. El “verdadero ser” que se presenta como propio de la heroína es el que se interesa en lo intelectual, asociado con la posteridad y la responsabilidad por el autocuidado.

La demostración última de la escala de valores que presenta la película es el sistema de recompensas que aparece hacia el final de la historia. Habiendo alcanzado la tercera fase de su crecimiento, Cady recupera sus valores e intereses originales, aquellos planteados como positivos y, con ellos, reconstruye sus vínculos cercanos con sus primeros amigos y su familia, consigue al chico que le gusta y llega a su autorrealización. Estos “premios”, negados a ella mientras pierde su “autenticidad”, le son concedidos de nuevo únicamente cuando vuelve a responder al conjunto de valores positivos que representan su “verdadera esencia”.

La escala de valores que presenta la película, así como los recursos que utiliza para construirla, se corresponden con las características propias de las *chick flicks*. Sin embargo, hay un factor transversal a *Chicas pesadas* que la diferencia del género cinematográfico del que participa: el tono cómico. A lo largo de toda la cinta, las formas de contar proponen un contrato de lectura

(Verón, 1985) muchas veces jocoso hacia el espectador. Esto se logra a través de la subversión de determinados elementos de la narrativa que, tomados de las características clásicas del género del que proviene, son desligados de su tono típicamente dramático.

Así, puede considerarse que cuenta con elementos de lo que Gérard Genette (1989) llama “imitación satírica”: “una imitación estilística con función crítica (...) o ridiculizadora” (p. 31). La película toma personajes, situaciones e incluso planos típicos de las *chick flicks*, pero agrega en muchos de ellos el recurso de la exageración, para lograr un efecto de imitación burlesca que refiere al género del que participa, aunque diferenciándose. En la misma línea, José Luis De Diego (1998) propone, en su análisis de los relatos de aprendizaje, que muchos de ellos incluyen satirización como elemento de crítica social, complejizando su función de transferencia hacia su público.

De esa manera, la crítica, derivada de la satirización de sus elementos, no tiene como objeto a las películas que participan de su género en sí mismo, sino que se toma de su contrato de lectura de identificación con el espectador para realizar un comentario social. A pesar de que la escala de valores que construye es común a tales géneros cinematográficos, profundiza su valorización a partir de exageraciones que rozan el absurdo (Genette, 1989).

Teniendo en cuenta que *Chicas pesadas* está basada en un libro de consejos para padres acerca de las dinámicas de poder entre chicas adolescentes, la película plantea desde la enunciación una crítica hacia esas formas de relacionarse, que presenta como hostiles y basadas principalmente en las apariencias. En la escuela North Shore, el tipo de vínculos que se desarrolla entre *las plásticas* no es propio de ellas mismas, sino que se traspola a todo el alumnado femenino. Es así que todas las relaciones en la escuela están marcadas por la misma “falsedad” y búsqueda de poder que caracteriza a los lazos entre *las populares*.

El punto que la película busca resaltar y ridiculizar es la persecución indiscriminada de poder, implicando la adaptación a un “deber ser” construido y superficial, y a costa de la “autenticidad” y de aquello construible a largo plazo, problemática que entiende como característica de las chicas en edad escolar. Así, presenta a un *mundo de las chicas* que caracteriza, desde el punto de vista de la protagonista, como “salvaje”: para aquellas que quieren pertenecer, las otras siempre constituyen una amenaza, y el ideal para alcanzar la cúspide es siempre inalcanzable, incluso para las mujeres que lo encarnan.

Como parte de su contrato de lectura, la película presenta a Cady Heron, no solo como protagonista, sino también como narradora, a través del recurso de la voz en *off*, otro punto diferencial respecto del resto de las cintas analizadas. En Cady propone el principal punto de identificación con el público femenino joven, quien atraviesa junto a ella su proceso de búsqueda de sí, crecimiento y transformación, conociendo en profundidad su subjetividad y los cambios en su visión de mundo.

Siguiendo el análisis de De Diego (1998), puede considerarse que es a través de esos recursos que se construye en Cady un carácter ejemplar que, entendido desde la enunciación, insinúa

una función de transferencia de la experiencia del personaje hacia el espectador. Lo que aquí proponemos es que esta construcción simbólica de una relación de transferencia de experiencias con el público se produce desde lo enunciativo, en el contrato de lectura. La propuesta es de autorreconocimiento y empatía en sus errores y sus triunfos: la “verdadera esencia” de Cady es corrompida cuando aprende las reglas construidas del mundo simbólico al que es introducida, para, hacia el final, en la tercera fase, enunciar un modelo de autorrealización en la recuperación de aquellos valores sugeridos como positivos: la autenticidad, los vínculos honestos y la autogestión del plan de vida.



CONSIDERACIONES FINALES

En las páginas de este trabajo, buscamos analizar los modos en que la película *Chicas pesadas* construye sentidos respecto de qué es “ser mujer” y cómo se llega a serlo. Con ese objetivo, analizamos las regularidades en un conjunto de *chick flicks* para comprender el modo en que las características del género operan como gramáticas de producción en la película-objeto; reconocimos las dimensiones retóricas y temáticas de la cinta que aportan a la construcción de una propuesta enunciativa de modelo de mujer; y distinguimos la propuesta enunciativa singular de la película, para entender cuál es el contrato de lectura que plantea a su público.

Según Simone de Beauvoir (1949), no se nace mujer, se llega a serlo. En *Chicas pesadas*, acompañamos como espectadores a una heroína, Cady Heron, en su proceso de aprendizaje y construcción de su identidad como mujer. En ese camino, que comienza como inocente respecto de las normas que regulan el género identitario, conoce y aprende de varios modelos performativos: primero, de *las plásticas*, representantes del “deber ser” femenino dentro de la microsociedad construida; y luego, de la “autenticidad” de Janis, que se plantea como el opuesto, distanciada de las normas de la hiperfeminidad. Durante el desarrollo de la historia, la seguimos en su búsqueda de sí misma, moviéndose entre las características y valores que le presentan aquellos modelos que encuentra cercanos, para, finalmente, encontrar su “verdadera esencia”: una personalidad, y una feminidad, propias.

Cady aprende a “ser mujer”, y nosotras, como espectadoras, aprendemos con ella. Así, la performatividad de género (Butler, 2007) funciona en un doble proceso: aparece dentro de la ficción, pero también en el contrato de lectura con el espectador. Desde el pacto de identificación, la propuesta de mujer de la película, encarnada en su protagonista, funciona como lugar investido de sentido (Verón, 2004) en el universo simbólico del que aprendimos y aprendemos cómo llegar a “ser mujer”. En sus repeticiones en los canales de cable, y ahora en el *streaming*; en las charlas con amigas; en sus puntos en común con producciones locales; en sus productos derivados, en las frases y los memes; en su diálogo con otros modelos, de la ficción y de la realidad, conocimos el *mundo de las chicas* junto a Cady.

Como comunicadoras, entendemos lo fundamental de observar esos lugares investidos de sentido para entender aquellas formas simbólicas que se pusieron y se ponen en juego a la hora de construir nuestras propias definiciones respecto de qué significa “ser mujer”. La que presentamos en estas páginas es una de las tantas lecturas posibles, enmarcada siempre en nuestras condiciones y experiencias, y desde las complejidades de conjugar una mirada analítica crítica con un consumo, para nosotras, verdaderamente placentero. *Chicas pesadas* es apenas uno de los tantos productos culturales que disfrutábamos de chicas y disfrutamos también de grandes; solo una de las muchas películas y series que nos acompañaron en la aventura de crecer; apenas un punto investido de sentido en un universo que le precede en existencia. Sin embargo, esperamos que su análisis funcione como una primera clave de

decodificación frente al desafío de entender de dónde vienen nuestras propias construcciones simbólicas, históricas y cambiantes, respecto de cómo llegar a “ser mujer”.



Bibliografía

- Abu-Lughod, A. (2006). *La interpretación de la(s) cultura(s) después de la televisión*. Etnografías contemporáneas. UNSAM, N°1.
- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Bajtín, M. (1982). *El problema de los géneros discursivos*, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Briceño Linares, Y. (2010). *La escuela de Frankfurt y el concepto de industria cultural. Herramientas y claves de lectura*. Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales, vol. 16, núm. 3, septiembre-diciembre, 2010, pp. 55-71. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Campus Virtual ORT. (2 de mayo de 2022). *Relatos de aprendizaje*. Disponible en: <https://campus.ort.edu.ar/secundaria/almagro/lengua/articulo/1773512/relatos-de-aprendizaje>.
- De Diego, J. L. (1998) *La novela de aprendizaje en Argentina*. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2723/pr.2723.pdf.
- Elliott, M. (2003). Pass that dutch. En *This Is Not a Test!*. The Goldmind y Elektra.
- Ferriss, S. y Young, M. (2008). *Chick flicks: Contemporary Women at the Movies*. [*Chick flicks: mujeres contemporáneas en el cine*]. Nueva York: Routledge.
- Gámir Orueta, A. (2004). *La industria cultural en el mundo. Estructura, composición y distribución territorial de los grupos multimedia en España*. Cybergeog: European Journal of Geography.
- García-Escrivá, V. (2018). *El auge del género de superhéroes y la nueva industria cinematográfica global*. Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication, 9(1), 483-491. Disponible en: <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM2018.9.1.8>.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Hollows, J. (2005). *Feminismo, estudios culturales y cultura popular*. Lectora: revista de dones i textualitat, (11), 15-28.
- Hornaday, A. (2021). *How 9/11 changed TV, art, sports, education, millennials, bigotry, country music, fiction, policing, love — and more* [Cómo el 11 de septiembre cambió la televisión, el arte, los deportes, la educación, la generación del milenio, la intolerancia, la música country, la ficción, la policía, el amor y más]. The Washington Post. Disponible

en:

<https://www.washingtonpost.com/magazine/interactive/2021/how-911-changed-tv-art-sports-education-more/>.

Lértora, M. (2020). *Coming of age: Crecer según Hollywood*. Cines Argentinos. Disponible en: <https://www.cinesargentinos.com.ar/articulo/556-coming-of-age-crecer-segun-hollywood/>.

Marino, S. (2017). *Políticas de comunicación del sector audiovisual: modelos divergentes, resultados equivalentes. La televisión por cable y el cine en la Argentina (1989-2007)*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/549>.

Moguillansky, M. (2007). *¿Un cine global? Las transformaciones recientes en el mercado cinematográfico*. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Massarani, L., organizadora (2015). *RedPOP: 25 años de popularización de la ciencia en América Latina*. Rio de Janeiro: RedPOP: UNESCO. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.773/pm.773.pdf>.

McRobbie, A. (2007). *¿Las chicas arriba? Las mujeres jóvenes y el contrato sexual posfeminista*. Cultural Studies, 21(4-5), 718-737.

McRobbie, A. (2017). *Presentación del texto "Post-feminismo y cultura popular: Bridget Jones y el nuevo régimen de género"*. Investigaciones Feministas, 8(2), 323-335. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/INFE.58316>.

Negra, D. (2008). *Structural integrity, historical reversion, and the post-9/11 chick flick* [Integridad estructural, reversión histórica y chick flicks posteriores al 11 de septiembre]. Feminist Media Studies, 8(1), 51-68.

Steimberg, O. (1993). *Proposiciones sobre el género*. Buenos Aires: Atuel.

Uranga, W. (2016). *Conocer, transformar, comunicar*. Buenos Aires: Patria Grande.

Verón, E. (2004). *Diccionario de lugares no comunes*, en Fragmentos de un tejido. Barcelona: Gedisa.

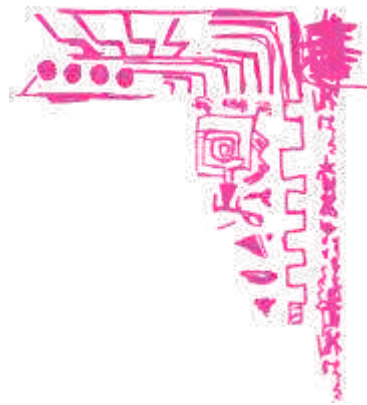
Verón, E. (1985). *El análisis del "contrato de lectura". Un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media*, en Les Médias: Expériences, recherches actuelles, applications. IREP, París.

Verón, E. (1998). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

Wolton, D. (1999). *Sobre comunicación*. Acento, Madrid.

Referencias filmográficas

- Hoen, P. (2006). *Diario de una adolescente* [Película]. Just Singer Entertainment, Salty Pictures.
- Holland, S. S. (2004). *Atrapado en los suburbios* [Película]. Disney Channel Original Productions.
- Junger, G. (1999). *10 cosas que odio de ti* [Película]. Jaret Entertainment, Mad Chance, Touchstone Pictures.
- Marshall, G. (Director). (2001). *El diario de la princesa* [Película]. Disney.
- Sugarman, S. (2004). *Confesiones de una típica adolescente* [Película]. Argentum Film Produktion GmbH & Co. Betriebs KG, Jerry Leider Productions, Robert Shapiro Productions, Walt Disney Pictures.
- Reed, P. (2000). *Sueños robados* [Película]. Beacon Pictures.
- Rosman, M. (Director). (2004). *La nueva Cenicienta* [Película]. Warner Bros.
- Waters, M. (Director). (2004). *Chicas pesadas* [Película]. SNL Studios.
- Waters, M. (Director). (2003). *Un viernes de locos* [Película]. Gunn Films, Walt Disney Pictures.



Anexo

1. Argumentos de las películas seleccionadas

Chicas pesadas (2004), dirigida por Mark Waters, narra la historia de Cady Heron (Lindsay Lohan), una adolescente estadounidense criada en África que debe volver junto a su familia a su país de origen. Por decisión de sus padres, luego de toda una vida escolarizada en casa, se ve obligada a comenzar a asistir a una escuela secundaria. Allí se hace amiga, primero, de los “chicos raros”: Janis (Lizzy Caplan) y Damian (Daniel Franzese); pero luego, al descubrir su belleza, es “reclutada” por *las populares* del colegio: *las plásticas*, integradas por Gretchen (Lacey Chabert) y Karen (Amanda Seyfried) y lideradas por Regina George (Rachel McAdams). A causa de la vieja enemistad entre Janis y Regina, Cady comienza a ejecutar una venganza contra esta última, que se vuelve personal cuando la villana besa al interés romántico de la protagonista, Aaron (Jonathan Bennett).

Cady hace trastabillar los tres pilares que sostienen el reinado de Regina en la escuela: su cuerpo deseable, su novio *popular* y sus dos amigas-secuaces. Pero, en el proceso, comienza a convertirse ella misma en una nueva Regina, lo que se ve reflejado a través de cambios en su estilismo, su carácter e incluso sus afectos. Janis y Aaron le hacen notar que se ha convertido en aquello que quería destruir, pero, hacia este momento, Regina ya ejecuta su propia venganza: hace público el libro de chismes escolares que compartían entre *las plásticas*, desatando una batalla física entre todas las mujeres de la secundaria. Las autoridades se ven obligadas a intervenir, por lo que organizan una reunión en la que todas las alumnas admiten tanto haber sido afectadas por chismes (en especial los iniciados por Regina) como haber inventado y difundido los de otras. Cady, sin embargo, no logra admitir frente a sus compañeras que ha sido ella la promotora de un rumor gravemente acusatorio hacia su profesora, aunque luego le pide disculpas en privado, y se compromete a asistir a las olimpiadas de matemática a modo de compensación.

Finalmente, después de que Cady recibiera un castigo por parte de sus padres y Regina fuera arrollada por un autobús, la primera es coronada reina del baile escolar, pero decide repartir su corona entre todas las mujeres de la secundaria, en un gesto que las reconcilia. Así, Cady recupera su amistad con Janis, inicia una relación romántica con Aaron y restablece la paz, tanto con *las plásticas* como con el resto de la escuela.

10 cosas que odio de ti (1999), de Gil Junger, se centra en Kat (Julia Stiles), una chica inteligente y rebelde con un padre viudo sobreprotector, quien no permite que la menor de la familia, Bianca, salga con chicos si Kat no lo hace primero. Es así que Cameron, el chico nuevo de la escuela y el pretendiente de Bianca, idea un plan para que Patrick (Heath Ledger), un

chico problemático y misterioso, corteje a Kat. A medida que Patrick se acerca a ella, generan un vínculo genuino y comienzan a enamorarse, pero, en el baile de graduación, Kat descubre el arreglo y se aleja de él, sintiéndose traicionada. Kat escribe un poema acerca de sus sentimientos titulado 10 cosas que odio de ti, que lee en clase para su enamorado. A través de un gesto muy personal, Patrick le pide perdón a su amante y le confiesa sus sentimientos de forma honesta, para así alcanzar finalmente su reconciliación.

Triunfos robados (2000), dirigida por Peyton Reed, sigue a Torrance Shipman (Kirsten Dunst), estudiante de secundaria y flamante capitana del equipo de porristas del equipo de fútbol americano escolar. Al tomar el puesto de líder del grupo para enfrentar el próximo torneo de animadores, descubre que su predecesora solía robar sus rutinas triunfadoras de los Clovers, un equipo que nunca ha podido acceder a los niveles de competición. Es así que Torrance se embarca en la misión de crear una coreografía original para competir y conservar la buena reputación del conjunto.

Luego de mucho trabajo y una larga disputa con los Clovers, los gestos de solidaridad entre ambos equipos les permiten alcanzar la reconciliación en la competencia final. Allí, el grupo de Torrance pierde su reinado: quedan en segundo puesto tras sus rivales, pero, después del camino recorrido, logran recibir su derrota de manera positiva.

El diario de la princesa (2001), de Garry Marshall, cuenta la historia de Mia Thermopolis (Anne Hathaway), una adolescente típica, tímida, torpe y aplicada que vive con su madre en la ciudad de San Francisco. Durante la visita de su abuela, madre de su difunto padre, a Mia se le revela que es la heredera al trono de Genovia, por lo que debe enfrentarse al proceso de convertirse en una princesa, y a la difícil decisión de tomar o no el título.

La noticia resulta en un giro completo en la vida de Mia: un cambio drástico de apariencia y la difusión mediática de la noticia provocan que la joven pase de la marginalidad a la popularidad en la escuela. En el camino, deja de lado a su radical mejor amiga Lilly y a Michael, su primer interés romántico.

Después de generar un escándalo durante una fiesta en la playa, Mia presenta su renuncia al trono. Pero finalmente, apoyada en los votos de confianza de su familia y sus amigos, entiende que es capaz de tomar tal responsabilidad, y decide aceptarla para convertirse en la princesa de Genovia.

Un viernes de locos (2003), dirigida por Mark Waters, se centra en el vínculo tormentoso entre Anna (Lindsay Lohan), una adolescente rebelde amante de la música, y Tess (Jamie Lee Curtis), su madre viuda, centrada y trabajadora. Luego de una discusión en un restaurante, un hechizo provoca que intercambien sus cuerpos, obligando a cada una a ponerse en los zapatos de la

otra, justo en un día muy importante para ambas: el recital de Anna, y el ensayo de la boda de Tess.

En el proceso, madre e hija deben habitar la vida de la otra y enfrentar sus problemas cotidianos, por ejemplo, las dificultades de ser una estudiante de secundaria y una madre encargada de la crianza de sus hijos y su trabajo. Hacia el final, Anna y Tess logran comprenderse mutuamente desde el afecto honesto, y el hechizo se deshace justo a tiempo para la boda.

Confesiones de una típica adolescente (2004), de Sara Sugarman, comienza cuando Lola Cep (Lindsay Lohan), una excéntrica aspirante a actriz de 15 años, se muda desde la gran ciudad de Nueva York a un pueblo de Nueva Jersey. Allí se inventa un pasado sumamente dramático para impresionar a sus compañeros y, por medio de un fanatismo compartido hacia la banda Sidarthur, se hace amiga de Ella, una chica tímida con una personalidad opuesta a la de Lola. Pero también se enfrenta a una contrincante: Carla, la chica *popular* y adinerada de la escuela.

Ambas compiten para el papel principal de la obra escolar, y Lola resulta triunfadora, pero Carla redobla la apuesta al demostrar que tiene una invitación especial para el último concierto de Sidarthur. En el afán de competencia, Lola vuelve a mentir asegurando que también tiene sus entradas, y junto a Ella hacen todo para poder conseguir las. Aunque no lo logran, sí alcanzan un vínculo repentino con el cantante de la banda, por lo que ingresan a la exclusiva fiesta posterior; pero no sin antes revelarse las mentiras de Lola hacia Ella.

Cuando pierde a su mejor amiga y descubre que su ídolo no es quien dice ser, Lola entiende la importancia de la honestidad y, en el desenlace, se reconcilia tanto con Ella y Carla como con su nueva vida en los suburbios.

La nueva Cenicienta (2004), dirigida por Mark Rosman, es una adaptación moderna del cuento clásico que narra la historia de Sam Montgomery (Hilary Duff), una joven adolescente que se ve obligada a vivir junto a su codiciosa madrastra Fiona y sus hermanastras, luego de las muertes de su madre y su padre. Además de estudiar, Sam es forzada a trabajar en el restaurante familiar, también a cargo de Fiona, para pagar sus futuros estudios universitarios.

Sam está lejos de ser la alumna más *popular* en su escuela, pero, en secreto, chatea con un anónimo que se descubre en el baile de Halloween como el chico más codiciado del instituto: Austin. Pero ella, convencida de que su estatus no es conveniente para su amado, mantiene oculta su identidad a través de un antifaz.

Cuando sus hermanastras conocen el secreto, se alían con *las populares* del colegio para humillar a Sam delante de Austin, y, además, su madrastra le oculta que ha obtenido un lugar en la Universidad de sus sueños. Pero, con la ayuda de su mejor amigo y sus compañeros del

restaurante, logra descubrir las mentiras, recuperar la herencia de su padre y entablar una relación amorosa con Austin.

Atrapado en los suburbios (2004), de Savage Steve Holland, se centra en Brittany (Danielle Panabaker), una chica de los suburbios que siente que su vida es monótona y aburrida. Cuando Natasha llega a la ciudad desde Nueva York, Brittany es la primera en querer volverse su amiga, transformando parte de su personalidad para coincidir con la de ella.

Pero todo cambia cuando casualmente se encuentran con el teléfono del máximo ídolo musical de Brittany: Jordan Cahill. Con tal acceso, las flamantes amigas descubren la personalidad detrás de la estrella, y ejecutan planes para ayudar a liberarlo de sus presiones comerciales y mostrar quien verdaderamente es como artista.

En el proceso, se revela que ambas se han mentido una a la otra para resultar más interesantes: Brittany acerca de su personalidad, y Natasha sobre sus orígenes. Finalmente, luego de una pequeña aventura junto a Jordan, entienden el valor de la honestidad y de ser uno mismo.

Diario de una adolescente (2006), dirigida por Paul Hoen, tiene como protagonista a la tímida Jamie Bartlett (Kay Panabaker), una estudiante de secundaria que escribe en secreto una ficción sobre su propia vida, en la que ella se convierte en su propio alter ego con súper poderes: Isabella.

Pero la vida cambia para Jamie cuando, por accidente, su libro es publicado y se vuelve exitoso. Sus nuevos compromisos y su creciente fama hacen que se aleje de sus mejores amigos y su familia, para entablar nuevos vínculos con los más *populares* de la escuela, incluido un romance con su amor utópico, Marco.

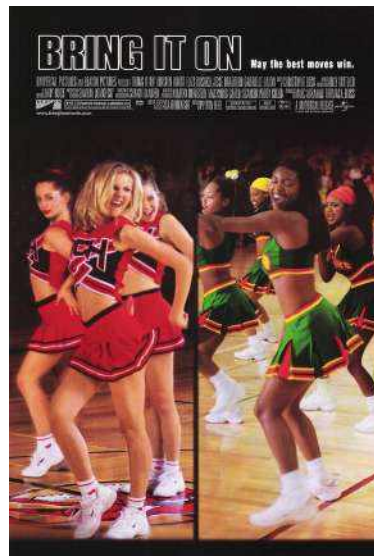
Finalmente, al descubrirse que su diario está inspirado en aquellos que la rodean, Jamie se ve obligada a disculparse con todos los afectados. Su relación con Marco se rompe, pero logra reconciliarse con sus verdaderas amigas, y descubre en su mejor amigo Connor un amor que fue honesto desde el principio.

2. Cuadro con afiches publicitarios de las películas seleccionadas en su idioma original



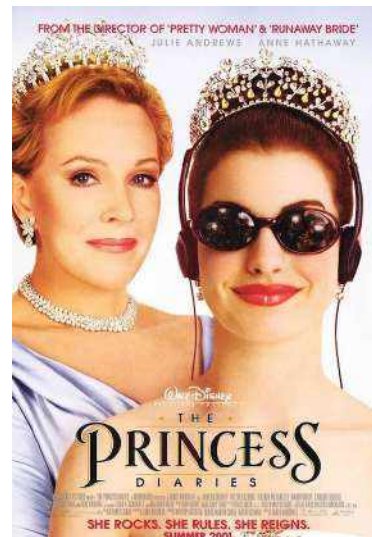
10 cosas que odio de ti (10 Things I Hate About You).

- Eslogan original: "How do I loathe thee? Let me count the ways".
- Traducción: "¿Cómo te detesto? Déjame contar las formas".



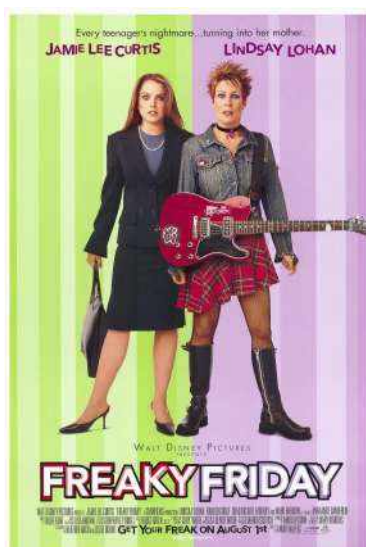
Triunfos robados (Bring It On).

- Eslogan original: "May the best moves win".
- Traducción: "Que ganen los mejores movimientos".



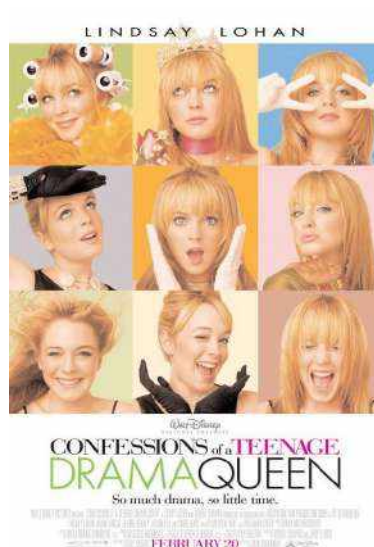
El diario de la princesa (The Princess Diaries).

- Eslogan original: "She rocks. She rules. She reigns".
- Traducción: "Ella rockea. Ella manda. Ella reina".



Un viernes de locos (Freaky Friday).

- Eslogan original: "Every teenager's nightmare... turning into her mother".
- Traducción: "La pesadilla de toda adolescente... convertirse en su madre".



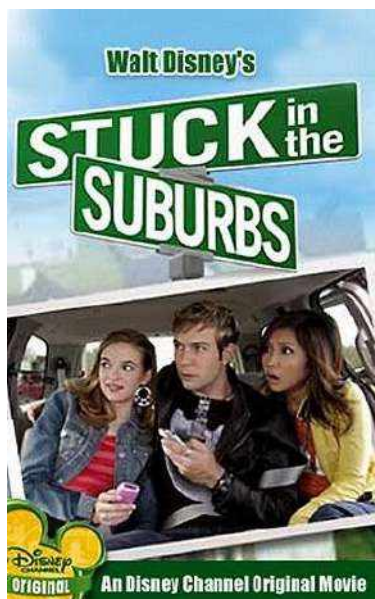
Confesiones de una típica adolescente (Confessions of a Teenage Drama Queen).

- Eslogan original: "So much drama, so little time".
- Traducción: "Tanto drama, tan poco tiempo".

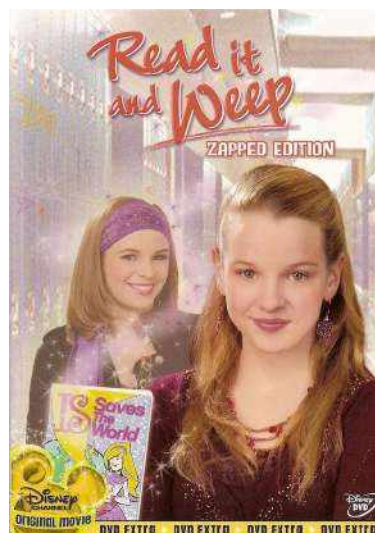


La Nueva Cenicienta (A Cinderella Story).

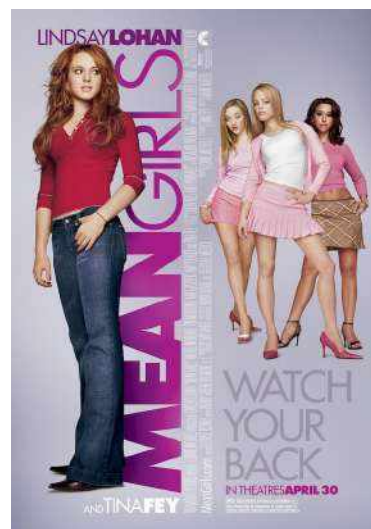
- Eslogan original: "Once upon a time... Can happen anytime".
- Traducción: "Érase una vez... puede suceder en cualquier momento".



Atrapado en los suburbios (*Stuck in the Suburbs*).



Diario de una adolescente (*Read it and Weep*).



Chicas pesadas (*Mean Girls*).

- Eslogan original: "Watch your back".
- Traducción: "Cuida tu espalda".

