



Universidad
Nacional
de Córdoba



FCC
Facultad de Ciencias
de la Comunicación

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Ciencias de la Comunicación

BIBLIOTECA OSCAR GARAT

HACER GORDA LA VISTA:

Un análisis de contenido con relación a las corporalidades gordas en Netflix Argentina

Mavric, Carolina

Núñez Garello, Paloma

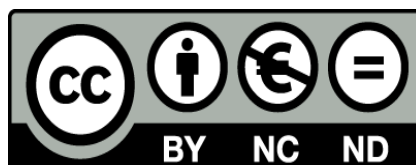
Cita sugerida del Trabajo Final:

Mavric, Carolina; Núñez Garello, Paloma. (2022). "Hacer la vista gorda: Un análisis de contenido con relación a las corporalidades gordas en Netflix Argentina". Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba (inédita).

Disponible en Repositorio Digital Universitario

Licencia:

Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional





FCC
Facultad de Ciencias
de la Comunicación



HACER GORDA LA VISTA:

Un análisis de contenido con relación a las corporalidades
gordas en Netflix Argentina

Autoras

Mavric, Carolina 41.069.909

Núñez Garello, Paloma 40.964.334

Directora

Ortuzar, Isabel

Octubre, 2022

Agradecimientos

A mi familia, por acompañarme, motivarme e inspirarme a ser mi mejor versión

A Joaco, por apoyarme en cada momento de este último año.

A mi mamá, por ser un ejemplo a seguir y convertirme en quien soy hoy.

A la Palo, por ser la mejor facuamiga que existe.

Carolina

A mi familia y amigos, testigos de esta hazaña.

A la universidad pública por cruzarme con la Caro.

A María, Milagros y Delfi, esto es para ustedes.

Paloma

Agradecemos a las Víctimas del Pánicos de nuestra querida y eterna ECI

A Gonchuq por este maravilloso título.

A Isa Ortuzar por acompañarnos durante estos dos largos años.

Caro & Palo

Abstract

En los últimos años, en Argentina tomaron fuerza movimientos que buscan reivindicar la diversidad de los cuerpos. A través del activismo, estos grupos intentan deconstruir y reconstruir los imaginarios sociales alrededor de las corporalidades gordas, poniendo en discusión el modo patologizante en el que son leídas, trabajando para que se reconozcan los estigmas y prejuicios con los que conviven diariamente (Contrera, 2020). Dicho gordo-odio puede verse manifestado en múltiples planos sociales, dentro de los cuales el cinematográfico no es la excepción. Al mismo tiempo, en los últimos años, este mercado se vio atravesado por plataformas de streaming que han modificado las formas de producir y consumir productos audiovisuales. Dentro de estas últimas se encuentra Netflix, plataforma que en la actualidad se ha convertido en una de las más usadas y preferidas por los consumidores.

A raíz de esto, para el presente trabajo final de grado se analizó, a partir de la técnica de análisis de contenido, de qué manera son representadas las corporalidades gordas con relación a las instituciones socio-afectiva, economía y salud, en los largometrajes de ficción estrenados durante el 2020 en la plataforma Netflix Argentina. Para dicho abordaje del cine comercial desde un enfoque institucional a través de los conceptos de institución e imaginario social de Cornelius Castoriadis; la dialéctica entre lo instituido y lo instituyente de Leonardo Schvarstein; y la institucionalización de los cuerpos de Michael Foucault. Fue necesario apoyar el análisis en otras dos dimensiones teóricas: gordura y cine. Las corporalidades gordas de la mano de la recopilación que realiza Olea Herrera, en específico, su definición de corporalidad gorda y cómo se ve patologizada por la medicina moderna en las sociedades medicalizadas; la maleabilidad de los cuerpos en torno a las biopedagogías, la moral y la gubernamentalidad foucaultiana; y la invisibilización cuantitativa y cualitativa en los medios de comunicación. Por último, para la arista cinematográfica, se expusieron nociones básicas sobre la composición de los largometrajes, su definición y clasificación según géneros de Gonzalo Ordóñez, Rosa Julián Gonzales y Ximena Triquell; los conceptos de relato e historia de Elsa Bettendorff y Raquel Prestigiacomo; la definición, construcción y clasificación de personajes de Jose Patricio Pérez Rufi; y los estereotipos audiovisuales de Elena Galán Farjado.

Tabla de contenidos

Agradecimientos	2
Avances de esta entrega	3
Abstract	4
Tabla de contenidos	5
Introducción	7
Marco Referencial	11
Marco Teórico	13
Sobre gordura	13
Sobre instituciones	15
Sobre cine	18
Marco metodológico	22
VARIABLES DEL OBJETO DE ESTUDIO Y SUS RESPECTIVOS VALORES	23
Características generales de los largometrajes	23
Características generales de las corporalidades gordas	24
Institución socio-afectiva	26
Institución salud	27
Institución económica	29
Violencia	30
Análisis e interpretación de los datos	32
¿Qué hay en Netflix?	32
Si no te he visto, sí me acuerdo	35
El amor no es ciego	47
Su peso no vale oro	52
El que quiere celeste, que le cueste	57
Gordo puto	67
Conclusiones: la gordura, 222 películas después	71
Referencias	74
Largometrajes	76

Introducción

Para el presente trabajo final se analizaron los contenidos en torno a las corporalidades gordas y de qué manera estas son atravesadas por instituciones como las relaciones socio-afectivas, la economía y la salud. En este caso, fueron de interés los largometrajes publicados en el catálogo de Netflix Argentina durante el año 2020.

En los últimos años, en Argentina tomaron fuerza movimientos que buscan reivindicar la diversidad de los cuerpos. A través del activismo, estos grupos intentan deconstruir y reconstruir los imaginarios sociales alrededor de las corporalidades gordas. En este marco, analizar los contenidos cinematográficos persiguió contribuir a la desnaturalización de la estigmatización de los cuerpos gordos a través de la **pregunta: ¿De qué manera son representadas las corporalidades gordas con relación a las instituciones socio-afectiva, economía y salud en los largometrajes de ficción estrenados durante el 2020 en la plataforma Netflix Argentina?** Dicho interrogante sentó las bases de esta investigación, cuyo **objetivo general** fue analizar el contenido que circula en los largometrajes de ficción estrenados durante el 2020 en Netflix Argentina con relación a las corporalidades gordas. Para alcanzarlo fue necesario identificar la presencia de corporalidades gordas dentro de los largometrajes de ficción; reconocer el contenido, verbal y no verbal, en torno a las corporalidades gordas presentes en el relato de dichos largometrajes; y describir la construcción de los personajes gordos dentro del relato con relación a las instituciones socio-afectiva, economía y salud. Para llevar a cabo estos objetivos fue importante establecer a los largometrajes de ficción estrenados en Netflix Argentina durante el 2020 como **objeto de estudio**. Dentro de los mismos se ubicaron las corporalidades gordas como **unidades de análisis**, entendidas como “un ensamblaje de prácticas, saberes, intencionalidades, inseguridades, resistencias y, por supuesto, materia” (Olea Herrera, 2019, p.12).

A través del activismo gordo se ha puesto en discusión el modo patologizante en el que son leídas las corporalidades gordas, trabajando para que se reconozcan los estigmas y prejuicios con los que conviven diariamente (Contrera, 2020). Dicha discriminación es la base fundante de la gordofobia, entendida como una estructura desigual y jerárquica que pone a la delgadez por encima de la gordura, asegurando una matriz de opresión para las personas que encarnan estas últimas corporalidades (Contrera, 2020). Es así cómo el gordo-odio puede verse manifestado en múltiples planos sociales, dentro de los cuales el cinematográfico no es la excepción. En los últimos años, este mercado audiovisual se vio atravesado por plataformas de streaming como Netflix, Disney +, Amazon Prime Video, etc., que han modificado las

formas de producir y consumir productos audiovisuales. A fines del 2020 Netflix se posicionó como una de las páginas de streaming más conocidas y utilizadas a nivel mundial superando los 200 millones de suscriptores (Moody, 2021). En Argentina, hacia finales del mismo año, poseía 4,922,643 suscriptores (Moody, 2021), encontrándose entre las más usadas y preferidas por los consumidores (Enfoque Consumos Culturales, 2020). En consecuencia, fue clasificada por Comparitech (Moody, 2021) como un “Binge-Watchers” o “maratonista”, con un total de 110,459 minutos de consumo por usuario, lo cual equivale a 77 días mirando películas. Por añadidura, el confinamiento social, preventivo y obligatorio por la pandemia de COVID-19 durante el 2020, con la consecuente prohibición de muchas de las actividades de recreación fuera del hogar, alteraron las formas de consumir contenidos audiovisuales, convirtiendo a Netflix en una alternativa de entretenimiento accesible a todos los miembros de la familia.

Es importante destacar la existencia de **antecedentes** que fueron útiles a la hora de adentrarse en la temática y su contexto teórico. Entre ellos se distinguieron aquellos centrados en el abordaje de las corporalidades gordas como objeto de estudio y los focalizados en el análisis de contenido audiovisual. En primer lugar, dos de los antecedentes fueron trabajos finales enmarcados en el campo de las corporalidades gordas, abordadas desde un plano social. El primero, realizado por Solvey Rocío Delgado Jaimes en el 2016, fue “¿Cómo se construye una gorda? De Cromos al activismo: aproximación a las representaciones de los cuerpos gordos en Colombia”, trabajo presentado en la Universidad Pontificia Javeriana para aspirar al grado de Magíster en Estudios Culturales. En su teoría, Delgado Jaimes hace un recorrido histórico de la gordura donde explica cómo los cuerpos gordos comenzaron a ser indeseados, prestando particular atención a la desigualdad de género, a través de las autoras Simone de Beauvoir y Judith Butler, y a la disciplina de los cuerpos, de Michael Foucault. El segundo trabajo considerado fue “Elementos teóricos y conceptuales en torno a la estigmatización social de las corporalidades gordas. Un análisis desde las dimensiones de la salud y la apariencia”. El mismo fue presentado en 2019 por Bastián Olea Herrera en la Pontificia Universidad Católica de Chile para aspirar al grado de Magíster en Sociología. La investigación de Olea Herrera busca “comprender teóricamente los procesos que producen al fenómeno de la estigmatización social de las corporalidades gordas, a través de un análisis de literatura focalizado en dos dimensiones que atraviesan esta problemática: la salud y la apariencia” (Olea Herrera, 2019, p.3). Para el autor, el abordaje de estas corporalidades no acaba en su descripción fisiológica, sino que las comprende como:

[...] un ensamblaje de prácticas, saberes, intencionalidades, inseguridades, resistencias y, por supuesto, materia, pero sin dejar de lado que tras la categorización

social de un cuerpo existe una subjetividad que vive activamente las consecuencias de su corporalidad como una cruce complejo entre discursos y prácticas reguladoras. (Olea Herrera, 2019, p.13)

Por último, también se incluyó “La ficción seriada Black Mirror: La construcción narrativa de las redes sociales”, un trabajo final presentado en 2019 por Guadalupe Herrera y María Belén Rolón para la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba. El mismo “propone reconocer, describir y analizar el alcance de las redes sociales en el marco de la hegemonía discursiva contemporánea, a partir de la construcción narrativa de estas redes en la ficción seriada Black Mirror” (Herrera y Rolón, 2019, p.7), serie disponible en la plataforma de streaming Netflix.

En su **dimensión teórica**, esta investigación abordó la representación de las corporalidades gordas en el cine comercial desde un enfoque institucional y una postura epistemológica latinoamericana, feminista y militante por la diversidad de los cuerpos. A raíz de esto fue necesario un desarrollo teórico construido en alrededor de tres dimensiones: gordura, instituciones y cine. En la primera, se presentó la recopilación conceptual que realiza Olea Herrera, en específico, su definición de corporalidad gorda y cómo se ve patologizada por la medicina moderna en las sociedades medicalizadas; la maleabilidad de los cuerpos en torno a las biopedagogías, la moral y la gubernamentalidad foucaultiana; y la invisibilización cuantitativa y cualitativa en los medios de comunicación. Para la segunda, se abordó lo expuesto por Cornelius Castoriadis sobre instituciones e imaginario social, los conceptos instituido e instituyente de Leonardo Schvarstein y la teoría de la institucionalización de los cuerpos de Michael Foucault. En la tercera, se tuvo en cuenta la definición de largometraje y su clasificación según géneros de Gonzalo Ordóñez, Rosa Julián Gonzales y Ximena Triquell; los conceptos de relato e historia de Maria Elsa Bettendorff y Raquel Perstigiacomio; la definición, construcción y clasificación de personajes por José Patricio Pérez Rufi; y lo referido a estereotipos en los productos audiovisuales por Elena Galán Farjado.

Con relación a su **perspectiva metodológica**, el presente trabajo fue una investigación teórica descriptiva para la cual se usó como técnica el análisis de contenido producido y reproducido por Netflix Argentina, cuya **población** estuvo compuesta por 519 largometrajes de ficción estrenados durante el 2020 en dicha plataforma. Dentro de esta población se llevó a cabo un muestreo probabilístico, con un procedimiento aleatorio simple por sorteo, a través del cual se redujo la **muestra** a 222 **objetos de estudio**. Estos últimos fueron los largometrajes de ficción estrenados durante el 2020 en Netflix Argentina y sus **unidades de análisis**, las corporalidades gordas. Mediante este mecanismo se buscó demostrar que la

construcción de los personajes gordos dentro del relato se da de manera similar en todos los films de la plataforma en dicho año, permitiendo generalizar los resultados al resto del contenido disponible.

El **análisis e interpretación de los datos** se estructuró alrededor de seis dimensiones: las características generales de los largometrajes y de las corporalidades gordas; las instituciones socio-afectiva, económica y salud; y la violencia. En primer lugar, se desarrollaron las características generales de los films bajo el subtítulo “**¿Qué hay en Netflix?**”, como una primera introducción a los objetos de estudio. En segundo lugar, en “**Si no te he visto, sí me acuerdo**”, se presentaron las características generales de las unidades de análisis que integran la muestra. En tercer lugar, en “**El amor no es ciego**”, se expusieron los datos vinculados a la institución socio-afectiva, debido a la inevitabilidad de las dinámicas familiares, de amistad y románticas como temática en las películas de ficción. En cuarto lugar, en “**Su peso no vale oro**”, se plasmó la información referida a la institución económica, teniendo en cuenta que los largometrajes de cine comercial seleccionados fueron producidos en un sistema capitalista que atraviesa todos sus relatos. En quinto lugar, en “**El que quiere celeste, que le cueste**”, se describieron los datos concernientes a la institución salud debido al debate alrededor de su relación con la gordura en la sociedad. Por último, en “**Gordx putx**”, se detallaron las distintas formas de ejercer violencia sobre las corporalidades gordas en los films.

Por último, este trabajo final puede dar lugar a nuevos interrogantes alrededor de las corporalidades gordas y su representación en productos audiovisuales y medios masivos de comunicación. Las futuras investigaciones posibles podrían involucrar el análisis del contenido u otras modalidades cualitativas en torno a estas corporalidades en otras plataformas, años y países; en el cine independiente, infantil, animado o en el teatro; en el contenido audiovisual de tendencia; publicidades, etc. No solo es posible trasladar la metodología de este trabajo a otras plataformas y productos, sino que, cada variable desarrollada puede pormenorizarse en busca de mayor información, por ejemplo, las corporalidades gordas y la homosexualidad, la infancia, la brecha laboral, el romance, la sexualidad, la violencia, entre otras.

Marco Referencial

Georges Vigarello (2011) analiza la historia de la obesidad a partir del concepto de control corporal propuesto por Foucault (2002), exponiendo, desde una perspectiva eurocéntrica, de qué manera las concepciones en torno a las corporalidades gordas se fueron modificando de acuerdo a los nuevos discursos y prácticas. El autor describe el “tratamiento de los cuerpos gordos en Europa, desde la Edad Media, cuando la muerte y el hambre parecían tan cotidianas que un cuerpo gordo era signo de prosperidad, hasta [la modernidad con] la implementación de las técnicas disciplinarias que fueron prolongando la vida de los cuerpos y su productividad” (Delgado Jaimes, 2016, p.54). De esta forma, con el nacimiento de la modernidad, los vientres redondeados, sobre todo de los nobles, comenzaron a ser ejemplos de insuficiencia, ineficacia e inutilidad. Se trataba de un contexto en donde las críticas medievales de los clérigos se difundieron con éxito, logrando difamar al glotón a través del pecado de la gula, remarcando su indignidad y convirtiéndolo en un ser de ineptitudes, flojeras e inercias (Vigarello, 2011). En este sentido, es posible afirmar que la gordura es una característica intrínseca de la humanidad y que ha sido el contexto sociocultural el que le ha dado los diferentes significados a lo largo de la historia. En consecuencia, en las sociedades actuales existe “un imperativo de la vida saludable que obliga a cuidarse, mejorarse y ejercitarse para encajar en los patrones de normalidad. Todo en pos de una presencia digna de ser vista, elogiada y valorada como productiva y apta en términos del mercado” (De Cicco, 2017). En palabras de De Cicco (2017), desde el siglo XX en adelante, la gordura es percibida como un exceso (de carne o grasa) y una falta (de cuidado o voluntad). Es decir, es asociada al “consumo excesivo de alimentos tanto como al deficiente (una cuestión de clase y de pobreza), pero también al modo de vida nocivo de seres sin voluntad que eligen, por defecto, el sedentarismo y la mala calidad alimentaria” (De Cicco, 2017). En resumen, en los últimos siglos, el rechazo a dichas corporalidades se ha internalizado en las diferentes sociedades occidentales, dando lugar al nacimiento de movimientos sociales que reivindican la diversidad de los cuerpos.

El activismo gordo se remonta a la década de 1970 con “The Fat Underground”, un grupo de mujeres de Los Ángeles, Estados Unidos, interesadas por la problemática del “poder medicalizador y su impacto negativo en las mujeres gordas” (Cooper, 2013). Este movimiento de la Primera Ola ya no existe, sin embargo, sus ideas fueron difundidas tanto en Estados Unidos, como en el resto de occidente, a través de las feministas de la Segunda y Tercera Ola. Estas últimas cuentan con el apoyo de otros colectivos como lesbianas radicales, trans, queers,

etc., al cuestionar lo que Contrera —abogada, filósofa y activista gorda— llama policía de los cuerpos (De Cicco, 2017), es decir, el señalamiento de “la falla en corporizar lo que socialmente se espera en materia de género, orientación sexual, peso, etc.”.

Desde sus inicios en Argentina, a principios de la segunda década del siglo XXI, el activismo gordo milita a favor de la despatologización y desestigmatización de los cuerpos gordos, tomando elementos de los discursos críticos sobre su salud y enmarcándolos en la retórica de los Derechos Humanos. Es en este contexto que surge uno de sus exponentes en nuestro país, el Taller Hacer la Vista Gorda (THVG), que, desde el 2017, lleva a cabo intervenciones centradas en dicho reclamo de despatologización, oponiéndose “a la medicalización indefinida y al diagnóstico compulsivo, que obliga a las personas a encarnar un modelo ideal, independientemente de los múltiples factores que configuran cada cuerpo y sus trayectorias vitales” (Contrera, 2020). Entre los desafíos del activismo gordo se encuentra la discusión del modo patologizante en el que son leídas las corporalidades gordas, el reconocimiento del estigma y el prejuicio al que son sometidas a diario y el reclamo de la palabra “gordo/a” y “gordura”, al transformar estos insultos en un modo de resistencia (Contrera, 2020). Al mismo tiempo, se distingue del movimiento “Body Positive”, ya que no buscan normalizar los cuerpos excluidos de la norma, sino reivindicar su diferencia, cuestionando por qué la sociedad es como es (Urouro, 2022).

Los estigmas y prejuicios en torno a las corporalidades gordas surgen, según los teóricos Flavia Costa y Pablo Rodríguez (2008, citados en De Cicco, 2017), de los denominados “dispositivos de corporalidad”. Estos últimos son “un conjunto de prácticas, saberes, instituciones, leyes, etc., que interactúan en forma de red, definiendo para una época los estándares de salud, belleza y normalidad corporal” (De Cicco, 2017). Los autores aseguran que dichos dispositivos no son un plan deliberado, sino que se trata de un conjunto de disposiciones sociales detrás de las cuales existen personas beneficiadas, que van a intentar perpetuar patrones corporales e ideales normativos a través de la gordofobia y el “bodyshaming”. El primero, en palabras de Laura Contrera, se trata de “una estructura desigual, jerárquica, que pone a la delgadez como un índice de salud y por encima de la gordura” asegurando una matriz de opresión sobre quienes encarnan estos cuerpos (Feminacida, 2021). El segundo, hace referencia a la “acción o práctica de humillar a una persona por medio de burlas o comentarios hipercríticos sobre su tamaño corporal o morfología” (Contrera, 2018). Los activistas proponen una militancia constante y en todos los ámbitos, exhortando a comunicar con mayor responsabilidad, dejando de violentar, discriminar o hacer foco en los cuerpos ajenos (Contrera, 2018).

Marco Teórico

Para abordar el problema de investigación de la representación de las corporalidades gordas en el cine y de qué manera estas son atravesadas por instituciones, fue necesario vincular los ejes: cuerpos gordos, instituciones y cine. En primer lugar, se abordaron las corporalidades gordas de la mano de la recopilación que realiza Olea Herrera, en específico, su definición de corporalidad gorda y cómo se ve patologizada por la medicina moderna en las sociedades medicalizadas; la maleabilidad de los cuerpos en torno a las biopedagogías, la moral y la gubernamentalidad foucaultiana; y la invisibilización cuantitativa y cualitativa en los medios de comunicación. Con relación a la segunda arista, se tuvieron en cuenta los conceptos de institución e imaginario social de Cornelius Castoriadis; la dialéctica entre lo instituido y lo instituyente de Leonardo Schvarstein; y la institucionalización de los cuerpos de Michael Foucault. Por último, se expusieron nociones básicas sobre la composición de los largometrajes, su definición y clasificación según géneros de Gonzalo Ordóñez, Rosa Julián Gonzales y Ximena Triquell; los conceptos de relato e historia de Elsa Bettendorff y Raquel Prestigiacomo; la definición, construcción y clasificación de personajes de Jose Patricio Pérez Ruffi; y los estereotipos audiovisuales de Elena Galán Farjado.

Sobre gordura

A la hora de hablar de corporalidades gordas, es importante distinguir este concepto del de cuerpo, como lo plantea Zandra Pedraza (2004, citada en Olea Herrera, 2019). La autora entiende al cuerpo como una “dimensión física, material y somática [...], cuyas reglas y funcionamientos son descritos por los conocimientos expertos de las ciencias duras”; mientras que la corporalidad “remite a la ‘condición corpórea de la vida’: la experiencia social corporeizada, que involucra las esferas emocionales, psíquicas, sociales y simbólicas del ‘cuerpo vivo y vivido’”. (Pedraza, 2004, citada en Olea Herrera, 2019, p.12). Entonces, la corporalidad gorda no refiere únicamente a una dimensión fisiológica, sino que es entendida como “un ensamblaje de prácticas, saberes, intencionalidades, inseguridades, resistencias y, por supuesto, materia, pero sin dejar de lado que tras la categorización social de un cuerpo existe una subjetividad que vive activamente las consecuencias de su corporalidad como una cruce complejo entre discursos y prácticas reguladoras” (Olea Herrera, 2019, p.12). Estas últimas se encuentran insertas en una sociedad que las construye y las interpreta como resultado de su socialización, la cual “dota de significados a los cuerpos biológicos,

tornándolos en elementos que superan su mera biología, al posibilitar su reconocimiento e interpretación social” (Olea Herrera, 2019, pp.15-16).

La sociedad dota de significados positivos y negativos a los cuerpos biológicos a través de sus instituciones dominantes, como la medicina moderna. Según Crawford (1980, citado en Olea Herrera, 2019), una de las características de la modernidad es la existencia de sociedades medicalizadas, donde todos los aspectos de la vida parecen reducirse a problemas de salud, volviéndose esta un fin en sí misma. A raíz de esto, lo saludable y lo no saludable está determinado por la institución medicina moderna, la cual es “la única forma correcta de diagnosticar, explicar, atender, y solucionar los problemas de enfermedad, legitimado tanto por criterios científicos como políticos” (Menéndez y Di Pardo, 1996, citado en Olea Herrera, 2019, p.43). Para Olea Herrera (2019), esta separación entre lo saludable y lo no saludable tiene como fin patologizar las desviaciones biológicas propias de la diversidad humana, prescribiendo las prácticas necesarias para normalizar y optimizar los cuerpos y estableciendo las apariencias apropiadas. De todas las desviaciones diagnosticadas como patológicas por la medicina moderna, la gordura es una de las más frecuentes. De esta forma, siguiendo a De Cicco (2017), adultos y niños gordos son diagnosticados enfermos “basándose exclusivamente en su tamaño corporal y un peso específico considerado excesivo, según estándares universales que han variado históricamente por razones económicas más que científicas”. La principal herramienta para corregirlos son las biopedagogías, es decir, “estrategias regulatorias y disciplinarias que posibilitan el gobierno de los cuerpos en nombre de la salud biomédica” (Wright, 2012, citado en Olea Herrera, 2019, p.62-63). Estas refieren a prácticas que instruyen sobre cómo vivir y adecuarse a un entorno social específico, alterando la manera en que los sujetos comprenden, cambian, e impulsan el cambio corporal en otros (Evans et al., 2008, citados en Olea Herrera, 2019, p.62-63). A través de criterios médicos de normalización y regulación, las biopedagogías aumentan el saber de los sujetos acerca los riesgos de la obesidad, dotándolos de recursos discursivos e instruyéndolos en prácticas saludables para combatir la gordura.

Para la modernidad occidental, el cuerpo se encuentra subordinado a la voluntad individual, volviéndolo un objeto maleable que puede moldearse a gusto (Le Breton, 2002, citado en Olea Herrera, 2019). Esta idea permite acusar a las corporalidades gordas de debilidad moral, por no tener la suficiente voluntad para modificar sus cuerpos, vinculándolos a “la pereza, defectos de carácter, y otros significados negativos relacionados a esta idea del ‘dejarse estar’” (Featherstone, 2010, citado en Olea Herrera, 2019, pp.40-41). Es así como “la deseabilidad de la delgadez y la indeseabilidad de la gordura se instalan cultural y

discursivamente, siendo internalizadas por parte de los individuos, y traducidas en conductas normalizadas” (LeBesco, 2011, citado en Olea Herrera, 2019, p.65) que pueden enmarcarse en el concepto foucaultiano de gubernamentalidad. Dichas conductas serán aquellas que lleven a los sujetos a autorregular sus cuerpos sin necesidad de una coerción directa, es decir, de manera voluntaria. (Lupton, 1999, citada en Olea Herrera, 2019, p.65).

Gracias a la difusión global de símbolos y valores culturales a través de los medios de comunicación, el cuerpo puede ser considerado una superficie sobre la cual la cultura se inscribe simbólicamente (Heyes, 2006, citado en Olea Herrera, 2017). Es así como los medios masivos cumplen su parte imprimen valores negativos sobre la gordura, comúnmente de forma asociativa a través de la representación de personajes gordos negativizados (Blaine y McElroy, 2002; Braziel y LeBesco, 2001; Giovanelli, Ostertag, y Sondra Solovay, 2009; Kwan y Fackler, 2008; Puhl y Heuer, 2009; Regan, 1996; Rothblum y Solovay, 2009; Swami, 2015; Wolf, 2009, citados en Olea Herrera, 2017). Para explicar este último fenómeno, Olea Herrera (2017) desarrolla su teoría de la invisibilización en los medios de comunicación, teniendo en cuenta la capacidad que tienen para “sesgar o negar el flujo de información acerca de ciertos temas, manipulando contenidos según sus intereses” (Olea Herrera, 2017, p.306). Para el autor existen dos tipos: cuantitativa y cualitativa, la primera consiste en “prescindir de la representación de sujetos con cuerpos no-delgados, optando por la (sobre)representación de cuerpos delgados en su lugar. A causa de esto, las corporalidades gordas son transformadas simbólicamente en una minoría a pesar de formar gran parte de la población” (Olea Herrera, 2017, p.306). “Es a través de este proceso que se naturaliza la exclusión de las corporalidades gordas de los espacios de representatividad y visibilidad, normalizando su exclusión e infra-representación en posiciones sociales públicas” (Olea Herrera, 2017, p.306). Por otro lado, la cualitativa “opera de manera selectiva en pos de la relación simbólica entre gordura y características indeseables a través de representaciones negativizadas, estereotípicas y discriminantes de los cuerpos gordos” (Olea Herrera, 2017, p.306).

Sobre instituciones

Cornelius Castoriadis (2005, 2007, citado en Negroni, 2011) expone que las instituciones deben asegurar la supervivencia de la sociedad y tendrán significados diferentes en cada una de ellas. De esta forma, la institución se define como una red simbólica, con normas socialmente sancionadas que representan las significaciones sociales imaginarias en un momento y sociedad determinada (Castoriadis, 2005, 2007, citado en Negroni, 2011). El autor se encarga de distinguir dos tipos de instituciones: la institución primera de la sociedad

y las instituciones segundas. La primera convierte a la materia prima humana en individuos sociales, de esta forma, “es la sociedad instituida la que determina las categorías esenciales de lo que pensamos y de cómo lo pensamos” (Castoriadis, 2005, 2007, citado en Negroni, 2011). En este sentido, el concepto se emplea de manera amplia, significando normas, valores, lenguaje, herramientas, procedimientos y métodos de hacer cosas (Castoriadis, 2005, 2007, citado en Negroni, 2011). Castoriadis explica que la institución primera se articula y se instrumenta por instituciones particulares, que forman un todo coherente y se clasifican en transhistóricas y específicas. Las transhistóricas corresponden a un nivel más abstracto, son aquellas que existen en todas las sociedades pero que toman distinta forma en cada una de ellas, por ejemplo, el lenguaje, el individuo o la familia. Por otro lado, las específicas son características de “sociedades dadas y tienen en ellas un rol absolutamente central, en el sentido de que lo que es de vital importancia para la institución de la sociedad considerada, es decir, sus significaciones imaginarias sociales, está esencialmente sostenido por estas instituciones específicas” (Castoriadis, 2001, p.125).

Un segundo concepto central desarrollado por Castoriadis, es el magma de significaciones imaginarias sociales, entendidas como una “red de significaciones que atraviesan, orientan y dirigen toda la vida de una sociedad y los individuos concretos que la constituyen” (Castoriadis, 1986, citado en Negroni 2011, pp.200-201). Según el autor, el magma de significaciones tiene un carácter dinámico gracias a la imaginación, la cual surge como potencia creadora y fuerza de cambio capaz de modificar la red de significaciones sociales (Poirier, 2006, citado en Negroni, 2011). Dicha dinámica de cambio está dada por una relación dialéctica entre lo instituido e instituyente, de la cual surge el imaginario social expresado en y por la sociedad (Tello, 2003, citado en Negroni, 2011, p.201). A través de este último, los sujetos construyen su identidad y su sistema de interpretación del mundo (Tello, 2003, citado en Negroni, 2011). Esto último tiene similitudes con la dialéctica del cambio social desarrollada por Schvarstein (1991). Para este autor, dentro de las instituciones circulan normas, valores y sistemas de roles dominantes que sostienen el orden social, y son entendidos como “lo instituido”. Al mismo tiempo, existen fuerzas constituidas como protesta y negación de este último, que van a buscar establecer nuevas normas y valores dominantes, definidas como “lo instituyente”, cuya existencia desencadena la dialéctica de cambio social. En dicha dinámica, “la fuerza instituyente que triunfa se instituye, y en ese mismo momento, por el simple efecto de su afirmación y consolidación, se transforma en instituido y convoca a su instituyente” (Schvarstein, 1991, p.27).

Dentro del mismo campo de las instituciones es que Foucault (2002) hace énfasis en el disciplinamiento de los cuerpos para volverlos funcionales al sistema vigente o instituido. Es así como la institucionalización de los cuerpos puede ser comprendida a través del concepto “disciplina”, la cual implica una “coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad más que sobre su resultado” (Foucault, 2002, p.103), fabricando sujetos sometidos y ejercitados, “dóciles”. Para lograr esto, la disciplina hace uso de la vigilancia jerárquica y la sanción normalizadora. La primera funciona como un microscopio que observa, registra y encauza las conductas a través de un sistema múltiple, automático y anónimo (Foucault, 2002). Foucault (2002) expone que la vigilancia jerárquica marca, destaca y señala a aquellos individuos que se desvían de la norma a través de un juego de miradas, que permite verlo todo permanentemente y en el que participan todos los integrantes de la sociedad (Foucault, 2002). En otras palabras, se trata de un sistema basado en la dinámica “yo te vigilo y vos me vigilás”, en donde el poder pertenece a todos los individuos, convirtiéndolos en “vigilantes perpetuamente vigilados” (Foucault, 2002, p.135). En un segundo momento, cuando las desviaciones son señaladas, aparece la sanción normalizadora, como sistema disciplinario que buscará encauzarlas. Esta última funciona como un mecanismo penal que suple los “vacíos legales” que pueden existir en la sociedad, calificando y reprimiendo conductas con “sus propias leyes, sus delitos especificados, sus formas particulares de sanción [y] sus instancias de juicio” (Foucault, 2002, p.136). Asimismo, la micropenalidad actúa a través de la sanción normalizadora, como aquellos “procedimientos sutiles que van desde el castigo físico leve, a privaciones menores y a pequeñas humillaciones” y se aplican cuando existen desviaciones “del tiempo (retrasos, ausencias, interrupciones de tareas), de la actividad (falta de atención, descuido, falta de celo), de la manera de ser (descortesía, desobediencia), de la palabra (charla, insolencia), del cuerpo (actitudes “incorrectas”, gestos impertinentes, suciedad), [y] de la sexualidad (falta de recato, indecencia)” (Foucault, 2002, p.136). De esta forma, aquello que “compete a la penalidad disciplinaria es la inobservancia, todo lo que no se ajusta a la regla” (Foucault, 2002, p.136), y su finalidad es reducir estas desviaciones a través del correctivo. Según Foucault (2002), en este proceso el castigo puede funcionar a través de dos sistemas separados, pero que operan de manera similar: el sistema doble de gratificación-sanción y la distribución según los rangos. En el primero se clasifican las conductas y cualidades a partir de dos valores opuestos: el bien y el mal, gratificando aquellas calificadas como “buenas” y sancionando las “malas”. El segundo, además de clasificar, jerarquiza las conductas, introduciéndolas en una dinámica de ascensos donde las buenas son recompensadas, permitiendo ganar rangos y puestos, y las

malas son castigadas, haciendo retroceder y degradando (Foucault, 2002). En esta sociedad, atravesada por procesos disciplinarios, la penalidad perfecta “atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeniza, excluye. En una palabra, normaliza” (Foucault, 2002, p.139-140).

Sobre cine

La película cinematográfica es una “obra audiovisual, fijada en cualquier medio o soporte, en cuya elaboración quede definida la labor de creación, producción, montaje y posproducción y que está destinada, en primer término, a su explotación comercial en salas de cine” (Diccionario Panhispánico del Español Jurídico, 2022). Existen distintos criterios a la hora de determinar si esta última es un largometraje, la duración mínima aceptada por Netflix para clasificar su contenido es de 45 o más. Es posible catalogar dichos largometrajes teniendo en cuenta su género, el cual es definido por Gonzalo Ordóñez (2018) como “convenciones culturales que delimitan patrones para la construcción del tema y de la narrativa” (p.106). Según Ximena Triquell (2017), la relación entre un film y un género no puede proponerse en términos de inclusión y exclusión, ya que la regla que lo fija determina, al mismo tiempo, los principios de su transgresión. De esta forma, según la autora, sería correcto hablar de “filmes que «participan» de uno o varios géneros y no que «pertenecen» a estos” (Triquell, 2017, p.164). Según Rosa Julian Gonzales (2019), la finalidad de los géneros cinematográficos es distinguir los largometrajes para que la audiencia sepa y pueda elegir qué es lo que quiere ver. La autora, basándose en la teoría de Triquell, propone clasificarlos según la relación entre la representación elegida y la realidad representada, estableciendo tres grandes categorías: la ficción (reconstrucción de lo real), el documental (registro de lo real) y la animación (creación de lo real). En la actualidad, las plataformas de streaming y los catálogos online han adaptado y re-clasificado los productos de la industria audiovisual a partir de estos tres grandes géneros, proponiendo, además, nuevas subclasificaciones según sus propios criterios y preferencias. Como ejemplo de esto, el catálogo online Flixboss ha decidido ordenar las películas en 19 subgéneros: acción, animado, aventura, ciencia ficción, comedia, crimen, documentales, drama, familia, fantasía, guerra, historia, misterio, música, oeste, romántico, stand-up, suspenso y terror. Por último, los largometrajes también pueden ser calificados por especialistas o espectadores, de acuerdo a características visuales, sonoras, narrativas y de producción. Los primeros determinan las nominaciones y premios que un film recibe; mientras que los segundos, a través de la puntuación que emiten en diferentes

plataformas (IMDb, Letterboxd, Rotten Tomatoes, etc.), definen la aceptación de la película por el público en general.

El análisis de contenido inscripto en los productos audiovisuales requiere retomar algunas nociones básicas, para ello es útil lo desarrollado por Betendorff y Prestigiacomio (2002) en su libro “El relato audiovisual”. Según las autoras, “el espectador percibe el film como la exhibición de una pseudo-realidad que se despliega ante él progresivamente y que responde al esquema de un relato” (Betendorff y Prestigiacomio, 2002, p.37). Este último es “un discurso verbal-visual o verbo-visual conformado por los signos utilizados por ‘alguien’ para comunicar una historia a otros” a través de una estructura causal (Betendorff y Prestigiacomio, 2002, p.13). En relación con esto, es pertinente establecer la historia, como “la serie de acontecimientos, tomados de la realidad o imaginados por un autor, que constituyen el contenido transmitido por un relato” (Betendorff y Prestigiacomio, 2002, p.13). Al mismo tiempo, dentro de este universo construido en la historia, un elemento fundamental es el personaje, “unidad psicológica y de acción que ha de ser estudiado en el relato como una categoría narrativa en el que se combinan una serie de rasgos” (Pérez Rufí, 2011, p.1). El autor propone clasificarlos jerárquicamente, ubicando, en primer lugar, al protagonista, caracterizado por focalizar y organizar el relato, dirigir la acción, estar presente en los momentos más importantes y ser de quien se aporta mayor cantidad de información. En segundo lugar, los personajes secundarios tienen un papel de cierta relevancia en la historia, existen por necesidades de la acción y deben ser complementarios al protagonista (Pérez Rufí, 2011). Además de su rol, es oportuno abordar el tipo de relación entre principal y secundarios, a través de cinco categorías excluyentes: íntimas o afectivas, superficiales, circunstanciales, de rivalidad y familiares (Editorial Etecé, 2021). Las primeras son vínculos de confianza que buscan perdurar en el tiempo, se asocian a sensaciones placenteras y de protección, persiguen una conexión profunda con otros y comprenden distintos grados de afecto, como el amor y la amistad. En segundo lugar, las superficiales son lazos pasajeros que se establecen con desconocidos, no demasiado relevantes, ni centrales. En tercer lugar, las circunstanciales se ubican entre lo íntimo y lo superficial, involucrando personas con las que se comparte tiempo a menudo, pero por las cuales no hay un apego demasiado profundo, siendo posible que trasciendan hasta hacerse superficiales, como ocurre con los compañeros de trabajo. En cuarto lugar, las de rivalidad incluyen vínculos negativos que a menudo parten de la enemistad, la competencia o el odio, aunque siempre pueden cambiar de categoría. Por último, las familiares consisten en relaciones consanguíneas que suelen persistir en el tiempo, como aquella que se tiene con personas de un mismo árbol genealógico (Editorial Etecé, 2021).

A la hora construir un personaje, Pérez Rufi (2016) propone tener en cuenta distintas dimensiones, entre ellas: la apariencia, el carácter, la vida exterior y la motivación. La primera refiere sus rasgos físicos, aspectos que tienen una influencia considerable en el comportamiento del mismo y su caracterización dentro del film. En esta categoría se incluyen la fisonomía (género, edad, color del pelo y de la piel, peso, altura y defectos físicos) y su vestuario (ropa, peinado y accesorios). En segundo lugar, se tiene en cuenta el carácter del personaje, que lo individualiza y distingue, el cual se hace explícito en sus decisiones, su acción, su vínculo con los demás y muestra su reacción ante un estímulo. En tercer lugar, Pérez Rufi (2016) destaca la vida exterior y sus tres componentes básicos: la vida profesional, es decir, aspectos en torno a la ocupación laboral del sujeto, “su lugar de trabajo, la función que desarrolla en éste y las relaciones con sus compañeros” (Pérez Rufi, 2016, p.15); la vida personal, entendida como las relaciones sociales en general, incluyendo los lazos familiares y de amistad; y la vida privada, la cual refiere a la faceta más íntima del personaje, su actuación en soledad, sus gustos y aficiones y los detalles que lo caracterizan. Por último, es importante tener en cuenta su motivación, ya que “en el cine comercial, para que se produzca un proceso narrativo, los personajes principales deben tener una meta que alcanzar: la razón está en la necesidad del público de conocer las causas de la actuación de un determinado modo” (Pérez Rufi, 2016, p.545). Aquello que motiva a un personaje a actuar puede involucrar conseguir o conservar dinero, poder o trabajo; el amor; el bienestar propio, de la familia, los amigos o el protagonista; la comida; la venganza, entre otros.

La construcción de los personajes y su caracterización puede vincularse con lo desarrollado por Elena Galán Farjado (2006) en torno a la función de los estereotipos en los relatos audiovisuales. En primer lugar, la autora afirma que la ficción es construida a partir de argumentos preexistentes tomados de la realidad y adaptados al lenguaje audiovisual. En ocasiones, los datos extraídos no coinciden con el referente real, es aquí cuando se producen los estereotipos, definidos como “una imagen convencional, acuñada, un prejuicio popular sobre grupos de gente (Quin y McMahon, 1997, citados en Galán Farjado, 2006, p.61)”. A la hora de trasladarlos a los films, se resaltan los rasgos más característicos de un grupo, construyendo así una opinión sobre el mismo, que puede ser positiva o negativa. En relación con esto último, los largometrajes transmiten, reafirman y refuerzan modelos humanos, formas de interacción social, dinámicas vitales, líneas éticas y planteamientos sociopolíticos, que los espectadores integran en sus sistemas cognitivos y emocionales (Galán Farjado, 2006). De esta forma, los estereotipos simplifican los atributos de los personajes, permitiéndole al público comprenderlos rápidamente y predecir sus conductas. En conclusión,

si bien los estereotipos son construcciones mentales necesarias, el problema radica en las sistemáticas representaciones tradicionalmente asignadas a grupos sociales, “aspecto que no hace otra cosa que perpetuar imágenes estandarizadas y convencionales, a menudo cargadas de connotaciones negativas” (Galán Farjado, 2006, p.77).

El marco teórico del presente trabajo final se basó en el desarrollo de los principales conceptos en torno a la gordura, teorías del área institucional y nociones básicas sobre cine. Estos diversos campos de estudio permitieron analizar e interpretar el contenido con relación a las corporalidades gordas en los largometrajes de ficción, estrenados durante el 2020 en Netflix Argentina.

Marco metodológico

Para el abordaje del contenido disponible en Netflix, se tuvieron en cuenta los largometrajes estrenados en la plataforma a lo largo del 2020, elección vinculada al aumento del consumo de contenidos audiovisuales durante el confinamiento por COVID-19 en el mismo año. Con relación a esto, los films de ficción (registro de lo real) resultaron un producto acabado, con comienzo, nudo y desenlace, de entre 60 y 180 minutos en promedio, extensión que los convirtió en objetos de estudio metodológicamente factibles de abordar. Dentro de las películas de ficción, existió una subclasificación determinada por el catálogo online Flixboss¹, el cual las clasifica en 16 géneros: acción, aventura, ciencia ficción, comedia, crimen, drama, familia, fantasía, guerra, historia, misterio, música, oeste, romántico, suspenso y terror.

La población de esta investigación estuvo compuesta por 519 largometrajes de ficción, los cuales se estrenaron durante el 2020 en la plataforma Netflix Argentina. Dentro de dicha población se llevó a cabo un muestreo probabilístico, donde cada unidad de observación tuvo una probabilidad conocida de ser seleccionada, siendo posible advertir el error de muestreo (Emanuelli et. al., 2009). Para ello se realizó un procedimiento aleatorio simple por sorteo, seleccionando n (tamaño de la muestra) elemento al azar, de manera que cada uno de ellos tuviera la misma posibilidad de ser elegido, sin estar sujeto a criterio de las investigadoras (Emanuelli et. al., 2009). A través de este mecanismo se redujo la población a una muestra de 222 objetos de estudio (con un 95% de nivel de confianza y un 5% de margen de error), cuyas unidades de análisis fueron las corporalidades gordas presentes en ellos. Esta metodología se utilizó en pos de demostrar que la representación de los personajes gordos se da de manera similar en los films de la plataforma en dicho año, pudiendo generalizar los resultados al resto del contenido disponible.

En el siguiente apartado se explicitará el recorrido metodológico que permitió llevar a cabo el presente trabajo final, el cual fue una investigación teórica de tipo descriptivo, que buscó “caracterizar los fenómenos, identificando sus propiedades, su significado, sus usos, sus funciones, frecuencias y variaciones que en tiempos, lugares o grupos sociales determinados, el mismo presenta” (Landa, 1999, en Emanuelli et. al., 2009, p.60). Se trató de un análisis del caso Netflix, del cual la técnica fue el análisis de contenido, el cual estuvo destinado a “describir las características de la comunicación, averiguando qué se dice y cómo

¹ Catálogo online de los productos audiovisuales disponibles en la plataforma de streaming Netflix. Se trata de una guía que ordena los títulos disponibles según su novedad o su puntuación en IMDb. Link: <https://ar.flixboss.com/>

se dice” (Holsti, 1969, citado en Emanuelli et. al., 2012, p.121), mediante “la observación y el análisis de los documentos que se crean o producen en el seno de una o varias sociedades” (Emanuelli et. al., 2012, p.120). Esta técnica fue seleccionada debido a su carácter cualitativo, cuyo anclaje teórico definió las categorías analíticas empleadas que sirvieron de guía para la “descripción de tendencias en el contenido de las comunicaciones” y su posterior interpretación (Emanuelli et. al., 2012, p.120-121).

Como instrumento para la recolección de datos se utilizó una ficha de análisis (Emanuelli et. al., 2012, p.151) a través del soporte Google Forms. A la hora de procesarlos, este sistema automático construyó una matriz con la información que fue insumo para el posterior análisis. Se trató de una tabla en la que cada fila (horizontal) representaba un largometraje; cada columna (vertical) era un aspecto seleccionado para observar, tanto del film como de sus personajes; y cada celda equivalía al valor de la variable analizada.

Para el análisis e interpretación de los datos obtenidos se llevó a cabo una triangulación en dos momentos, uno cuantitativo y otro cualitativo. En primer lugar, se describieron de manera univariada, tomando las variables individualmente; bivariada, relacionando dos variables; y multivariada, vinculando tres o más variables entre sí (Emanuelli et. al., 2012). En un segundo momento, se interpretaron cualitativamente, teniendo en cuenta los conceptos desarrollados en el marco teórico.

Variables del objeto de estudio y sus respectivos valores

Características generales de los largometrajes

1. Título del largometraje

2. Año de estreno

3. Director

4. Género del largometraje

- a. Acción
- b. Aventura
- c. Ciencia ficción
- d. Comedia
- e. Crimen
- f. Drama

- g. Familia
- h. Fantasía
- i. Guerra
- j. Historia
- k. Misterio
- l. Música
- m. Oeste
- n. Romántico
- o. Suspenso
- p. Terror
- q. Otra

5. País de producción del largometraje

6. Sinopsis

7. Calificación del largometraje según los espectadores: recabados de la página oficial de IMDb.

8. Premios: recabados de la página oficial de IMDb.

9. Nominaciones: recabados de la página oficial de IMDb.

10. Contexto en el que se desarrolla el relato del largometraje (espacio geográfico y temporal)

11. Presencia de corporalidades gordas en el relato

- a. Hay al menos un personaje activo en el relato que es gordo
- b. No hay ningún personaje activo en el relato que es gordo

11.1. En caso de presencia de personajes activos en el relato que sean gordos, **determinar su cantidad.**

Características generales de las corporalidades gordas

Esta sección del cuestionario se habilitó ante la presencia en el largometraje de un personaje que cumplió con los requisitos para ser considerado una corporalidad gorda y participante activo dentro de la narración.

1. Nombre

2. Rango etario

- a. Infante (0-13 años)
- b. Adolescente (14-19 años)
- c. Adulto (20-50 años)
- d. Adulto mayor (51 años o más)

3. Género

- a. Femenino
- b. Masculino
- c. Otro ¿Cuál?

4. Rol

- a. Principal
- b. Secundario

4.1. En el caso de ser un personaje secundario, relación con el personaje principal

- a. Circunstancial
- b. Familiar
- c. Íntima o afectiva
- d. Rivalidad
- e. Superficial
- f. Otra

5. Caracterización física y psicológica del personaje

6. Motivación de la acción: Se puede marcar más de una opción ya que el personaje puede tener más de una motivación.

- a. El personaje se ve motivado por conseguir o conservar dinero
- b. El personaje se ve motivado por conseguir o conservar poder
- c. El personaje se ve motivado por conseguir o conservar su trabajo
- d. El personaje se ve motivado por el amor
- e. El personaje se ve motivado por el bienestar de su familia

- f. El personaje se ve motivado por el bienestar de sus amigos
- g. El personaje se ve motivado por el bienestar del protagonista
- h. El personaje se ve motivado por la comida
- i. El personaje se ve motivado por molestar al protagonista
- j. El personaje se ve motivado por perseguir sus sueños
- k. El personaje se ve motivado por su propio bienestar
- l. El personaje se ve motivado por la venganza
- m. El personaje no tiene motivación
- n. El personaje tiene otra motivación

Institución socio-afectiva

1. Orientación sexual

- a. El personaje es heterosexual
- b. El personaje es homosexual
- c. El personaje es bisexual
- d. Otro ¿Cuál?
- e. No especificado

2. Estado civil

- a. El personaje es soltero/a
- b. El personaje está en pareja
- c. El personaje es viudo/a
- d. No especificado

2.1. En caso de tener pareja o ex-pareja, indicar corporalidad

- a. Su pareja o ex-pareja es gorda
- b. Su pareja o ex-pareja es delgada
- c. No especificado

3. Hijos/as

- a. El personaje tiene hijos/as
- b. El personaje no tiene hijos/as
- c. No especificado

4. Enamoramiento

- a. El personaje se enamora dentro del relato
- b. El personaje no se enamora dentro del relato
- c. No especificado

4.1. Corporalidad del personaje del que se enamora

- a. El personaje del que se enamora es gordo
- b. El personaje del que se enamora es delgado
- c. No especificado

5. Demostraciones románticas de afecto físico con otro personaje: se trata de besos, abrazos, caricias, etc., sin llegar al coito.

- a. Intercambia demostraciones de afecto físico con otro personaje
- b. No intercambia demostraciones de afecto físico con otro personaje

6. Relaciones sexuales

- a. Se lo muestra o se insinúa que mantiene relaciones sexuales con otro personaje
- b. No se lo muestra ni se insinúa que mantiene relaciones sexuales con otro personaje

7. Amistad

- a. El personaje tiene amigos
- b. El personaje no tiene amigos
- c. No especificado

Institución salud

1. Actividad física

- a. El personaje realiza actividad física
- b. El personaje no realiza actividad física

1.1. Desempeño en la actividad física

- a. El desempeño del personaje al realizar actividad física es muy malo
- b. El desempeño del personaje al realizar actividad física es malo
- c. El desempeño del personaje al realizar actividad física es bueno

- d. El desempeño del personaje al realizar actividad física es muy bueno
- e. No especificado

2. Alimentación

- a. Se muestra al personaje comiendo
- b. No se muestra al personaje comiendo

2.1. Tipo de alimentación. Se puede elegir más de una opción.

- a. Se muestra al personaje comiendo alimentos no saludables
- b. Se muestra al personaje comiendo alimentos saludables
- c. Se muestra al personaje comiendo alimentos saludables y no saludables
- d. No especificado

3. Preocupación por su peso

- a. Se lo muestra preocupado por su peso
- b. No se lo muestra preocupado por su peso

4. Bajar de peso

- a. El personaje tiene intenciones de bajar de peso
- b. El personaje no tiene intenciones de bajar de peso

5. Dieta

- a. Se muestra al personaje haciendo dieta
- b. No se muestra al personaje haciendo dieta

6. Métodos distintos a la dieta utilizados para bajar de peso

- a. Se utilizan métodos diferentes a la dieta para bajar de peso
- b. No se utilizan métodos diferentes a la dieta para bajar de peso

6.1. En caso de utilizar métodos distintos a la dieta para bajar de peso, **especificar cuáles.**

7. Asesoramiento profesional

- a. El personaje acude a un profesional para bajar de peso
- b. El personaje no acude a un profesional para bajar de peso

8. Descenso de peso

- a. El personaje logra bajar de peso
- b. El personaje no logra bajar de peso

Institución económica

1. Clase social

- a. El personaje pertenece a la clase social baja
- b. El personaje pertenece a la clase social media
- c. El personaje pertenece a la clase social media-alta
- d. El personaje pertenece a la clase social alta
- e. No especificado

2. Nivel de escolaridad alcanzado

- a. El personaje tiene el primario incompleto
- b. El personaje tiene el primario completo
- c. El personaje tiene el secundario incompleto
- d. El personaje tiene el secundario completo
- e. El personaje tiene el universitario incompleto
- f. El personaje tiene el universitario completo
- g. El personaje tiene al menos un posgrado
- h. El personaje tiene al menos un doctorado
- i. El personaje tiene al menos un título de magister
- j. No especificado

3. Trabajo

- a. El personaje tiene trabajo
- b. El personaje no tiene trabajo
- c. El personaje está jubilado o retirado
- d. No especificado

3.1. **Características del trabajo:** se busca desarrollar cuál es el trabajo que desempeña y su relación con el mismo, es decir, cuál es su jerarquía en el mismo (si es jefe, director, gerente,

operario, etc.), cómo es la relación con sus compañeros (buena, mala, etc.) y qué tan satisfecho se encuentra con el mismo (mucho, poco, etc.)

Violencia

1. Satirización de la acción:

- a. Se utiliza la sátira para representar algún accionar del personaje
- b. No se utiliza la sátira para representar algún accionar del personaje

1.1. En caso de que se utilice la sátira para representar algún accionar del personaje, **indicar el modo en el que se realiza la sátira**: Se busca desarrollar cuál es la acción que se satiriza, de qué manera se lo hace y en qué momento/minuto del largometraje.

2. Menosprecio verbal.

- a. Se utilizan formas despectivas (apodos, insultos, etc.) para referirse al personaje
- b. No se utilizan formas despectivas (apodos, insultos, etc.) para referirse al personaje

2.1. En el caso de que se utilicen formas despectivas para referirse al personaje, **indicar sus características**: Especificar qué formas despectivas se utilizan (apodos, insultos, etc.), citarlas textualmente, en qué momento se enuncian (minuto del largometraje) y quién es el enunciador (de qué personaje se trata y cuál es su corporalidad).

3. Violencia

- a. El personaje es víctima de violencia
- b. El personaje no es víctima de violencia

3.1 En caso de sufrir violencia, **indicar las características de la situación violenta**: especificar las características del victimario (tipo de corporalidad y género), el tipo de violencia ejercida (física o psicológica), si al menos un personaje se opone a dicha situación, etc.

4. Expresiones o comentarios gordofóbicos dentro del largometraje

- a. Se observan comentarios o expresiones gordofóbicas dentro del largometraje
- b. No se observan comentarios o expresiones gordofóbicas dentro del largometraje

4.1 En caso de encontrar expresiones o comentarios gordofóbicos dentro del largometraje, **indicar sus características**: Desarrollar qué comentarios se dan (citarlos textualmente), en qué momento (minuto de la película) y quién es el enunciador (persona y tipo de corporalidad que tiene: gorda o delgada).

5. **Otros aspectos** a tener en cuenta del largometraje que no se hayan incluido dentro de las categorías del formulario.

Análisis e interpretación de los datos

El análisis de los datos expuestos a continuación se estructuró alrededor de seis dimensiones: características generales de los films, por un lado, y de las corporalidades gordas, por otro, institución socio-afectiva, institución económica, institución salud y violencia.

En primer lugar, se desarrollaron las características generales de los films bajo el subtítulo “**¿Qué hay en Netflix?**”, donde se tuvieron en cuenta variables como: el contexto de producción de las películas, su género, su calificación y sus premios y nominaciones. En segundo lugar, en “**Si no te he visto, sí me acuerdo**”, se abordaron las características generales de las unidades de análisis que integraron la muestra, teniendo en cuenta la presencia o ausencia de corporalidades gordas en los largometrajes, su rol dentro de los mismos, la relación de los secundarios con el principal, su género, su rango etario, su caracterización y su motivación. En tercer lugar, en “**El amor no es ciego**”, se expusieron los datos vinculados con la institución socio-afectiva, teniendo en cuenta aspectos como la orientación sexual de los personajes gordos, su estado civil, la corporalidad de su pareja o expareja, si tenía hijos, si se enamoraba durante el relato, la corporalidad de quien se enamoraba, si se lo mostraba intercambiando demostraciones de afecto, si mantenía relaciones sexuales y si tenía amigos. En cuarto lugar, en “**Su peso no vale oro**”, se desarrolló la información referida a la institución económica con datos como la clase social de los personajes, su nivel de escolarización, su situación laboral, qué trabajos ejercían y qué jerarquía ocupaban dentro de los mismos. En quinto lugar, en “**El que quiere celeste, que le cueste**”, se presentaron los datos concernientes a la institución salud, como la realización de actividad física por parte de los personajes gordos, si consumían alimentos y sus características, la preocupación por su peso, la utilización de la dieta y otros métodos alternativos para adelgazar, y si lograron un descenso de peso dentro del relato. Por último, en “**Gordo puto**”, se abordó, de manera general, la satirización de los personajes gordos dentro del relato y la violencia ejercida hacia los mismos.

¿Qué hay en Netflix?

Netflix & chill

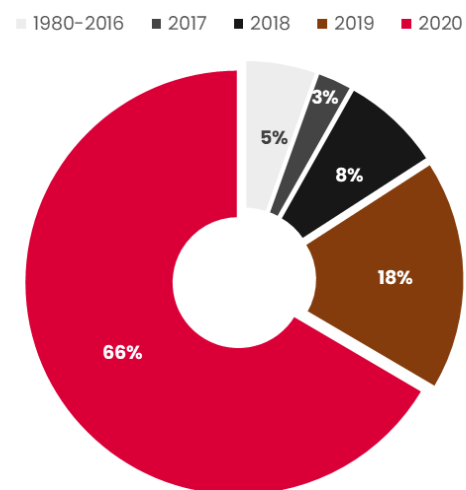
En la plataforma de streaming Netflix existen miles de propuestas distintas para consumir cine on demand. Su amplio catálogo incluye películas de casi todos los países del mundo y de múltiples géneros, que se remontan desde los comienzos del cine hasta los más

recientes estrenos. Sus contenidos, propios o de otras productoras, están dirigidos a un amplio público que recibe constantemente ofertas vinculadas a sus preferencias. A través de un recorte muestral de este universo cinematográfico, en esta primera dimensión, se buscó conocer qué hay en la plataforma, para enmarcar el análisis posterior en torno a las corporalidades gordas.

Aun cuando la muestra del presente trabajo abarcó aquellas películas publicadas en el catálogo de Netflix Argentina durante el 2020, no necesariamente este año se corresponde con el año de lanzamiento de dichos films, ya que la plataforma actualiza su oferta con productos audiovisuales que pueden haberse estrenado en cualquier año. **Este último** dato fue una de las variables analizadas, la cual arrojó, como se muestra en la Figura 1, que de 222 objetos de estudio, 147 (66%) se estrenaron en el 2020, 39 (18%) en el 2019 y 17 (8%) en el 2018. Los resultados indicaron que la mayoría de los productos audiovisuales eran contemporáneos a los últimos tres años. Además, se debe tener en cuenta que para la realización de un largometraje de carácter comercial se suele estimar un promedio de cuatro años de elaboración, partiendo del momento de gestación de la idea hasta el día de estreno en salas de cine o plataformas streaming; lo cual implica que las significaciones, imaginarios e instituciones involucradas en un film podrían corresponderse con dicho periodo de producción.

Netflix es una plataforma que ha alcanzado popularidad a nivel mundial, lo cual le permite incorporar en su catálogo películas producidas en todas partes del mundo, siendo las coproducciones internacionales algo muy común en este campo. Es por esto último, que la variable “País de producción” tuvo la particularidad de poder incluir más de un país por film. Acerca de su ubicación geográfica, los principales datos indicaron que los largometrajes de la muestra fueron elaborados por 43 países diferentes, dentro de los cuales se destacan Estados Unidos con 66 (26%), India con 29 (11%), España con 18 (7%) y México con 14 (5%). Esto quiere decir que de un total de 222 objetos de estudio, 127 fueron realizados entre cuatro países, posicionando a Estados Unidos, con la gran industria de Hollywood, como el principal productor de películas mundial; siguiéndolo de cerca India con Bollywood.

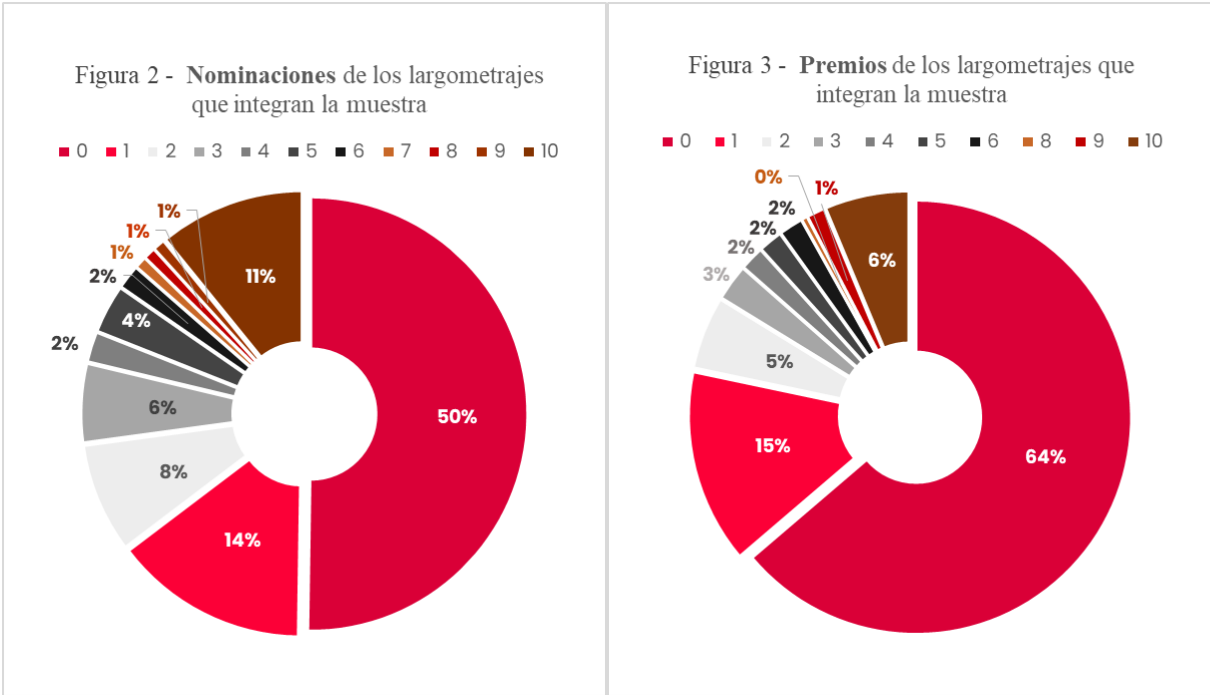
Figura 1 - Año de estreno de los largometrajes que integran la muestra



Por otro lado, España y México son potencias cinematográficas en sus respectivos continentes, que podrían acercarse al público argentino por cuestiones idiomáticas y, en el caso del segundo, también culturales.

Como se mencionó, una de las principales características de las plataformas de streaming es la amplia oferta de contenido, que se segmenta para llegar a una mayor variedad de públicos. Con relación al género cinematográfico de los largometrajes, Triquell (2017) explica que es habitual que estos pertenezcan a más de uno, haciendo común la mixtura de temáticas. Conforme a esto último, los principales datos de esta variable arrojaron que la muestra, integrada por films de ficción en palabras de Julian González (2019), se concentró en cinco subgéneros: 123 (56%) películas eran de drama, 99 (45%) de comedia, 61 (28%) románticas, 54 (24%) de crimen y 41 (19%) de suspenso.

En la industria cinematográfica suelen evaluarse los films de acuerdo a características visuales, sonoras, narrativas, de producción, entre otras; calificación que puede ser llevada a cabo por profesionales especializados en el ámbito o por los mismos espectadores. Para profundizar en este aspecto fueron de utilidad las variables nominaciones, premios y clasificación en IMDb. Las dos primeras corresponden a las valoraciones de los especialistas en el ámbito, mientras que la última refleja la opinión general del público. En primer lugar, como se observa en la Figura 2, de los largometrajes analizados, 111 (50%) no obtuvieron nominaciones para ningún tipo de galardón, 32 (14%) tuvieron una sola y 24 (11%) 10 o más. Con respecto a los premios conseguidos, señalados en la Figura 3, 141 películas (64%) no lograron ningún reconocimiento, mientras que 32 (15%) alcanzaron uno solo. Estos datos



indicaron que la mayoría de los objetos de estudio no demostraron las cualidades necesarias para llamar la atención de la crítica especializada.

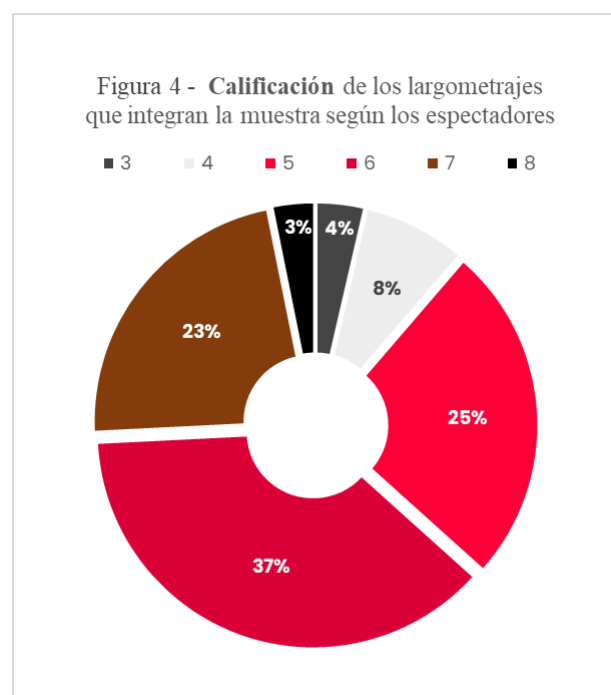
En la actualidad existen plataformas, en su mayoría de soporte web, que reúnen en una puntuación numérica la gran cantidad de opiniones de los espectadores que circulan alrededor de un film. En el caso de la muestra, las calificaciones observadas en la Figura 4 se obtuvieron de IMDb (Internet Movie Database), en la cual 83 películas (37%) fueron calificadas con 6 estrellas, 56 (25%) con 5; y 50 (23%) con 7. Ninguno de los largometrajes observados obtuvo 9 o más, lo cual denotó que los objetos de estudio están valorados por el público en un rango intermedio de opiniones entre el 3 y el 8.

El carácter global y masivo de Netflix va acompañado de su objetivo de producir contenido que abarque la mayor cantidad de gustos y preferencias, a través de su variada oferta de géneros; represente al público más amplio posible, mediante la pluralidad de países de producción; y sea contemporáneo, ofreciendo films con no mucho más de cuatro años de antigüedad. Entonces, ¿Qué hay en Netflix? La estrategia de esta plataforma implicaría ofrecer productos de calidad intermedia que satisfagan las necesidades de la mayoría de sus clientes con un entretenimiento variado, fugaz y disponible de manera inmediata a través de una membresía accesible.

Si no te he visto, sí me acuerdo

Para mí las personas gordas existen, pero como no soy gorda no opino.

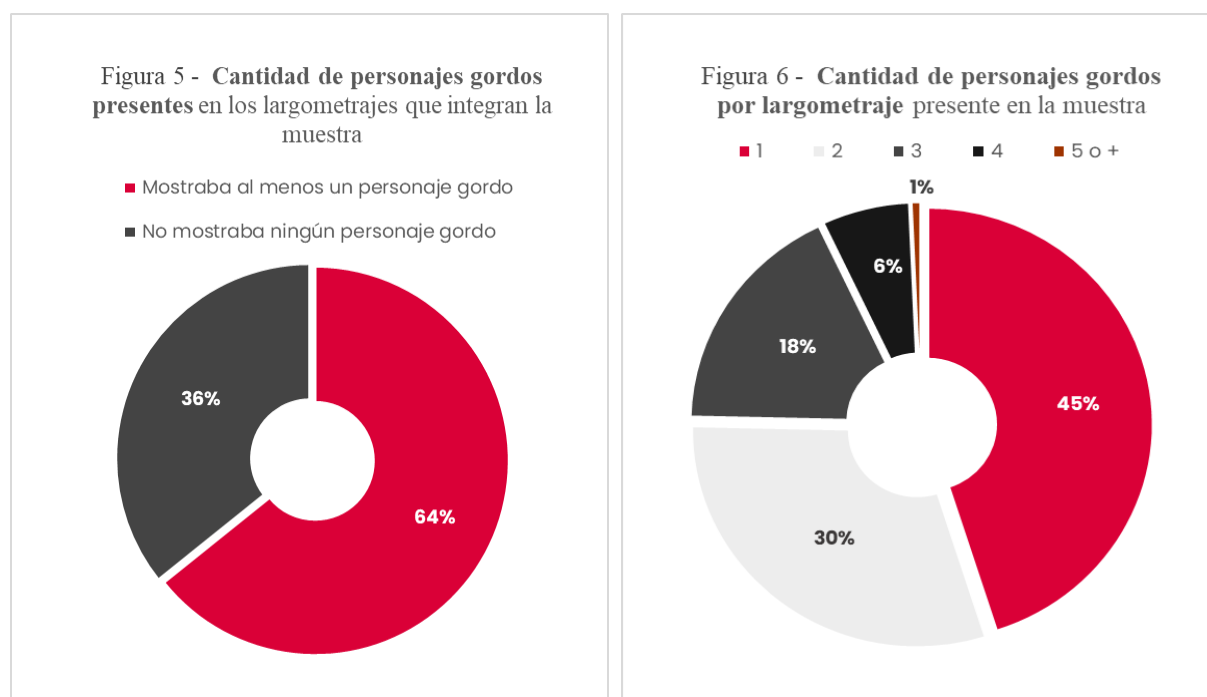
A la hora de contar una historia, entendida como una serie de acontecimientos que constituyen el contenido transmitido por un relato (Betendorff y Prestigiacomo, 2002), los personajes son elementos imprescindibles, ya que, en palabras de Pérez Ruffi (2011), estos son unidades psicológicas que combinan una serie de rasgos y dan vida a la acción. Entonces, podemos decir que todas las películas tienen al menos un personaje cuya identidad está determinada por su apariencia, su carácter, su vida exterior y su motivación (Pérez Ruffi, 2016).



Estos aspectos son los que interesaron analizar en esta segunda dimensión, para determinar de qué manera son construidas las corporalidades gordas en los largometrajes de la muestra.

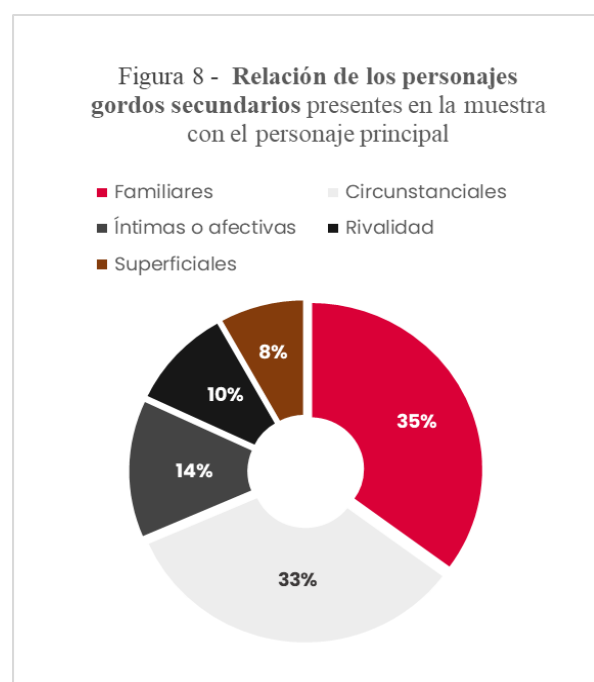
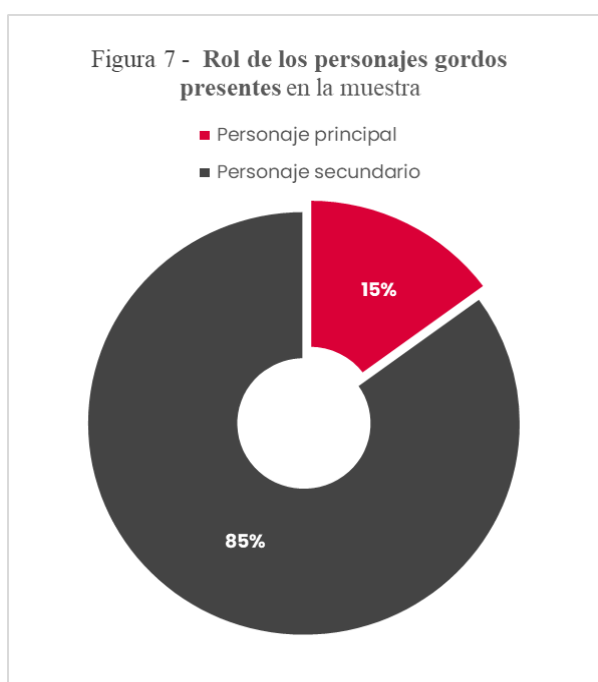
Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, para continuar con el análisis de los datos fue necesaria la presencia de personajes gordos en el relato, que desencadenaran relaciones con otras variables. Estos no solo fueron entendidos desde una dimensión física, sino también como experiencia social corporeizada que involucra esferas emocionales, psíquicas y simbólicas (Pedraza, 2004, citada en Olea Herrera, 2019). Con respecto a esto último, como se muestra en la Figura 5, del total de las 222 películas, 142 (64%) incluían al menos un personaje gordo considerado activo, mientras que 79 (36%) no presentaban ninguno con dicha corporalidad. La Figura 6 indica que entre los primeros 142 largometrajes, 64 (45%) mostraban un personaje gordo, 43 (30%) tenían 2, 25 (18%) tenían 3 y 9 (6%) tenían 4; solo se visualizó una película con 5 de ellos. En total se pudieron observar 261 personajes gordos en 142 films, de los cuales 222 (85%) eran secundarios, mientras que 39 (15%) representaban un rol principal (Figura 7), siguiendo el punto de vista de Pérez Rufi (2011). Para catalogar la relación entre dichos roles (Figura 8) se utilizaron los criterios de la Editorial Etecé (2021) desarrollados en el marco teórico; estos resultados dieron que 78 (35%) personajes secundarios eran familiares del principal, 74 (33%) se vinculaban de manera circunstancial con el mismo, 30 (14%) mantenían lazos íntimos o afectivos, 22 (10%) eran rivales y 18 (8%) se relacionaban superficialmente.

Lo anteriormente expuesto se relaciona con la invisibilización cuantitativa planteada por Olea Herrera (2017), la cual, en este caso, implica la no representación de cuerpos gordos



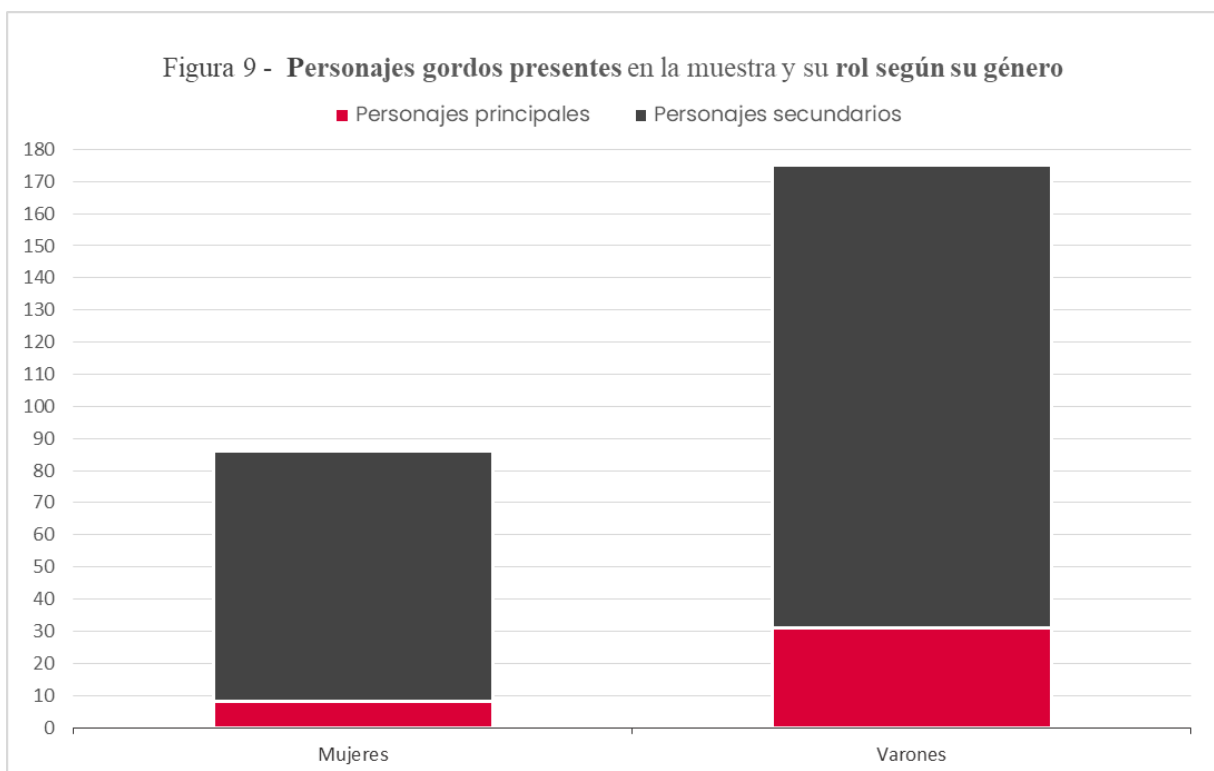
en las películas a favor de limitar el flujo de información en torno a los mismos, mientras que se sobrerrepresentan cuerpos delgados en su lugar. Este procedimiento reduce a las corporalidades gordas a una minoría cinematográfica, que se refleja no solo a través de su ausencia en los largometrajes, sino también disminuyendo su tiempo en pantalla al construirlos como personajes secundarios. Al limitar la información en torno a estas corporalidades en escena, se reducen sus experiencias posibles en el magma de significaciones imaginarias sociales (Castoriadis, 1986; Poirier, 2006, citados en Negroni, 2011). Un ejemplo de esto puede ser lo dificultoso que resulta imaginar gordos bailarines de ballet o astronautas, que disfruten de su sexualidad, que sean populares y exitosos, entre otras realidades. Se puede vincular esta invisibilización cuantitativa de Olea Herrera (2017) con la exclusión y jerarquización de los sujetos llevada a cabo por la sanción normalizadora desarrollada por Foucault (2002). En el plano cinematográfico, y asociado a la muestra, dicha exclusión se ve reflejada en los 79 films que no incluían personajes gordos, mientras que la jerarquización aparece en la diferencia entre los 222 secundarios, que superan ampliamente en número a los 39 protagonistas.

Otro aspecto en el que se lleva a cabo una invisibilización cuantitativa (Olea Herrera, 2017) de los personajes gordos está vinculado a su género, característica asociada a la dimensión de la apariencia que, según Pérez Rufi (2016), es funcional a la hora de construir un personaje dentro del relato. En lo que respecta al mismo, la Figura 9 indica que de las 261 unidades de análisis, 175 (67%) se identificaron con el género masculino y 86 (33%) con el femenino, mientras que no se visualizaron otras identidades de género. Al mismo tiempo,



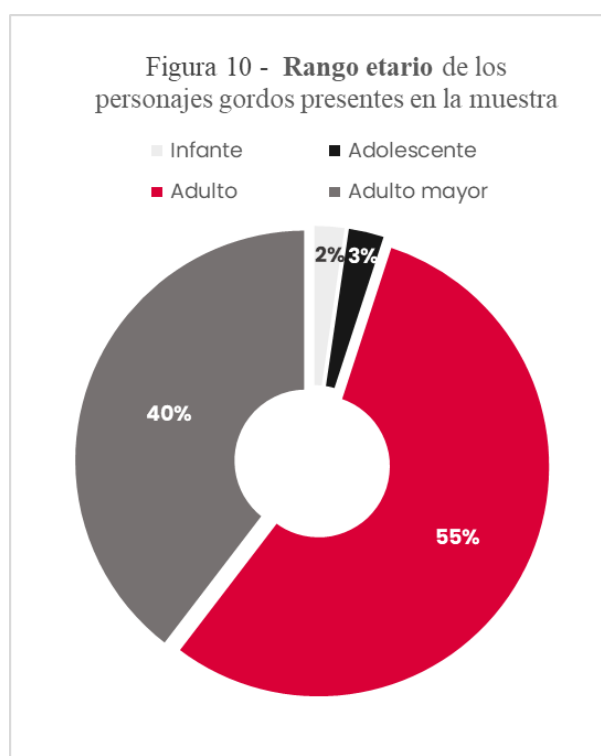
entre los varones gordos, 144 (82%) eran personajes secundarios y 31 (18%) principales. Por su parte, entre las mujeres gordas, 78 (91%) eran secundarias y 8 (9%) eran principales. Esto implica que dentro de la primera invisibilización cuantitativa, anteriormente mencionada, existe una segunda relacionada con el género, lo cual convierte a las corporalidades gordas de género femenino en una minoría cinematográfica dentro de otra minoría cinematográfica.

Al igual que con el género, la invisibilización cuantitativa, desarrollada por Olea Herrera (2017), se manifiesta a la hora de abordar una segunda característica de la dimensión de la apariencia (Pérez Rufi, 2016): la edad de los personajes gordos. De esta forma, como se observa en la Figura 10, de las 261 unidades de análisis 144 (55%) eran adultos (entre 20 y 49 años), 103 (40%) adultos mayores (más de 50 años), 7 (3%) eran adolescentes (entre 14 y 19 años), y 6 (2%) eran infantes (entre 0 y 13 años). Esto indica que, en el plano cinematográfico, la gordura no se encuentra asociada a juventud, sino que se presenta como una característica ligada, en su gran mayoría, a la adultez y a la vejez. La baja representatividad de este rango etario se ve reflejada en las únicas tres películas en las que un menor de edad es protagonista: “Hillbilly, una elegía rural” (Howard, 2020), “La noche que salvamos a mamá” (Sie, 2020) y “Coffee y Kareem” (Dowse, 2020). Teniendo en cuenta estos ejemplos, a continuación se pormenorizó en sus características y los relatos que giran en torno a ellos. En primer lugar, se encuentra la versión infantil de DJ Vance en “Hillbilly, una elegía rural” (Howard, 2020), cuya historia se desarrolla durante los años 90 en una zona rural de



Estados Unidos. DJ es un niño inteligente, bueno, gentil, callado, introvertido y tranquilo, que se encuentra inserto en una dinámica familiar disfuncional. Durante el film, este personaje es violentado por su madre de manera física y psicológica, destacándose una de las discusiones en la que ella le dice: “Mirate, gordo estúpido”, mientras le pega cachetadas (Howard, 2020, 00:29:51-00:31:42). Además de ser violentado en su entorno familiar, DJ también es agredido por sus pares, como el caso en el que es brutalmente golpeado por los niños de su barrio (Howard, 2020, 00:03:46-00:06:03). En segundo lugar, se encuentra Kevin, de “La noche que salvamos a mamá” (Sie, 2020), un film destinado al público infantil cuyo relato transcurre en la actualidad estadounidense. Kevin es inteligente, charlatán, con autoestima, al que le gusta destacar y ser protagonista en todas las situaciones. Junto a su hermana, ambos emprenden una aventura para salvar a sus padres, en una misión en la cual Kevin resulta ser un héroe que actúa con valentía y perspicacia. Sin embargo, a pesar de su gran personalidad, este personaje no escapa de las burlas, insultos y referencias hacia su gordura. Ejemplo de esto último es cuando sus compañeros de colegio, para burlarse de él, lo filman y lo hacen viral en redes sociales (Sie, 2020, 00:04:13-00:05:53); cuando el villano de la película se refiere a él como “pequeña albóndiga” (Sie, 2020, 01:17:38-01:18:17) y cuando él mismo revela ser ladrón de postres (Sie, 2020, 01:00:15-01:00:30). El último infante protagonista es Kareem, de “Coffee y Kareem” (Dowse, 2020), película ambientada en la actualidad en Estados Unidos. Desde el inicio del film, Kareem muestra rechazo hacia la mayoría de las cosas que lo rodean, es soberbio, malcriado, egoísta y gracias a sus acciones imprudentes termina desencadenando una serie de situaciones que terminarán dándole una lección. A diferencia de los dos casos anteriores, Kareem no es víctima de violencia, sino que es él quien la ejerce hacia el resto de los personajes, tanto física como verbalmente. Las formas de comportarse y de hablar de este niño se corresponden a las de un adulto, debido a su vocabulario lleno de insultos y expresiones machistas.

Respecto a los infantes presentes en la muestra, se observó que los tres son varones estadounidenses de entre 10 y 13 años, que se ven involucrados en situaciones violentas, ya sea como víctimas o

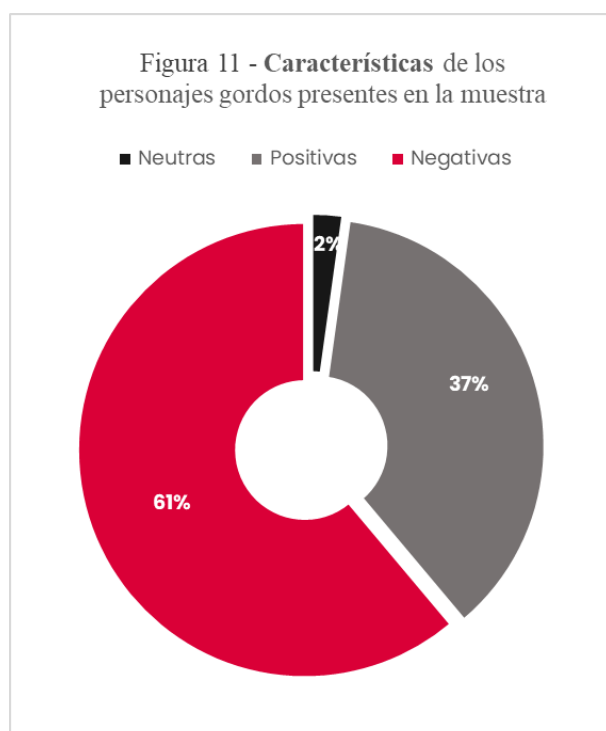


victimarios. A pesar de la diferencia de contextos, características e historias, los personajes permiten asociar tres factores: violencia, gordura e infancia, que en su conjunto podrían verse reflejados en el imaginario social (Tello, 2003, citado en Negroni, 2011). Los casos mencionados son sujetos que comenzaron a insertarse en una sociedad que, en palabras de Foucault (2002), va a buscar institucionalizarlos según sus normas y valores instituidos (Schvarstein, 1991). Debido a esto, dichos individuos, a pesar de ser niños, se ven insertos en la dinámica de la vigilancia jerárquica y sanción normalizadora (Foucault, 2002). La violencia ejercida hacia Kevin (Sie, 2020) y DJ Vance (Howard, 2020) funciona como micropenalidad de sus desviaciones de cuerpo, mientras que Kareem (Dowse, 2020) encarna la vigilancia jerárquica, actuando como un vigilado que señala y castiga, a través del vocabulario despectivo, a quienes lo rodean.

Cuando un personaje gordo se muestra en pantalla, superando la primera barrera de invisibilización cuantitativa, entra en juego la segunda parte de la teoría de Olea Herrera (2017), denominada invisibilización cualitativa. Esta última implica que cuando se muestra una corporalidad gorda en pantalla se la representa de manera negativizada, es decir, asociándola a características que son rechazadas socialmente y a las consecuencias que esto conlleva, como la violencia, el desprecio, la exclusión, el maltrato, etc. De esta forma, dicha invisibilización va de la mano de los sistemas de castigo y recompensa de la sanción normalizadora planteada por Foucault (2002), la cual, al no poder excluirlos, buscará encauzar a los sujetos desviados, gratificando a aquellas conductas y cualidades calificadas como

“buenas” y sancionando a las “malas”, según lo determinado por lo socialmente instituido (Schvarstein, 1991).

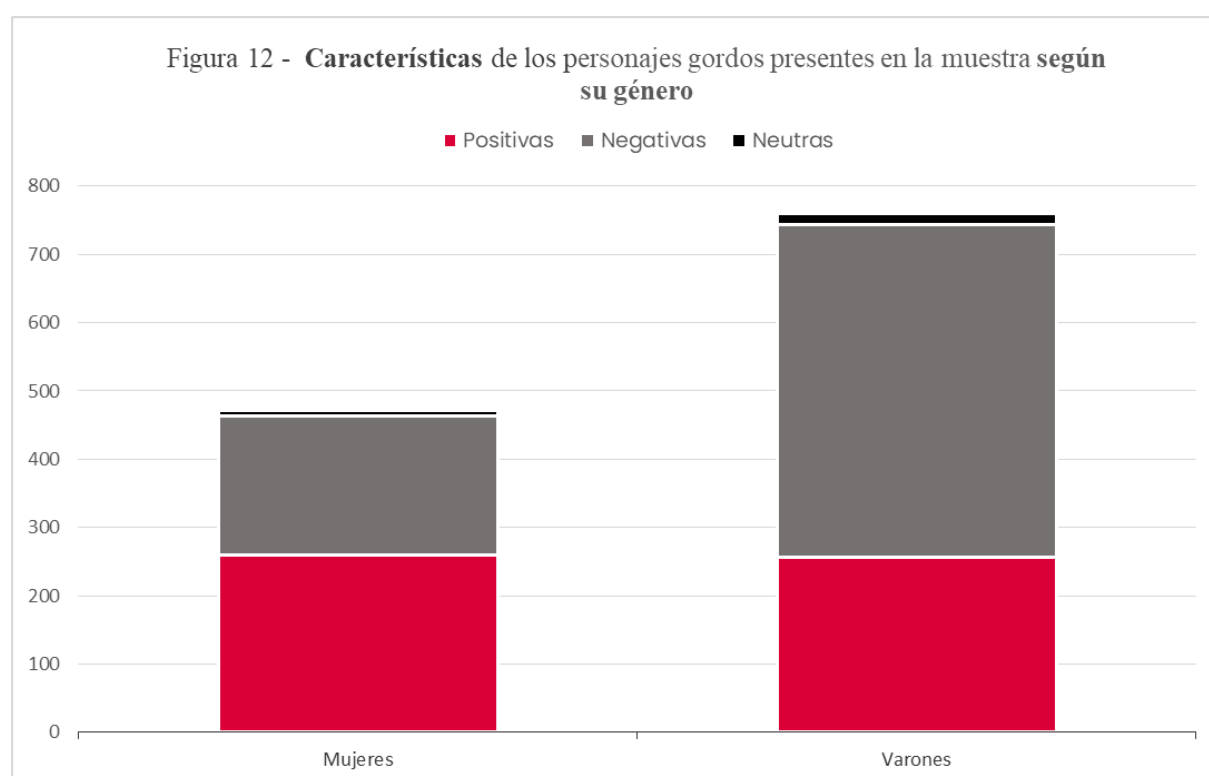
A la hora de analizar la construcción, en el relato, de los 261 personajes gordos, es posible identificar rasgos predominantes, dentro de la dimensión del carácter desarrollada por Pérez Rufí (2016), que pueden asociarse entre ellos y tienen, en el imaginario (Tello, 2003, citado en Negroni, 2011), connotaciones positivas, negativas y neutras. Como se muestra en la Figura 11, entre los personajes se identificaron 1132 características, de las cuales 692 (61%) eran



negativas, 415 (37%) positivas y 25 (2%) neutras. Al realizar una distinción de género, en la Figura 12 se puede observar que se recabaron 372 características entre las mujeres gordas, de las cuales 204 (55%) eran negativas, 159 (43%) positivas y 9 (2%) neutras. Mientras que del total de varones gordos se reconocieron 760 rasgos, de los cuales 488 (64%) eran negativos, 256 (34%) positivos y 16 (2%) neutros.

Para comprender la construcción dentro del relato de los personajes gordos a través de la invisibilización cualitativa, planteada por Olea Herrera (2017), se pormenorizó en algunas de sus características, tanto positivas como negativas. En esta variable se observaron e interpretaron decisiones, acciones, vínculos y reacciones ante estímulos (Pérez Rufi, 2016), que fueron simplificados en atributos para luego comprenderlos, valorarlos y vincularlos entre sí en la construcción de estereotipos, que facilitaron el análisis. Galán Fajardo (2006) plantea en el marco teórico que los estereotipos son construcciones mentales necesarias cuyo problema radica en las sistemáticas representaciones tradicionalmente asignadas a grupos sociales, lo cual perpetúa imágenes estandarizadas y convencionales que, a menudo, están cargadas de connotaciones negativas (Galán Fajardo, 2006).

A la hora de llevar a cabo el análisis de las características negativas se agruparon aquellas que suelen relacionarse entre sí a la hora de construir un personaje. En primer lugar, se vincularon: baboso, desagradable y desubicado; adjetivos que hacen referencia a una persona que expresa su deseo sexual hacia otras de manera constante e impertinente. Por lo



general, estos dichos libidinosos son pronunciados en contextos en los que suelen ser mal vistos y resultan molestos para quien los recibe. Este modelo puede ejemplificarse con Tschünni, personaje gordo secundario de la película *Isi y Ossi* (Kienle, 2020). Se trata del mejor amigo del personaje principal que, durante sus apariciones en escena, muestra de manera frecuente su deseo hacia las mujeres. Dichas expresiones van desde tocar y hacer gestos imprudentes a la madre de su mejor amigo Ossi (Kienle, 2020, 00:18:48-00:19:00), hasta enviarle fotos de su pene por teléfono a la mujer que le atrae (Kienle, 2020, 1:05:30-1:06:14).

En segundo lugar, se vincularon: maleducado, ruidoso, sucio y malhumorado. Dichos adjetivos hacen referencia a un sujeto que no respeta las normas de la buena educación o del comportamiento social instituido (Schvarstein, 1991). Estas características suelen asociarse a un personaje conflictivo que no se relaciona bien con otros, se muestra frustrado y con una mala predisposición hacia la vida en general. Un ejemplo de ello es Kareem, uno de los personajes principales de “*Coffee y Kareem*” (Dowse, 2020). Como se mencionó anteriormente, se trata de un niño soberbio, malcriado, racista y egoísta que no mide las consecuencias de sus actos. Durante la película es irrespetuoso, se comporta de manera inapropiada (comiendo con la boca abierta, escupiendo y pronunciando malas palabras) y afronta las situaciones de forma violenta. Además, este personaje se muestra como la antítesis de Coffee, su coprotagonista flaco que resulta ser un policía honesto, valiente, educado, comprensivo y amable. La diferencia entre ambos se puede observar con la escena en la que Kareem le dice a Coffee: “¿Sabes cuál es tu problema? Tu no sabes mentir. Yo tengo 42% de grasa corporal ¿Sabes por qué no me molestan? Cuando me quieren joder a mi, yo los jodo a ellos ¡es simple! Hay solo dos cosas que debes saber. Debes ser agresivo y gay. Muy gay. En resumen muy gay.” A lo que Coffee contesta: “eso es muy ofensivo y completamente atrasado” (Dowse, 2020, 00:38:04-00:40:02).

En tercer lugar, se asociaron: fumador, glotón y frecuente consumidor de alcohol, características que refieren a una persona vinculada al consumo excesivo de sustancias nocivas para la salud. Independientemente del relato y de la historia, este personaje va a estar bebiendo alcohol, fumando o comiendo; siendo, en muchas ocasiones, una de las primeras acciones que realiza en el largometraje. Esto puede ejemplificarse con el Señor Girán, vecino y amigo del personaje principal de “*Love for sale 2*” (Yusuf, 2019). Girán es un hombre calvo de más de 40 años que siempre se muestra sentado en la vereda de su casa con un café o cerveza en una mano y un cigarrillo encendido en la otra. En su primera aparición le recomienda a Ican que continúe haciendo ejercicio, que no tome tanto café y que no fume, es

decir, que no haga nada de lo que él mismo está haciendo en ese momento (Yusuf, 2019, 00:09:33-00:10:32). El Señor Girán muere repentinamente mientras duerme y, aunque no se explican las causas, se da a entender que su muerte podría ser consecuencia de sus malos hábitos (Yusuf, 2019, 00:21:53-00:23:06).

En cuarto lugar, se agruparon: codicioso, corrupto, villano y malo; categorías que suelen caracterizar al antihéroe del film, quien pretende entorpecer las acciones del protagonista. Si bien estos personajes pueden codiciar poder, relaciones o riqueza, se observó que su principal motivación dentro de la muestra era el dinero. Este estereotipo puede ejemplificarse con Frank, personaje secundario y villano de “Uncovered” (Nodada, 2019). Frank es un empresario respetado y poderoso en la comunidad, cuya vida gira en torno al dinero y los negocios. Se trata de un hombre mentiroso, que se cree mejor que los demás, no mide las consecuencias de sus actos y al que no le importa nadie más que él mismo y sus propios intereses. Para alcanzar sus aspiraciones recurre a estrategias corruptas, como manipulación (Nodada, 2019, 00:34:45-00:35:30), chantaje (Nodada, 2019, 00:46:20-00:47:00, 01:23:40-01:24:15), sobornos (Nodada, 2019, 01:04:43-01:05:25), amenazas (Nodada, 2019, 1:00:00-1:00:30), violencia (Nodada, 2019, 01:30:22-01:35:00) y asesinatos (Nodada, 2019, 00:25:47-00:26:00, 00:47:37-00:48:05).

En quinto lugar, se asociaron: machista, conservador, violento y malo. Al igual que el estereotipo expuesto anteriormente, este personaje entorpece la realización del protagonista para proteger su reputación y la de su familia, utilizando la violencia y el discurso machista y conservador. Esto último puede ejemplificarse con Harish, personaje secundario de “Sueños de Ballet” (Taraporevala, 2020). Harish es un taxista humilde, muy religioso, violento y machista que quiere que su familia vaya a la universidad para darle prestigio. Cuando este personaje descubre que uno de sus hijos es talentoso en el ballet se preocupa por lo que dirán los miembros de su comunidad, lo cual desencadena una pelea en la que le dice: “o vives aquí y vas a la universidad, o te vas de la casa y bailas en bodas y fiestas de cumpleaños. Si alguien pregunta a dónde está tu padre, diles que está muerto” (Taraporevala, 2020, 00:52:54-00:53:43).

Por último, se asociaron: tonto, torpe e infantil. Esto hace referencia a un personaje poco hábil, ignorante e inocente, que no suele ser respetado ni tomado en serio por sus pares, lo cual lo convierte en víctima de burlas y violencia. Para ejemplificar este modelo podemos recurrir al protagonista de “El Halloween de Hubie” (Brill, 2020). Hubie es un adulto de unos 40 años cuyo comportamiento y actitudes corresponden a las de un niño de 10. Esta infantilidad puede verse reflejada, por ejemplo, en la escena en la que insinúan que se hace pis

en la cama (Brill, 2020, 00:07:04-00:07:40). Al mismo tiempo, se trata de una persona asustadiza (Brill, 2020, 00:03:47-00:04:09, 00:08:35-00:08:45), con buen corazón, servicial, cortés, alegre y considerada, que no sabe coquetear ni captar indirectas románticas (Brill, 2020, 01:16:24-01:17:36). Como consecuencia de su personalidad, Hubie no es tomado en serio ni respetado por quienes lo rodean, lo cual se ve reflejado en las agresiones verbales y físicas que sufre a lo largo del largometraje (Brill, 2020, 00:04:53-00:06:30).

Las características desarrolladas hasta aquí no solo se corresponden con distintos estereotipos cinematográficos (Galán Fajardo, 2016), sino que encarnan las distintas desviaciones planteadas por Foucault (2002). Sobre esto, el autor menciona que existen, en primer lugar, las de tiempo, como retrasos, ausencias e interrupciones de tareas que, si bien no se encuentran entre los ejemplos desarrollados anteriormente, se visualizaron en Michael, personaje gordo secundario de la película “The Royal Hibiscus Hotel” (Bako, 2017). Este chef se encuentra borracho durante todo el relato, lo cual lo lleva a ausentarse cuando otros lo necesitan (Bako, 2017, 00:17:35-00:18:30) y a ser descuidado al cocinar (Bako, 2017, 00:38:01-00:38:29), lo cual representa el segundo tipo de desviaciones desarrolladas por el autor, las de la actividad, como la falta de atención y el descuido. Luego, se señalan las desviaciones de la manera de ser (descortesía y desobediencia), de la palabra (charla e insolencia) y del cuerpo (actitudes "incorrectas", gestos impertinentes y suciedad), lo cual puede ser ejemplificado con la caracterización de Kareem (Dowse, 2020). Por último, se mencionan desviaciones de la sexualidad, como la falta de recato e indecencia, mostradas por Tschünni (Kienle, 2020) a lo largo de todo el largometraje.

La teoría de las desviaciones de Foucault (2002) se vincula con la debilidad moral de los cuerpos gordos planteada por Olea Herrera (2019). Si bien este último vincula dicho concepto con el de maleabilidad de los cuerpos (Le Bretón, 2002, citado en Olea Herrera, 2019), también hace referencia a una caracterización de la gordura asociada a la pereza, las fallas en la personalidad y a la idea de “dejarse estar”. El concepto de debilidad moral justifica los defectos de carácter de estos personajes, atribuyendo dichas faltas a ellos mismos, pues, no tienen la suficiente voluntad para modificar sus actitudes ni sus cuerpos, razón por la cual deben ser señalados. La ausencia de moralidad permite entender cómo es posible hallar en el cine personajes corruptos con cuerpos corruptos, que irrumpen en el relato con el propósito de realzar la imagen de las corporalidades delgadas que lo rodean.

Del mismo modo que con los negativos, también se vincularon los atributos con connotación positiva que portaban los personajes gordos de la muestra. En un primer momento, se asociaron: alegre, amable, bueno, comprensivo, simpático y sincero. Estos

adjetivos hacen referencia a un personaje agradable, querido por sus pares, interesado por el bienestar de los demás, que va a colaborar con el desarrollo de la trama, por lo general apoyando al protagonista. Un ejemplo de esto es Hattie, personaje secundario de “El secreto de Navidad” (Sullivan, 2014), una mujer amable, simpática, alegre, que cocina muy bien y es dueña de la única cafetería en la ciudad. Se trata de una persona servicial y considerada, cuyo objetivo principal en el largometraje es prepararle a la protagonista el café que le gusta (Sullivan, 2014, 00:17:22-00:17:48; 00:26:23-00:26:36; 00:47:52-00:48:16, 00:54:43-00:54:54 y 01:07:20-01:07:25).

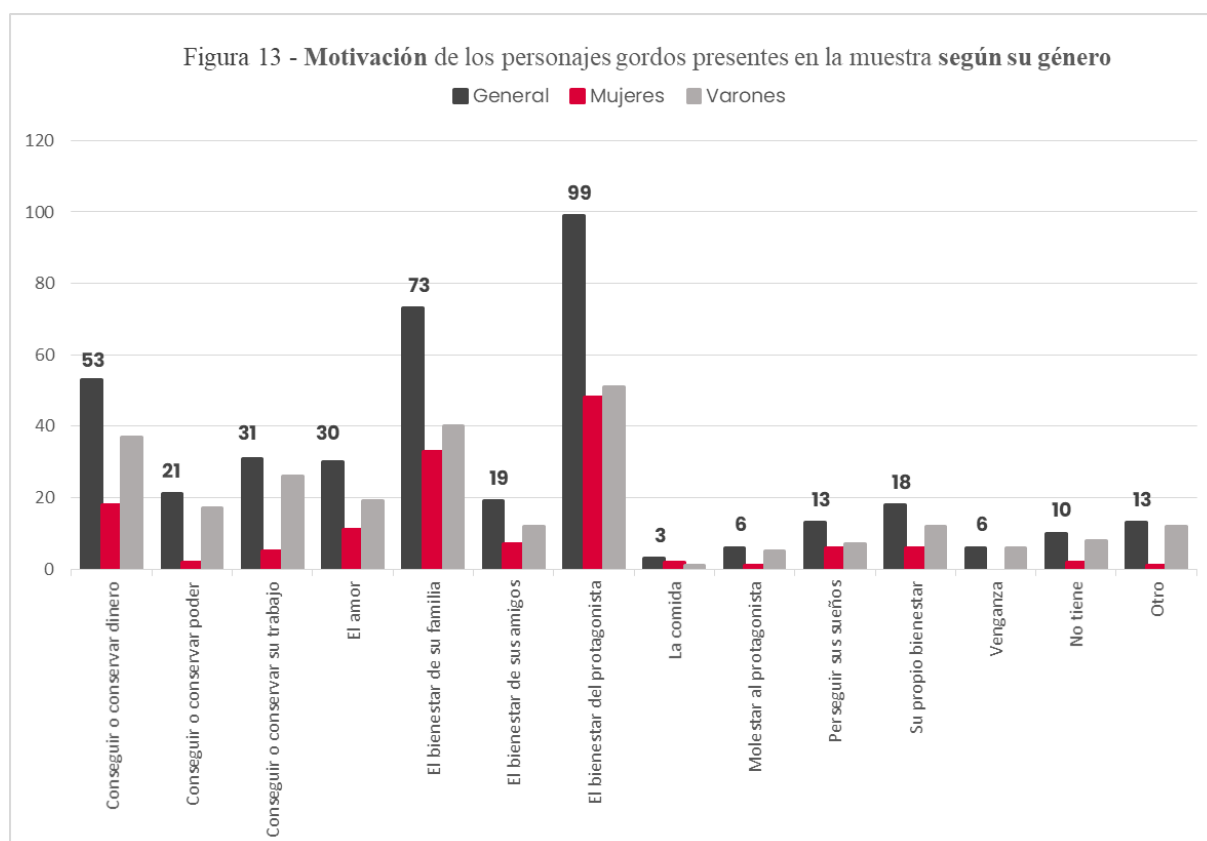
En un segundo momento, se vincularon: inteligente, sabio, trabajador y poderoso; características que hacen referencia a personas con talento que son perseverantes, comprometidas, responsables y que suelen tener prestigio por sus cualidades. Un ejemplo de este estereotipo es Cosme Galiardo, personaje secundario de la película “Orígenes Secretos” (Galán Galindo, 2020). Cosme es un policía de investigación que acaba de retirarse, sin embargo, cuando se presenta un caso complejo, el departamento de policía decide pedirle ayuda debido a su experiencia, valentía e inteligencia. Para sus compañeros de trabajo él es un héroe, un modelo a seguir que ha ganado prestigio por sus méritos. En reiteradas ocasiones los personajes hacen mención a lo honroso de trabajar junto a él, incluso el inspector David Valentin, uno de los protagonistas y héroe del relato, le dice: “Señor, es un honor trabajar con usted. Aunque venga a sustituirlo” (Galán Galindo, 2020, 00:06:40-00:07:07).

Esta caracterización positiva de los personajes gordos podría ser una compensación a su desviación del cuerpo (Foucault, 2002), lo cual quiere decir que la desventaja física que implica la gordura en el imaginario social (Tello, 2003, citado en Negroni, 2011) va a contrapesarse con atributos de carácter (Pérez Rufi, 2016), que, en algunos casos, pueden resultar hasta exagerados. Sin embargo, a pesar de estas cualidades positivas, las corporalidades gordas continúan siendo, en su mayoría, secundarias, poniendo sus virtudes en función de colaborar con el principal. Es aquí donde entra en juego la ya mencionada invisibilización cuantitativa (Olea Herrera, 2017), la cual relega a un segundo plano personajes gordos con las mismas o mejores cualidades que las corporalidades delgadas que los rodean.

Lo desarrollado muestra que de la vinculación entre las características de los personajes surgen modelos estereotipados para el análisis. Estos últimos, ya existen en el imaginario social (Tello, 2003, citado en Negroni, 2011) y podrían ser trasladados a las películas, las cuales, por su carácter masivo, refuerzan y validan las maneras en las que se cree que las corporalidades gordas son y están en el mundo (Galán Fajardo, 2016). De esta

forma, según lo visualizado en la muestra, el imaginario las construye a través de dos opuestos: bueno o malo. Es decir, los gordos son vistos como desubicados, maleducados, malhumorados, sucios, viciosos, corruptos, violentos, torpes e infantiles; o como sabios, simpáticos, bondadosos, amables y sinceros.

Continuando con el análisis global de los personajes gordos, se abordó la motivación de los mismos, desarrollada por Pérez Rufi (2016), la cual es fundamental para que se produzca el proceso narrativo en el relato, entendiendo que la acción puede tener más de una causa dentro del mismo. Los datos de esta variable arrojaron que existen tres razones para actuar que destacan sobre las demás y que, como muestra la Figura 13, no varía según el género de las unidades de análisis. En primer lugar, 99 (25%) personajes se encontraban preocupados por el bienestar del protagonista y 73 (18%) por el de su familia, mientras que 53 (13%) buscaban conseguir o conservar dinero. En consecuencia, se observó de qué manera son dejadas de lado otras motivaciones que, tal vez, son más frecuentes en corporalidades delgadas, como perseguir el amor, su propio bienestar, alcanzar sus sueños, etc. El primer resultado está ligado a la gran cantidad de personajes secundarios visualizados en la muestra, ya que, por lo general, los mismos se construyen para acompañar y colaborar con la historia del protagonista, asegurando que este tenga todas las herramientas necesarias para alcanzar sus objetivos en el relato (Pérez Rufi, 2011). En segundo lugar, aquellos preocupados por el



bienestar de su familia se vinculan con la variable “Relación con el personaje principal”, que solo existe para los secundarios y arrojó que 78 (35%) de ellos son familiares del protagonista. Entonces, si el móvil del secundario es el bienestar del principal, y este último se encuentra dentro de su entorno familiar, se podría entender por qué en los datos la segunda gran motivación fue el bienestar de un pariente. Por último, el afán por conseguir o conservar dinero, puede tener relación con la caracterización negativa de las corporalidades gordas mencionada anteriormente, en específico, con el estereotipo asociado a las características codicioso, corrupto, villano y malo.

Las variables, rol, relación con el personaje principal, caracterización y motivación, introdujeron, de manera general, la invisibilización cualitativa de las corporalidades gordas dentro de los largometrajes. A continuación, se profundizó en dicha invisibilización asociada a las instituciones: socio-afectiva, económica y salud. Los lazos socio-afectivos, que establecen las maneras de vincularse con la familia, los amigos y los intereses románticos; la economía, que instauro las reglas de producción y comercialización de los bienes y servicios; y la salud, que determina lo sano y lo patológico; son instituciones transhistóricas que buscan asegurar la supervivencia de los individuos. Siguiendo la teoría de Castoriadis (2005, 2007, citado en Negroni, 2011), estas existen en todas las sociedades como instituciones específicas, que van a adquirir diferentes formas en cada una de ellas, estableciendo normas, valores y sistemas de roles instituidos (Schvarstein, 1991) que conforman el imaginario social (Tello, 2003, citado en Negroni, 2011). En consecuencia, las películas, como producto de dichas sociedades, podrían reflejar, entre otras cosas, qué roles ocupan las corporalidades gordas en las dinámicas planteadas dichas instituciones.

El amor no es ciego

*El sexo entre gordos no vende
- Industria cinematográfica*

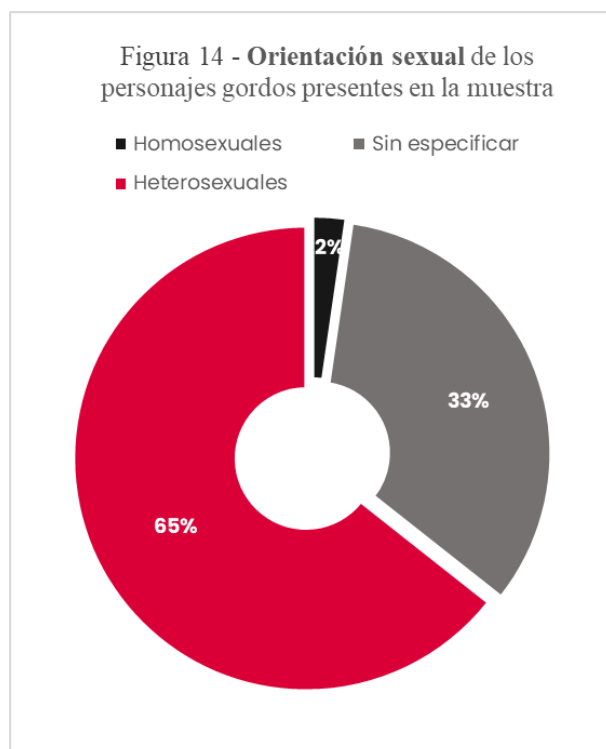
En todas las sociedades existen dinámicas similares en torno a las relaciones socio-afectivas, debido a la característica intrínseca de los seres humanos que implica nacer, crecer, reproducirse y morir en comunidad. De acuerdo a esto último, y siguiendo lo planteado por Castoriadis en el marco teórico (2005, 2007, citado en Negroni, 2011), la socio-afectiva podría definirse como una institución transhistórica que, si bien presenta diferencias dictadas por sus instituciones específicas (Castoriadis, 2001), encuentra puntos comunes en la mayoría de las sociedades. Teniendo en cuenta esto último, tanto en las películas como en el imaginario en el que son construidas, no es posible concebir individuos

sin amigos, sin familia y/o sin relaciones amorosas. De esta manera, la institución socio-afectiva abarca la forma en la que se establecen los vínculos familiares, de amistad y románticos de una persona.

Para abordar esta tercera dimensión, se analizó la vida exterior de los personajes gordos, pormenorizando en su “vida personal, entendida como las relaciones sociales en general, incluyendo los lazos familiares y de amistad” (Pérez Rufi, 2016, p.545). De esta forma, se observaron variables como la orientación sexual de los personajes gordos, su estado civil, la corporalidad de su pareja o expareja, si tenía hijos, si se enamoraba durante el relato y la corporalidad de quien lo hacía, si se lo mostraba intercambiando demostraciones de afecto, si mantenía relaciones sexuales y si tenía amigos. En cuanto a la orientación sexual de las unidades de análisis, 168 (65%) eran heterosexuales, 87 (33%) no lo especificaban y 6 (2%) eran homosexuales (Figura 14), mientras que no se han visualizado casos de otros espectros como pansexual, bisexual, asexual, etc. La invisibilización cuantitativa, en términos de Olea Herrera (2017), de las corporalidades gordas que no son heterosexuales llevó a profundizar en la caracterización de aquellos casos que se pudieron identificar dentro del colectivo LGBTQ+.

En primer lugar, se encuentra Ma Rainey, personaje principal de “La madre del blues” (Wolfe, 2020), película ambientada en Chicago en 1927. Ma es una mujer adulta, afroamericana, homosexual y en pareja con Dussie. Durante el film se la puede ver siendo violenta, mal educada, testaruda, arrogante, celosa, caprichosa y teniendo actitudes asociadas a la masculinidad, como su forma de caminar, de sentarse y de hablar. Esta caracterización negativa se compensa con el gran talento que posee para cantar blues y contrasta con la belleza, gentileza, juventud y delgadez de su pareja.

En segundo lugar, está Barry Glickman, protagonista de “El baile” (Murphy, 2020), película ambientada en la actualidad de Estados Unidos. Barry es un artista reconocido en Broadway con gran pasión por el canto, el baile y la puesta en escena, que se encuentra siempre vestido a la moda y preocupado por su aspecto. Este personaje se caracteriza por ser extrovertido, alegre, positivo y buen amigo, con aires de



diva pero con un gran corazón. Su manera de hablar, de expresarse y sus gestos pueden asociarse con la feminidad, incluso suele referirse a él mismo como “chica” (Murphy, 2020, 1:38:27-01:38:45). Durante todo el largometraje se lo muestra soltero y en ningún momento del film se le asigna un interés amoroso, a diferencia de otros personajes flacos como el de Dee Dee.

En tercer lugar, se ubica el caso de Golf, protagonista de “Tootsies & The Fake” (Thongauam, 2019), ambientada en la actualidad tailandesa. En el largometraje, Golf se muestra vestido a la moda con ropa de mujer y con actitudes asociadas a la feminidad, como su forma de caminar, hablar y gesticular. Este personaje es un maquillador talentoso, pero torpe, ruidoso, manipulador y violento, al que no se le asigna ningún interés romántico correspondido durante el film.

En cuarto lugar, se encuentra Joaquín, alias “El texano”, personaje secundario de “Ni tú ni yo” (Santillán-López, 2018), película ambientada en la actualidad en México. Joaquín es el interés amoroso de Gabino, hermano del protagonista, y se desempeña como asistente personal de la villana, quien en la mayoría de las escenas lo maltrata verbalmente (Santillán-López, 2018, 00:41:20-00:41:32, 00:53:52-00:54:01). Se trata de un hombre trabajador, sumiso y sensible, con formas de vestir y hablar que corresponden a lo femenino, lo cual contrasta con el resto de los varones hipermasculinizados que lo rodean.

En quinto lugar, está Roberto, personaje secundario de “Amor garantizado” (Johnson, 2020), película ambientada en la actualidad de Estados Unidos. Roberto, empleado de la protagonista, es un hombre divertido, alegre, con actitudes asociadas a la feminidad, sobre todo a la hora de hablar y gesticular. Este personaje está siempre acompañado de sus dos amigas mujeres y sus diálogos suelen centrarse en los chismes y los hombres, además, es el único homosexual casado dentro de la muestra, aunque su pareja no aparece en escena.

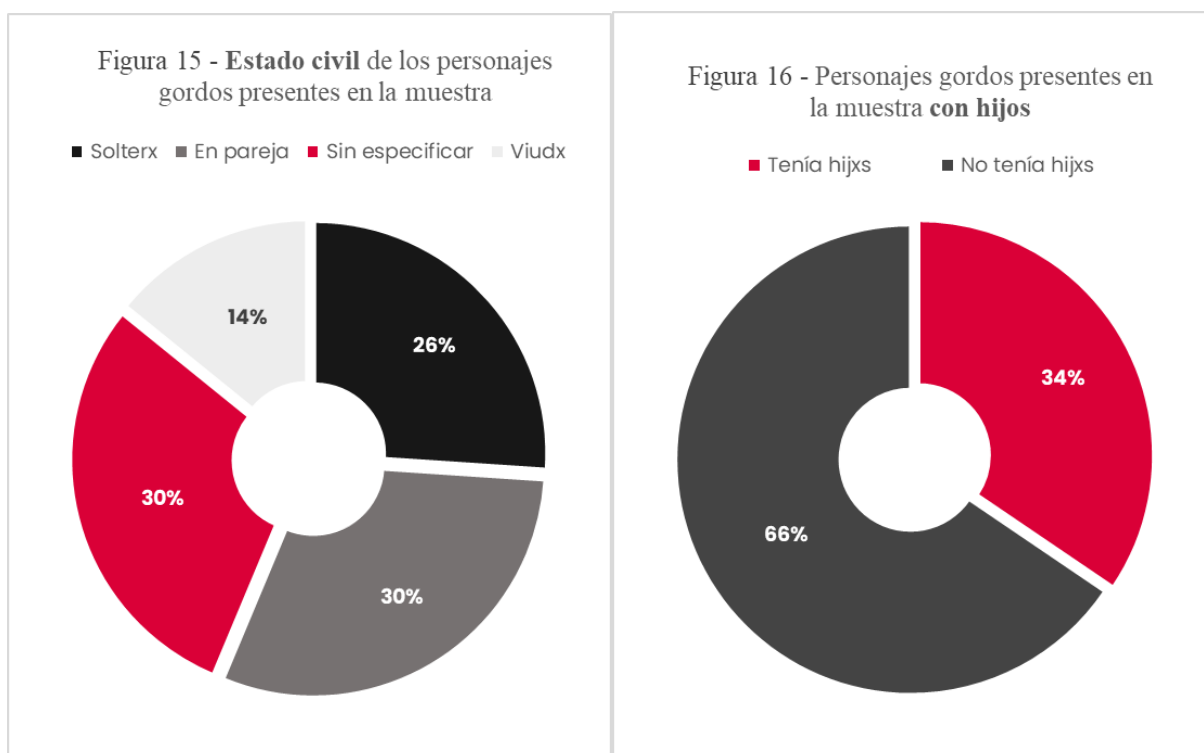
Por último, se ubica Chicaco, personaje secundario de la película “Divorcio” (Amorim, 2017), ambientada en la actualidad brasileña. Se trata de un hombre pelado, inteligente y medio loco que se encuentra preso, cuyas actitudes suelen corresponderse con lo que se entiende por femenino. Chicaco es un ex-empleado de la empresa del protagonista, que se encuentra obsesionado con él y lo acosa.

A raíz de lo expuesto, los datos arrojaron que, en términos de Olea Herrera (2017), existió una invisibilización cuantitativa de personajes gordos homosexuales en los largometrajes de Netflix Argentina durante el 2020. Además, se observó una invisibilización cualitativa hacia esta minoría, cuya desviación de la sexualidad, planteada por Foucault (2002), es sancionada a través de una representación estereotipada que humilla y degrada

(Galán Fajardo, 2016), construyendo a las mujeres lesbianas de manera masculinizada y a los varones gays afeminados.

En relación con el estado civil de las unidades de análisis, la Figura 15 señala que 79 (30%) se encontraban en pareja, de 77 (30%) no se especificaba su situación sentimental, 68 (26%) estaban solteros y 37 (14%) viudos, lo cual se condice con el gran número de adultos mayores presentes en las películas. Esta última variable se vinculó con la posibilidad de que los personajes gordos en los films sean padres o madres, datos que, en la Figura 16, indican que 171 (66%) no tenían hijos, mientras que 90 (34%) sí. En este aspecto, también importa destacar la invisibilización cuantitativa (Olea Herrera, 2017) de las corporalidades gordas gestantes, las cuales no se han visualizado en la muestra.

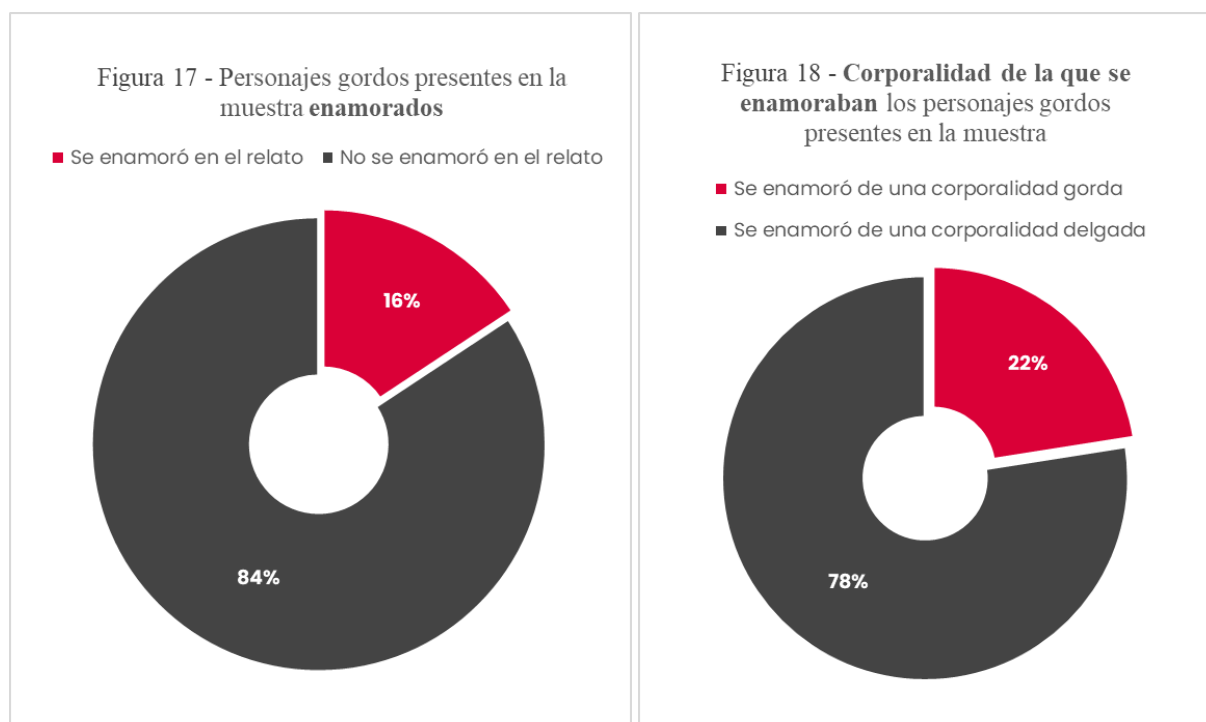
Los resultados obtenidos con relación a la paternidad indican que la mayoría de las unidades de análisis no tiene hijos, a pesar de ser adultos y adultos mayores que están en, o han pasado, su edad reproductiva. Al mismo tiempo, esta última variable, en conjunto con la gran cantidad de situaciones sentimentales sin especificar, puede estar vinculada con el rol secundario de los personajes gordos, lo cual conlleva una menor pormenorización en los detalles de su vida, a diferencia de los principales, de quienes se aporta mayor cantidad de información en el relato (Pérez Ruffi, 2011). Debido a la invisibilización cualitativa de estas corporalidades construidas como personajes secundarios, en palabras de Olea Herrera (2017), no fue posible profundizar en sus relaciones familiares y afectivas dentro del relato, lo cual dificultó la reconstrucción de esta dimensión a la hora de recabar información.



El romance en los largometrajes es moneda corriente, así lo demuestran las 61 películas de este género dentro de la muestra. A raíz de esto último, se buscó visualizar, entre las unidades de análisis, aspectos de esta dimensión como: si se enamoraban dentro del relato y de quién lo hacían, si intercambiaban demostraciones de afecto físico y si mantenían relaciones sexuales. En el primer aspecto, los resultados (Figura 17) indicaron que 220 de los personajes gordos (84%) no se enamoraron durante el relato, mientras que 41 (16%) sí; entre estos últimos, 31 (77%) lo hacían de personas delgadas y 9 (23%) de otra corporalidad gorda (Figura 18). En segundo lugar, la variable vinculada a demostraciones de afecto físico (Figura 19), como besos y abrazos, arrojó que 36 (14%) realizaban dichos intercambios, mientras que 225 (86%) no. En tercer lugar, se observó si tenían sexo dentro del relato, lo cual arrojó que 255 (98%) de ellos no lo hacía, mientras que 6 (2%) sí (Figura 20).

Independientemente del género del largometraje, la amistad es un vínculo que parece estar presente en la mayoría de los relatos. Sin embargo, la fraternidad entre personajes parece ser una dinámica que excluye a la mayoría de las corporalidades gordas, lo cual se ve reflejado en la variable amistad que indicó que 174 (66,7%) unidades de análisis no mostraba tener amigos, mientras que 87 (33,3%) sí (Figura 21).

Como se mencionó al inicio del capítulo, en todas las sociedades, las personas forman parte de la institución socio-afectiva, es decir, mantienen relaciones familiares, amorosas y de amistad a lo largo de toda su vida. Sin embargo, en los largometrajes de la muestra, las corporalidades gordas son representadas como sujetos que no logran adaptarse a las normas y



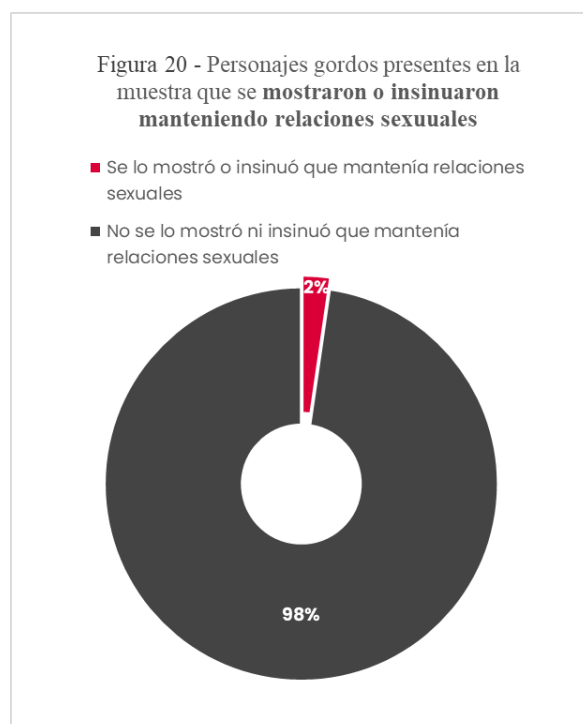
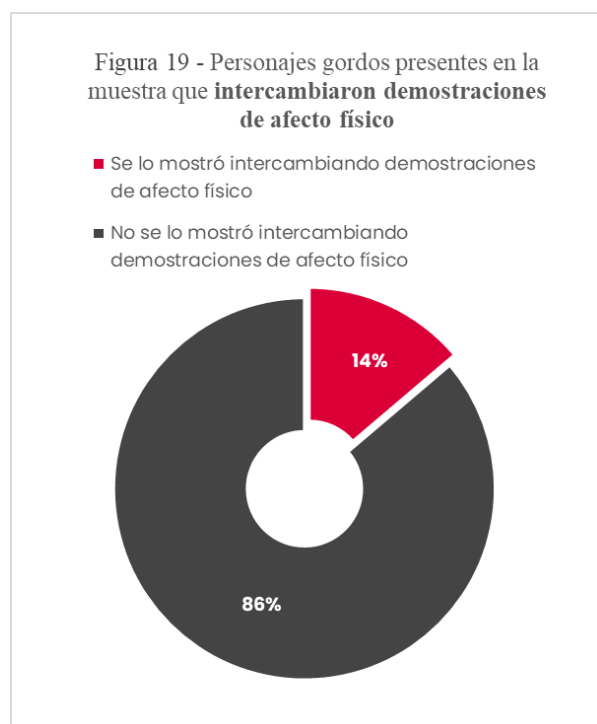
valores instituidos en torno a la vida en sociedad (Schvarstein, 1991). Dichas representaciones audiovisuales se retroalimentan con el imaginario social (Tello, 2003, citado en Negroni, 2011), construyendo a las corporalidades gordas como personas solitarias, sin amigos, sin familia, asexuadas e incapaces de enamorarse. Al verlas retratadas de esta manera, se dedujo que sobre las mismas se ejerce una invisibilización cualitativa (Olea Herrera, 2017) que les niega determinados relatos en los films, posiblemente guiada por la premisa de que el sexo vende, pero cuando es entre gordos no.

Su peso no vale oro

Gordos burgueses eran los de antes.

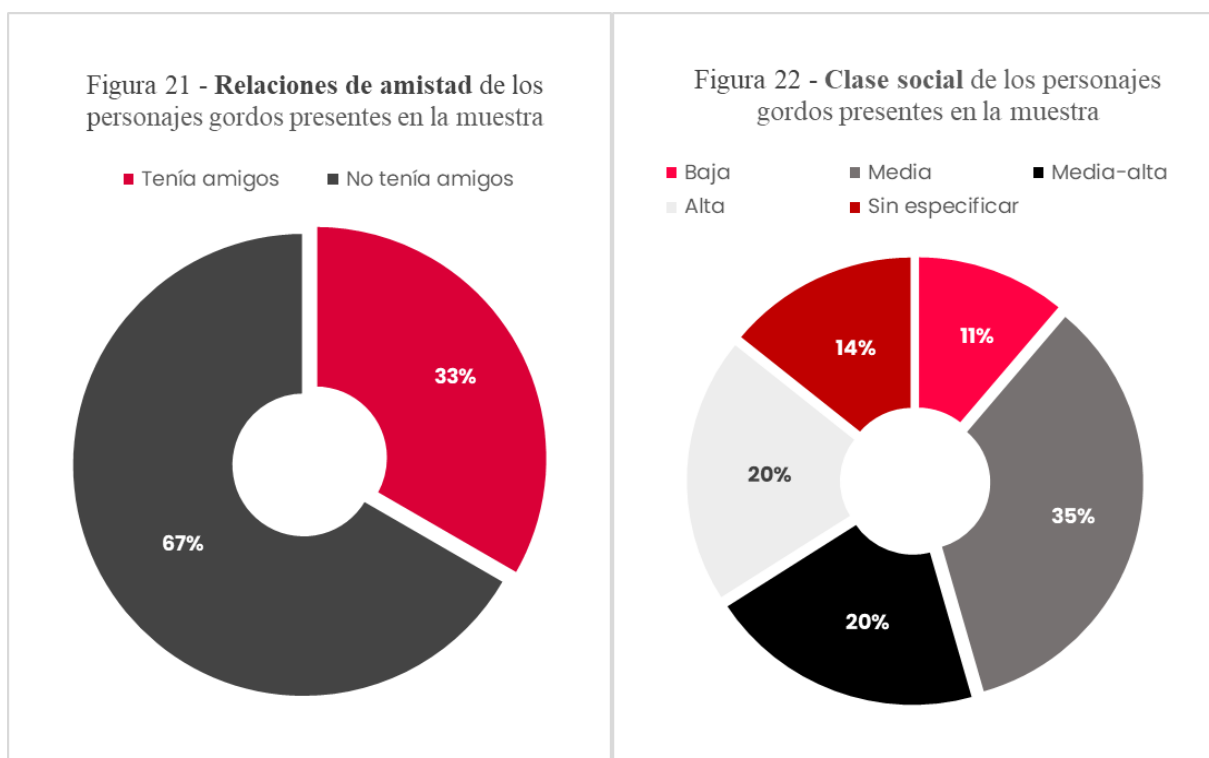
La economía es una institución transhistórica que adquiere distintas formas en cada sociedad y que en la modernidad se caracteriza por ser capitalista, valorando la productividad como el principal medio para el desarrollo humano, determinando así las reglas de producción y comercialización de los bienes y servicios. A la hora de construir un personaje en este aspecto, Pérez Rufi (2016) propone el concepto de vida exterior que, entre otras cosas, incluye la vida profesional del sujeto. Teniendo en cuenta esto último, el análisis de esta cuarta dimensión implicó las variables: clase social, nivel de escolarización, situación y jerarquía laboral y trabajos ejercidos por los personajes gordos.

Para determinar la clase social de las unidades de análisis, se tuvieron en cuenta diferentes aspectos como: la posesión o no de bienes materiales (casa, auto, etc.) y sus



características; su vestimenta, su apariencia (maquillaje, higiene, etc.), los alimentos que ingería, las actividades que llevaba a cabo, su trabajo, el barrio en el que vivía, su acceso al sistema de salud, etc. Del total de personajes gordos, 90 (35%) pertenecían a la clase media, 53 (20%) a la media-alta, 52 (20%) a la alta, de 37 (14%) no fue posible especificarla y 29 (11%) eran de clase baja (Figura 22). Estos datos podrían permitir asociar, en el imaginario social, a la gordura con la clase media, y vincular solo a reducidos casos con los extremos de la riqueza o la pobreza. Esto se condice con lo planteado por Vigarello (2011) en torno a la relación entre estatus social y corporalidades gordas a lo largo de la historia, más específicamente, al descenso en la escala social que ha tenido dicha asociación, siendo que en el pasado la gordura eran sinónimo de riqueza y hoy se encuentra mayormente ligada a la improductividad y a una menor calidad de vida.

Otra variable influyente en el desarrollo económico de los personajes gordos es el máximo nivel de escolarización que han alcanzado. En este aspecto, la Figura 23 muestra que no fue posible especificar la trayectoria académica de 180 (69%) unidades de análisis, 38 (15%) tenían una carrera de grado completa, 14 (5%) el nivel terciario, 10 (4%) el secundario completo, 7 (3%) el secundario incompleto, 6 (2%) el primario incompleto, 3 (1%) una maestría, 1 (0,4%) el primario completo, 1 (0,4%) el terciario incompleto y 1 (0,4%) el nivel universitario incompleto. Dicho grado académico, en muchos casos, va a respaldar la situación laboral de los sujetos, el tipo de trabajo que vayan a ejercer y su jerarquía dentro del mismo. Respecto a esto último, se observó que, entre las unidades de análisis, 167 (65%)

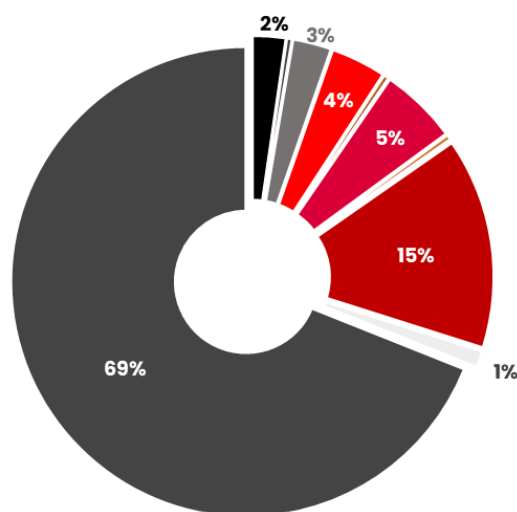


tenían trabajo, 34 (13%) no especificaban esta información, 32 (12%) estaban jubilados y 28 (11%) eran desempleados. Al realizar una distinción de género dentro de la categoría “asalariados”, los datos de la Figura 24 muestran que 124 (74%) eran hombres y 43 (26%) mujeres.

Para analizar la diversidad de trabajos ejercidos por los personajes gordos, se crearon 33 categorías que los agrupan según similitudes entre profesiones, tareas desempeñadas y ámbito laboral. De esta manera, las ocupaciones visualizadas durante el relato se agruparon, como se puede ver en la Figura 25, en: abogado; albañil; artista; asesor; asistente; casamentero; comerciante; conductor; contador; corredor inmobiliario; deportista; docente; empleados de comercio, de empresa, de fábrica y doméstico; dueño de empresa, estilista; ficticio; funcionario público; guardaespaldas; intelectual; ilegal, como venta de drogas, tráfico de personas, prostitución, mafiosos, asesinos a sueldo, etcétera; mecánico; múltiples; periodista; personal de salud y de seguridad nacional; policía; representante; secretario; trabajador rural y veterinario. En esta división destacaron 18 (11%) empleados de empresa, 17 (10%) que se dedicaban a negocios ilegales y 13 (8%) dueños de empresa. Entre dichos trabajos predominantes se puede realizar una distinción de género, donde, del total de varones asalariados, 15 (12%) eran empleados de empresa, 12 (9%) ejercían algún oficio fuera de la ley y 11 (9%) poseían una empresa; mientras que las mujeres trabajadoras se dedicaban

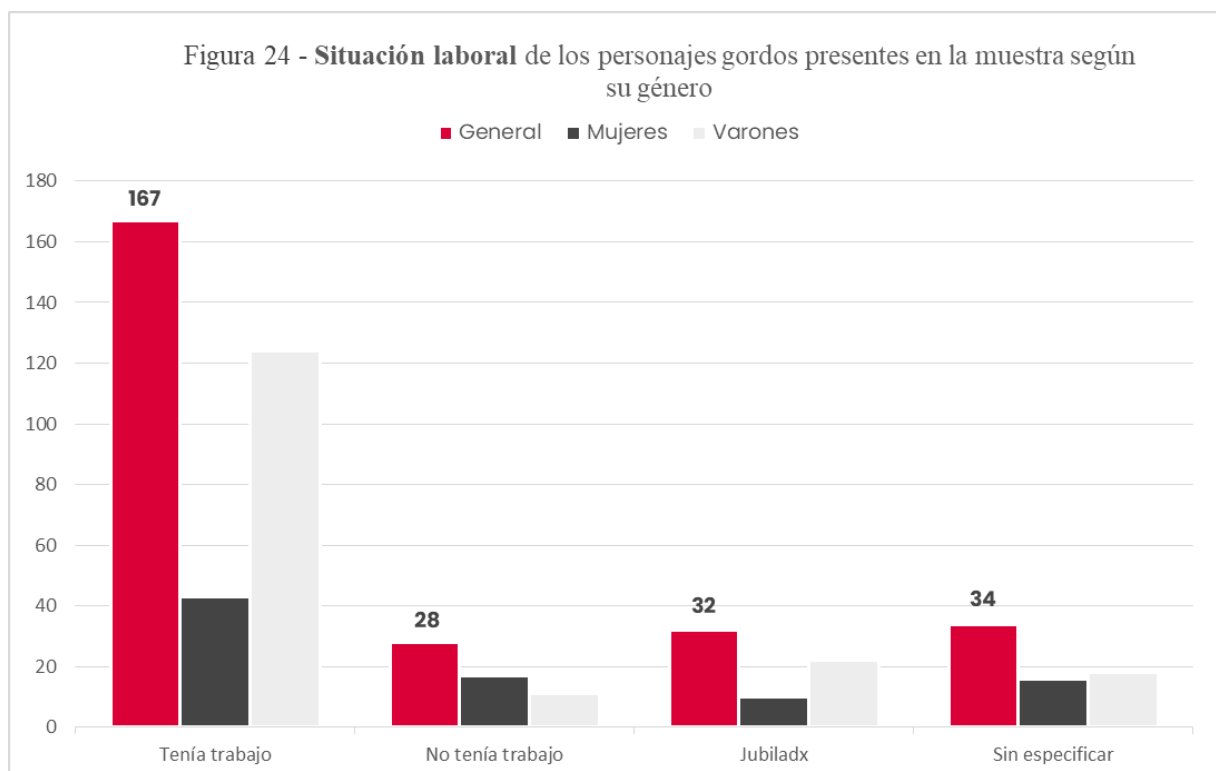
Figura 23 - Máximo nivel de escolarización de los personajes gordos presentes en la muestra

- Primario Incompleto
- Secundario Incompleto
- Secundario Completo
- Terciario Completo
- Universitario Completo
- Magister
- Sin especificar

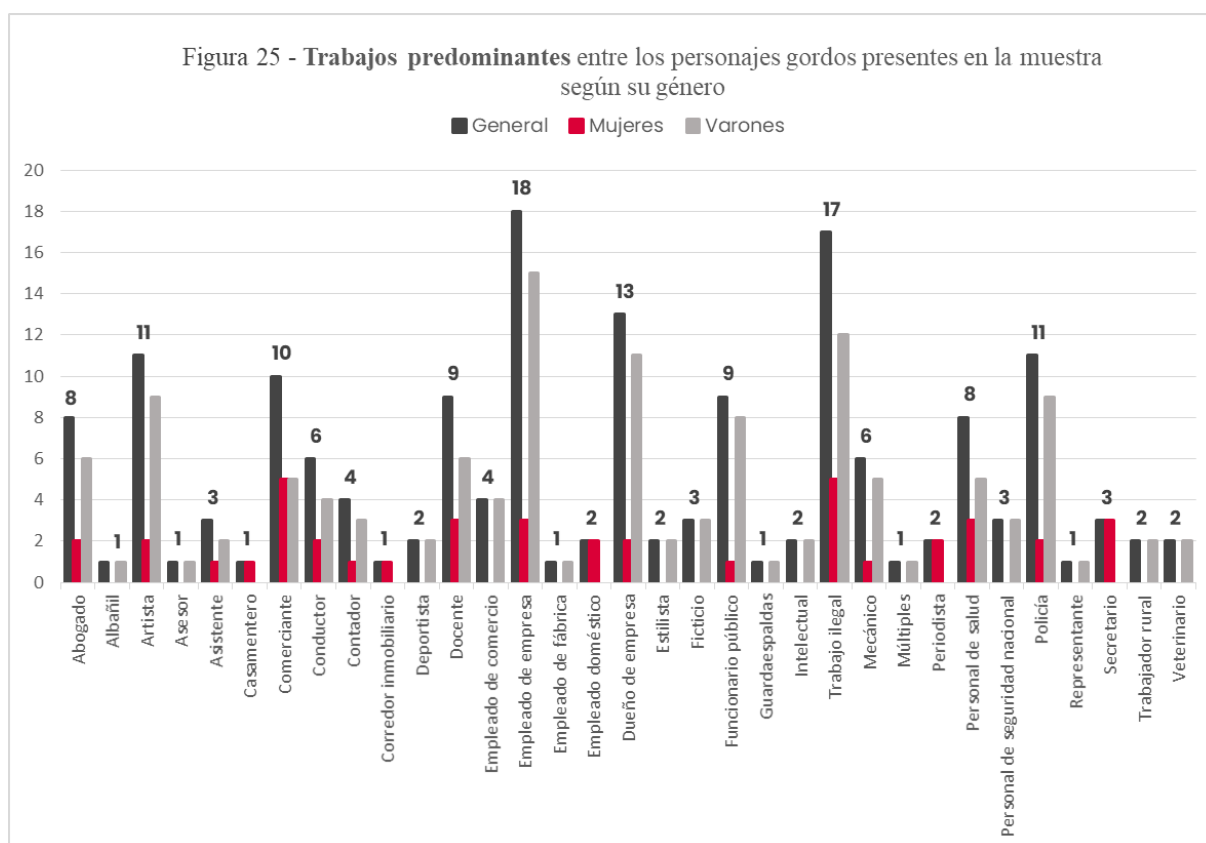


principalmente al comercio y a los negocios ilegales, ambos llevados a cabo por 5 (12%) personajes cada uno.

Un último aspecto, vinculado al nivel de escolarización de los personajes gordos y a su situación laboral, es la jerarquía que ocupaban en sus respectivos trabajos. Para analizar esta variable se tuvieron en cuenta cinco niveles jerárquicos asociados a sus funciones y tareas: director, gerente, operario, trabajador independiente y propietario. Los directores son quienes tienen mayor autoridad y liderazgo en el campo laboral; los gerentes ocupan puestos intermedios y su función es dirigir y coordinar a los operarios; estos últimos se ubican en la posición jerárquica más habitual, son sujetos no especializados que se encuentran en la base de la pirámide laboral y llevan a cabo las tareas designadas por los puestos superiores; los trabajadores independientes y propietarios son aquellos que suelen dirigir su propio negocio, con la diferencia de que los primeros no son dueños de un establecimiento, sino que offician de manera más informal e itinerante. Los datos vinculados a dicha clasificación, como indica la Figura 26, arrojaron tres puestos predominantes, de esta forma, 57 (34%) personajes gordos eran operarios, 31 (18%) directores y 28 (17%) trabajadores independientes. Al realizar una distinción de género en esta variable, podemos observar que 40 (32%) varones eran operarios, 26 (21%) directores y 21 (17%) gerentes, mientras que 17 (40%) mujeres eran operarias, 9 (21%) propietarias y 8 (19%) trabajadoras independientes.



La economía es una institución transhistórica (Castoriadis, 2005, 2007, en Negroni, 2011) que abarca a todos los personajes, incluso a los gordos, los cuales a través de los resultados obtenidos demuestran estar insertos en dicha institución, al haber estudiado, trabajado y realizado intercambios monetarios a lo largo del relato. Las variables analizadas permitieron observar la clase social de las unidades de análisis, teniendo en cuenta la influencia del máximo nivel de estudios que han alcanzado, el trabajo que poseían y su jerarquía en el mismo. Los resultados indicaron que, en su mayoría, los personajes gordos pertenecen a la clase media, dato que podría vincularse con el hecho de que muchos de ellos no han alcanzado altos niveles de estudio y gran parte está abocado a ocupaciones informales y/o de baja jerarquía. Siguiendo lo conceptualizado por Schvarstein (1991), la institución económica instituye qué se considera un trabajo digno o formal, estableciendo un sueldo fijo, horarios y tareas específicas, entre otras cosas; el hecho de que muchos ejercieran su oficio de manera informal indica que estos cuerpos se encuentran, una vez más, fuera de lo instituido. Esto último se debe a que, por ser considerados improductivos (Featherstone, 2010, citado en Olea Herrera, 2019), los personajes gordos deben producir sus propias fuentes laborales, muchas veces recurriendo a tareas informales y/o ilegales, que suelen ponerlos en desventaja respecto a los delgados. Esta desventaja puede verse reflejada en el 50% de las mujeres



gordas desempleadas dentro de la muestra, lo cual podría ser una representación de la brecha laboral, en cuestiones de género, existente en todas las sociedades.

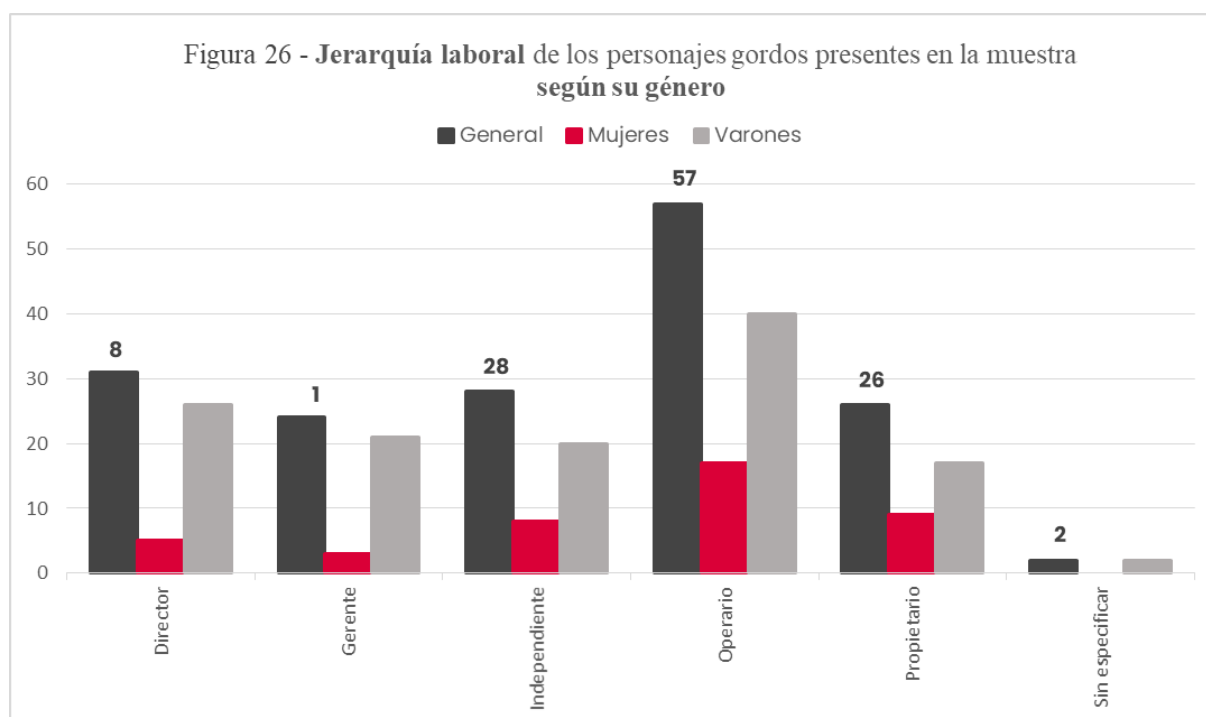
Acercándonos a la teoría de Olea Herrera (2017), si bien las corporalidades gordas forman parte de la institución económica, son invisibilizadas cualitativamente en este aspecto, con trabajos precarios o informales, bajas jerarquías laborales y pocos o desconocidos estudios cursados. A raíz de esto último, podemos ver asociados a los personajes gordos a la improductividad dentro del relato, la cual se aleja de la premisa de eficiencia del sistema capitalista. Siguiendo con Olea Herrera (2019), y su aporte sobre la moralidad, la falta de productividad de los cuerpos gordos podría vincularlos, dentro del imaginario social (Tello, 2003, citado en Negroni, 2011), con la pereza y la falta de voluntad en el ámbito laboral (Featherstone, 2010, citado en Olea Herrera, 2019).

En términos de Vigarello (2011) y Galán Fajado (2016), los datos desarrollados podrían reflejar la transición histórica del estereotipo de gordo burgués, instalado en la Edad Media, al de gordo clase media-baja, característico de la modernidad y asociado a largas jornadas laborales, poco ejercicio y mala alimentación.

El que quiere celeste, que le cueste

El que come y no convida tiene un sapo en la barriga

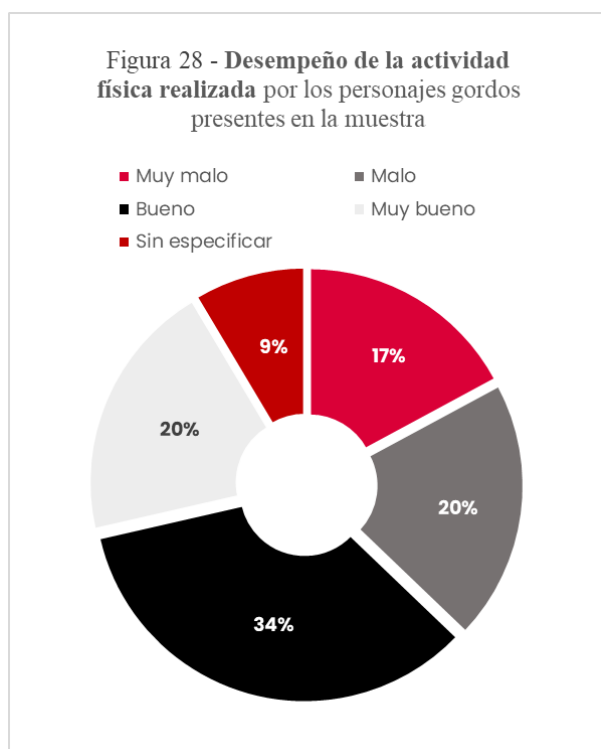
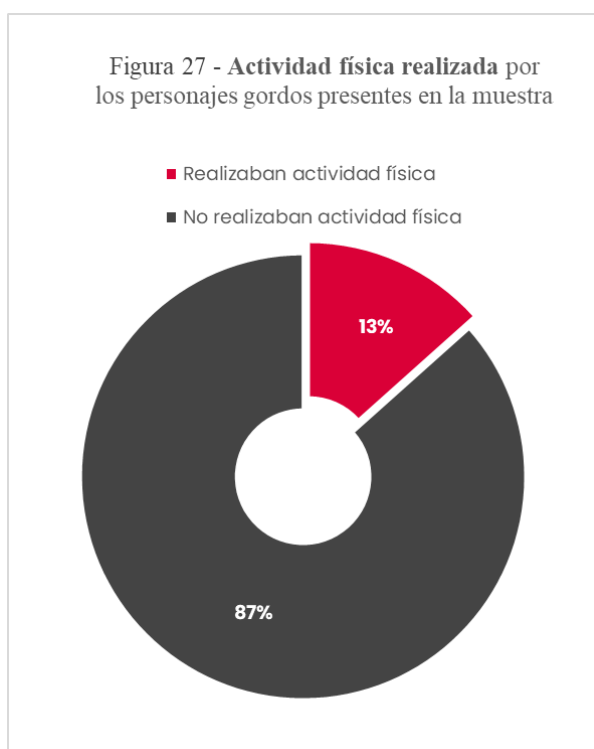
La institución salud estuvo atravesada, a lo largo de la historia, por diferentes criterios en torno a qué es saludable y qué no. Como explica Vigarello (2011), desde su análisis



eurocéntrico, a principio de la Edad Media los cuerpos gordos se asociaban a la buena salud y prosperidad, mientras que, con la llegada de la modernidad, comenzaron a relacionarse a los excesos, al sedentarismo y la no productividad. A raíz de esto, en la actualidad se busca, en términos de Foucault (2002), corregir las desviaciones de estas corporalidades a través de la disciplina, para aumentar su productividad mediante su patologización y consecuente estigmatización.

En esta quinta dimensión, se analizaron variables que podrían asociar a la gordura con hábitos no saludables, como el sedentarismo y el consumo excesivo de alimentos y bebidas perjudiciales. Por otro lado, teniendo en cuenta lo desarrollado por Olea Herrera (2019) con relación a la moralidad de los personajes gordos, se observó su intención de bajar de peso en pos de lo socialmente instituido como saludable (Schvarstein, 1991).

En relación con la variable “actividad física realizada”, la Figura 27 indica que, de las 261 unidades de análisis, 226 (87%) no se mostraban haciendo ejercicio y 35 (13%) sí. Entre estos últimos, 12 (34%) tenían un buen desempeño, 7 (20%) uno muy bueno, 7 (20%) uno malo, 6 (17%) uno muy malo y 3 (9%) no lo especificaron (Figura 28). A la hora de profundizar en las escenas en las que los personajes gordos realizan actividad física, se diferenciaron dos tipos: aquellas en las que demuestran una gran habilidad y las que los muestran con poca destreza. Dentro de las primeras, se observaron dos escenarios posibles, en primer lugar, aquel en el que el personaje gordo se destaca y su entorno se sorprende ante la situación, como es el caso de la señora Shoba, personaje secundario de “Ginny y Sunny”



(Khanna, 2020). Esta mujer puede verse entrenando frecuentemente en el parque y durante una de sus caminatas se encuentra con el protagonista, quien, sin éxito, trata de seguirle el paso diciendo: “Esta gordita camina rápido” (Khanna, 2020, 00:24:40-00:25:46). Otro ejemplo de este escenario es Natalia, personaje secundario de “El testamento de la abuela” (Colinas, 2020). En una de las escenas, esta se suma a un partido de básquet familiar en el que los demás la subestiman y se desconciertan por su actitud segura y competitiva. Al final del juego, Natalia resulta ser más ruda y mejor jugadora que los varones que la rodean, a lo que uno de sus familiares le dice: “Oye, eres buena eh” (Colinas, 2020, 00:45:19-00:48:58). Cabe destacar algunos aspectos en común entre ambos escenarios: la validación verbal del buen desempeño de una mujer gorda por parte de un varón delgado; la seguridad que ambas muestran al ejercitarse; y que, tanto Natalia como la señora Shoba, lo hacen por placer y llevan adelante dicha actividad de manera voluntaria.

El segundo escenario posible para aquellas escenas en las que las unidades de análisis tienen un buen desempeño en la actividad física se encuentra asociado a la sátira y a la exageración. Un ejemplo de esto es Hubie, personaje principal de “El Halloween de Hubie” (Brill, 2020), quien es excepcionalmente habilidoso a la hora de andar en bicicleta. Durante estas escenas, puede esquivar los proyectiles que le arrojan, salvar animales de ser atropellados y tomar sopa, mientras pedalea (Brill, 2020, 00:01:36-00:02:36, 00:05:49-00:06:30). Además de exagerar su destreza, también se lo muestra torpe y satirizado cuando cae de su bicicleta volando por los aires por estar distraído (Brill, 2020, 00:01:36-00:02:40, 00:05:45-00:06:29). Otro caso que puede ejemplificar este escenario es el de Stinkface, personaje secundario de “La pelea estelar” (Karas, 2020). Se trata de uno de los contrincantes del protagonista, cuya principal cualidad a la hora de pelear es utilizar a su favor su sudor exagerado, su peso, su olor y su vello corporal. Stinkface es un luchador profesional reconocido cuya habilidad en el deporte es satirizada hasta el punto de que su movimiento sorpresa dentro del ring es una flatulencia masiva que, en la película, se representa como un viento huracanado en cámara lenta (Karas, 2020, 00:41:21-00:43:37). En estos casos, se pudo ver de qué manera las habilidades extraordinarias que encarnan las corporalidades gordas se banalizan y se reducen a un chiste a través de la sátira.

Un segundo tipo de escenas analizado se vincula al mal desempeño que tienen las unidades de análisis en la actividad física. En este caso, la representación de los personajes se asocia al cansancio, la falta de aire, el sudor excesivo, la torpeza y a la inseguridad, lo cual puede ejemplificarse con Dani, personaje secundario de “Hogar” (Pastor & Pastor, 2020). Aun cuando Dani no realiza actividad física frecuentemente, su padre le insiste en salir a

correr juntos, situación que se torna violenta cuando este último le exige continuar a pesar de advertir su notable agitación (Pastor & Pastor, 2020, 00:20:00-00:21:50). Otro ejemplo se observó en Rosa, mujer mayor de clase alta que quiere bajar de peso en “The Royal Hibiscus Hotel” (Bako, 2017). En su primera aparición, se muestra agitada, haciendo ejercicio torpemente y de mala gana, bajo la supervisión de su personal trainer, razón por la cual exclama: “Dios mío. ¿Por qué debo someterme a esta tortura?” (Bako, 2017, 00:02:24-00:02:58). Para continuar ejemplificando, se puede abordar al personaje secundario de “Todas las pecas del mundo” (Asuad, 2019), Miguel Jiménez. Este último es un niño asmático obligado por el protagonista a formar parte de su equipo de fútbol, quien, sin otra opción, elige ser arquero. Durante los partidos, este personaje se muestra descoordinado, torpe y con un pésimo desempeño en su puesto (Asuad, 2019, 00:44:50-00:47:35). A través de los ejemplos se puede observar de qué manera el mal rendimiento de los personajes gordos en la actividad física va acompañado de la obligación de participar en situaciones violentas, supervisadas y no placenteras.

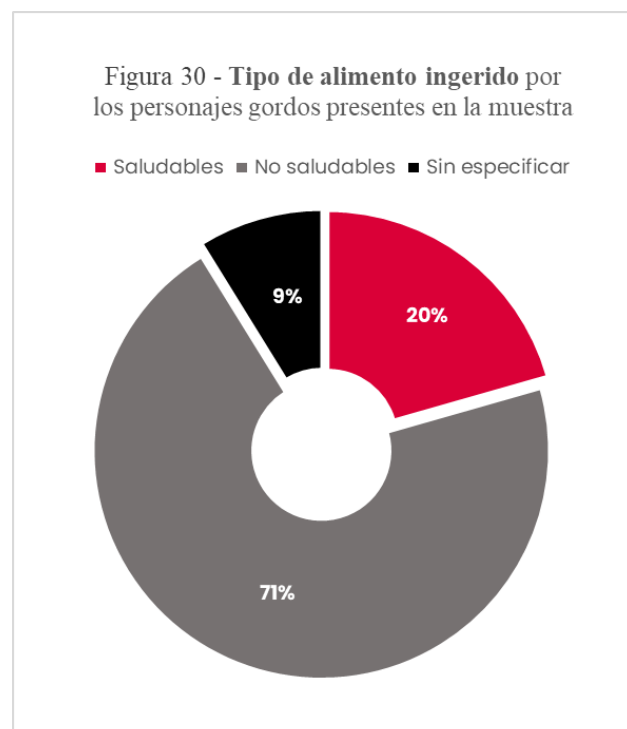
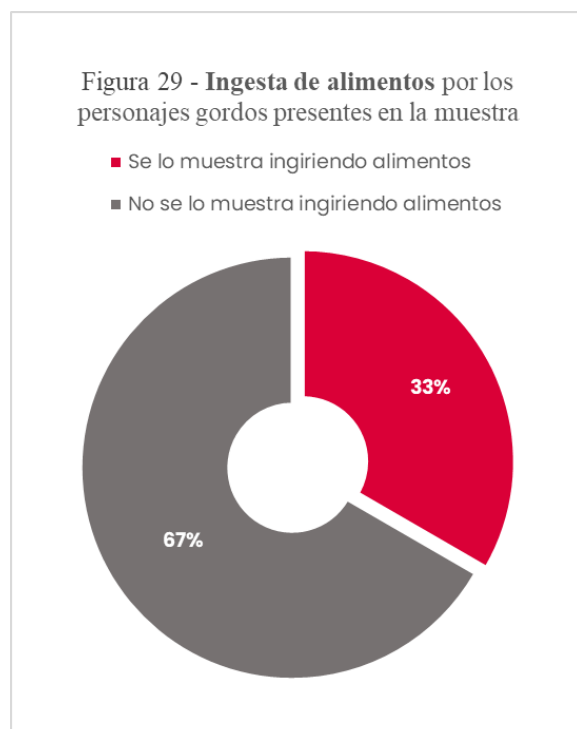
El gran número de unidades de análisis que no realiza actividad física implica, según lo desarrollado por Olea Herrera (2019), una invisibilización cuantitativa de los sujetos en este sentido. Al mismo tiempo, los pocos casos de corporalidades gordas vinculadas al ejercicio conlleva una invisibilización cualitativa expresada en dos aspectos, malos a la hora de ejercitarse o buenos, pero satirizados. A través de esta última invisibilización, basada en la negativización del desempeño, se señalan las desviaciones del cuerpo desarrolladas por Foucault (2002) y la falta de moral indicada por Olea Herrera (2019), ambas asociadas a la carencia de voluntad de los sujetos para autodisciplinarse. Esta inmoralidad intentará ser corregida, dentro del relato, a través de la obligación a hacer ejercicio, muchas veces supervisada por corporalidades que sí se ajustan a la norma. Tanto en los casos en los que entrenan de manera voluntaria, como en los que no, la vigilancia jerárquica planteada por Foucault (2002), envuelve a los personajes en una “red de miradas” que los hace partícipes de la dinámica “vigilantes perpetuamente vigilados” (Foucault, 2002, p.135). La connotación negativa de la gordura en el imaginario social se ve reflejada en conductas que se enmarcan en el concepto foucaultiano de gubernamentalidad (Olea Herrera, 2019), es decir, la realización de la actividad física como medio para autorregular sus cuerpos sin necesidad de una coerción directa (Lupton, 1999, citada en Olea Herrera, 2019, p.65).

Si bien lo desarrollado aporta a la construcción de un imaginario que desvincula a las corporalidades gordas del ejercicio, no se puede negar la existencia de situaciones en las que las unidades de análisis realizan actividad física, sin que ello implique un conflicto en el

relato. Estos casos pueden ser interpretados, en términos de Schvarstein (1991), como una fuerza instituyente que se resiste a ser encasillada en los estereotipos mencionados anteriormente y promovido por el imaginario (Galán Fajardo, 2016).

En relación con la alimentación de las unidades de análisis, la Figura 29 señala que 174 (67%) no se mostraron ingiriendo alimentos y/o bebidas durante el film, mientras que 87 (33%) sí, siendo esta una acción que realizaban, por lo general, en una de sus primeras apariciones. Dentro de estos últimos 87 personajes, 72 consumían alimentos no saludables, 21 saludables y 9 no lo especificaban (Figura 30). Aquellos productos que eran perjudiciales para la salud, por lo general, se asociaban a ultraprocesados, bebidas azucaradas y/o con alcohol, y a otros consumos nocivos como el cigarrillo.

Para la construcción de los personajes dentro de un film, su primera aparición es una de las más representativas, aportando una impresión que marcará las bases para el resto del relato. A raíz de esto, del total de unidades de análisis que ingerían alimentos durante las películas, interesaron aquellas cuyas escenas introductorias giraban en torno a la comida. Un primer ejemplo de ello es Chichi, personaje secundario de “No me digas solterona” (Helfer, 2018), quien en sus primeros minutos en pantalla acude a una reunión en la casa de la protagonista con una tarta. Mientras el grupo charla, ella es la única que come papas fritas de un bowl que tiene entre sus manos (Helfer, 2018, 00:05:00-00:07:00). La secuencia mencionada marca el inicio de la caracterización de Chichi alrededor de la ingesta de alimentos, la cual se mantendrá en la mayoría de sus apariciones, sobre todo en las reuniones



con sus amigas, siendo la única que se muestra comiendo o hablando de comida. Otro ejemplo es el de Victor, personaje secundario de “La nochebuena es mi condena” (Santucci Filho, 2020), quien ingresa a escena arribando, junto a su esposa, a la casa del protagonista para celebrar Nochebuena. En esta aparición, Victor tiene en sus manos el pavo navideño con el que estará obsesionado el resto del film y por el cual inventará una excusa, al igual que todos los años, para poder llevárselo a su casa y comerlo solo (Santucci Filho, 2020, 00:08:06-00:09:17). Frank Holliday, personaje secundario de “El secreto de Navidad” (Sullivan, 2014), es otro ejemplo de una presentación en torno a la comida. En su primer diálogo, este personaje le dice a la protagonista sobre su café: “No se preocupe por un poco de crema y azúcar. Le dará grasa para mantener el calor” (Sullivan, 2014, 00:17:40-00:17:50). En la misma escena, mientras se encuentra sentado junto a su hijo y a la protagonista en el bar, le sirven un plato de galletitas navideñas glaseadas. Esto desencadena un reproche por parte de sus acompañantes, quienes preocupados le dicen:

Hattie: Aquí tienes, Frank

Sr. Holliday: ¡Gracias, Hattie!

Hijo: Papá, ¿en serio? ¿Galletas para desayunar?

Sr. Holliday: Son de temporada. Hattie solo las hace en diciembre. Se acabarán muy pronto.

Hijo: Ahora que tenemos doctora, deberías hacer una cita para revisar tu colesterol.

Protagonista: Puede venir...

Sr. Holliday: Estoy bien. Siempre he comido así.

Protagonista: Entonces Andy tiene razón.

Hijo: ¡Tengo razón! Y últimamente estás cansado.

Sr. Holliday: ¡Es mi época de más trabajo! Además, vive unas décadas más y dime qué tan animado te sientes (Sullivan, 2014, 00:18:20-00:19:05).

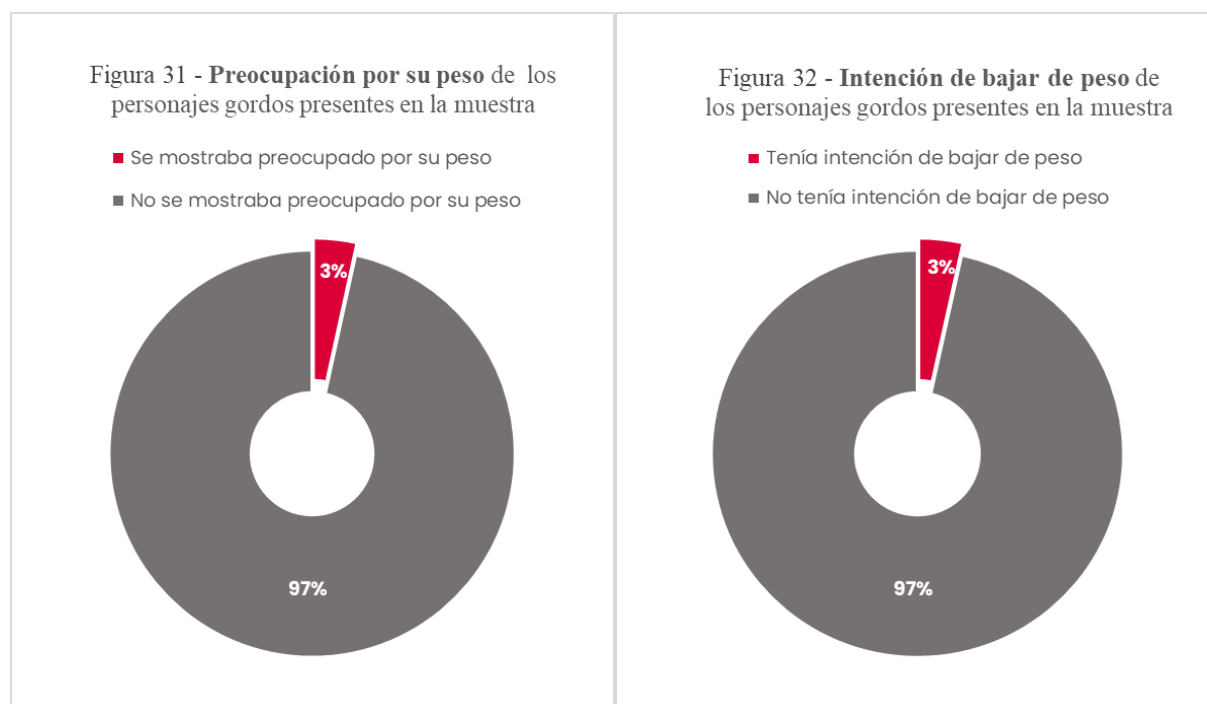
Durante el resto de la película, el Sr. Holliday va a ser interrogado acerca de su salud por la protagonista, la cual es doctora. De esta forma, a pesar de que no continúe ingiriendo alimentos, se va a inferir que este personaje come mal y tiene un problema de salud. Por último, se encuentra el ejemplo de Roeda, personaje secundario de “Pretville” (Korsten, 2014), quien, en su primera escena, se ubica en la panadería de la ciudad preguntando por qué no están listas sus rosquillas (Korsten, 2014, 00:09:30-00:10:00). El resto de sus apariciones se van a ver marcadas por la comida y la sátira, de esta forma, si todos cantan y bailan, Roeda va a cantar y bailar mientras come. Teniendo en cuenta lo desarrollado en el capítulo “Si no te he visto, sí me acuerdo”, se observó una relación entre la motivación de los personajes

durante el relato y su caracterización, a través de su primera aparición. Es así que tres de los cuatro ejemplos mencionados anteriormente tienen, entre sus motivaciones, la comida, entendiendo esto como la necesidad de conseguirla, conservarla o ingerirla.

Otro aspecto analizado fueron los lugares y contextos en los que se llevó a cabo la ingesta de alimentos, es así que se observó una tendencia a mostrar a los personajes comiendo en lugares insólitos y/o descontextualizados. A modo de ejemplo, Hubie (Brill, 2020) tomaba sopa arriba de su bicicleta (Brill, 2020, 00:01:40-00:02:25); Roeda (Korsten, 2014), bailaba y cantaba en la calle mientras comía; y Charles, personaje secundario de “Spenser: Confidencial” (Berg, 2020), fue el único en comer durante una tensa reunión de la mafia (Berg, 2020, 01:38:06-01:34:22). Los casos mencionados son ejemplo de una satirización a través de la ingesta de alimentos, llevando la acción a extremos absurdos, quitándole el sentido y reforzando una caracterización negativa asociada a la comida. Al mismo tiempo, dicha representación también puede vincularse a la violencia, la irresponsabilidad y el egoísmo, lo cual se ejemplifica a través de aquellos personajes que se mostraban egoístas a la hora de compartir su comida y/o consumían alcohol en exceso. Dentro del primer tipo, se encuentra Víctor, personaje secundario de “La Nochebuena es mi condena” (Santucci Filho, 2020), quien, como se mencionó anteriormente, todas las Navidades busca excusas para llevarse a casa el pavo y comerlo solo (Santucci Filho, 2020, 00:39:23-00:40:05). Otro personaje secundario que se representa egoísta es el Sargento Downey, de “El Halloween de Hubie” (Brill, 2020). En una de las escenas, Hubie intenta tomar un caramelo de la taza del sargento y pregunta: “¿Puedo?”, a lo que Downey responde: “Solo me quedan 30” (Brill, 2020, 00:36:45-00:36:52). Un último ejemplo se observa en Beatriz, protagonista de “Sí, mi amor” (Maldonado, 2020), quien tiene una discusión con su novio en la cena de Navidad y antes de abandonar el lugar se lleva las sobras de comida (Maldonado, 2020, 00:31:01-00:31:18). A la hora de abordar el consumo excesivo de alcohol, se analizaron ejemplos como el ya mencionado Michael Imotoda (Bako, 2017), el cual se encuentra ebrio durante todo el film, situación que el resto halla chistosa e incluso simpática. Su alcoholismo lo lleva a ser irresponsable con su trabajo y a realizarlo de manera incompetente debido a su recurrente ausencia. En concordancia con este último caso, Maurizio, personaje secundario de “La increíble historia de la Isla de las Rosas” (Sibilia, 2020), también se caracteriza por ser irresponsable a raíz de su alcoholismo. Su permanente estado de ebriedad en el relato le permite acompañar al protagonista en su delirante plan, el cual pone en peligro su salud, su futuro y su libertad. Un tercer ejemplo se observa en Baturro, personaje secundario de “Chicuarotes” (García Bernal, 2019), hombre desempleado, de aproximadamente 50 años,

que se visualizó durante todo el film tirado en su sillón, viendo televisión y consumiendo alcohol de manera excesiva. Acompañando este estilo de vida, Baturro es construido como el villano de la película por ser machista, violento y abusivo con su familia. Esta relación entre los personajes gordos y su alimentación se da a través de una invisibilización cualitativa, desarrollada por Olea Herrera (2019), marcada por estereotipos (Galán Fajardo, 2016) que resaltan su falta de moralidad, por ejemplo, gordos egoístas y/o alcohólicos, que gran parte del tiempo se encuentran comiendo. De esta forma, a diferencia de lo que sucede con la actividad física, en el imaginario, explicado por Tello (2003, citado en Negroni, 2011), se vincula a las corporalidades gordas con la ingesta de alimentos y bebidas, a través de la inmoralidad.

En nuestra sociedad medicalizada, la institución salud, en términos de Schvarstein (1991), determina lo que es saludable y lo que no, siendo, según Menéndez y Di Pardo, la única voz legítima para “diagnosticar, explicar, atender y solucionar los problemas de enfermedad” (Menéndez y Di Pardo, 1996, citados en Olea Herrera, 2019, p.43). De esta manera, la gordura es patologizada, siguiendo a De Cicco (2017), basándose en un tamaño y peso corporal considerados excesivos según los criterios de la época. Estas desviaciones son corregidas a través de las biopedagogías propuestas por Wright (2012, citado en Olea Herrera, 2019), entendidas como estrategias regulatorias y disciplinarias observables, que en la muestra aparecen reflejadas en la realización de deporte y la dieta. Con relación a esto, en el presente trabajo se indagó si los personajes gordos, en términos de Foucault (2022), autodisciplinaban sus cuerpos. De esta manera, como lo indica la Figura 31, de las 261 unidades de análisis, 252 (97%) no se mostraban preocupadas por su peso, mientras que 9



(3%) sí lo hacían y querían adelgazar (Figura 32). Para lograr esto, ninguno de ellos acudió a un profesional de la salud que lo asesore y solo 5 recurrieron a la dieta (Figura 33). Por último, la Figura 34 señala que de los 9 personajes con intención de bajar de peso, 4 (44%) no lograron hacerlo, 4 (44%) no lo especificaron y únicamente Guadalupe, de “Ni tú, ni yo” (Santillán-López, 2018), representando el 12%, adelgazó. Las desviaciones de cuerpo y de carácter vuelven incapaces a las corporalidades gordas de resistirse a la comida y de autodisciplinarse, es por ello que la institución salud las señala a través de la vigilancia jerárquica planteada por Foucault (2002). Dentro de la muestra, dicha vigilancia toma forma de advertencia o recordatorio de la falta que se está cometiendo en ese momento, como es el caso ya mencionado de Frank Holliday y los reiterados comentarios que recibe de su hijo y la protagonista, sobre su supuesto problema con las galletas glaseadas y el colesterol (Sullivan, 2014). Otro ejemplo de esto se puede visualizar en la escena entre Pumla y su hermana en “Uncovered” (Nodada, 2019):

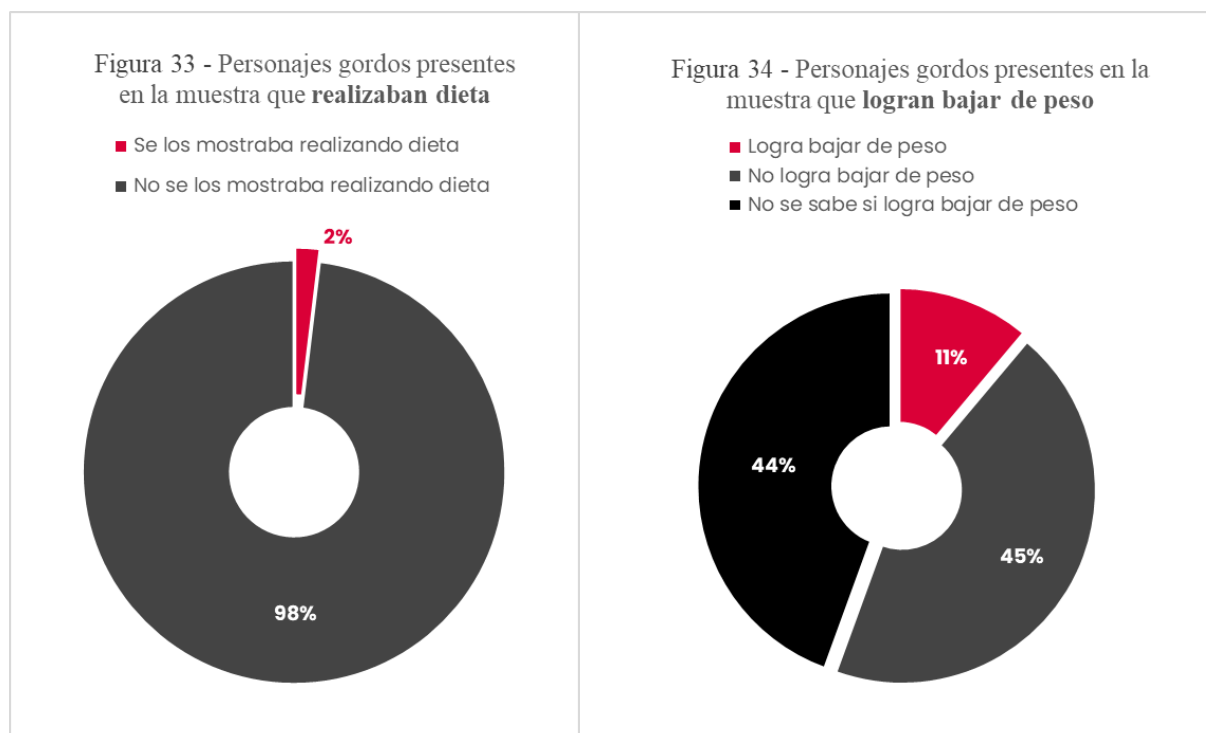
Protagonista (flaca): “¿Sabes qué? Dejame pagar la cuenta.”

Pumla (gorda): “Al carajo. Me debes el postre. Espera. ¿Quieres privarme del postre? ¿Qué te pasa?”

Protagonista (flaca): “¿No estás a dieta?”

Pumla (gorda): “¡Pudrete!” (Nodada, 2019, 00:04:55-00:05:30)

Un caso similar a este último se lleva a cabo en “La nochebuena es mi condena” (Santucci Filho, 2020), cuando en la cena familiar Soraia le dice a sus hijas gordas: “Juliana. Bia. Si no



comen ensalada no recibirán regalos”, a lo que su padre, Luiz Claudio, responde: “Exacto niñas. Coman ensalada”. Teodora oye la conversación y le dice a Luiz Claudio: “Tú también, estás a dieta”, y él responde: “Mi dieta comienza después de Año Nuevo” (Santucci Filho, 2020, 00:08:29-00:08:53). En algunos casos, las advertencias forman parte de un discurso pedagógico basado en la creencia, instalada en el imaginario, de que el gordo tiene que ser instruido, ayudado y aconsejado sobre su salud (Evans et. al., 2008, citados en Olea Herrera, 2019). Un ejemplo de esto es la escena de “El empleado nocturno” (Cristofer, 2020), en la que el protagonista, que está en el espectro autista, le dice a un personaje gordo que lo está atendiendo:

Protagonista (flaco): “Necesita bajar de peso. La obesidad es un problema estético y también un peligro para la salud. Podría tener cardiopatías, diabetes, un derrame cerebral, presión arterial alta, cáncer, cálculos biliares, osteoartritis y gota”.

Empleado (gordo): “No estoy obeso”

Protagonista (flaco): “Pues, está muy muy gordo” (Cristofer, 2020, 00:51:35-00:52:25)

Estas advertencias, en términos de Schvarstein (1991), son la voz de lo instituido por la salud y tienen como finalidad despertar la gubernamentalidad foucaultiana de los personajes gordos desviados (LeBesco, 2011, citado en Olea Herrera, 2019). Adquiriendo la forma de comentarios sutiles e inocentes, estos señalamientos son parte de un sistema de vigilancia cotidiano e imperceptible en el cual, según Foucault (2002), participan todos los miembros de la sociedad, ya sea como vigilantes y/o vigilados. Cuando las desviaciones son encausadas, entra en escena el sistema de gratificación-sanción que plantea Foucault (2002), que recompensa las conductas y cualidades con connotación positiva para lo instituido (Schvarstein, 1991). En el caso de la muestra, el descenso de peso tiene como recompensa el reconocimiento de los pares, volviéndose un logro moral sobre las desviaciones de la conducta y el cuerpo, gracias al sacrificio y trabajo duro. Se observa un ejemplo de esto en “En busca del éxito” (Mehta, 2020), cuando el protagonista flaco se encuentra con una antigua conocida y mantienen el siguiente diálogo:

Protagonista (flaco) “¿Qué estás rodando?”

Conocida (gorda) “¿No se nota? (señala su cuerpo) ¡Pastillas para adelgazar!”

Protagonista (flaco) “¡Has perdido mucho peso! Bien.”

Conocida (gorda) “Sí, pero lo perdí con trabajo duro, no con estas pastillas” (Mehta, 2020, 01:26:30-01:26:50).

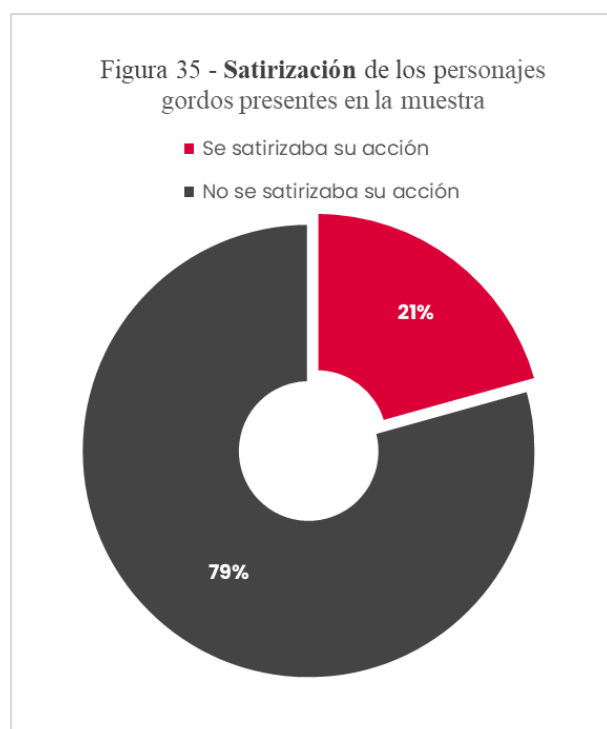
Otro ejemplo de este reconocimiento es lo que dice Bobby, personaje secundario de “El secreto: Atrévete a soñar” (Tennant, 2020): “¿Tucker adelgazo?, se ve bien” (Tennant, 2020, 00:38:51-00:39:00).

Según Olea Herrera (2019), en la modernidad, la salud es un deseo y una responsabilidad, tanto individual como colectiva. De esta forma, los sujetos que logran encauzar sus desviaciones, a través de la autodisciplina de Foucault (2002), van a adquirir relevancia, reconocimiento y jerarquía social. Entonces, a pesar de que la delgadez y los conceptos asociados a ella, como el esfuerzo, el trabajo duro y el sacrificio; tienen una connotación positiva en el imaginario instituido, los personajes gordos de la muestra parecen indiferentes ante estos supuestos beneficios. Esto último puede observarse en la cantidad de personajes que realizan actividad física y los que se preocupan por su peso dentro del relato, los cuales parecen ignorar la estigmatización y patologización que los presiona. Es así cómo, en la muestra, se observan cuerpos gordos corruptos, inmorales, que se niegan a encauzar sus desviaciones y que no asumen la responsabilidad de su salud, contribuyendo así a su invisibilización cualitativa, en palabras de Olea Herrera (2019).

Gordo puto

Gordo, te comiste la peli

A la hora de contar la historia de un personaje dentro de un film, existe siempre la posibilidad de que se ejerza violencia sobre el mismo, sin importar el género de la película o



las características de los personajes. La misma puede ejercerse de manera explícita, a través de agresiones verbales, físicas y psicológicas; y/o implícitamente mediante, entre otros recursos, la sátira. A raíz de esto, en esta última dimensión se observó si las unidades de análisis se involucraban en situaciones violentas de alguno de estos tipos y, de ser así, las características de dichas escenas. En primer lugar, los datos asociados a la satirización de los personajes gordos (Figura 35) arrojaron que en 207 (79%) casos no se utilizó este recurso, mientras que en 54 (21%) sí. El análisis de los resultados

se llevó a cabo a partir de los cuatro rasgos desarrollados por Pérez Rufi (2016) para abordar la construcción de los personajes en el relato: la apariencia física, el carácter, la vida exterior y la motivación.

La satirización de la apariencia física implica la exageración, banalización y caricaturización tanto de la fisonomía del personaje (sexo, edad, color de la piel y del pelo, peso, altura y defectos físicos del sujeto) como de su vestuario (ropa, peinado y accesorios). Respecto a la satirización de la fisonomía, se observó el ejemplo de Valdomero, personaje secundario de “Ni de coña” (Ayllón, 2020), quien es caracterizado como un hombre muy feo, pelado, con un diente de metal, uniceja y excesivo vello corporal. A pesar de sus defectos, Valdomero es muy popular entre las mujeres, hecho que resulta extraño para quienes lo rodean, puesto que no lo consideran atractivo. Ejemplos de satirización del vestuario se encontraron en Charles (Berg, 2020), quien viste atuendos del mismo color que su auto; Sidney, personaje secundario de “Amor. Boda. Azar.” (Craig, 2020), que fue el único en asistir al casamiento de su amiga con un incómodo traje típico escocés, sin ropa interior y sin ser escocés; y la mamá de Hubie, de “El Halloween de Hubie” (Brill, 2020), quien a lo largo del film utiliza remeras con frases de sentido sexual que, aparentemente, no comprende (Brill, 2020, 00:08:44-00:09:11, 00:27:42-00:28:12, 00:59:29-00:60:00, 01:19:28-01:19:34).

En segundo lugar, la satirización del carácter involucra una exageración de las capacidades y/o incapacidades de los personajes, de su reacción ante los estímulos y la ridiculización de su personalidad y forma de actuar. Como ejemplo de esto, Luicci, en “Liefing” (Webber, 2010), es parodiado al exagerar sus gestos y su acento italianos. Este tipo de satirización también puede implicar un intercambio de roles etarios al representar a adultos actuando como infantes, o viceversa; por ejemplo, cuando se insinúa que Hubie (Brill, 2020), en su adultez, se hace pis en la cama (Brill, 2020, 00:07:04-00:07:40); o cuando Julián, personaje adulto secundario de “Hacerse mayor y otros problemas” (Martínez-Lázaro, 2018), siente afición por los libros para niños (Martínez-Lázaro, 2018, 00:27:35-00:27:52). Un ejemplo de sátira de la reacción ante estímulos es cuando Golf conoce a una de sus actrices favoritas, escena que involucra sudor en exceso, mobiliario que se rompe repentinamente y un accidente que desencadena el desarrollo de la trama (Thongauam, 2019, 00:20:10-00:21:27).

En tercer lugar, la satirización de la vida exterior incluye el carácter insólito, extraño y singular de asuntos de la vida profesional, personal y privada de los personajes. Ejemplos de esto pueden observarse en la gran afición a la magia de Juan Morales (Pinzon, 2020, 00:01:25-00:04:55), protagonista de “Chichipatos: ¡Qué chimba de Navidad!” (Pinzon, 2020); y la obsesión de Hubie (Brill, 2020) por Halloween. Otro ejemplo es la peculiar decoración

del cuarto de Jorge, personaje adulto de “Orígenes secretos” (Galán Galindo, 2020), el cual está empapelado con imágenes de hentai (Galán Galindo, 2020, 00:42:20-00:42:42).

Por último, la satirización de la motivación de los personajes supone una banalización y ridiculización de las razones que lo llevan a actuar dentro del relato. Ejemplos de esto se observaron en la motivación por la comida que Roeda (Korsten, 2014) y Victor (Santucci Filho, 2020) tienen en sus respectivos relatos.

Los 54 personajes gordos satirizados son ejemplo de una invisibilización cualitativa que reduce aspectos de su vida a un chiste, provocando que no sean tomados en serio dentro del relato y que, debido a las connotaciones negativas asociadas a la satirización, produzcan un rechazo en el espectador. Esto podría señalar una asociación entre la gordura y el humor dentro del imaginario, desarrollado en el marco teórico por Tello (2003, citado en Negroni, 2011).

Para abordar la violencia ejercida sobre los personajes gordos se contabilizaron aquellos cuyas vidas no transcurrían en escenarios violentos y de igual forma eran agredidos física, psicológica o verbalmente por un tercero. A raíz de esto, como se indica en la Figura 36, se encontraron 211 (81%) unidades de análisis que no fueron víctimas de violencia física ni psicológica y 50 (19%) que sí. Estas situaciones suelen tener origen en el entorno cotidiano o familiar del sujeto, siendo los victimarios más frecuentes amigos cercanos, padres, madres y parejas. Para ejemplificar los datos se puede mencionar a DJ Vance, protagonista de

“Hillbilly, una elegía rural” (Howard, 2020), quien durante su infancia es constantemente agredido, física y verbalmente, por su madre haciendo referencia a su gordura (00:29:51-00:31:42). Otro ejemplo puede ubicarse en Lucia y Oona, infantes en “Siente el ritmo” (Down, 2020), quienes son menospreciadas por su profesora de danza por no ser buenas bailarinas. Dentro del entorno familiar también se observaron casos de violencia dentro de la pareja, como el de Masa, de “Los Leones” (Perozo, 2019), que es violentado por su esposa (Perozo, 2019, 00:10:04-00:11:25).



Por último, como muestra la Figura 37, 25 (10%) personajes gordos fueron víctimas únicamente de violencia verbal, es decir, que un tercero utilizó vocabulario despectivo para referirse a ellos. Un ejemplo de esto es el insulto que recibe Jang Ho, personaje secundario de “Tiempo de caza” (Yoon, 2020), de parte de su amigo Ki Hoon, quien le dice: “Mierda. ¿Esa es mi camiseta? ¡La estiras, gordo! ¡Quítatela!” (Yoon, 2020, 00:01:07-00:01:15). Al igual que en este último caso, en “Kapoor & Sons” (Batra, 2016), el abuelo del protagonista le dice a su enfermera, luego de burlarse de ella: “Lo siento, gorda vaca” (Batra, 2016, 00:13:46-00:13:50); y en “Toots and the fake” (Thong-Uam, 2019) Ice, personaje delgado, le dice a Golf: “Ya basta gordo, ¿Eres el profesor de actuación? ¿O te comiste a uno?” (Thong-Uam, 2019, 00:35:28-00:35:38). Lo desarrollado muestra de qué manera la connotación negativa que tiene la palabra “gordo”, en el imaginario de Castoriadis (2001), la convierte en un insulto, en una condición que nadie quiere padecer, quitándole su principal función de adjetivo descriptivo.

La cantidad de casos en los que personajes gordos sufren violencia de algún tipo muestran que, a pesar de que las agresiones no siempre se llevan a cabo de manera explícita, ya sea a través de golpes o insultos, los relatos no dejan de ser violentos. De esta forma, la violencia en los films también puede verse a través de la invisibilización cualitativa planteada por Olea Herrera (2017), utilizada como recurso para violentar a los personajes gordos de manera implícita, satirizándolos, ridiculizándolos, etc. Ambos tipos de violencia pueden ser ejemplo de la presencia, dentro del relato, de una sanción normalizadora, desarrollada por



Foucault (2002), que busca corregir las desviaciones de los gordos a través de “procedimientos sutiles que van desde el castigo físico leve, a privaciones menores y a pequeñas humillaciones” (Foucault, 2002, p.136). Esto quiere decir que en ninguna sociedad ser gordo implica romper una ley, sin embargo, sus cuerpos encarnan faltas a lo instituido que escapan a la norma, lo cual los vuelve objetos sancionables sobre los que se deben aplicar correctivos para encauzar sus conductas.

Conclusiones: la gordura, 222 películas después

A través del presente trabajo final se buscó analizar de qué manera eran representadas las corporalidades gordas en Netflix, una plataforma de streaming de alcance internacional, cuyo impacto en los últimos años ha modificado las formas de producción, reproducción y consumo de contenido audiovisual. El análisis de dichas representaciones se enmarcó en conceptos y teorías alrededor de los cuerpos gordos, las instituciones y el cine, aristas que se vincularon a lo largo de todo el abordaje. Para el estudio de estas representaciones se identificó, en un primer momento, la presencia de personajes gordos dentro de las películas de ficción; luego, se reconoció el contenido en torno a los mismos, teniendo en cuenta las cuatro dimensiones planteadas por Pérez Ruffi (2016): la apariencia, el carácter, la vida exterior y la motivación; por último, se describió de qué manera eran construidos dentro de las instituciones socio-afectiva, economía y salud. Estos procesos permitieron alcanzar el objetivo general de investigación que implicaba analizar el contenido que circula en los largometrajes de ficción estrenados durante el 2020 en Netflix Argentina, con relación a las corporalidades gordas. Dicho análisis se estructuró alrededor de seis dimensiones: características generales de los films, por un lado, y de los cuerpos gordos, por otro, institución socio-afectiva, institución económica, institución salud y violencia.

El carácter global y masivo de Netflix va acompañado de su objetivo de producir contenido que abarque la mayor cantidad de gustos y represente al público más amplio posible. Los datos arrojaron que esta plataforma ofrece productos de calidad intermedia, para un entretenimiento variado, fugaz y disponible de manera inmediata, que se ven atravesados, por lo que, en palabras de Olea Herrera (2017), se entiende como invisibilización cuantitativa y cualitativa de las corporalidades gordas. La invisibilización cuantitativa es aquella que limita el flujo de información en torno a estas últimas, no solo a través de su ausencia en los largometrajes, sino también disminuyendo su tiempo en pantalla, al construirlas como personajes secundarios. Es por esto que, según los datos, los cuerpos gordos representan una minoría cinematográfica, dentro de la cual se lleva a cabo un nuevo proceso de invisibilización cuantitativa, esta vez sobre aspectos como el género; reflejado en la poca presencia de identidades de género diferentes a la masculina; el rango etario, a través de los escasos infantes y adolescentes; y la orientación sexual, vinculada a la falta de representatividad del colectivo LGTBIQ+.

Cuando las corporalidades gordas pasan esta primera barrera cuantitativa y logran introducirse en los films, entra en juego la invisibilización cualitativa que “opera de manera

selectiva en pos de la relación simbólica entre gordura y características indeseables a través de representaciones negativizadas, estereotípicas y discriminantes de los cuerpos gordos” (Olea Herrera, 2017, p.306). En un primer momento, este proceso se observó en torno a dos dimensiones fundamentales a la hora de construir un personaje, según Pérez Rufi (2016), el carácter y la motivación de los mismos. Los datos arrojan que las características desarrolladas en estas dimensiones no solo se corresponden con distintos estereotipos cinematográficos (Galán Fajardo, 2016), sino que encarnan las desviaciones planteadas por Foucault (2002), mostrando en el cine personajes gordos corruptos, con cuerpos corruptos, que irrumpen en el relato realzando la imagen de las corporalidades delgadas que lo rodean. De esta forma, según lo visualizado en la muestra, el imaginario los construye a través de dos opuestos: bueno o malo; es decir, como desubicados, maleducados, malhumorados, sucios, viciosos, corruptos, violentos, torpes e infantiles; o como sabios, simpáticos, bondadosos, amables y sinceros. Respecto a sus motivaciones, estas estaban mayormente vinculadas al bienestar del protagonista, lo cual tiene relación con el carácter de personaje secundario de la mayoría de las unidades de análisis, ya que los mismos se construyen para acompañar y colaborar con la historia del protagonista, asegurando que este tenga todas las herramientas necesarias a la hora de alcanzar sus objetivos (Pérez Rufi, 2011).

De la misma manera, la invisibilización cualitativa permite representar a las corporalidades gordas como sujetos que no logran adaptarse a las normas y valores instituidos en torno a la vida en sociedad, la economía y la salud (Schvarstein, 1991). A raíz de esto, son representadas, en torno a la institución socio-afectiva, como personas solitarias, sin amigos, sin familia, asexuadas e incapaces de enamorarse. En segundo lugar, respecto a la institución económica, los personajes gordos se asocian a trabajos informales, bajas jerarquías laborales y pocos o desconocidos estudios cursados, vinculándose a la improductividad, la pereza y la falta de voluntad en el ámbito laboral, lo cual se aleja de la premisa de eficiencia del sistema capitalista. Por último, en el abordaje de la institución salud se tuvieron en cuenta dos aspectos, la cantidad de corporalidades gordas que hacían ejercicio y la vinculación de estas con la comida. En relación al primero, los cuerpos gordos se muestran malos a la hora de ejercitarse o buenos pero satirizados, lo cual señala las desviaciones desarrolladas por Foucault (2002) y la falta de moral indicada por Olea Herrera (2019), ambas asociadas a la carencia de voluntad de los sujetos para autodisciplinarse. Esta inmoralidad intentará ser corregida, dentro del relato, a través de la obligación a hacer ejercicio, muchas veces supervisada por corporalidades que sí se ajustan a la norma. A propósito de la relación de los personajes gordos con la comida, la misma se encuentra marcada por estereotipos (Galán

Fajardo, 2016) que resaltan su falta de moralidad, construyendo gordos egoístas y/o alcohólicos, que gran parte del tiempo se encuentran comiendo. De esta forma, se vincula a los cuerpos gordos con la inmoralidad y la negación a encauzar sus desviaciones y asumir la responsabilidad de su salud, reflejadas en la ingesta de alimentos y la poca actividad física.

Por último, respecto a la violencia ejercida sobre las corporalidades gordas dentro de los films, se observó que las agresiones no siempre se llevan a cabo de manera explícita, a través de golpes o insultos, sino que también pueden verse implícitamente en la invisibilización cualitativa, utilizada como recurso para violentar mediante la sátira y la ridiculización. Esto quiere decir que a pesar de que en ninguna sociedad ser gordo implique romper una ley, sus cuerpos encarnan faltas a lo instituido sobre los que se deben aplicar correctivos para encauzar sus conductas.

En conclusión, cuando las corporalidades gordas lograron atravesar la barrera de la invisibilización cuantitativa y mostrarse en los largometrajes presentes en Netflix Argentina durante el 2020, su representación se encontró atravesada por una invisibilización cualitativa que las violentaba en el marco de las instituciones socio-afectiva, económica y salud. De esta forma, los personajes gordos que participaron en estas dinámicas institucionales dentro de los relatos fueron representados negativa, satirizada, patologizada y estereotipadamente, negándoles relatos y colocándolos en una posición de desventaja respecto a las corporalidades delgadas.

Referencias

- Bettendorff, M. E., & Prestigiacomio, R. (2002). *El relato audiovisual*. Buenos Aires. Editorial Longseller
- Castoriadis, C. (2001). "Institución primera de la sociedad e instituciones segundas". En *Figuras de lo pensable* (pp. 115-126). México: Fondo de Cultura Económica.
- Contrera, L. (2020). "Contra la patologización intensiva en términos de derechos humanos: activismo gordo en Argentina". En *Arxius de sociología N° 42* (pp. 175-188).
- Contrera, L. (2018). "'Gordx no es un sentimiento': trastornos alimentarios, cuerpos regimentados y almas "de gordx" en el tráfico afectivo de Internet". Buenos Aires: Universidad de la Matanza.
- Cooper, C. (2013). La gordura es un asunto del feminismo pero... ¿De qué feminismo?. GORDA! <https://gordazine.tumblr.com/post/46354728211/la-gordura-es-un-asunto-de-l-feminismo-pero-de>
- De Cicco, G. (2017). "Activismo gordo sudaca, latino, punk y desviado". En: *Awid*. Disponible en: <https://www.awid.org/es/noticias-y-an%C3%A1lisis/activismo-gordo-sudaca-latino-punk-y-desviado>
- Delgado Jaimes, S. (2016). "¿Cómo se construye una gorda? De Cromos al activismo: aproximación a las representaciones de los cuerpos gordos en Colombia" (Magíster en Estudios Culturales). Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá.
- Diccionario Panhispánico del Español Jurídico (10 de septiembre del 2022). Película cinematográfica. <https://dpej.rae.es/lema/pel%C3%ADcula-cinematogr%C3%A1fica>
- Emanuelli et. all. (2009). "Herramientas de Metodología para investigar en comunicación. Conceptos, reflexiones y ejercicios prácticos". Córdoba: Facultad de Ciencias de la Comunicación.
- Emanuelli et. all (2012). "Herramientas de Metodología para investigar en comunicación. Técnicas de recolección y análisis de la información". Córdoba: Facultad de Ciencias de la Comunicación.
- Enfoque Consumos Culturales. (2020). "Consumo audiovisual streaming en Argentina". Disponible en: http://enfoqueconsumosculturales.org.ar/wp-content/uploads/2020/03/Consumo-audiovisual-streaming-en-Argentina_Enfoque-Consumos-Culturales_marzo-2020.pdf

- Feminacida (2021). Apuntes sobre el gordoodio en los medios de comunicación. Diario con vos. <https://www.diarioconvos.com/2021/06/10/apuntes-sobre-el-gordoodio-en-los-medios-de-comunicacion/>
- Foucault, M. (2002). “Los cuerpos dóciles”, “Los medios del buen encauzamiento” y “El panoptismo” . En *Vigilar y castigar* (pp. 139-233). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Galán Farjado, E. (2006). “Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva”. En *ECO-PÓS*, vol. 9, n.1, p.58-81. España.
- Julián Gonzales, R. (2019). “Netflix, películas originales y su variedad de géneros”. En: [meistudies.org](http://www.meistudies.org). Perú: Universidad de San Martín de Porres. Disponible en: <http://www.meistudies.org/index.php/cia/iac/paper/view/321>
- IMDb: Puntuaciones, reseñas y dónde ver las mejores películas y programas de televisión. Consultado por última vez en febrero de 2022. <https://www.imdb.com/>
- Moody, R. (2021). “Netflix subscribers and revenue by country”. En: *comparitech*. Disponible en: <https://www.comparitech.com/tv-streaming/netflix-subscribers/>
- Moody, R. (2021). “Which country watches the most Netflix?”. En: *comparitech*. Disponible en: <https://www.comparitech.com/tv-streaming/netflix-viewing-time-by-country/>
- Negrón, P. (2011). “Castoriadis y el proyecto de autonomía”. En *Revista Cátedra Paralela* N°. 8 (pp. 199-214).
- Olea Herrera, B. (2019). “Elementos teóricos y conceptuales en torno a la estigmatización social de las corporalidades gordas. Un análisis desde las dimensiones de la salud y la apariencia”. (Tesis de postgrado). Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Sociología (ISUC), Santiago: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/22308>
- Olea Herrera, B. (2017). “La estigmatización de la gordura femenina. Reproducción simbólico-cultural del estatus social de la delgadez”. En *J. Pavez (Ed.), (Des)Orden de género. Políticas y mercados del cuerpo en Chile* (pp. 299–329). CRANN Editores.
- Olea Herrera, B. (2017). “Categorización social y performatividad: la estigmatización (y subversión) de la gordura”. Bastián Olea H. *Sociología, género, y la estigmatización de la gordura*. Disponible en: <http://bastian.olea.biz/categorizacion-social-y-performatividad-la-estigmatizacion-y-su-bversion-de-la-gordura/>

- Ordóñez Revelo, G. (2018). “Narrativa y narración en el relato audiovisual: apuntes para la distinción de forma y contenido”. En: *URU: Revista de comunicación y cultura*. Universidad Andina Simón Bolívar: Vol. 1, pp. 1-20.
- Pérez Rufi, J. P. (2011). “Construcción del personaje en cine y televisión”. Disponible en: https://www.academia.edu/26769920/GUION_CONSTRUCCION_DEL_PERSONAJE_JPATRICIOPEREZ
- Pérez Rufi, J. P. (2016). “Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica”. En: *Razón y Palabra*, Vol. 20 pp. 534-552. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199550145034>
- Editorial Etecé. (2021). “Relaciones interpersonales”. En: Enciclopedia Concepto. Disponible en: <https://concepto.de/relaciones-interpersonales/>
- Schvarstein, L. (1991) “Psicología social de las organizaciones”. En *Psicología social de las organizaciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Triquell, X. (2017). “Los géneros cinematográficos, entre la historia de una sociedad y la historia de un lenguaje”. En: *Culturas II. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*. Argentina: Universidad Nacional del Litoral.
- Urouro, E. (2022). Reivindicar la diversidad corporal. #ElResaltador. <https://elresaltador.com.ar/activismo-gordo-movimiento-que-reivindica-la-diferencia-de-los-cuerpos/>
- Vigarelo, G. (2011). “El prestigio de la gordura”. En *Las metamorfosis de la gordura. Historia de la obesidad desde la Edad Media al siglo XX* (pp. 19-26). Buenos Aires: Nueva Visión.

Largometrajes

- Amorim, P. (2017). *Divorcio*. Filmland International.
- Asuad, Y. (2019). *Todas las pecas del mundo*. Panorama Global
- Ayllón, F. (2020). *Ni de coña*. Coproducción España-Colombia; Mr Miyagi Films.
- Bako, I. (2017). *The Royal Hibiscus Hotel*. Ebonylife Films
- Batra, S. (2016). *Kapoor & Sons*. Dharma Productions.
- Berg, P. (2020). *Spenser: Confidencial*. Film 44, Netflix, Original Film.
- Brill, S. (2020). *El Halloween de Hubie*. Happy Madison Productions.
- Colinas, J. (2020). *El testamento de la abuela*. Los Güeros Films, Corazón Films.
- Craig, D. (2020). *Amor. Boda. Azar*. Notorious Pictures, Tempo Productions Limited.
- Cristofer, M. (2020) *El empleado nocturno*. Highland Film Group, WulfPak Productions.

Down, E. (2020). *Siente el ritmo*. Resonate Entertainment, Bitter Boy Productions Ltd., DeluxeFAM Contenidos

Dowse, M. (2020). *Coffee & Kareem*. Pacific Electric Picture Company.

Galán Galindo, D. (2020). *Orígenes secretos*. Nadie es perfecto, La Chica de la Curva, In Post We Trust, Quexito Films, RTVE.

García Bernal, G. (2019). *Chicuarotes*. La Corriente del Golfo, Pulse Films.

Haley, B. (2020). *La esperanza, esa cosa con plumas*. Gotham Group, Temple Hill, Thunderhead Pictures

Helfer, A. (2018). *No me digas solterona*. Big Bang Films. Diamond Films

Howard, R. (2020). *Hillbilly, una elegía rural*. Imagine Entertainment, Netflix.

Johnson, M., S. (2020). *Amor garantizado*. Netflix.

Karas, J. (2020). *La pelea estelar*. WWE Studios.

Khanna, P. (2020). *Ginny y Sunny*. Soundarya Production.

Kienle, O. (2020). *Isi & Ossi*. X Filme Creative Pool.

Korsten, L. (2014). *Pretville*. Hartiwood Films.

Maldonado, P. (2020). *Sí, mi amor*. Wallaz.

Martínez-Lázaro, L. (2018). *Hacerse mayor y otros problemas*. Producciones Kaplan, La Madrina Producciones, Impala.

Mehta, H. (2020). *En busca del éxito*. Red Chillies Entertainment. Drishyam Films.

Murphy, R. (2020). *El baile*. Netflix, Ryan Murphy Productions.

Nodada, Z. (2019). *Uncovered*. Netflix.

Pastor, Á. & Pastor, D. (2020). *Hogar*. Nostromo Pictures, Netflix España.

Perozo, F. (2019). *Los leones*. Bou Group

Pinzon, J. (2020). *Chichipatos: ¡Qué chimba de Navidad!*. Caracol Televisión, Dago García Producciones.

Santillán-López, N. (2018). *Ni tú ni yo*. Santa Tula Films, Epoca Films.

Santucci Filho, R. (2020). *La nochebuena es mi condena*. Camisa Listrada.

Sibilia, S. (2020). *La increíble historia de la Isla de las Rosas*. Groenlandia.

Sie, T. (2020). *La noche que salvamos a mamá*. LD Entertainment.

Sullivan, P. (2014). *El secreto de Navidad*. Hybrid LLC.

Taraporevala, S. (2020). *Sueños de ballet*. Netflix.

Tennant, A. (2020). *El secreto: Atrévete a soñar*. TRI G, Savvy Media Holdings, Covert Media, Robert Cort Productions, Illumination Productions, Shine Box Media Group.

Thongauam, K. (2019). *Tootsies & The Fake*. GDH 559.

- Webber, B. (2010). *Liefling*. Hartiwood Films.
- Wolfe, G., C. (2020). *La madre del blues*. Netflix
- Yoon, S. (2020). *Tiempo de caza*. Sidus Pictures
- Yusuf, A. (2019). *Love for Sale 2*. Tony Mulani Films, Visinema Pictures.

Anexo

En la siguiente carpeta se encuentran las fichas de los 222 largometrajes que compusieron la muestra:

https://drive.google.com/drive/folders/1InJWvgiiSrIbaKvxFMqcLnhbEy_hQqOI?usp=sharing