ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Paulina
Cano Vila

Tesis doctoral

Representación de las mujeres y la amistad femenina en series originales de Netflix. Un análisis de contenido narrativo de Desenfrenadas, Sweet Magnolias y Valeria

Santiago de Compostela, 2024

Programa de doctorado en Comunicación e Información Contemporánea

ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

TESIS DOCTORAL

REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES Y LA AMISTAD FEMENINA EN SERIES ORIGINALES DE NETFLIX. UN ANÁLISIS DE CONTENIDO NARRATIVO DE *DESENFRENADAS, SWEET MAGNOLIAS* Y *VALERIA*

Autora

Paulina Cano Vila

Directora: Marta Pérez Pereiro

PROGRAMA DE DOCTORADO EN DOCTORADO EN COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN CONTEMPORÁNEA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

'Cause there were pages turned with the bridges burned
Everything you lose is a step you take
So make the friendship bracelets
Take the moment and taste it.
- *Taylor Swift*

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AGRADECIMIENTOS

Creo, considerando el tema central de la tesis, que sería un despropósito, no comenzar por agradecer a mis amigas. No solo porque inspiran gran parte de la investigación, sino por los momentos en que me ayudaron a no perderme entre tantas preguntas y dudas que inundaban mi mente. Gracias, Bea por tu consejo y apoyo. Tania, que, a pesar de la distancia, me animaste en momentos oscuros. Juliana por enseñarme a sonreír, aunque el día este gris. A Paula, Tania, Silvia, João y Juanma por los cafés compartidos que fueron combustible para este trabajo. Y, por supuesto, a Rocío, que, sin ella, no sé si estaría escribiendo estas palabras.

También quiero agradecer a Marta Pérez Pereiro por guiarme, que sin sus palabras no hubiera encontrado el camino adecuado. Gracias por la paciencia, las lecturas y series recomendadas, fueron de gran inspiración para cimentar mi análisis.

Agradezco, también, a mi hermana, Pili, por ser mi primera amiga y por ser el mejor referente femenino que alguien pueda tener para emprender todos sus sueños. Quién diría que seguiría tus pasos de alguna manera. También, debo agradecer a mis hermanos, Ricardo, Javier y Bernardo, de quienes aprendí muchos datos inútiles que me hacen una excelente conversadora.

Y, por último, pero no menos importante, quiero agradecer a los que me formaron para ser quien soy. A mi mamá que me enseñó la importancia de las buenas compañías y mi papá, el único responsable de mi afición por la televisión, pero, sobre todo, las telenovelas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMEN

El movimiento #MeToo marcó un hito en la popularización del feminismo contemporáneo, influyendo notablemente en la cultura mediática y promoviendo la emergencia del feminismo pop o neoliberal. Esta influencia se refleja en el aumento de producciones culturales que abordan temas de violencia sexista y sororidad. En este contexto, esta tesis doctoral, desde una perspectiva feminista y de los Estudios Culturales, se enfoca en examinar cómo estas representaciones reflejan y responden a las cambiantes percepciones sociales sobre el género, particularmente en la era post #MeToo.

El estudio se centra específicamente en analizar la representación de las mujeres en las series *Desenfrenadas*, *Sweet Magnolias* y *Valeria* de Netflix producidas en México, Estados Unidos y España respectivamente, dirigidas a una audiencia femenina, explorando cómo estas retratan las relaciones interpersonales femeninas, con un enfoque destacado en la amistad entre mujeres. Se emplea un análisis de contenido narrativo para investigar los arcos de desarrollo de los personajes femeninos y la evolución de sus vínculos a lo largo de la temporada.

La investigación utiliza herramientas teóricas y metodológicas feministas para desentrañar las complejidades de estas representaciones, considerando cómo las series de Netflix contribuyen al discurso contemporáneo sobre el género y la sororidad. Los resultados de este estudio ofrecen nuevas perspectivas sobre cómo las narrativas televisivas contemporáneas, en plataformas como Netflix, están respondiendo y contribuyendo a la transformación de las percepciones culturales y sociales sobre el papel de las mujeres y la importancia de las relaciones entre mujeres en la era post #MeToo.

PALABRAS CLAVE
Series de Netflix; personajes femeninos; feminismo; amistad femenina; representación.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMO

O movemento #MeToo marcou un fito na popularización do feminismo contemporáneo, influíndo notablemente na cultura mediática e promovendo a aparición do feminismo pop ou neoliberal. Esta influencia reflíctese no aumento das producións culturais que abordan temas de violencia machista e irmandade. Neste contexto, esta tese de doutoramento, desde unha perspectiva feminista e de Estudos Culturais, céntrase en examinar como estas representacións reflicten e responden ás percepcións sociais cambiantes sobre o xénero, especialmente na era posterior ao #MeToo.

O estudo céntrase especificamente en analizar a representación da muller nas series *Desenfrenadas*, *Sweet Magnolias* e *Valeria* de Netflix producidas en México, Estados Unidos e España respectivamente, dirixidas a un público feminino, explorando como retratan as relacións interpersoais femininas, con un foco destacado na amizade entre mulleres. A análise de contido narrativo utilízase para investigar os arcos de desenvolvemento das personaxes femininas e a evolución dos seus vínculos ao longo da tempada.

A investigación utiliza ferramentas teóricas e metodolóxicas feministas para desentrañar as complexidades destas representacións, tendo en conta como as series de Netflix contribúen ao discurso contemporáneo sobre xénero e sororidade. Os resultados deste estudo ofrecen novas perspectivas sobre como as narrativas televisivas contemporáneas, en plataformas como Netflix, están a responder e contribuír á transformación das percepcións culturais e sociais sobre o papel da muller e a importancia das relacións entre as mulleres na época post #MeToo.

PALABRAS CHAVE
Series de Netflix; personaxes femeninas; feminismo; amizade femenina; representación.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ABSTRACT

The #MeToo movement marked a milestone in the popularization of contemporary feminism, notably influencing media culture and promoting the emergence of pop or neoliberal feminism. This influence is reflected in the increase in cultural productions that address issues of sexist violence and sisterhood. In this context, this doctoral thesis, from a feminist and Cultural Studies perspective, focuses on examining how these representations reflect and respond to changing social perceptions about gender, particularly in the post #MeToo era.

The study specifically analyzes the representation of women in the Netflix series *Desenfrenadas*, *Sweet Magnolias*, and *Valeria*, which are produced in Mexico, the United States, and Spain, respectively, and are targeted toward a female audience, exploring how they portray female interpersonal relationships, with a prominent focus on friendship between women. Narrative content analysis is used to investigate the development arcs of the female characters and the evolution of their bonds over the course of the season.

The research uses feminist theoretical and methodological tools to unravel the complexities of these representations, considering how Netflix series contribute to contemporary discourse on gender and sisterhood. The results of this study offer new perspectives on how contemporary television narratives, on platforms such as Netflix, are responding to and contributing to the transformation of cultural and social perceptions about the role of women and the importance of relationships between women in the era post #MeToo.

KEYWORDS
Netflix series; female characters; feminism; female friendship; representation.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE

Introducción 8
1 El feminismo como paradigma teórico del análisis de las imágenes de las mujeres en la ficción audiovisual 10
1.1 Teoría fílmica feminista 11
1.2 Las espectadoras femeninas 13
2 Acercamiento teórico al estudio de la representación de género en la ficción 15
2.1 Conceptualización de representación, signo, imagen y su rol en el imaginario colectivo 16
2.2 La representación en los estudios literarios 19
2.3 El estudio de la representación en los estudios culturales 21
2.4 Las representaciones sociales y su relación con la discriminación 24
2.5 La representación de género en la ficción 31
3 Aproximación a la narratología y la caracterización de los personajes en la ficción televisiva dirigida a mujeres 40
3.1 La estructura narrativa audiovisual 43
3.2 Morfología de las narrativas audiovisuales femeninas 50
3.3 Personajes: vehículos de la representación 55
4 La representación de la amistad femenina en la ficción audiovisual 71
4.1 Representación de las amistades sentimentales 73
4.2 Representación de las amistades eróticas 74
4.3 Representación de las amistades manipuladoras y rivalidad femenina 76
4.4 Representación de las amistades políticas 77
4.5 Representación de las amistades sociales 79
4.6 Representación de las amistades de las mujeres racializadas y vínculos interraciales 80
5 Contexto audiovisual contemporáneo: de la televisión lineal a las plataformas de streaming 82
5.1 La televisión en la era de las plataformas de streaming 84
5.2 El efecto de Netflix en el contexto audiovisual contemporáneo 90
5.3 Geografías de Netflix: producción de contenidos locales 94
6 Diseño de la investigación 96
6.1 Objeto de estudio 96
6.2 Universo y selección de la muestra 96
6.3 Objetivos de la Investigación 99
6.4 Hipótesis de la investigación 99
6.5 Conceptualización el análisis de contenido 100

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

6.6 Planificación del diseño metodológico 101
6.7 Elaboración de las fichas de análisis 103
7 Análisis de los datos 111
7.1 Análisis narrativo 111
7.2 Análisis de los personajes 134
7.3 Análisis de las relaciones de los personajes 162
7.4 La representación de la amistad femenina 181
7.5 Propuesta de una tipología para el análisis de la amistad femenina en la ficción 192
8 Conclusiones 195
8.1 Del trayecto de la investigación y los objetivos 195
8.2 De la comprobación de las hipótesis 206
8.3 Futuras líneas de investigación 208
9 Bibliografía 210
10 Filmografía 239

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INTRODUCCIÓN

"El sentimiento más violento conocido es,
la amistad entre dos mujeres"
- Balzac, La prima Bette

La amistad es uno de los vínculos más importantes de la humanidad. Aristóteles la describe como una de las experiencias más significativas y valiosas de las personas. Sin embargo, también detalla que las mujeres no son capaces de mantener tal vínculo. Una idea que ha trascendido sus páginas para instalarse en el imaginario colectivo en forma de mito sobre la rivalidad femenina. Algunas historiadoras feministas que trazan la evolución de las amistades entre mujeres se cuestionan si Aristóteles comienza el mito, o bien fue fabricado para evitar la unión femenina. Entre estas voces se destaca bell hooks (2020), quien afirma que a las mujeres nos enseñan a través de los aparatos ideológicos que somos enemigas para mantener intacta la supremacía de los hombres sobre las mujeres.

En el vasto panorama de la producción televisiva contemporánea, la representación de la amistad femenina ha sido un terreno sub explotado, a pesar del persistente mito de la rivalidad entre mujeres, parece ser un terreno casi inexplorado por la crítica feminista. La mayoría de los textos sobre la representación de mujeres se concentran en la sexualidad, la vida profesional, la maternidad (Torres-Romay e Izquierdo-Castillo, 2022), y la reivindicación de los derechos de las mujeres, pero pocos estudios se enfocan en ese vínculo valioso e imprescindible de la experiencia humana (Le Gall, 2022; Cano Vila, 2023). En consonancia, las representaciones de amistades femeninas son limitadas, de manera que la rivalidad entre mujeres un tropo común en los productos audiovisuales hegemónicos.

El mito de la rivalidad femenina nos ha impedido crear vínculos positivos entre ellas, lo que se hace evidente cuando el subgénero fílmico de *buddy film* parece ser inhóspito para las mujeres (Kuhn, 1982). Asimismo, los contenidos que retratan la amistad femenina transmiten discursos contradictorios. Por ejemplo, *Thelma and Louise* (Scott, 1991)[1] es el epítome del filme de la amistad entre mujeres y, a pesar de contar con una representación positiva de esta, el final es trágico para las dos heroínas, además de contar con un beso entre ellas, restándole la posibilidad de una amistad sin ningún interés romántico. La amistad entre mujeres también se ha asociado a vínculos sexo-afectivos más que a una relación de sororidad y apoyo, como se puede apreciar en las narrativas sobre las amistades masculinas. A pesar de que las amistades femeninas y las mujeres, en general, no han sido representadas desde una óptica positiva, de acuerdo con Spangler (1989) existe una mejora, como se puede percibir en *Cagney & Lacey* (CBS, 1982-1988) y *Kate & Allie* (CBS, 1984-1989), donde encontramos dos retratos favorables sobre este vínculo homosocial, mostrando a las mujeres que es posible ser amigas.

Con la emergencia de la sororidad y el movimiento #MeToo, la amistad entre mujeres se aproxima como una temática interesante de analizar, ya que este movimiento mundial puso el foco en la importancia de la unidad femenina para crear una resistencia contra las violencias sexistas cuando todas decidieron publicar en Twitter sus experiencias de abuso sexual. En este sentido, el análisis de la representación de la amistad femenina en la ficción televisa nos puede brindar una idea de la manera en que este movimiento cambia la manera de la representación femenina y sus vínculos homo sociales. La influencia de los cambios sociales y el feminismo ha impactado en la producción no es un tema nuevo, Faludi (1992) y McRobbie (2008) recopilan ejemplos de cómo se utiliza el feminismo en la ficción audiovisual para atraer a la

[1] Las series y películas serán referidas con sus citas correspondientes en su primera mención, y en adelante solo se utilizarán sus títulos.

audiencia femenina, sin embargo, en algunos casos también observan cambios negativos y retrocesos en materia de la caracterización de personajes femeninos.

En el marco del programa de doctorado en Comunicación e Información Contemporánea, esta investigación se enfoca en analizar la representación de las mujeres y sus vínculos homosociales en tres series de Netflix: *Sweet Magnolias* (Daniel L. Paulson Productions, 2020), *Valeria (*Plano a Plano, 2020), *Desenfrenadas* (Caponeto, 2020). Dado que Netflix es una plataforma de *streaming* con alcance global, se decidió realizar un estudio comparativo de contenidos producidos en tres países diferentes: Estados Unidos, México y España. Esta selección permite explorar cómo las diferencias culturales y los contextos de producción influyen en la representación de las mujeres y sus vínculos homosociales en series dirigidas a un público femenino internacional.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1 EL FEMINISMO COMO PARADIGMA TEÓRICO DEL ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES DE LAS MUJERES EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL

Nuestro objeto de estudio es la representación de las mujeres y su amistad, por tanto, es importante poner el género como un aspecto crucial de nuestro análisis, y parte del marco teórico que forma parte de la presente tesis se encuentra en las técnicas de investigación y metodologías del feminismo. Considerando esto, a continuación, presentamos un estado del arte mediante un breve recorrido histórico de la investigación feminista fílmica y televisiva, ya que permite situar a nuestro objeto de estudio en su contexto contemporáneo y en la manera que ha evolucionado el análisis de la representación femenina en las producciones culturales de ficción.

El objeto del feminismo, como paradigma teórico, se centra en resaltar que la categoría «mujer» es construida, política y rutinariamente oprimida. Los primeros análisis con perspectiva feminista se concentraron en los medios y su rol en la discriminación de las mujeres en la sociedad occidental (Kuhn, 1982; Berger, 1972; Cornillon, 1972). La construcción de esta categoría está presente en las narrativas hegemónicas y, en el contexto contemporáneo, en los medios de comunicación, sobre todo, en aquellos productos que han sido guionizados, por la artificialidad de su producción. En ellos se encuentran los patrones de representación en los medios, donde la ausencia, trivialización y punición de las mujeres favorece a su aniquilación simbólica (Tuchman, 1978) y a su subordinación. La crítica general durante las décadas de 1970 y 1980 se posiciona en dos perspectivas centrales: el análisis de las estructuras de poder donde las mujeres son sistemáticamente subordinadas y el enfoque en las políticas de representación y producción del conocimiento donde las mujeres son más bien objetos en lugar de ser sujetos activos en la narración, incluso cuando son protagonistas, la figura masculina está al centro (Doane, 1987).

En lo que respecta al estudio de las representaciones de género en los medios, la perspectiva feminista identifica cómo el género, clase, raza y otros rasgos de exclusión no eran un factor de consideración a la hora de analizar los textos mediáticos (Gill, 2007).

Parte del trabajo académico feminista en los medios de comunicación se ha concentrado en temas como la violencia masculina, sexualidad, pornografía, lenguaje como medio de control, acoso verbal, el cuerpo, la belleza, consumismo, moda y el estudio de los géneros de mujeres —revistas, *soap operas*, melodrama y romance (Mattelart, 1982; Radway, 1984; Modleski, 1982; Gill, 2007; Torres-Romay y Izquierdo-Castillo, 2022). Esto con el objetivo de señalar los discursos que refuerzan la opresión de las mujeres mediante la transmisión y construcción de un ideal femenino.

No obstante, en la actualidad existen más contenidos que cuestionan y subvierten las representaciones constrictivas del pasado clásico del cine y la televisión (Havas, 2022). Asimismo, la introducción de nuevas voces feministas a lo largo de las últimas tres décadas cuestiona la idea del feminismo hegemónico cuyo sujeto político se reduce a las mujeres blancas de clases privilegiadas. Su cuestionamiento proviene del hecho de que la teoría de este movimiento marginaliza del análisis feminista las opresiones simultáneas como raza y clase. Dicha marginalización es visible en que el feminismo multirracial también aportó a la segunda ola feminista y está en los márgenes de las autorías feministas blancas. Considerando esto, en los siguientes epígrafes exploramos con mayor detenimiento la evolución de la teoría fílmica feminista y los *feminist media studies*.

USC DE COMPOSTELA

1.1 TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA

La crítica y teoría feminista cinematográfica aparece durante la segunda ola del feminismo alrededor de la década de los sesenta (Molina García, 2021). Inspirado por este movimiento, las cineastas y teóricas feministas cuestionan la posición cultural e histórica de las mujeres, resaltando la ausencia o marginalización de ellas en la creación cultural dominante (Pribram, 1988), además de tener el objetivo de visibilizar la propaganda que patrocinaba el rol doméstico de las mujeres. Desde su comienzo, la teoría fílmica feminista tuvo una composición dual, pues se preocupaba por hacer una crítica de las películas populares a la par que promovía un cine alternativo o contra-cine realizado por mujeres (Hollinger, 2012; Johnston, 1973). En este sentido, podemos definir la teoría fílmica feminista como una perspectiva para mirar las películas que toma al sujeto femenino como foco de crítica delante y detrás de cámaras (Kuhn, 1982) y donde observan la ausencia y los defectos de las imágenes de las mujeres en el celuloide.

Las obras de Molly Haskell (1973), Joan Mellen (1974) y Marjorie Rosen (1973) son las primeras en tener un gran impacto en la crítica y teoría cinematográfica por ser las primeras en publicar sus textos que, si bien están en desuso en el panorama contemporáneo, son imprescindibles para identificar cuál es la evolución de la representación de los personajes femeninos en las ficciones audiovisuales. Estos primeros trabajos tienen bases sociológicas y empiristas que pusieron de manifiesto la representación limitada de las mujeres en el cine clásico de Hollywood (Kuhn, 1982). Rosen y Haskell, en sus textos canónicos, coinciden que el cine dominante hollywoodiense representa a las mujeres a través de estereotipos negativos que las infantilizan, demonizan o cosifican (Molina García, 2021). Esta perspectiva de estudio estaba en consonancia con la manera en la que se estaba trabajado en general los estudios fílmicos en Estados Unidos (Binimelis, 2016).

Molly Haskell (1973) se concentra en el binomio arquetípico de la representación de las mujeres: santa y puta, los cuales están presentes en los roles tradicionales del cine de Hollywood: la madre, la vecina, la virgen, la amiga fiel, la esposa y la vampiresa. Asimismo, señala que esta representación poco tiene que ver con las mujeres reales, las que se encuentran al otro lado de la pantalla. El punto de partida de la obra de Haskell es señalar al cine desde su artificialidad y la manera en que modela los comportamientos sociales a través de la propaganda del sueño americano. En este sentido, Haskell resalta la poca representación de las realidades diversas de las mujeres, y sobre todo sus experiencias, pues estas imágenes estaban inscritas como un *cautionary tale*, es decir, las describe como una guía de buen comportamiento que debían seguir las mujeres.

Mientras la crítica fílmica feminista estadounidense asienta sus bases en la sociología, en Europa, las autoras feministas se concentraron en el materialismo, estructuralismo, semiótica y psicoanálisis (Binimelis, 2016). Mientras que las críticas estadounidenses se concentraron vagamente en los aspectos de crítica sociocultural y periodística, las británicas se inspiraron en la incipiente teoría fílmica, aspirando a la creación de una metodología y teoría cinematográfica feminista (Kuhn, 1982; Pérez Pereiro, 2020). Entre las autoras británicas más destacadas se encuentran Claire Johnston, Laura Mulvey y Lynda Myles. Sus análisis se realizaban con métodos estructuralistas, semióticos y del psicoanálisis. Su aportación abogaba por cuestionar la creencia de una esencia femenina, pues esto podía defender la misma lógica diferencial impuesta por el sistema de dominación del orden existente, sin embargo, no consiguieron escaparse del binomio mujer/hombre, pues su perspectiva no reconocía las opresiones de raza, clase, orientación sexual, etc. (hooks, 1992; Callahan, 2010). Al inscribirse en la dimensión

USC DE COMPOSTELA

simbólica, subrayan que las representaciones e imágenes son el reflejo del imaginario colectivo que asume la sociedad como realidad.

En 1975, Laura Mulvey publica su ensayo *Visual Pleasure and narrative cinema*, de donde se extrae la dicotomía de la mirada masculina y femenina en el cine. Este ensayo, además de proponer al psicoanálisis como un método político y efectivo para el análisis fílmico, demostrando la manera en que el inconsciente de la sociedad patriarcal estructura la forma fílmica. Mulvey (1975) también destaca que los personajes femeninos son objetos, su función narrativa es ser el espectáculo, mientras que los personajes masculinos son los portadores de la mirada y, por tanto, son los agentes que hacen que la historia avance, además son las figuras con las que la audiencia se identifica. En este argumento, Mulvey describe la doble mirada masculina que atraviesa a la figura femenina del celuloide. Para Mulvey, la acción se articula a través de la mirada, dotando al portador de la mirada activa para controlar el espacio fímico. Las películas que considera Mulvey no incluyen aquellas que son protagonizadas por mujeres.

Por su parte, este ensayo tuvo respuestas negativas, autoras como Gaylyn Studlar (1984) observaron que en la inmutable polaridad de Mulvey, la mujer solo puede existir en relación con la castración, resaltando así la misoginia de los textos de Freud que inspiraron esta teoría. En respuesta, Mulvey, años más tarde, revisa y actualiza sus aportes en el ensayo *Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema* (1989) donde reconoce que había obviado a las mujeres como audiencia y el melodrama como un género para su disfrute. A pesar de estas críticas, la teoría de la mirada masculina se ha convertido en una de las más fundamentales para la teoría fílmica feminista, sobre todo, cuando se trata de analizar el audiovisual desde sus aspectos técnicos y formales. Esto está inspirado en postulados de la teoría del cine, especialmente aquellos propuestos por Christian Metz, quien afirma que el sintagma cinematográfico debe analizarse desde su totalidad audiovisual.

La mirada masculina se aproxima a la idea de la sexualización y cosificación de la mujer, ya que esta mirada encuadra las imágenes de las mujeres de tal forma que les roba su agencia y las convierten en objetos de mirada, y no en agentes de acción, robándoles sus miradas. Algunas autoras (Williams, 2015) señalan el castigo simbólico y narrativo de las mujeres que devuelven la mirada, por ejemplo, en el cine de género de terror las mujeres que miran suelen ser entidades malignas que al correr los créditos ya han sido aniquiladas.

La mirada masculina implica la posibilidad de una mirada femenina. Esta noción tiene relación con el interés de la teoría fílmica feminista en la presencia de las mujeres detrás de cámaras, ya que paralelamente de la publicación de estos ensayos, las autoras feministas crean festivales de *Women's Film*. En estos eventos se proyectaron películas dirigidas por mujeres, como *Dance, girl, dance* (Arzner, 1940), que rechazan los estereotipos de los filmes hollywoodienses a pesar de haber sido producida en ese contexto según Johnston (1973). Dentro del festival de Edimburgo, Claire Johnston (1973) publica el volumen *Notes on Women's Cinema* donde argumenta que el cine, a la vez que refuerza la hegemonía, puede ser una herramienta política, proponiendo la noción de contra-cine. Sin embargo, algunas autoras acusan esta perspectiva de esencialista, pues el género de quien realiza la obra audiovisual no está inscrito en su mirada (Paszkiewicz, 2017). Tanto una directora puede recrear la mirada masculina, como un director puede narrar una historia desde una óptica femenina.

Por otra parte, Claire Johnston (1973) defiende que el análisis fímico no debe centrarse solo en la imagen, también tiene que abordar los aspectos relacionados con la narración, es decir, identificar cuál es el lugar de las mujeres en las historias, en consonancia con la teoría actancial de Greimas, donde son caracterizadas como objetos. En este sentido, las mujeres devienen un signo y la pantalla es el espacio que permite analizar cuáles son los roles simbólicos que se asignan a las mujeres, ya que los productos culturales son responsables de la

estereotipación de la mujer (Binimelis, 2016). La literatura feminista fílmica deja de manifiesto que analizar a las mujeres desde su función narrativa en un texto, que los personajes femeninos no suelen ser figuras activas, si no, más bien, aparecen desdibujadas en un segundo plano y son presentadas solo como un espectáculo para mirar. Desde ese punto de vista, las teóricas británicas, a diferencia de las estadounidenses, no perciben al cine como una referencia a la realidad, más bien como una construcción que refleja las fantasías y deseos masculinos en las figuras femeninas del cine. De ahí que Mulvey reflexione sobre como el aparato cinematográfico hace a las mujeres un fetiche para el disfrute masculino.

A partir de la década de los ochenta, inspiradas en los estudios culturales, algunas teóricas feministas cuestionaron que el análisis fílmico solo se concentrara en las mujeres blancas, eurocéntricas, heterosexuales, ignorando otras realidades femeninas, como las de las lesbianas, mujeres de color y marginalizadas (Hollinger, 2012). Estas críticas permitieron el comienzo de una perspectiva feminista interseccional, es decir, una óptica que considere que al género se interseca con la raza, la etnia, la sexualidad y la clase (Mendes y Carter, 2008). Por esta razón, Teresa de Lauretis (1987) resalta la importancia de reemplazar el concepto de «Mujer» (como una categoría universal anclada al ideal femenino) por «mujeres», permitiendo articular las "diferencias entre las mujeres o, quizás más exactamente, las diferencias dentro de las mujeres" (Ibid, p. 2)[1]. En la década de los noventa, esta perspectiva ya estaba asentada en la teoría fílmica feminista (Binimelis, 2016) y *Feminist Television Studies* (Brunsdon & Spigel, 2008).

En el siglo XXI, la teoría fílmica feminista obtiene un alcance más heterogéneo, dinámico y abierto. Incluye, no solo el análisis fílmico, también amplía los estudios televisivos y nuevos medios, además responde a problemáticas de raza, etnia y clase en sus análisis, por lo que adopta un enfoque más global, plural y ecléctico en su marco teórico y praxis crítica (Hollinger, 2012).

1.2 LAS ESPECTADORAS FEMENINAS

Otro aspecto clave en la teoría fílmica feminista es la cuestión de las espectadoras (Stacey, 1994; Ang, 1985). El objetivo de este estudio es identificar cómo se construye la subjetividad femenina a través de los relatos audiovisuales, considerando que las primeras investigaciones sobre este tema comienzan en un contexto donde se analizan producciones del Hollywood clásico, donde retratan a los personajes femeninos como objetos pasivos (Swanson, 1991). Sin embargo, con la evolución de la literatura en este respecto y la existencia de las películas de mujeres extienden el objeto de estudio.

La teoría fílmica feminista aborda el concepto de espectadoras a través de dos aproximaciones teóricas: los estudios culturales y fílmicos (Stacey, 1994). La teoría fílmica estudia a la espectadora femenina mediante el análisis textual y la experiencia inconsciente de mirar una obra audiovisual y perciben a la audiencia como pasiva. Por tanto, muestra interés en comprender cómo las espectadoras interpretan las diversas representaciones cinematográficas dentro de su ámbito discursivo sobre la feminidad, es decir, cómo construyen su identidad a través de sus experiencias fílmicas.

Mulvey (1975) es concebida como la pionera en el estudio de recepción y las espectadoras con su crítica de la mirada masculina. Su aporte teórico comienza el debate sobre la cuestión de la experiencia de las espectadoras al visualizar películas dirigidas por y para hombres. Mulvey (Ibid.) a través del psicoanálisis freudiano y lacaniano argumenta que las mujeres al mirar el cine se masculinizan, es decir, se identifican con la mirada activa de los héroes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[1] Las traducciones de las citas son de la autora.

Cuestiona cómo las mujeres perciben imágenes de ellas que van dirigidas a los hombres heterosexuales blancos de clase media. Esta teoría nos permite explorar la manera en que las mujeres, al mirar estas imágenes estereotipadas, rechazan el rol femenino y adoptan la mirada masculina. Algunas teóricas hablan de una experiencia de travestismo a la hora de mirar una película, pues las espectadoras consiguen identificarse con los personajes masculinos, antes que con los femeninos.

Por esto, este ensayo despierta un gran debate sobre la experiencia femenina al visionar un producto cinematográfico. Teresa de Lauretis (1984) argumenta que las espectadoras femeninas experimentan una doble identificación, primero se identifican con la mirada activa masculina y después con la imagen pasiva femenina. Por otra parte, Mary Ann Doane (1982) propone la teoría de la feminidad como una «máscara». Asimismo, Doane afirma que la audiencia femenina tiene una relación problemática con la fetichización de la imagen femenina en el cine.

Por otra parte, los estudios culturales acogen la teoría de la audiencia activa y utilizan métodos etnográficos. Mientras que las aproximaciones psicoanalíticas de la audiencia femenina apuntan a una sola lectura del texto audiovisual, las teóricas culturales apuestan por la pluralidad de lecturas, ya que estas dependen de los contextos de las espectadoras. Asimismo, Stuart Hall (1999) propone tres tipos de lecturas: la dominante, de negociación y la oposicional. La primera se refiere a la intención original de la producción al utilizar códigos globales o hegemónicos, la segunda se refiere a que la audiencia puede aceptar parcialmente el mensaje sugerido o resistir la interpretación codificada, y la tercera se refiere a la interpretación completa y activa de la audiencia, cuestionando la lectura propuesta por las productoras.

Considerando que los estudios culturales se concentran en una audiencia más amplia, es importante diferenciar la espectadora de la audiencia. El modelo de espectadora se concentra en la subjetividad y los efectos del texto en ella, de ahí que el psicoanálisis sea la herramienta de análisis preferida, mientras que la audiencia se refiere a una noción más amplia y social, es decir, es un grupo de personas que miran la televisión o una película (Kuhn, 1984).

Inspirada por Hall (1999) y Manthia Diawara (1988), bell hooks (1992) propone la mirada oposicional, la cual pone al centro la experiencia de las espectadoras negras, a la vez que critica la ausencia de ellas dentro de los estudios fílmicos feministas. Afirma que las espectadoras negras interpretan críticamente los textos audiovisuales que solo proponen representaciones femeninas blancas.

El estudio de las espectadoras femeninas ha sido más fructífero en las investigaciones sobre la recepción de las *soap operas*. Por ejemplo, Christine Geraghty (1991) observa que las espectadoras femeninas socializan y conectan a través de la discusión de las vidas de las desventuradas heroínas de este género televisivo. Asimismo, la audiencia de este también ha participado activamente en el contenido generado por usuarios y usuarias. Desde fanzines hasta enviar cartas a los personajes de sus programas de ficción favoritos. Paralelamente, el estudio de las audiencias de las *soap operas* también se enfoca en las contradicciones del placer de su visualización (Brunsdon, 2000; Alasuutari, 1992), porque muchas de sus espectadoras admiten que forman parte de sus gustos culposos, pues consideran que son productos de menor calidad al ser dirigidos para mujeres.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2 ACERCAMIENTO TEÓRICO AL ESTUDIO DE LA REPRESENTACIÓN DE GÉNERO EN LA FICCIÓN

"Fiction gives life its form"
- Jean Anouilh

El estudio de las series de televisión está imbricado en el concepto de representación, dado que todo lo que se transmite a través de este medio constituye una recreación, un reflejo parcial y selectivo de la realidad que experimentamos fuera de la pantalla, incluso en los géneros catalogados como no ficción. Por ello, resulta fundamental para la presente investigación realizar un recorrido teórico en torno a este concepto y su papel en la diseminación de estereotipos de género discriminatorios hacia las mujeres y otras minorías intersectadas.El estudio de la representación de género se ha nutrido de distintas perspectivas teóricas, las principales son: representaciones sociales, representaciones culturales, representaciones de género y representaciones mediáticas (Torres-Romay y Izquierdo-Castillo, 2022), por esto, este apartado se concentra en estas.

La representación es un concepto polisémico (Nöth, 2003) que varía de acuerdo con la disciplina que la estudia. En primera instancia, los estudios literarios, culturales y televisivos (Casey, 2002) afirman que representar significa presentar o describir algo abstracto, como una idea, espacio geográfico, personas, secuencias de eventos, eventos reales o imaginados. En segunda instancia, esta también se refiere, desde la perspectiva legal y política, al acto de que una entidad se presente en nombre de otra persona. Esta definición nos acerca a la idea de que las actrices o los actores dentro de los textos mediáticos representan personas que pertenecen a determinados grupos sociales. Esta acepción nos guía hacia la teoría de las representaciones sociales (Moscovici, 1979; Jodelet, 1989; Tajfel, 1982), la cual teoriza cómo estas intervienen en nuestras preconcepciones de los grupos sociales.

Por otra parte, la representación no puede comprenderse sin la interpretación, ya que este proceso de intercambio de significados nos permite dar sentido al mundo que nos rodea. Actúa como una herramienta fundamental para nombrar y comunicarnos con las personas dentro de una misma cultura. La interpretación está influenciada por la cultura, la geografía, el lenguaje y la educación del individuo (Kidd, 2016). Esto implica que nuestra comprensión del mundo se construye a partir de las palabras que usamos, las historias que narramos, las imágenes que creamos y las emociones que asociamos a estos elementos (Hall, 1997; Ahmed, 2003).

Además de desglosar el concepto de representación desde perspectivas literarias y psicosociales, es fundamental centrarse en su aplicación en el estudio de la televisión (Casey, 2002), que es crucial para esta investigación. Los estudios televisivos se relacionan estrechamente con la representación debido a la capacidad de la televisión para mostrar imágenes realistas. Describimos este medio como un reflejo de la realidad externa a la pantalla; más precisamente, la representación mediática se considera comúnmente como una descripción o imitación del mundo real. Sin embargo, "una representación nunca es una réplica, no es un duplicado de lo que se ve en el mundo exterior. Es una trasposición a un medio adquirido, a un medio desarrollado por la tradición" (Op. cit.: p.319). La creación de contenidos mediáticos es una representación de la realidad, nunca es una transcripción neutral. La forma en que se presenta un texto siempre implica un encuadre y un enfoque particular que influye en su interpretación, por lo que estos participan en la modelación y transmisión de ideologías, que

posteriormente pueden devenir en acciones discriminatorias. Es por esto por lo que consideramos que es crucial seguir los aportes teóricos de los estudios culturales para analizar las representaciones mediáticas.

Debido a que la ficción es representación y un medio para la negociación de significados e ideologías, esta puede reforzar estereotipos y prejuicios discriminatorios. Es por este motivo que resulta de gran importancia repasar las teorías producidas en los estudios literarios, los mismos que nutrieron los estudios culturales, cuyas bases son fundamentales para el desarrollo de esta investigación y el análisis de la representación de grupos minoritarios en los productos culturales y mediáticos.

Por otra parte, la teoría de las representaciones sociales nos permite ahondar en el papel de los estereotipos en la creación de prejuicios y acciones de discriminación, temas que permiten a esta investigación tener un panorama más amplio sobre cuál es el rol de las representaciones mediáticas en el reforzamiento de las ideas sexistas.

Estos enfoques son claves para comprender el rol de las representaciones en la construcción de la identidad (Woodward, 1997), actitudes y prejuicios con respecto a los distintos grupos sociales, nos permite clasificar, explicar, valorar y evaluar a los sujetos, siendo de gran utilidad para analizar personajes como sujetos ficticios. Asimismo, cada uno de estos enfoques facilitan el análisis de las relaciones entre mujeres en las series de ficción bajo el sello de contenidos originales de Netflix[1], ya que ayudan a configurar un panorama teórico sobre las representaciones de estos personajes. En este capítulo se conceptualizará el término de representación desde un enfoque construccionista y cómo a partir de la producción cultural se perpetúan prejuicios nocivos en contra de los grupos sociales discriminados, especialmente las mujeres en todas sus interseccionalidades.

2.1 CONCEPTUALIZACIÓN DE REPRESENTACIÓN, SIGNO, IMAGEN Y SU ROL EN EL IMAGINARIO COLECTIVO

La representación es un fenómeno en donde la sociedad establece relaciones de significación, y procesos de comunicación (Eco, 1988), es a través de ella que conseguimos transmitir un mensaje y dar sentido al mundo que nos rodea. En otras palabras, es un proceso simbólico que se hace presente mediante formas concretas (imágenes, palabras, significantes, signos) un concepto —ideológico— abstracto (Chartier, 1999; O'Sullivan et al., 1998), o bien, "es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una imagen capaz de volverlo a la memoria y de pintarlo tal cual es" (Chartier, 1999: pp. 57-58). La representación es un acto de comunicación, un proceso semiótico y, en consecuencia, no es posible interpretarlo sin el despliegue de sus unidades de transmisión, las cuales pueden ser signos, imágenes, palabras o ideas.

Los conceptos de «imagen» y «signo» son indisociables de la representación, en algunos casos, son definidos como sus sinónimos (Braga y Nöth, 2003). Esto se debe a que tanto la imagen como el signo remiten "a objetos a veces concretos, a veces abstractos" (Gardies, 2014: p. 157) que no están y los hacen presentes en la mente de quien los interpreta.

La imagen, a su vez, es el puente entre la comunicación y la cultura (García Varas, 2011). Este concepto es definido como una representación visual y/o mental, signo icónico o simbólico (Braga y Nöth, 2003). Por abarcar distintas formas, tanto materiales y no-materiales, se despliega una tipología, en la que resaltan los siguientes tipos: la imagen gráfica (pinturas),

[1] La etiqueta original de Netflix incluye las comisiones, co-producciones y productos adquiridos para ser distribuidos exclusivamente por la empresa. Se profundizará al respecto en el capítulo 5.

imagen óptica (espejos, proyecciones), imagen mental (sueños, recuerdos, ideas) e imagen verbal (metáforas, descripciones) (Braga y Nöth, 2003; Mitchell, 2009; Roca Baamonde, 2021). Del mismo modo, el signo, que puede representarse mediante una imagen, es una convención social con la cual podemos decodificar un significado. Existen dos formas en que se define su función: la función triádica propuesta por Charles Sanders Peirce (1973) y la función diádica teorizada por Ferdinand de Saussure (1991).

La función triádica consiste en tres funciones del signo: objeto, representamen e interpretante. El objeto es lo que el signo va a representar, el representamen es al estímulo —representación o signo— al que se asocia el objeto, y el interpretante es la imagen mental que permite la decodificación en la persona que descifra el signo. Por otra parte, la función diádica propuesta por Saussure, expresa el significante (representamen) y significado (interpretante). A pesar de sus diferencias, ambas funciones (Saussure,1991; Peirce, 1973) concluyen que sin el signo es imposible que nos comuniquemos efectivamente, pues sin este no conseguiríamos distinguir dos ideas de manera clara. En consonancia, Chartier (1999) menciona que la representación tiene la misma función que el signo, es decir, también es un instrumento para sustituir un objeto por una imagen capaz de hacerlo presente en la memoria. Dentro de la misma línea de ideas, Voloshinov (1976) define a las palabras como signos, es decir, contenedores para la materialización del signo.

A pesar de que los signos están organizados y codificados en diferentes tipos de lenguajes y son útiles para comunicarnos (Hall, 1997), estos no contienen significados fijos, estos pueden variar según su contexto. En palabras de Voloshinov (1976): "la realidad del signo está totalmente determinada por su comunicación" (p. 24), entonces, para que la representación sea efectiva es necesario que la emisora o emisor y el receptor o receptora compartan un mismo código, lenguaje o un sistema de signos cuyas reglas y convenciones les permitan circular e intercambiar significados (Fiske, 1987). A este código lo podemos relacionar con la convención social que hace posible el signo, es decir el anclaje de su significado, que a su vez está en sintonía con el término «imaginario colectivo»[2]. Ambos conceptos están asociados a un mapa de representaciones y grandes narrativas[3] que guían la interpretación de la audiencia (Hall, 1997). Dicho de otro modo, son el espacio abstracto donde lo simbólico entra y se soporta, donde suceden las relaciones de significados entre cosas y sus referentes (Cisoux, 1974).

El imaginario, por su etimología latina, se refiere a una figura mental, y en su acepción filosófica se describe como el conjunto de imágenes y representaciones simbólicas que nos ayudan a comprender el mundo que nos rodea, de modo que podemos definirlo como un conjunto de categorías de conocimientos generales o universales que hacen posible la comunicación entre miembros de una cultura específica. Asimismo, la idea del imaginario colectivo también se asocia con la conciencia colectiva de Durkheim y el inconsciente colectivo propuesto por Carl Jung. La conciencia colectiva (Durkheim, 1993) es el conjunto de creencias y sentimientos comunes de los miembros de una misma sociedad, mientras que el inconsciente colectivo contiene el concepto de arquetipo[4], cuya relación es intrínseca con los mitos que han cimentado el imaginario de las culturas, sobre todo, las occidentales. Todos estos conceptos

[2] El imaginario colectivo tiene diversas acepciones, en la voz de Cornelius Castardis (1987) es sinónimo de las creencias culturales, Benedict Anderson (1983) y Charles Taylor (2003) lo definen como un esquema cognitivo compartido (Strauss, 2006). Del mismo modo, puede ser sinónimo de conciencia colectiva.

[3] Lyotard (1984) define a las grandes narrativas como los mitos fundacionales de la sociedad. Hace referencia a estos al definir la posmodernidad como la muerte de las grandes narrativas.

[4] El concepto de arquetipo, a su vez, es una representación, pues se asocia a las imágenes mentales y su aplicación está ligada a la creación de personajes, esto se abordará con más detalle en el epígrafe 3.2.2.

USC DE COMPOSTELA

describen el espacio donde una sociedad guarda la mitología[5] (Barthes, 2010) que hace posible su comunicación.

La inherencia del imaginario colectivo en la representación se manifiesta a través de dos modos representacionales. El primero es un proceso intra-subjetivo o cognitivo, que se refiere a la imagen o representación mental. El segundo es un proceso intersubjetivo, en el cual más de una persona interviene en el proceso de interpretación (Braga y Nöth, 2003). Según Durkheim, las representaciones son constitutivas de la conciencia colectiva (Ramírez Plascencia, 2007), lo que explica por qué estas representaciones se desarrollan y mantienen dentro de un grupo social.

Por otra parte, en la misma línea de ideas, Stuart Hall (1997) explica que existen dos sistemas de representación que hacen posible la interpretación. Estos son el sistema de signos donde ocurre la articulación y el sistema de conceptos mentales (o imágenes mentales) en el cual clasificamos el mundo en categorías. La interpretación sucede cuando relacionamos estos dos sistemas y logramos traducir lo que se comunica a través de ellos. Hall (ibid.) también define la representación como el proceso por el cual los miembros de una cultura específica usan un sistema basado en signos (o lenguaje) para producir significados. Para que esto sea posible, es necesario tener un conocimiento previo o, más bien una convención social (Todorov, 1978). Por lo tanto, la asociación entre objeto y significante debe ser preexistente y replicable para que la decodificación sea efectiva.

La idea de la repetición proviene del prefijo «re» en representación, pues implica que existe una presentación previa, aludiendo a la reproducción de un mismo significante en varias ocasiones. Esta replicación permite normalizar y reforzar las asociaciones simbólicas entre la representación y su referente (Branston & Stafford, 2010; Adorno, 1996), convirtiéndose en vehículos de ideologías. De ahí que su estudio esté relacionado con la hegemonía (Kidd, 2016). Incluso, para Volinshov (1976), los signos son fenómenos ideológicos y estos no pueden disociarse de ellos.

Al estudiar la representación también es importante destacar su relación con la realidad, pues en los estudios literarios, la mímesis, sinónima de representación, es definida como una imitación de la realidad. Esta acepción nos permite definir a la ficción como una representación de la realidad[6] (Todorov, 1967). Aunque esta conceptualización se origina en los estudios literarios, es crucial destacar que la ficción no se limita exclusivamente al ámbito literario; también se manifiesta en obras audiovisuales, cómics y otros medios, de igual manera que existen ejemplos de no ficción dentro de la literatura (Searle, 1982).

La ficción audiovisual, por su fidelidad a la realidad, es entendida como una representación de fácil lectura. Según Walter Lippman (1922), esta es pre-digerida para el público, gracias a su composición, ya que imita las representaciones mentales o las *'pictures in our heads'*[7] con más precisión porque vienen acompañadas de elementos simbólicos, como lo son la música y la fotografía. Dentro de la misma sintonía de ideas, Elena Galán Fajardo (2007) apunta que "la ficción construye socialmente la realidad a partir de unos argumentos preexistentes, adaptándolos al lenguaje audiovisual" (p.59). Los argumentos a los que se refiere Galán Fajardo

[5] La mitología en la voz de Barthes (2010) se refiere al conjunto de signos y significados que la cultura contemporánea utiliza para comunicar y naturalizar ideologías.

[6] Considerando que el concepto de realidad es complejo de definir, es importante puntualizar que en esta investigación lo comprendemos como una percepción compartida por una sociedad que es construida a través de las representaciones culturales.

[7] El concepto *'pictures in our heads'* apela a noción de las imágenes que aparecen como visiones, fantasías, imaginaciones, esquemas, modelos en la manera que Lucia Santaella Braga y Winfried Nöth (2003) definen como representaciones mentales en el libro *Imagen. Comunicación, semiótica y medios.* No obstante, este término también se encuentra en Lippman (1922) como sinónimo de estereotipo.

son las representaciones dentro de relatos y mitos que se han repetido a lo largo de la historia, asimismo, estos pueden presentarse de manera fidedigna —o no— a sus referentes que pertenecen a mundo fuera de la diégesis o a la realidad. La narrativa, de esta forma, puede ser entendida como la representación de un suceso real o ficticio, por lo que hace posible que cada uno de sus elementos sean representativos, del mismo modo, los personajes son representativos de un grupo social o de personas reales (Casey, Casey et al., 2002).

En el caso de las representaciones de las mujeres en la ficción, existen las que son más cercanas a las mujeres (los referentes), es decir, personajes con una dimensión psicológica profunda, o figuras femeninas excesivamente estereotipadas o que su función narrativa se reduce a un accesorio de los personajes masculinos (Brooks & Hébert, 2004), tal como reflexiona Virginia Woolf en *A room of one's own* (1929). Si bien en el contexto contemporáneo hay diversidad de personajes femeninos, son escasos los ejemplos de un cambio significativo en estas representaciones televisivas. Por esto, varias autoras y autores (Galán Fajardo, 2007; Dyer,1999; Plaza, 2010) concluyen que la mayor parte de las series o productos audiovisuales reproducen tópicos y estereotipos de género en su relato, justificándolo como una herramienta para la construcción narrativa. Incluso Henri Tajfel (1984) afirma que "la representación social es más que el estereotipo, pero este constituye una parte importante de la representación social" (p. 22). Es en esta afirmación que se hace visible la influencia de las representaciones en la formación de prejuicios y actitudes discriminatorias en contra de los grupos minoritarios.

2.2 LA REPRESENTACIÓN EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS

El estudio de la representación en la literatura comienza con Platón en su obra República, donde distingue dos formas de transmitir un discurso: diégesis y mímesis. La diégesis ocurre cuando el poeta es quien habla directamente y no pretende hacer creer lo contrario, mientras que la mímesis es cuando el poeta crea la ilusión de que él no es quien habla (Rimmon-Kenan, 2002). Posteriormente, Aristóteles define la mímesis en su obra Poética (Aristóteles, 2000) como una imitación de la naturaleza a través del arte, tal como se adelantaba en el epígrafe anterior. Las teorías miméticas de la literatura se centran en los aportes de Aristóteles, ya que su obra estableció las bases para el análisis poético o estético. Estos elementos clave son definidos como el medio de la imitación (el lenguaje o médium), el objeto de imitación (algún aspecto de la acción humana, persona o naturaleza), y el modo de imitación (la forma en que se imita) (Bordwell, 1995).

Si bien Aristóteles reconoce toda la expresión artística como imitación de la naturaleza, la mímesis aristotélica se concentra en la representación teatral, la cual se nutre de su referente, por la manera en que se representa de manera más naturalista que otras artes, como la literatura. Por añadidura la etimología de mímesis remite al actor, permitiendo que los personajes sean definidos como representantes de personas en una obra de teatro y, por tanto, cualquier personaje ficticio puede ser entendida como una representación de una mujer u hombre de un grupo social específico. Por esto, Aristóteles alude a que las obras de teatro imitan a personas existentes y que representan sus virtudes o sus defectos de manera exagerada, es decir, no son reflejos fieles de los individuos, sino más bien presentaciones donde se exaltan sus virtudes o sus defectos. Asimismo, Aristóteles asevera que las obras griegas contienen una lección moral, esto nos permite interpretar que este filósofo griego afirma que la representación influye en el comportamiento social, y que esta es creada con esa intención, lo que se ve reflejado en que, dentro de la tradición aristotélica, la catarsis se asocia a un efecto de orden moral o pedagógico.

En la teoría literaria contemporánea, la mímesis se refiere a la representación de la realidad en los textos y la diégesis es el espacio narrativo, el lugar imaginario donde están ocurriendo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las acciones contadas (Bordwell, 1995). Del mismo modo, la literatura está ligada a las imágenes y las representaciones teatrales, o como Dickens escribe "el escritor de ficción escribe, en efecto, para el escenario ", de ahí que, los estudios literarios guarden una relación con el conceto de imagen. Shklovski (1991) inspirando en la máxima de Potebina (S/F) "el arte es pensar en imágenes", menciona que estas tienen la función de "explicar lo desconocido por lo conocido" (p. 55), por esto la define como un predicado constante para sujetos variables, un punto constante de referencia para percepciones cambiantes. Dicho de otro modo, las imágenes tienen la finalidad de ayudarnos a comprender su significado, en este sentido, deben ser conocidas. De estas nociones, los estudios literarios, sobre todo la escuela formalista rusa, concluyeron que las historias contienen imágenes similares entre ellas, del mismo modo que los mitos de todas las culturas contienen similitudes (Lévi-Strauss, 1955). La naturaleza referencial de la literatura está condensada en el dialogismo de Bajtín (1984), el cual indica que la literatura no es una creación aislada, más bien, que se construye a través del diálogo entre obras. Posteriormente, Kristeva (1969) propone la teoría de la intertextualidad. Este concepto afirma que el texto no es una entidad unilineal, sino que más bien es una combinación de textos (Raj, 2015), es decir, una obra de ficción no es hermética, tiene interconexiones comunicativas entre otros textos y su contexto de producción.

La teoría de la intertextualidad pone de manifiesto que los textos son fenómenos intersubjetivos que crean vínculos a través de los signos y códigos presentes en el imaginario colectivo de una cultura específica. Asimismo, es consistente con la noción de representación como volver a presentar algo (de la Peza Casares, 2022), es decir, las imágenes que se describen en los libros son replicadas, además de ser retroalimentadas entre ellas. Esto hace posible la noción del imaginario colectivo, porque permite que recordemos relatos que nunca hemos leído a través del ejercicio de la intertextualidad.

Por otra parte, según autores como Jakubinskij (1979) del formalismo ruso pertenecientes al círculo lingüístico de Moscú el término representación tenía una asociación directa con la lingüística (Jakubinskij, 1979). De acuerdo con Todorov (1988), los formalistas consideran que el lenguaje poético era un sistema representacional del mismo modo que otras obras de arte. Dicho término fue clave para distinguir el lenguaje regular del poético, parte de sus estudios se enfocaban en distinguirlos. Jakubinskij (1979) afirma que, para diferenciarlos, el objetivo de la emisora o emisor es clave, es decir, de acuerdo con su utilización las representaciones lingüísticas adquieren otro significado a través de la entonación. En este sentido, la literatura como un sistema lingüístico contiene un valor autónomo, pues su objetivo primario no es comunicar, al menos no en el sentido cotidiano (Todorov, 1988), más bien, la literatura es una representación del lenguaje (Todorov,1967).

Paralelamente, durante los albores del cine, algunos y algunas formalistas rusas comienzan a cuestionarse la repercusión que podría tener en el individuo como elemento de educación y alfabetización de la población, de la misma manera que lo hace la literatura (Romaguera y Alsina, 1989; Gutiérrez San Miguel, 2006). Su interés por analizar la cinematografía se debe a que consideraban este nuevo arte como un tipo de literatura (Schmidt, 1975).

Los estudios literarios sobre la representación se basaron en analizar la forma en que el texto representa a la realidad. Esta tendencia se vio reflejada en medir la verosimilitud a la realidad de los textos como medida de calidad literaria. Uno de los elementos narrativos que permiten este análisis es el punto de vista, pues es la perspectiva con la que se desarrolla el relato.

Sin embargo, el concepto de punto de vista también tiene varias acepciones: la primera, la perceptual, la segunda la conceptual que implica el imaginario, y por último el interés. Debido a que hay varios puntos de vista en una sola obra de ficción, Seymour Chatman (1980) propone

USC
DE COMPOSTELA

al punto de vista como el espacio físico o situación ideológica en la que los eventos narrativos se mantienen en relación, es decir que "significa la perspectiva en términos de cómo la expresión es hecha" (Chatman, 1980, p. 153). En este contexto, el punto de vista es el encuadre del texto, es el sitio donde se crea la coherencia y configuración del relato, y en las obras audiovisuales es el cuadro que vemos en la pantalla.

Por tanto, aunque la representación literaria tiende a la mímesis, esta no es una réplica fiel, antes pasa por un proceso de abstracción y simbolización, que permite la creación de un enlace entre el hecho y lo escrito (Gutiérrez San Miguel, 2006). Del mismo modo, al ser un proceso que implica la interpretación del lector, la cual, a su vez, la traduce a través de su bagaje cultural, es imposible que la narración sea una presentación objetiva de la realidad, solo puede ser un intento de la autora o autor por reflejar su perspectiva mediante el lenguaje o, también, una propuesta de categorías que dotan al receptor de códigos para comprender el significado global del texto. Por esto, la recepción es un modelo transaccional, donde la comunicación es un proceso de intercambio de significados (Bauer, 1964; Clemente, 1992), tal como lo es la representación (ver epígrafe 2.1).

Si bien los estudios literarios no se enfocan en la representación del mismo modo que los estudios culturales, mediáticos y televisivos, sentaron las bases para el análisis textual, una de las principales herramientas de investigación de las teorías antes mencionadas. Asimismo, son precursores del análisis del discurso donde identifican el rol de las historias en el reforzamiento de la hegemonía.

2.3 EL ESTUDIO DE LA REPRESENTACIÓN EN LOS ESTUDIOS CULTURALES

Los estudios culturales se interesan principalmente por el análisis de la producción cultural, donde encontramos los medios, la televisión, la música, el arte, y el cine, (Barret, Corrigan, Kuhn, et al., 1979). Debido a que en la cultura la representación es esencial para la producción de significados (Hall, 1997), este grupo de investigación de la universidad de Birmingham se concentra en su estudio y su relación con la formación de identidad y el reforzamiento de la ideología dominante o hegemonía.

En el epígrafe 2.1 sobre la conceptualización de la representación, la definimos como un vehículo para el intercambio de significados. Esta definición puede encapsular varios sistemas representacionales como signo, imagen, símbolo, ideas, lenguaje, productos culturales, etc. Ahora bien, como objeto de análisis de los estudios culturales acotamos el término a representación cultural que se refiere a la manera en que se presenta un objeto en los medios y las artes. Un concepto que también merece tener en cuenta es el de la representación simbólica. Esta significa la representación de un grupo, nación o estado a través de un objeto que se percibe como representativo (Lombardo y Meier, 2016).

Por otra parte, los estudios culturales se interesan en el proceso simbólico de las representaciones, es decir, cómo se producen las asociaciones entre objeto y signo. En este sentido, Stuart Hall (1997) describe tres perspectivas principales para explicar el funcionamiento de la representación. Estas son la reflexiva, intencional y construccionista. El enfoque reflexivo se refiere a que "el significado se considera que reside en el objeto, persona, idea o evento en el mundo real, y el lenguaje funciona como un espejo, para reflejar el verdadero significado tal como ya existe en el mundo." (Op. cit., p. 10). Esta perspectiva es la menos utilizada a la hora de explicar el fenómeno de la representación, ya que, aunque Aristóteles, con su concepto de mímesis (ver epígrafe 2.2), y Todorov, con sus aportes sobre la literatura, sugieren que la ficción puede reflejar la vida cotidiana, ambos coinciden en que esta, y los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

medios de comunicación no son meras transcripciones de la realidad. Más bien, estos buscan imitar, estructurar y reinterpretar aspectos esenciales de la experiencia humana.

Por ello, en contraposición a la reflexiva, Hall (1997) también menciona las perspectivas intencional y construccionista. La perspectiva intencional sugiere que el significado proviene de la intención de quien lo crea, es decir, que una palabra significa lo que el emisor o emisora quiere decir, mientras que la perspectiva construccionista sostiene que el significado se construye, por tanto, no considera a la representación como inocente ni reflexiva. Además, distingue el mundo material de las prácticas y procesos simbólicos, es decir, el mundo material existe, pero este no transmite significados, en cambio, son los sistemas simbólicos o representacionales los que construyen el significado (Hall, 1997). Este abordaje teórico nos aproxima a la idea que la representación no es neutral (Ebert, 1986) ni natural, es construida e impuesta por los creadores de la cultura, y su estudio está ligada a la semiótica y análisis del discurso. Este enfoque fue introducido por el psicolingüista ruso Lev Vygotsky (1989) quien afirma que los productos culturales, como el lenguaje y otros sistemas simbólicos, median el pensamiento, produciendo un esquema en nuestra representación de la realidad. De este modo, Vygotsky (ibid.) explica la relación imbricada entre el lenguaje y el pensamiento, es decir, como las representaciones tienen un impacto significativo en la manera en que pensamos.

Las bases de la perspectiva construccionista de las representaciones fueron establecidas por la lingüística y semiótica. Por ejemplo, Ferdinand de Saussure (1991) afirma que los signos lingüísticos no son representaciones "naturales" o reflexivas del objeto que representan, sino que son arbitrarios y convencionales. Michel Foucault (2010) resalta que la artificialidad del lenguaje se hace evidente en las diferencias y multiplicidad de las lenguas existentes (de la Peza Casares, 2022), argumentando que no puede ser natural si cada idioma tiene un símbolo fonético distinto para representar el mismo objeto. Asimismo, Stuart Hall (1997) afirma que la representación es una función del lenguaje, del mismo modo que este es central para la construcción de significados y, por lo tanto, la cultura. El lenguaje opera gracias a un sistema representacional, es decir, utiliza signos y símbolos que encapsulan conceptos, ideas y sentimientos compartidos por una cultura específica. Es por esto por lo que los estudios culturales tienen una proximidad teórica con la lingüística y la crítica literaria.

La perspectiva construccionista es una de las maneras más comunes de abordar la representación dentro de los estudios culturales y mediáticos, ya que permite desmenuzar el proceso mediante el cual las representaciones se anclan en el imaginario colectivo o en una cultura determinada a través de los productos culturales. Este enfoque ha despertado el interés de los estudios culturales por analizar críticamente cómo los medios de comunicación representan a los grupos minoritarios y cómo estas representaciones afectan su percepción y tratamiento en la sociedad. También es el primer campo académico que decide estudiar la cultura popular, o *pop culture* y su relación con la construcción de la identidad, nutriendo de teorías y metodologías a la investigación de la televisión con perspectiva feminista (Brunsdon, 2008).

La esencia de esta perspectiva en el estudio de los medios consiste en describir la imposibilidad de que el texto mediático o cultural sea un reflejo no mediado de la realidad. Los medios, por su naturaleza y soporte, implican una mediación, por lo que la representación mediática conlleva una construcción y un proceso de creación (Casey, 2002), es decir, "no importa que tan realista pueda ser la representación, lo que vemos en la pantalla es una construcción que involucra decisiones sobre la selección del material: la ubicación de la cámara, la edición de las tomas " (Ibid, p. 198), además de decisiones sobre cuáles son las experiencias humanas que merecen ser mostradas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por esto, la perspectiva construccionista está relacionada con el análisis crítico de la cultura, porque al ser un producto construido por unas industrias, su contenido refuerza la hegemonía o ideología dominante. La ideología, como la define Althusser (1974), es un "sistema de ideas de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o un grupo social" (p.38), de esta manera podemos entender que las representaciones tienen una relación subsidiaria con la ideología (Campbell, 2017). A causa de esto, Althusser entrelaza la idea de ideología con la representación, porque es un vehículo para su transmisión en los distintos aparatos ideológicos del Estado. Aunque Karl Marx fue uno de los primeros en tratar el concepto de ideología, es la definición propuesta por Althusser la que tiene mayor repercusión en los estudios culturales, especialmente porque sostiene que los medios de comunicación y las culturas forman parte de los aparatos ideológicos del Estado. En este sentido, la representación mediática contiene una ideología dominante con el objetivo de reforzarla, porque a través de su repetición, esta se naturaliza. Igualmente, en el mismo texto, Althusser describe el concepto de interpelación, el cual explica cómo los medios transmiten la ideología. La interpelación es la manera en que las audiencias se sienten 'interpeladas' a servir los intereses de los productores de los mensajes a través de signos entendibles para ellas (Campbell, 2017). Es con este concepto que se manifiesta la influencia de los medios en las actitudes y acciones de sus audiencias.

No obstante, el termino ideología también se utiliza para describir los valores y la agenda pública de naciones, candidatos políticos, movimientos sociales, etc. (Lull, 1995). Bajo esta perspectiva, existen diversas ideologías dentro de una cultura, pero solo una de ellas es la que domina, cuya transmisión está a cargo de los medios de comunicación y aparatos ideológicos del estado. Para este propósito, utilizan representaciones simbólicas para establecer y sostener las relaciones de poder (Lull, 1995). Por otra parte, la ideología dominante nos remite al concepto de hegemonía propuesto por Antonio Gramsci (1971). Según Gramsci, la hegemonía es una forma de ideología sutil y naturalizada que los grupos dominantes, como el Estado y la élite, transmiten a través de representaciones mediáticas.

De manera similar, Georges Gerbner, aunque no formaba parte de la Universidad de Birmingham ni de los *Cultural Studies*, se interesó en estudiar la influencia de la televisión en cómo las personas perciben la realidad objetiva. Su enfoque y estudios confirman la perspectiva construccionista, pues Gerbner (1985) afirma que "los intereses y presiones institucionales moldean la forma en que se desarrollan la mayoría de los mitos colectivos, celebraciones y rituales. Los sistemas de mensajes producidos en masa (como todos los productos estandarizados y de línea de ensamblaje) están aún más cargados de poder y dirigidos por políticas. Diversos roles de poder intervienen en el proceso de toma de decisiones que prescribe, selecciona y da forma al producto final" (p. 18). Algunas de las investigaciones de Gerbner demostraron que la representación en la televisión estadounidense durante el *prime time* no reflejaba fielmente la realidad fuera de la pantalla. Por ejemplo, en la investigación *The World According to Television*, realizada por Gerbner y Nancy Signorelli (1982), se compararon las estadísticas de representación de las series emitidas en *prime time* con las estadísticas nacionales de EE. UU. Los resultados mostraron que las profesiones ocupadas por mujeres, según el censo nacional utilizado como referencia, no se presentaban de manera realista en las series estudiadas. En su lugar, las mujeres eran representadas predominantemente como esposas y amas de casa, distorsionando la realidad social, donde se observa un aumento de mujeres en el ámbito laboral.

Por esta razón, podemos afirmar que los medios re-presentan la realidad (Bernárdez, 2015), es decir, ofrecen una versión de la realidad alterada por la tradición cultural. Según Hall (1997), esta representación se transmite a través de un lenguaje o código compartido, lo que permite a los medios recurrir a los mitos y el imaginario colectivo para reproducir patrones que refuerzan

USC DE COMPOSTELA

la doxa. Barthes define la doxa como "la opinión pública, el pensamiento de la mayoría, el consenso del pequeño burgués, la voz natural y la violencia del prejuicio" (1978: p. 65).

El término doxa definido por Barthes es similar a la noción de hegemonía, porque ambas se refieren a una ideología dominante que favorece el mantenimiento de las estructuras de poder ya establecidas. A pesar de esto, la doxa se relaciona más con la idea de "sentido común", un significado compartido por una cultura. Desde ese punto de vista, las representaciones mediáticas refuerzan y confirman la doxa y, por tanto, no son reflejos de la sociedad, más bien, imitaciones de los relatos populares, incluyendo los prejuicios.

Igualmente, la perspectiva construccionista se cimienta en el circuito de la cultura de Stuart Hall y du Gay (1997). El circuito de cultura es una gráfica que resalta el ciclo de la producción cultural. Los elementos que forman parte del circuito son la representación, identidad, producción, consumo y regulación.

Entonces, el circuito de la cultura ilustra cómo la cultura participa en la creación de representaciones e identidades y cómo estas se retroalimentan. La cultura, y con ella la representación, nos permite identificar nuestras posiciones como sujetos (Woodward, 1997). Esto ocurre cuando nos identificamos con los personajes y adoptamos la posición que ocupan dentro del relato. Tal como se describe en el circuito de la cultura, los textos mediáticos se generan a partir de representaciones preexistentes, al mismo tiempo que las personas se configuran a través de ellas. Así, las representaciones constituyen un proceso cultural fundamental que define tanto identidades individuales como colectivas, y además, sugieren posibles respuestas a preguntas esenciales como: ¿quién soy?, ¿quién puedo ser?, ¿quién quiero ser? y ¿dónde pertenezco? (Woodward, 1997). Por ejemplo, Christine Gledhill (1997) sostiene que las *soap operas* contribuyen a la construcción de identidades de género, ya que los personajes femeninos encarnan los roles de género preestablecidos en la sociedad, brindando pautas de comportamiento a sus televidentes.

En la misma línea de la identidad de género, Judith Butler (1990) en su libro *Gender Trouble* argumenta que la representación actúa como una función normativa del lenguaje, la cual puede tanto revelar como distorsionar lo que se considera verdadero sobre la categoría femenina. En otras palabras, Butler sugiere que la cultura, a través del lenguaje, construye y refuerza ideas impuestas sobre lo que significa ser mujer. Estas ideas resaltan la influencia de las representaciones en la formación de identidades y en la perpetuación de prejuicios, tal como exploran los estudios culturales en su literatura académica. Dado que la representación de género es esencial para esta investigación, ahondaremos más sobre este tema en el epígrafe 2.5.

2.4 LAS REPRESENTACIONES SOCIALES Y SU RELACIÓN CON LA DISCRIMINACIÓN

La representación y el lenguaje están profundamente vinculados con la construcción de la identidad. Voloshinov (1976) sostiene que el pensamiento individual se forma en gran medida a través del contexto social. Este enfoque es estudiado por la psicología social mediante la teoría de las representaciones sociales, un concepto derivado de las representaciones colectivas de Émile Durkheim. Según Durkheim (1993), estas representaciones son fundamentales para la vida social y constituyen la base de la conciencia colectiva.

Las representaciones colectivas, según Durkheim (1993), se manifiestan en la ciencia, la ideología, el mito y otros productos culturales. Por ello, estas están intrínsecamente ligadas a los mitos o relatos de una cultura específica. Esta noción se refuerza porque Durkheim (1898) las describe como sinónimo del imaginario colectivo, destacando que son imágenes socialmente adquiridas y construidas que orientan las creencias y comportamientos de las personas. Esta interrelación entre representación, lenguaje e identidad pone de manifiesto cómo las imágenes

y conceptos compartidos dentro de una sociedad influyen en la percepción y en las acciones, tanto a nivel individual como colectivo. De este modo, la representación colectiva, tal como la describe Durkheim, se refiere al conjunto de conceptos mediante los cuales las personas le otorgan sentido al mundo, una idea que se asemeja a la propuesta por Stuart Hall (ver epígrafe 2.3). Esta idea también se relaciona con el concepto de estereotipo, que es uno de los objetos de estudio de la teoría de las representaciones sociales.

Serge Moscovici inspirado por las representaciones colectivas, expone la teoría de las representaciones sociales (Wagnes, Hayes et al., 2011) con un enfoque centrado en la psicología social y el psicoanálisis, a diferencia de Durkheim que proponía una perspectiva sociológica. Según Moscovici (1979), las representaciones sociales son la forma en que organizamos el mundo en categorías, tales como conceptos, valores, estereotipos, imágenes y teorías de conocimiento. En resumen, las representaciones sociales constituyen una "vía para captar el mundo concreto, circunscrita en sus fundamentos y en sus consecuencias" (Moscovici, 1979, p. 29).

Aunque Moscovici (1985) reconoce la influencia de los productos culturales en nuestra percepción del mundo, sus aportaciones se centran en estudiar las representaciones sociales como elementos cognitivos que permiten a los individuos construir su identidad, es decir, explica los procesos socio-cognitivos de la representación y su papel en la organización social. Por esto, Abric (2001) afirma que "la representación funciona como un sistema de interpretación de la realidad que rige las relaciones de los individuos con su entorno físico y social, ya que determinará sus comportamientos" (p. 13).

De manera similar a Hall (1997), Moscovici concibe las representaciones sociales no solo como estructuras portadoras de significados, sino también como procesos simbólicos. Estos procesos operan a través del anclaje, que implica la asociación de ideas con categorías ordinarias e imágenes, y la materialización, que busca convertir lo abstracto en algo concreto (Moscovici, 1984; Doise, 1993; Doise, Clemence y Lorenzo-Cioldi, 1993). Por esta razón, los aportes de la teoría de las representaciones sociales se consideran afines al análisis cultural (Livingstone, 1998), ya que ambas disciplinas se interesan en explicar cómo funcionan las representaciones, sean estas culturales, sociales, colectivas, mediáticas o simbólicas.

Por tanto, el estudio de las representaciones sociales explica las prácticas y dinámicas de las relaciones sociales mediante sus cuatro funciones esenciales (Abric, 2001):

- Función del saber: las representaciones permiten entender y explicar la realidad, lo cual es fundamental para la comunicación social.
- Función identitaria: facilitan la construcción de una identidad social y personal al situar a los individuos y grupos dentro del campo social, una función relacionada con los procesos de comparación social y su impacto en las relaciones intergrupales (Abric, 2001; Mugny y Carugati, 1985).
- Función de orientación: las representaciones guían los comportamientos y prácticas sociales, actuando como un marco para la acción y favoreciendo un sistema de anticipaciones y expectativas.
- Función justificadora: permiten justificar a posteriori las posturas y comportamientos adoptados.

Entonces, las representaciones sociales son fundamentales para comprender las dinámicas grupales e identitarias. Explican como a través de ellas nos identificamos en un grupo y cómo podemos distinguir a los "otros" que no comparten nuestras mismas características (Rateau, Moliner, et al., 2012). Cuando el individuo identifica a los otros, es posible que, en el peor de los casos, los considere como enemigos. Dentro de la misma línea de ideas, Wagner & Hayes (2011) afirman que

> El primer aspecto que caracteriza a las representaciones sociales es como una «imagen»: estructurada, cognitiva, afectiva, evaluativa y operativa, metafórica o icónica, de los fenómenos socialmente relevantes. Estos pueden ser «eventos», «estímulos» o «hechos» de los que los individuos son potencialmente conscientes y los cuales son compartidos por otros miembros de un grupo social. Esta puesta en común entre las personas representa un elemento crucial de la identidad social de los individuos (p.69).

En consecuencia, las funciones antes descritas han llevado a parte de la literatura académica sobre las representaciones sociales (Zanna y Olson, 1994; Tajfel, 1984; Moscovici, 1979) a centrarse en la comprensión de las relaciones intergrupales mediante el análisis de los prejuicios, estereotipos y conductas de discriminación. Estos estudios exploran cómo las formas de representación influyen en nuestras conductas cotidianas hacia los grupos minoritarios y en la construcción de la identidad grupal. De este modo, estos aportes teóricos dialogan con los estudios de Adorno (2019) y Allport (1958) sobre la discriminación, quienes ofrecieron un análisis significativo de las consecuencias de los prejuicios en la sociedad. Además, Moscovici (1979) destaca la relación interdependiente entre las representaciones sociales y el prejuicio.

Entonces, el prejuicio no es definido como una representación social, más bien, se entiende como su resultado, pues es descrito como una actitud hostil hacia miembros de un exogrupo. En otras palabras, Laviolette y Silvert (1951) destacan que

> En los estudios sobre prejuicios entre grupos raciales o étnicos, hemos llegado a reconocer los estereotipos como una categoría especial de actitudes. Debido a que son actitudes, tienen los atributos de modos organizados de conducta, expresan un estado funcional de preparación y están organizados alrededor y hacia un determinado objeto o conjunto de objetos. Cabe señalar que estas actitudes especiales se distinguen además por una cantidad significativa de emocionalismo (p. 259).

Aunque el prejuicio puede definirse como un sentimiento favorable o desfavorable hacia una persona o cosa, basado o no en una experiencia previa, Allport (1958) lo describe como "una actitud aversiva u hostil hacia una persona que pertenece a un grupo, simplemente porque pertenece a ese grupo y, por lo tanto, se presume que posee las cualidades objetables atribuidas a ese grupo" (p.8). Estas cualidades, a menudo, se categorizan de manera exagerada en estereotipos. En otras palabras, la diferencia entre estereotipo y prejuicio es que el segundo implica una emoción negativa hacia una persona de un exogrupo determinado y justifica la actitud negativa hacia los miembros del grupo marginado. La emoción que produce el prejuicio se ancla en el estereotipo (Ahmed, 2003). Estas emociones suelen fijarse a través de las representaciones sociales que aprendemos en nuestro entorno y cultura, las cuales nutren y son a su vez retroalimentadas por los productos culturales.

Debido a que el prejuicio implica un juicio previo, Allport (1958) propone distinguir el concepto *prejudice* del *prejudgement*[8], pues asegura que prejuzgar solo se convierte en prejuicio cuando este no se corrige después de haber estado expuesto a un nuevo conocimiento. El

[8] *Prejudgement* en castellano se traduce como prejuicio, sin embargo, Allport quiere expresar con *prejudgement* un jucio previo o la acción de prejuzgar, no se refiere a la idea preconcebida que entendemos como prejuicio o *prejudice* en inglés. Por esto, consideramos que es apropiado utilizar los conceptos en el idioma del texto donde se sustrajo la información.

prejuicio también implica una resistencia emocional, incluso Allport (1958) escribe que "nosotros tendemos a volvernos emocionales cuando un prejuicio es amenazado con una contradicción"(p.9). Esto se asocia al sesgo que facilita la discriminación, pues, a medida que la antipatía hacia el otro grupo crece, es más probable que devenga en una acción hostil. De ahí que Allport (1958) describa los siguientes cinco grados de discriminación:

- Antilocución: cuando las personas que tienen prejuicios hablan entre ellas, o bien cuando los medios de comunicación y los productos culturales diseminan estereotipos negativos o categorizaciones excesivas de los grupos sociales.
- Evitación: cuando el prejuicio es más intenso, la persona prejuiciosa se aleja o evita a los miembros del grupo que le desagradan.
- Discriminación: esta acción implica la exclusión del grupo discriminado. La segregación es una forma institucionalizada de la discriminación, esta normalmente es favorecida por la ley.
- Ataque físico: en este grado, el prejuicio puede conducir a un acto de violencia o semiviolencia física.
- Exterminación, masacres y genocidios son ejemplos del último grado del prejuicio. Este nivel formaba parte del programa nazi de genocidio contra el pueblo judío.

A pesar de que el prejuicio presupone una respuesta emocional, no siempre conduce a una acción violenta, tal como se observa en los distintos grados de discriminación. Sin embargo, Allport (1958) advierte que cualquier grado de discriminación puede escalar fácilmente a un nivel más intenso. Como ejemplo, menciona el genocidio nazi: "fue la antilocución de Hitler lo que llevó a los alemanes a evitar a sus vecinos judíos y antiguos amigos. Esta preparación facilitó la implementación de las leyes de discriminación de Núremberg, que, a su vez, hicieron que la quema posterior de sinagogas y los ataques en las calles contra los judíos parecieran naturales" (p. 15). El papel de los medios durante la Segunda Guerra Mundial subraya la importancia de analizar las representaciones que difunden, ya que estos influyen en la formación de actitudes negativas hacia las minorías y en la naturalización de prejuicios y estereotipos. Por ello, aunque este campo académico se centra en las relaciones intergrupales y cognitivas (Tajfel, 1982), los aportes de "las representaciones sociales enfatizan con frecuencia la necesidad de observar los medios porque constituyen una parte inevitable en los procesos de construcción de las representaciones sociales en los individuos" (Inzunza-Acedo, 2017, p. 189). No es casualidad que durante esa época comenzaran los estudios sobre los efectos de los medios en las audiencias (Livingstone, 1998), pues en este momento histórico se hicieron evidentes las consecuencias de las representaciones mediáticas.

A través de la teoría de las representaciones sociales, se sugiere que la forma en que un grupo es representado influye significativamente en las actitudes positivas o negativas hacia dicho grupo. De ahí que parte de la literatura de esta teoría (de Montmollin, 1985) se centre en el estudio de los cambios de actitud respecto a los grupos sociales. Estos pueden producirse dentro las comunicaciones persuasivas, en conversaciones argumentadas, medios de comunicación, etc. (de Montmollin, 1985). Asimismo, las representaciones sociales nunca son estáticas, están en cambio constante por el contexto, la exposición a otros grupos, etc. Por esto, de Montmollin (1985) postula que las minorías pueden producir cambios de actitud gracias a la producción de una contra-norma o contra-cultura. En este sentido, las minorías que no crean la cultura pueden formar la suya propia, como sucede en el cine feminista, que Claire Johnston

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1973) define como contra-cine, que responde al cine clásico de Hollywood que representaba negativamente a las mujeres.

Si bien la teoría de la representación social está adscrita a la psicología social para explicar las dinámicas intergrupales y la discriminación, también se utiliza en la disciplina de la comunicación (Livingstone, 1998), ya que la comunicación es el puente a través del cual se transmiten y modelan las representaciones sociales (Laszlo, 1997). Asimismo, los conceptos y métodos de la narratología están alineados con la tradición intelectual de las representaciones sociales, ya que es a través de las historias que las comunidades construyen su identidad social (Halbwachs, 1925; Laszlo, 1997), reconociendo además el papel fundamental del lenguaje en la formación identitaria. Por otra parte, Sonia Livingstone (1998) sostiene que la psicología social puede ser clave para profundizar en el estudio de los efectos de los medios y la recepción de los mensajes mediáticos.

Desde la perspectiva de la investigación en comunicación, los medios representan problemáticas sociales y fabrican significados colectivos, lo que resulta en la organización de grupos y lazos sociales (Höjer, 2011). En este sentido, la teoría de la representación social se enlaza con las representaciones mediáticas o simbólicas, ya que ambas se retroalimentan dentro del circuito cultural. Estas representaciones, tanto mediáticas como sociales, se difunden a través de estereotipos que refuerzan prejuicios y discriminaciones hacia los grupos minoritarios. En esta investigación, nos centramos en estos estereotipos debido a su importancia en las ciencias sociales, lo que los convierte en una herramienta útil para analizar y entender cómo se representan a las mujeres en las series de Netflix seleccionadas para este estudio. Por tanto, es imprescindible definir este concepto en mayor detalle en el siguiente epígrafe, y debido a la naturaleza de nuestra investigación con perspectiva de género, exploraremos las especificidades de los estereotipos de género en el epígrafe 2.5.1.

2.4.1 Estereotipos

El concepto de estereotipo sirve como un puente entre la teoría de la representación social y los estudios culturales, ya que ambas disciplinas lo utilizan para categorizar a las personas en grupos sociales. El estereotipo es una práctica representacional (Hall, 1997b) y, por tanto, también simbólica, ya que implica la asociación de un signo con un significado. Simplificando, es un conjunto de representaciones mentales del mundo (Gilman, 1985), cuyos orígenes se encuentran en las tradiciones culturales y experiencias compartidas, tanto pasadas como presentes. Los estereotipos pueden aplicarse a conceptos, conocimientos científicos, personas, y más. En esta investigación, nos enfocamos en el estereotipo como un conjunto de características psicológicas generales que describen a los miembros de un grupo social (Gómez Jiménez, 2007; Tajfel, 1984; Vinnacke, 1956) y que se utiliza en la ficción para la construcción y análisis de personajes (Amossy, 1984; Dyer, 1999; Galán Fajardo, 2007).

En la psicología social, la estereotipación se refiere a la función de identificación endogrupal y la diferenciación con el exogrupo, es decir, es un tipo de categorización que permite al individuo reconocerse parte de un grupo, del mismo modo que diferenciarse de otro. Así, la estereotipación opera de dos maneras, por un lado, es la que posibilita la diferenciación exogrupal, y por otro, la auto-estereotipación[9] permite que los miembros de un grupo se sientan parte de él al identificarse con las características comunes y generalizadas que comparten (Tajfel, 1982; Gómez Jiménez, 2007). Las características que categorizan a las personas en

[9] La auto-esterotipación también es conocida como auto-categorización. Este concepto nace en la Teoría de la identidad social de Tajfel (1982), donde explica cómo las personas sienten pertenencia a un grupo social.

estereotipos pueden ser producto de factores externos, como la apariencia física, o internos, como las motivaciones, creencias, actitudes y personalidad, los cuales suelen ser los más significativos (Gómez Jiménez, 2007; Vinnacke, 1956).

De este modo, los estereotipos clasifican a los grupos según su aspecto físico, conducta o costumbres, en otras palabras, son una representación simplificada y exagerada de los rasgos más característicos de las agrupaciones que se intentan representar. Estas categorizaciones pueden ser amplias (judíos, gentiles, blancos, negros, por nacionalidades, etc.) o específicas (feministas, amas de casa, estudiantes de filosofía…) (Turner y Giles, 1981).

Abric (2001) argumenta que el contenido del estereotipo se forma, por un lado, a partir de la naturaleza del objeto representado, y por otro, de la relación que se establece con él. Esto sugiere que los estereotipos se basan en rasgos reales de los individuos, sin embargo, esto no es completamente cierto. Aunque los estereotipos pueden ser vistos como una simplificación o exageración de las personas, algunos estudios concluyen que la generalización puede ser falsa o inadecuada. El contenido del estereotipo tiene dos dimensiones: la funcional u operativa que permite la comunicación, y la normativa, que incluye aspectos socioafectivos, sociales e ideológicos. De esta manera, se aprecian dos aspectos clave del estereotipo: su capacidad para economizar procesos cognitivos y su función de anclar emociones e ideologías, a menudo con significados peyorativos (Lippman, 1922).

Entonces, el estereotipo, por ser un conjunto de creencias compartidas sobre un grupo social[10] o un tipo de persona, suele ser entendido como un «atajo» para la comprensión del mundo (Lipmann, 1922; Dyer, 1999), es decir, un esquema cognitivo que facilita la comunicación entre individuos. Este enfoque articula el proceso cognitivo detrás de la estereotipación, afirmando que es una herramienta necesaria para la comprensión del mundo, porque es imposible entender el complejo entresijo del mundo interior de una persona con una sola mirada. De ahí que el estereotipo sea útil para emitir juicios espontáneos acerca de una persona de forma repentina y efectiva (Wagner, Hayes, et al., 2011). Esta conceptualización del estereotipo como ahorro de energía mental apunta a que es un mecanismo necesario para el entendimiento de la realidad social (Gilman, 1985). Incluso, Tajfel (1982) considera que los estereotipos tienen tres funciones sociales:

- Explicar los eventos y hechos sociales a gran escala (guerra, paz, persecuciones, tolerancia, privilegios, desventajas, en sí, la estructura social que les interese).
- Justificar las actividades de los grupos sociales con relación a los eventos, por ejemplo, crear ayudas para las víctimas de las guerras, las publicaciones en redes sociales, etc.
- Mantener el favoritismo endogrupal, es decir, reforzar la identidad positiva del propio grupo.

La funcionalidad de los estereotipos nos indica que no son negativos *per se*, pero, a pesar de ello, están asociados a los prejuicios y discriminación. Esto se manifiesta en la concepción tripartita clásica de las actitudes, cuyos tres componentes clave son: cognitivo, afectivo y conductual (Gómez Jiménez, 2007). El cognitivo se relaciona con el estereotipo, el afectivo o evaluativo está asociada al prejuicio y la conductual es la discriminación. Debido a que el

[10] El estereotipo también puede ser individual, es decir, puede basarse en creencias mantenidas solo por un individuo sobre las características de un grupo, sin embargo, para el propósito de esta investigación, nos concentramos en las sociales, y por tanto, son creencias compartidas por una cultura específica (Gómez Jimenéz, 2007).

anclaje ideológico o evaluativo del estereotipo es indisociable, McMahon y Quin (1997) definen al estereotipo como una imagen convencional que se le asigna a un grupo a la que se le atribuye un juicio de valor. Este juicio de valor permite que algunas voces académicas (Gilman, 1985; Dyer, 1999) afirmen que hay dos tipos de estereotipos, los negativos y los positivos. De ahí que Gilman (1985) defina al estereotipo como un palimpsesto de representaciones binarias iniciales que cumplen con la necesidad de diferenciar entre «nosotros/nosotras» (positivo) y «otros/otras» (negativo). En una línea de ideas similares, Derrida (1972) resalta que el binarismo de la diferencia es una jerarquía violenta, porque una cara de esta sostiene el poder. En este sentido, la estereotipación segmenta a las personas de acuerdo con una norma y construye una abyección del «otro» (Hall, 1997b). Esto opera cuando al estereotipo de un exogrupo se le ancla una emoción o un juicio negativo, es decir, cuando "la presencia del «otro» es imaginada como una amenaza" (Ahmed, 2003: p. 43) al estatus quo, por eso algunas voces académicas destacan que las minorías son más propensas a ser presentadas en la ficción a través de estereotipos (Dyer, 1977). El anclaje de un afecto o un juicio de valor (bueno/malo) a un estereotipo es lo que lo convierte en un fenómeno ideológico.

Esta idea también aparece en Lippmann (1922), una de las primeras personas en teorizar sobre la estereotipación, quien señala que los estereotipos no son un modo de representación neutral, son más bien un mecanismo con el que se perpetúan los estatus sociales, entonces, devienen en herramientas para conservar los sistemas de dominación. En la misma línea de ideas, algunas autorías de la academia (Dyer, 1999) destacan que son herramientas para la justificación o racionalización de la estructura social a través de su uso en los medios de comunicación. Es por ello por lo que Dyer (1999) sostiene, en relación con el uso de los estereotipos en la televisión, que "la posición detrás de todas las consideraciones no es que son los estereotipos, como un aspecto del pensamiento humano y de representación, los que están mal, sino más bien quienes los controlan y definen y a qué intereses sirven" (p. 246).

La televisión, para algunas voces de los estudios culturales (Casey, 2002; Hall, 1997b), contribuye a la construcción y perpetuación de los estereotipos, incluso podemos afirmar que son utilizados para la creación de sus representaciones. Algunos de los estereotipos que son comúnmente retratados en este medio, sobre todo en series calificadas como de baja calidad narrativa (ej. telenovelas, *soap operas,* sitcoms), aunque también son utilizados en los programas «serios» (ej. dramas, noticieros), son los que marcan el género, raza, clase, sexualidad, discapacidades, etc. Normalmente, los grupos minoritarios siempre son retratados con una óptica negativa o una caricatura con el fin de naturalizar su discriminación.

En la construcción de personajes, los estereotipos son útiles porque permiten identificar rápidamente características de la personalidad. Como señala Vinnacke (1956), los estereotipos son a menudo percibidos como características de una identidad. Esto permite a los creadores de programas economizar en la creación de personajes al recurrir a tipos de personajes ya establecidos (Dyer, 1999). Según Dyer, los estereotipos en la ficción se definen esencialmente por su función en la comprensión del mundo social y por la manera en que los personajes son caracterizados en la producción. Por esta razón, al igual que en la psicología social, los estereotipos en la ficción facilitan la lectura y comprensión de los personajes por parte de la audiencia. En la ficción televisiva, estos se representan a través de modelos ejemplares y prototipos, los cuales sirven como materializaciones concretas de estos esquemas. Por ejemplo, el modelo de los ejemplares sugiere que la imagen mental que tenemos de un grupo está representada por figuras concretas. Así, cuando pensamos en el estereotipo de la «rubia

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tonta»[11], es probable que evoquemos la imagen de personajes interpretados por Marilyn Monroe (Gómez Jiménez, 2007). Por otra parte, el modelo de los prototipos se refiere a las características típicas de un grupo (Gómez Jiménez, 2007; Cantor y Mischel, 1979). En este sentido, los personajes en la ficción son entendidos como prototipos de personas que podemos identificar fácilmente en nuestro entorno cotidiano.

Si bien el uso de los estereotipos en la ficción es una herramienta para la caracterización de los personajes, este deviene en un problema cuando refuerzan la hegemonía y las creencias que racionalizan la estructura social. Por esto se responsabiliza a los medios de difundir una realidad distorsionada que alimenta los prejuicios y comportamientos discriminatorios. No obstante, en algunos de los estudios sobre los efectos culturales de los estereotipos en la televisión (Hall, 1997b; Mercer & Julien, 1994) concluyen que los estereotipos participan en un ciclo entre la realidad y la representación, es decir, cada elemento de este se retroalimenta y dialogan entre ellos, de ahí que las representaciones se describan como cambiantes, pues evolucionan conforme la sociedad responde a ellas. Esto es evidente en la manera en que el feminismo ha influenciado a la televisión a la hora de retratar a las mujeres (Faludi, 1992).

Por lo tanto, los estereotipos son una fuente útil para la representación social y la comunicación humana. La ficción los emplea como herramientas para la caracterización de sus personajes, ya que estos consiguen comunicar unas características coherentes para las audiencias dentro de una cultura específica. Aunque los estereotipos son categorizaciones sin matices, son de gran utilidad porque en la narración, en algunos tipos de ficciones, no hay tiempo suficiente para describir a detalle cada centímetro del mundo interior de un personaje, especialmente cuando se trata de apariciones incidentales dentro de la trama.

2.5 LA REPRESENTACIÓN DE GÉNERO EN LA FICCIÓN

La representación de género es una de las principales preocupaciones de la teoría feminista y cultural (de Lauretis, 1987), porque es a través de ésta que se consigue justificar y reforzar la estructura social que favorece a los hombres. Su aproximación se hace a través del cuestionamiento de las imágenes y narrativas culturales, y cómo estas influyen en la construcción de la identidad femenina y masculina. Su estudio se enmarca desde un marco teórico del postestructuralismo que sostiene que la construcción de la realidad proviene de los medios de comunicación y otros textos culturales, haciendo de estos un espacio para la producción activa del género, idea que también se presenta en la perspectiva construccionista propuesta por Hall (1997a), donde la realidad y, por tanto, representaciones, son construidas.

El feminismo de la segunda ola, alrededor de las décadas de 1960 y 1970, se concentraba en la cuestión del género como una diferencia sexual, facilitando la creación de espacios para las mujeres. Sin embargo, pensar en el género solo como una cuestión de diferencia sexual es un riesgo del pensamiento feminista (de Lauretis, 1987), pues es esencialista considerar que la única diferencia entre hombres y mujeres es la sexual. Esta noción no toma en cuenta todo el engranaje cultural y social que permite la jerarquía de género, donde lo femenino solo puede ser definido en relación con lo masculino, porque este describe la universalidad de la humanidad occidental, la subordinación de las mujeres a los hombres.

En el estudio de la representación de género desde una perspectiva feminista es importante distinguir los conceptos de sexo y género. El sexo es la designación basada en la biología, mientras que el género es construido social, histórica y culturalmente (Rodríguez y Cucklanz,

[11] En el *slang* estadounidense se conoce como *bimbo*, asociado con la muñeca Barbie y a características hiperfemeninas.

2014). Esta distinción comienza su formulación desde de los textos de Simone de Beauvoir y Betty Friedan hasta las contribuciones elaboradas por Luce Irigaray, Monique Wittig, Judith Buttler, entre otras voces feministas. Por ejemplo, cuando Simone de Beauvoir (1977) afirma que las mujeres no nacen, sino, más bien, llegan a serlo, implica que la categoría «mujer» no es natural, es una construcción social, o en las palabras de Mary Ann Doane (1982) una fabricación patriarcal. Asimismo, Monique Wittig (1992) problematiza la heterosexualidad como una norma de comportamiento, lo que refuerza la artificialidad de los géneros y como estos constriñen a las personas a solo una buena manera de relacionarse sexual y sentimentalmente entre ellas. En el contexto contemporáneo, la existencia de identidades transexuales, intersexuales y transgéneros, también, desafía la dualidad «natural» del sexo[12] (Wood, 2009).

Aunque los géneros femenino y masculino nacen de la diferencia sexual, esta clasificación y diferenciación es una organización social. La idea de que el género nace de un hecho biológico favorece la naturalización de sus representaciones, sin embargo, la construcción de nuestra identidad no solo es el resultado de nuestras condiciones biológicas, sino también la suma de las representaciones y relaciones que definen y marcan nuestro campo de actuación (Hidalgo-Marí y Palomares Sánchez, 2020).

Asimismo, considerando que toda clasificación está dispuesta a un orden jerárquico, la dicotomía de género implica la subordinación de lo femenino a lo masculino (Menéndez Menéndez, 2008). Esta subordinación se refuerza con la asociación de la dicotomía mujer/hombre a otras oposiciones binarias que relegan lo femenino a un segundo plano, por ejemplo, lo universal es *generizado* como masculino, mientras que la diferencia/ otredad, como femenino (de Beauvoir, 1977; Irigaray, 1985). La oposición «masculino/universal» y «femenino/otredad» se sustenta desde la lingüística, donde el género gramatical masculino adquiere la universalidad.

Entonces, el género en tanto como una representación y autorrepresentación es el producto de varias tecnologías sociales, tales como la vida social cotidiana, el cine, la televisión y de los discursos institucionalizados (de Lauretis, 1987). Tal como se presenta en el circuito de la cultura, la representación es un ciclo que se retroalimenta de la vida social y los productos culturales, a la par de las instituciones que vigilan que la hegemonía se mantenga, como las escuelas, la familia y las amistades (de Lauretis, 1987).

Esta idea del reforzamiento del género también se encuentra en las teorías del aprendizaje social, donde la investigación explica que existen recompensas y castigos por comportarse conforme el sexo que les corresponde por sus atributos biológicos (Bem, 1981), del mismo modo, las infancias aprenden a autorregularse dentro del género, pues aprenden a evaluar su adecuación dentro del esquema de género. Esta creencia de la autorregulación está especialmente asociada a las mujeres, por ejemplo, en las palabras de Berger (1972)

> Ella tiene que vigilar todo lo que es y todo lo que hace, porque la forma en que aparece ante los demás, y en última instancia cómo aparece ante los hombres, es de crucial importancia para lo que normalmente se considera el éxito de su vida. Su propio sentido de ser en sí misma es sustituido por un sentido de ser apreciada como ella misma por otro (p.56).

[12] La naturalidad y determinismo del sexo comienza a ponerse en duda, en tanto que la intersexualidad confirma que la diferenciación sexual biológica es más compleja que el binarismo femenino y masculino (Sharpe, et al., 2023).

USC DE COMPOSTELA

La tipificación del género y esquema de género son los conceptos que propone la psicología para entender cómo las infancias aprenden a performar el género (Butler, 1990) que les corresponde de acuerdo con su sexo. El esquema de género (Bem, 1981) se refiere a una estructura cognitiva de asociaciones relacionadas con los comportamientos apropiados para cada género, es decir, las infancias identifican cuáles son los atributos relacionados a cada género y luego, estos los asocian a sus propios sexos. Estos atributos y características relacionadas a su sexo, o también conocidos como estereotipos de género, los aprenden gracias a la representación de género, ya sea en la ficción o la forma en que se autorepresentan las personas de su alrededor. Entonces, el esquema de género o sistema de sexo-género es tanto un constructo sociocultural como un aparato semiótico. Si bien la construcción del género sigue activa en los aparatos ideológicos definidos por Althusser (1974) (medios, escuelas, familia, gobierno, etc.), su evolución está grabada en el arte y la cultura. El género es, por tanto, un producto y efecto de su representación.

Del mismo modo, las interacciones sociales, como las amistades, familiares, institucionales y simbólicas también son reforzadores de estos roles y estereotipos. En este sentido, Jessica Ringrose y Emma Renold (2010) informan que las amistades entre niñas son reguladoras del género en los comportamientos que define como "crueldades normativas".

Las crueldades normativas son las acciones reguladoras de los roles de género que las amigas realizan, estas se presentan en la forma de críticas sobre la vestimenta, comportamiento y las parejas de sus amigas. Alice Winch (2013) toma este concepto y lo combina con el panóptico de Michel Foucault para desarrollar el concepto del «gineóptico», del mismo modo que el panóptico sirve para vigilar y castigar, el gineóptico funciona para cuidar que las mujeres se adhieran a las normas heteronormativas[13]. La formación de este concepto nace con el objetivo de examinar las acciones reguladoras del género presentes en el *girlfriend media*, término que, según Winch (2013), se refiere a todos los productos culturales dirigidos a mujeres que tienen el fin de representar la amistad femenina.

La representación de género en la ficción[14] se vehicula a través de la caracterización de los personajes femeninos y masculinos. La caracterización implica el uso de modelos de género como arquetipos y estereotipos que se encuentran en el imaginario social. Todos estos modelos se asocian al acto de representar un sujeto *generizado*.

Los arquetipos son similares a los estereotipos, sin embargo, estos están enraizados en los mitos, en tanto que los personajes que provienen de ellos son conocidos como míticos. La diferencia crucial entre estos es que los arquetipos son fijos y los estereotipos pueden evolucionar según el contexto, por esto, Guil Bozal (1999) describe a los arquetipos como ancestros de los estereotipos, pues, estos provienen de la mitología y epítomes de comportamiento (Gutiérrez y Núñez, 1998). Considerando que en esta investigación estudiamos personajes femeninos, es relevante mencionar que tanto los estereotipos y arquetipos femeninos descienden de mujeres míticas, por ejemplo, Perséfone, Eva, Medea, Pandora, entre las figuras míticas más reproducidas en los distintos textos culturales occidentales. Las características que ellas tienen en común son su poder de manipulación y seducción hacia los hombres. Las representaciones arquetípicas femeninas están asociadas a la oposición ancestral de las mujeres como santas o putas que describe Haskell (1973), tal como se menciona en el Capítulo 1, que en la actualidad podemos extrapolar como tradicionales o no tradicionales. La permanencia de esta dicotomía en el imaginario social es el resultado de su

[13] Cabe destacar que el género masculino también se vigila, Caricote Agreda (2008) destaca que los padres cuidan que sus hijos se adhieran a los estereotipos de género masculino.

[14] También puede ser presentada en la generización de la ficción, es decir, aquellos productos que son pensados para hombres o mujeres, pues, sus códigos apelan a los estereotipos de géneros.

repetición en los productos culturales, tal como destaca Guil Bozal (1999) "los primitivos arquetipos han sido continua e históricamente recreados a través de los múltiples mitos transmitidos en los antiguos relatos, en la literatura y hasta en los cuentos infantiles, haciéndonos a todos conocedores y copartícipes de sus modelos y valores" (p. 99).

Ahora bien, en cuanto a las figuras masculinas míticas se encuentran especialmente el arquetipo del héroe o el mesías, villano, antihéroe, sabio y mago. Es importante destacar la oposición entre los hombres y las mujeres míticas, pues mientras los héroes salvan el mundo, son valientes, toman riesgos y son activos (Plaza, 2010), las mujeres son presentadas como objetos de deseo que deben ser salvadas o bien, son las responsables de las peripecias que debe enfrentar el héroe.

Considerando que los personajes de ficción femeninos se vuelven modelos para mantener el orden patriarcal, las investigaciones académicas feministas han prestado especial atención a la representación de las mujeres y como esta se relaciona con el uso de arquetipos para la construcción de estos personajes. No obstante, algunas críticas a este enfoque resaltan la importancia de también analizar la representación masculina, pues pueden servir de parámetro de comparación para discernir cuál de ellas es retratada de manera positiva o negativa. En este sentido, surge un interés en observar cómo la masculinidad se representa en la ficción. Algunos de los resultados más relevantes evidencian que la televisión a partir de la década de 1990 hay un cambio sustancial, comienzan a representarse masculinidades diversas. Por ejemplo, María Isabel Menéndez Menéndez y Francisco A. Zurian Hernández (2014) destacan en un artículo, en el que analizan las representaciones de mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana contemporánea, que a partir de esa década los hombres comienzan a ser representados a través de masculinidades diversas, o diferentes de la masculinidad clásica o hegemónica. Una de las series que mencionan es *Frasier* (NBC, 1993-2004) donde el protagonista, Frasier Crame, es un psiquiatra que encarna un hombre refinado y de modos delicados, es decir, está codificado con atributos normalmente feminizados. La propuesta de nuevas masculinidades también es en respuesta de la evolución de la caracterización de las mujeres en la televisión y el cine, cuyas representaciones modernas están obteniendo más matices, y, por tanto, se alejan de las representaciones más canónicas que encontramos en el cine clásico de Hollywood que Haskell (1973) describe como la oposición entre santa/puta.

En resumen, la representación de género en la ficción se hace presente en la forma de arquetipos y estereotipos de género que son depositados en los personajes. En esta investigación nos concentramos en la utilización de los estereotipos de género para la caracterización de los personajes en las series, consideramos que al estar inscritos en teorías que derivan de estudios de la psicología social, pueden brindar un mejor alcance a la psicologización de los personajes femeninos. Por tanto, en el siguiente apartado profundizaremos en el concepto de los estereotipos de género y cómo este ha sido útil para la caracterización de personajes emblemáticos del cine y la televisión.

2.5.1 Los estereotipos de género: la representación de la feminidad y masculinidad en la ficción audiovisual

Las representaciones de género en la ficción tienen un rol fundamental en la percepción que tenemos de las mujeres y hombres como grupos sociales diferentes (Hidalgo-Marí y Palomares Sánchez, 2020; Howard y Katz, 2013), pues es a través de estos relatos que conseguimos construir nuestra identidad. El soporte en el que normalmente se presentan es mediante los estereotipos de género, sobre todo en los relatos audiovisuales, ya que suelen ser de utilidad para la caracterización de los personajes, dotándolos de características comunes que

faciliten su lectura e identificación (Dyer, 1999; Galán Fajardo, 2007). Estos son difundidos a través de la ficción audiovisual, donde las espectadoras se encuentran con imágenes de cómo deben ser para inscribirse a la feminidad y, por otra parte, como los hombres deberían ser, además de encontrar en las series de televisión modos de relacionarse afectivamente con sus vínculos sexo-afectivos.

Normalmente, se asocia a los estereotipos de género con la estereotipia de rasgo, es decir a las características que diferencian a las mujeres de los hombres. De ahí que estos se compongan de cuatro aspectos que hacen posible la estereotipia de género: rasgos, roles, ocupaciones y características físicas (Cuadrado Guiraido, 2007; Deaux y Lewis, 1984).

La estereotipia de rol incluye las actividades que son consideradas más apropiadas para mujeres y hombres, es decir, se refiere a los roles de género. Por ejemplo, según los estereotipos, las mujeres están más capacitadas para las tareas domésticas, mientras que los hombres son más competentes para realizar actividades fuera de casa, como las profesiones y la vida pública (Cuadrado Guiraido, 2007). Por consiguiente, las ocupaciones también están estereotipadas, por ejemplo, la peluquería y estética son ocupaciones estereotípicamente femeninas, mientras que la mecánica es considerada estereotípicamente masculina. Por último, en cuanto a los rasgos físicos, a las mujeres se les asocia con una complexión más frágil y a los hombres con una más fornida, mismos rasgos que justifican la existencia de los estereotipos de género (Eagly, 1987; Eagly y Steffen, 1984; Cuadrado Guiraido, 2007).

En este sentido, la masculinidad y feminidad son conceptos multidimensionales, en los que confluyen diversos atributos como rasgos de la personalidad, atributos físicos, capacidades, preferencias ocupacionales, entre otras (Cuadrado Guirado, 2007). Los estereotipos de género se agrupan en diferentes dimensiones, entre ellas encontramos la dicotomía de comunión/agencia (Bakan, 1966; Cuadrado Guirado, 2007), que quizás es la más importante para entender la formación de los estereotipos de género y su jerarquización. Esta dimensión nos permite inferir qué tipos de adjetivos y cualidades se relacionan a la esfera femenina y a la masculina. La dimensión comunal se refiere a las mujeres, pues sus atributos se asocian a la comunión, lo doméstico, los cuidados, mientras que a los hombres se les asocia con la agencia, autonomía y liderazgo. El sexismo se construye a partir de la asociación positiva a los roles agénticos, es decir, los valores masculinos son significados como mejores o deseables. Esta asociación la encontramos en la relación de lo agéntico/comunal con lo instrumental/expresivo, propuesta por Parsons y Bales (1955). La dimensión instrumental está asociada a los hombres, o bien a todo aquello que se relaciona con los roles agénticos, mientras que la expresividad se concentra en los afectos y emociones. La idea de instrumentalidad se relaciona con la productividad, subvalorando todo aquello que no lo sea, o sea, su oposición, la esfera expresiva que, a su vez, está anclada al mundo de las emociones (Citron, 1988).

Asimismo, los estereotipos de género tienen dos dimensiones: una descriptiva y otra prescriptiva. La descriptiva se refiere a las características que describen lo femenino y masculino, o más bien, su óptica cognitiva. La prescriptiva se deriva de la descriptiva, es decir, a través de los atributos que describen las diferencias entre los géneros, esta prescribe las características y comportamientos que deben poseer mujeres y hombres. Por lo tanto, los estereotipos de género más que ajustarse a quienes realmente son las mujeres y hombres, devienen en características deseables y negativas que se les atribuyen, cuya diseminación es imprescindible para mantener, reforzar o justificar la estructura de poder existente que favorece a los hombres (Cuadrado Guirado, 2007).

Cada una de estas dimensiones promueve diferentes tipos de discriminación, por ejemplo, la dimensión descriptiva desfavorece a las mujeres para ocupar puestos asociados a una disciplina masculina, mientras que la prescriptiva discrimina a las mujeres que no se comportan

USC DE COMPOSTELA

de acuerdo con los estereotipos de género (Burgess y Borgida, 1999). De la dimensión prescriptiva surge la vigilancia del género, donde se castiga activamente a las personas que no se comportan de acuerdo con las constricciones de su género. Este tipo de discriminación o prescripción se ve presente en las crueldades normativas dentro de las amistades entre mujeres, donde las amigas van guiándose para cumplir los comportamientos de género prestablecidos.

Peter Glick y Susan Fiske (1996) proponen la teoría del sexismo ambivalente, destacando dos tipos de sexismo: el hostil y el benevolente. El sexismo hostil se manifiesta a través del paternalismo dominante, basado en la creencia de que los hombres deben ejercer más poder que las mujeres, lo que genera el temor a que dicho poder sea usurpado. Por otro lado, el sexismo benevolente surge del paternalismo protector, que proviene de la percepción de que las mujeres necesitan ser protegidas. De manera similar, la diferenciación de género también presenta un componente hostil, expresado mediante la diferenciación competitiva, y un componente benévolo, representado por la diferenciación complementaria. La diferenciación de género competitiva se refiere a la creencia de que las mujeres son inferiores a los hombres en la dimensión de competencia. Es a través de esta que los hombres justifican su poder sobre las mujeres. La diferencia complementaria se refiere a la idea de que los roles convencionalmente femeninos complementan y cooperan con los masculinos. Esta dinámica está estrechamente vinculada a la heterosexualidad normativa, que, al considerarse natural, alimenta la hostilidad hacia quienes no encajan en este esquema. Como resultado, la discriminación de género se basa en estereotipos que refuerzan estos roles. Sin embargo, son las emociones negativas atribuidas a estos estereotipos las que fomentan el sexismo.

Hoffman y Hurst (1990) consideran que los estereotipos de género surgen con el objetivo de explicar la división sexual del trabajo. En este sentido, diversos estudios (Eagly y Steffen, 1984; Hoffman y Hurst, 1990) sobre los estereotipos de género en la psicología concluyen que estos están asociados a los atributos que deben tener las personas para cumplir su rol social, por ejemplo, se atribuyen a las mujeres los adjetivos “amable” y “gentil” porque son cualidades que son necesarias para las tareas domésticas (Hoffman y Hurst, 1990).

La hipótesis de la racionalización de los estereotipos de género proviene de estos estudios que encuentran que, si bien los sujetos estudiados cumplen en promedio con lo que se espera de su género, nadie cumple completamente las cualidades designadas a su sexo asignado de nacimiento, incluso cuando tenga una ocupación o profesión estereotípica de su género. A partir de estos resultados, algunas voces de la psicología social concluyen que los estereotipos de género no son naturales, sino un hecho social tan significativo para mantener el orden patriarcal que las culturas necesitan justificarlo o racionalizarlo a través de ellos (Allport, 1958; Hoffman y Hurst, 1990). Asimismo, siguiendo este argumento, notamos que la dimensión prescriptiva de los estereotipos de género es fundamental para comprender su función en la construcción de personajes femeninos y masculinos como modelos de comportamiento e identidad.

Bajo esta perspectiva, algunas voces académicas (Renov, 1983; Mulvey, 1989b; Cook, 1991), consideran que la caracterización del personaje no es una construcción inocente. Por una parte, esto se justifica en que la industria del entretenimiento se conforma casi exclusivamente por hombres (Lauzen, 2020), y por otra parte, algunos estudios (Renov, 1983; Cook, 1991; Doane, 1987a, Mulvey,1989b) sobre los melodramas televisivos y cinematográficos estadounidenses de la posguerra apuntaron que representaban a las mujeres en roles que enaltecían su rol como esposas y madres. Estas representaciones son descritas como un retroceso a otras figuras de la ficción fílmica anterior al Hollywood clásico de la posguerra que proponían féminas que rompían los arquetipos de *Vamp* y Virgen, por ejemplo, los personajes interpretados por Norma Shearer y Greta Garbo, ya que las actrices en ese momento tenían mayor control creativo (LaSalle, 2001). Esta visión del retroceso se fundamenta en que durante

USC DE COMPOSTELA

la guerra las mujeres pudieron disfrutar de la vida laboral y estas narrativas tenían como objetivo regresarlas a su rol «natural» de amas de casa (Renov, 1983). Esto es especialmente notable en que las narrativas de mujeres que amenazan el poder de los hombres, como ocurre con la figura de la *Femme Fatale*, los personajes femeninos son castigados simbólicamente en la ficción (Doane, 1991), lo cual refuerza los miedos de los hombres hacia el feminismo.

La representación de género en la ficción televisiva es más efectiva a través del uso de los estereotipos de género que están presentes en nuestro imaginario colectivo, pues de este modo la audiencia consigue identificar a los tipos de personajes, a la vez que permiten la estandarización que requiere la industria televisiva y cinematográfica (Dyer, 1999). En este sentido, los primeros acercamientos al análisis de la representación femenina utilizaban análisis de contenido para determinar cómo los medios retratan a las mujeres a través de los estereotipos de género (Gunter, 1986; Zhao & Gantz, 2003). Gunter (1986) identifica dos maneras de estereotipar los géneros en la ficción, el primero tiene relación con los roles de género[15] y el segundo se trata de sus rasgos de personalidad[16].

Cuando se trata de estereotipar los roles de género, las mujeres siempre están asociadas al valor de la familia, a un rol de cuidadoras y amas de casa. Incluso, en muchas ocasiones, se hace especial referencia a su estado civil (Tedesco, 1974; Signorelli, 1982), mientras que los personajes masculinos siempre se relacionan con su ocupación o profesión (Lauzen, Dozier & Horan, 2008) y su estado civil no tiene ningún tipo de relevancia. En cuanto a sus rasgos de personalidad de género, el consenso cultural es que las mujeres son más emocionales que los hombres. Mientras que los hombres están retratados como el soporte físico, es decir, los varones siguen sus instintos físicos y las mujeres sus emociones (Gunter, 1986), de ahí que, las críticas feministas (Haskell, 1973; Rosen,1973) en los setentas observen que en los géneros dirigidos al gran público del cine de Hollywood Clásico de la posguerra, la representación de género era estereotipada, en tanto que los hombres son representados como aventureros, viriles, activos, agresivos, rudos, competitivos, racionales e invencibles, y a las mujeres se las retrata como esposas, madres, compañeras, la encarnación de la dulzura, la emotividad y la sensualidad. A la par, estos modelos de personajes también tienen su sombra, por ejemplo, la mujer erótica es fascinante pero peligrosa, y el hombre de confianza, pero aburrido (Paskiewicz, 2017; Belmonte y Guillamón Valencia, 2008). Si bien aún hay productos culturales populares (Smith et al., 2016) que siguen estas pautas de representación, la diversidad de géneros permite la presencia de otros tipos de personajes, por ejemplo, en el terror existen las mujeres-monstruo, las *final girls*, que, aunque no sean del todo subversivas, son retratadas fuera de la dicotomía clásica del personaje femenino. Asimismo, los productos centrados en protagonistas femeninas también son espacios para otras representaciones de mujeres, sobre todo, el *girlfriend media* que contiene un cast más femenino que masculino. Karen Hollinger (1998) resalta que las heroínas de los contenidos de amistad femenina proveen imágenes de diversos estilos de vida de mujeres.

Dentro de la misma línea, Tedesco (1974) afirma que los personajes femeninos durante la década de 1970 en el horario de *prime time* en Estados Unidos se encuentran en un espectro más ligero y cómico, y los hombres están protagonizando los personajes más serios, complejos y aclamados. Esto, en menor medida, sigue siendo la norma como podemos notar en los dramas masculinos más aclamados (ej. *House of Cards* (Netflix, 2013-2018), *The Soprano* (HBO,1999-2007)), mientras que las series con personajes femeninos icónicos se encuentran en géneros más cómicos, por ejemplo, *The Mary Tyler Moore Show* y *Sex and the city*, del mismo modo,

[15] Barrie Gunter (Ibid.) define la estereotipación de los roles de género (sex-role stereotyping) como las actitudes sociales más apropiadas para las mujeres y hombres.

[16] Los rasgos de personalidad de género los asocia Barrie Gunter (Ibid.) con la emocionalidad de las mujeres y la racionalidad de los hombres.

las series televisivas dirigidas para mujeres suelen estar inscritas en el género «dramedia», una hibridación de la comedia con el drama (Havas, 2022).

Por otra parte, Elena Galán Fajardo (2007) sintetiza la representación de género en la televisión generalista durante la primera década del siglo XXI de la siguiente manera, basándose en un estudio coordinado por la entonces Dirección General de la Mujer en España (2003):

Tabla 1. Diferencias en la representación de hombres y mujeres.

Representación de los hombres	Representación de las mujeres
• Roles centrales • Atributos: activo, diversidad, experto, profesional y portavoz. • Los escenarios en los que se desenvuelven son laborales, en oficinas o en espacios exteriores de trabajo. • Su estatus personal es elevado y se basa en la mente.	• Roles laterales • Atributos: pasiva, reactiva, dependiente, compañera, inexperta, víctima y ama de casa. • Los escenarios en que se desenvuelven son de ámbito doméstico, en el interior, en los exteriores siempre se encuentran en familia. • Su estatus personal es bajo o normal y se basa en su cuerpo.

Fuente: Elaboración propia basada en Galán Fajardo (2007)

Si bien la representación de los géneros está en constante evolución, diversos estudios demuestran que las mujeres todavía son representadas con las mismas imágenes estereotipadas del siglo XX en los productos dirigidos al gran público, estos resultados citados no son distintos a los que podemos encontrar en autoras más recientes (Daalmans, Sadza et al., 2017; Collins 2011; Emons et al. 2010; Furnham and Paltzer 2010). En la Tabla 2 presentamos algunos de los adjetivos que se les atribuyen a las mujeres y hombres en los productos generalistas, los mismos que, de acuerdo con los diversos estudios sobre las representaciones de género, sirven para describir a los personajes de ficción de acuerdo con su género. Como se puede observar, estos adjetivos cumplen las características de la oposición comunión/agencia, del mismo modo que son comparables con la idea de que las mujeres son representadas como objetos y los hombres como sujetos, especialmente en los productos donde no son protagonistas. Esta noción está presente en la teoría de la mirada masculina de Mulvey (1975) donde las mujeres están retratadas en el cine para ser vistas por los personajes masculinos y los espectadores. Del mismo modo, Berger (1972) explica que "los hombres actúan y las mujeres se muestran. Los hombres miran a las mujeres" (p. 57). Esto afirma que la idea de las mujeres como objeto está arraigada al imaginario colectivo y reproducido extensivamente en los productos culturales.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tabla 2. Estereotipos de género.

Estereotipos masculinos	Estereotipos femeninos
Agresivo	Gentil
Aventurero	Precavida
Dominante	Sumisa
independiente	Dependiente
Realista	Imaginativa
Ególatra	Comprensiva
Racional	Sentimental
Activo	Pasiva
Seguro en sí mismo	Tímida
Estable	Inestable
Objetivo	Subjetiva
Individualista	Colectiva
Atlético	Artista

Fuente: Elaboración propia a partir de los resultados de Burgess y Borgida (1999)

A pesar de que el mantenimiento de arquetipos rígidos de género es una constante en los contenidos audiovisuales, es cierto que, en la actualidad, gracias a los diversos logros del movimiento feminista, hay mayor diversidad de personajes femeninos (Gill, 2006; Levy, 2020). El contexto actual de producción también permite que haya mayor apertura a la creación de personajes más complejos y contradictorios. No obstante, la tendencia apunta a una valoración por la hiperfeminidad con la nueva oposición paradigmática de la mujer: feminismo/feminidad (Gill, 2006; Faludi, 1992) que comienza en los finales de la década de 1990, con la emergencia de los contenidos post-feministas (ej. *Bridget Jones* (Maguire, 2001), *Sex and the city* (HBO, 1998-2004*), Ally Mcbeal* (FOX, 1997-2002) que implícitamente describen al feminismo como el enemigo de las mujeres que quieren disfrutar sin culpabilidad la feminidad tradicional (McRobbie, 2008) y que está teniendo otro despunte en estos últimos años con la película de *Barbie* (Gerwig, 2023) (La Porte, 2023). Por otra parte, en las series donde las féminas no son protagonistas, estos caracteres se presentan como poco relevantes, vinculados a los temas íntimos, aunque la trama sea de corte profesional y sus compañeros sean definidos más allá de su vida sentimental (Pearson, 2007). Esta subrepresentación femenina se observa en algunos productos audiovisuales donde tienen pocos diálogos y casi nula representación como es registrado por los estudios de la asociación de Geena Davis y la popularización de la prueba Bechdel-Wallace, que consiste en tres cuestiones sencillas: (1) hay al menos dos mujeres con nombre, (2) en algún momento hablan entre ellas (3) acerca de algo que no sea un hombre. El conocimiento popular de esta prueba (Rughiniș, Rughiniș y Humă, 2016) evidencia como todavía existen personajes femeninos altamente estereotipados que solo cumplen la función de accesorio de los masculinos. En este sentido, Torres-Romay e Izquierdo-Castillo (2022) afirman que en los trabajos académicos más recientes sobre el análisis de estereotipos de género no hay un cambio contundente en el tratamiento de los personajes femeninos en la ficción audiovisual. Considerando que la caracterización y representación femenina es el tema central de esta investigación, en el epígrafe 3.2.3 profundizaremos más sobre la caracterización de los personajes femeninos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3 APROXIMACIÓN A LA NARRATOLOGÍA Y LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES EN LA FICCIÓN TELEVISIVA DIRIGIDA A MUJERES

"Toda figuración, toda representación, conduce a la narración"
- Jacques Aumont

La narratología es la disciplina, que inspirada en la lingüística, estudia las estructuras y dispositivos de la narración y la narrativa, es decir, es el estudio de la totalidad de acciones y situaciones que se despliegan en un relato (Genette, 1972). Por tanto, la narratología es el área de conocimiento que tiene el objetivo de estudiar y definir lo que es la narratividad.

Debido a esto, la estructura de la narrativa es un elemento clave de esta disciplina, ya que, estudia el orden de los elementos que conforman la narración y cómo esta configuración hace que un relato tenga sentido (Prince, 1987). El estudio de las estructuras narrativas, procedentes del estructuralismo y formalismo, nos permite identificar las representaciones sociales mediante los esquemas y funciones narrativas más frecuentes, pues estos elementos facilitan la interpretación de un texto.

En este sentido, la narratología se enfoca en identificar los componentes esenciales de una narrativa (Chatman, 1980), los cuales suelen ser unidades mínimas susceptibles de análisis (Genette, 1972). Este enfoque surge en un contexto en el que se emulaban las ciencias naturales para explicar fenómenos del mundo, razón por la cual autores y autoras como Genette (1972) comparan la narrativa con un organismo, es decir, un conjunto de elementos interconectados. Mediante la disección de dichos elementos, Genette (1972) propone pautas para el análisis narrativo, en las que destaca la estructura formada por elementos ordinarios, figuras y técnicas de uso general y recurrencia común.

Debido a que la narratología nace dentro de los estudios literarios, una cuestión ineludible al definirla es su relación con la literatura y los textos de ficción. En relación con esto, los aportes del formalismo ruso se centraron en definir la literatura, y cuáles características eran las que la diferenciaban del resto de textos. A partir de ahí, Jakobson (1990) introduce el concepto de literalidad, cuya particularidad principal es la desfamiliarización del lenguaje, conformada de dispositivos como las metáforas y símbolos. Así, podemos afirmar que lo que diferencia a la literatura de cualquier otro texto es su presentación.

La narrativa, entonces, se entiende como la descripción de una serie de eventos encadenados que conducen a un desenlace, es, en esencia, la representación tanto del proceso como del producto de la comunicación de uno o más eventos, ya sean ficticios o reales (Prince, 1987; Casetti y di Chio, 2007). Además, este concepto abarca tanto el proceso de construcción de un relato como el producto final del *storytelling* y su interpretación (Branigan, 1992). Inicialmente, el estudio de la narrativa estaba vinculado exclusivamente a la literatura, sin embargo, en la actualidad, se ha expandido a diversas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades, como la historia, la psicología y las ciencias de la comunicación. Esto se debe a que la narrativa es cada vez más percibida como un instrumento cognitivo que permite a la mente organizar pensamientos y acontecimientos, así como establecer conexiones entre representaciones e ideas para interpretar el mundo en el que vivimos (Sarbin, 1986; Laszlo, 1997). Por tanto, es una herramienta crucial para la percepción de la realidad, en tanto es construida a través de mitos, representaciones y es fundamental para la construcción de identidades. Siguiendo esta idea, Laszlo (1997) asegura que el proceso de anclaje de las

representaciones sociales puede estudiarse con el uso de la metodología de la narratología, ya que considera que las narrativas son vehículos y materiales para la construcción socio-cognitiva de la realidad. Asimismo, Laszlo (1997) se basa en Vygotsky (1971) para resaltar la función de articulación de la literatura, un espacio fecundo para materializar las emociones de las relaciones sociales, permitiendo la creación de mitos que perpetúan actitudes de discriminación hacia las minorías.

Michel Foucault (2010) también afirma que la narrativa es el vehículo para transmitir las ideologías dominantes que favorecen la creación de identidades culturales, y, por tanto, es un instrumento de poder. Esta idea también está presente en Ricœur (1984), uno de los primeros filósofos y filósofas en defender la importancia de reconocer el rol de la narrativa en la creación de la conciencia y nuestra identidad, demostrando que la narratología es una disciplina que permite identificar las ideologías dominantes.

La narrativa es un artefacto cultural que puede adoptar distintas formas cuyo propósito clave es contar o desarrollar una historia mediante sistemas simbólicos preexistentes, pues estas dependen de la evocación a imágenes colectivas (Rankin, 2002), como sostiene la teoría de la intertextualidad. Por esto, de manera general, la narrativa puede entenderse como sinónimo de historia, ya sea ficción, no-ficción, o una mezcla de ambas.

Por tanto, en la actualidad, gracias a su naturaleza transdisciplinaria, la narrativa es comprendida como una actividad perceptual que organiza los datos en un patrón especial que representa y explica la experiencia humana, "más específicamente, la narrativa es una manera de organizar datos espaciales y temporales en una cadena de eventos por causa-efecto con un principio, mitad y desenlace" (Branigan, 1992: p. 23).

A pesar de esto, para Bruner (1991), la narrativa no puede ser disociada de la ficción y la estética, afirmando que la novela es el epítome de la narración. Estas perspectivas dentro de la narratología desencadenan un debate sobre cuál es el soporte de la narrativa, donde algunas investigaciones académicas defienden su expresión verbal y forma escrita. Por otra parte, Claude Bremond (1964) defiende la multiplataforma y transposición de la narración en la siguiente cita:

> la historia es independiente de las técnicas que la soportan. Estas pueden ser transpuestas de un medio a otro sin perder sus propiedades esenciales: el tema de una historia puede servir de argumento de un ballet, el de una novela puede ser transpuesto en un escenario o pantalla, se puede contar en palabras un filme a una persona que no lo ha visto. Estas son palabras que leemos, imágenes que vemos, gestos que descifamos que a través de ellos, hay una historia que seguimos (p. 4).

Del mismo modo, Bremond (Ibid.) resalta que el elemento clave de cualquier narrativa son los eventos que cuenta, pues las narrativas son estructuras independientes del medio que las soportan, por esto, es posible la traslocación de una historia escrita a un medio audiovisual. En este sentido, Barthes (1982) también resalta que la narrativa es capaz de ser soportada por un lenguaje articulado, el cual puede ser oral o escrito, imágenes fijas o en movimiento, etc., incluso, propone el término de mito para estudiar cualquier forma de expresión desde una perspectiva semiótica, pues todas estas formas contienen signos. Asimismo, la narrativa se desarrolla en distintos géneros como el mito, la leyenda, fábulas, cuentos, comics, cine, entre otras.

La posibilidad de soportar un relato en distintos medios nos conduce al concepto de narratividad. Este es el efecto global de la exposición a una narración, de forma abstracta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

podríamos definirla como una imagen mental o un constructo cognitivo (Ryan, 2004), de ahí que para Greimas (1982) la narratividad es el principio organizador de todo discurso.

José R. Valles Calavatra (2008) afirma que la narratividad es una de las características intrínsecas y propias de los textos narrativos. En este sentido, la cualidad principal de toda narrativa es la presentación de una sucesión de eventos, inscritos en un discurso, donde se produce el sentido o significado (Valles Calavatra, 2008). Prince (1987), asimismo, considera la narratividad como un conjunto de propiedades que separan a la narrativa de la no-narrativa. Por ello, propone los grados de narratividad, los cuales dependen del grado en que la narrativa satisface las expectativas de los lectores y las lectoras.

Por tanto, podemos afirmar que el concepto de narratividad existe para diferenciar la narrativa de la descripción de eventos o de las recetas de cocina. En consecuencia, Marie-Laure Ryan (2007) propone una organización de las condiciones de narratividad dentro de tres dimensiones semánticas, formales y pragmáticas:

- Dimensión espacial: (1) la narrativa debe ser sobre un mundo poblado por individuos existentes.
- Dimensión temporal: (2) este mundo debe estar situado en un tiempo y experimentar transformaciones significativas. (3) Las transformaciones deben ser causadas por eventos físicos no habituales.
- Dimensión mental: (4) algunos de los participantes de los eventos deben ser agentes inteligentes que tienen una vida mental y reaccionan emocionalmente a los estados del mundo. (5) Algunos de los eventos deben ser acciones útiles por ellos.
- Dimensión pragmática y formal: (6) la secuencia de evento debe estar unificada y guiada a un cierre. (7) La ocurrencia de por lo menos uno de los eventos debe ser aceptada como hecho del mundo diegético. (8) El relato debe comunicar algo significativo a la audiencia.

El cumplimiento de estas condiciones nos permite medir los grados de narratividad de un texto, lo que nos lleva a afirmar que el elemento clave de toda narratividad es la transformación. En esta línea, Tzvetan Todorov (1971) argumenta que la narrativa es la forma más básica de transformación, es decir, "ha de existir una situación inicial y producirse un cambio, algún tipo de alteración, cuya importancia se verá en la resolución final" (Sánchez Navarro, 2006, p. 17). Por esto, Todorov (1971) propone cinco estados fundamentales de transformación en toda narrativa:

1. Equilibrio inicial: los protagonistas son presentados en su vida cotidiana.
2. La ruptura del equilibrio: ocurre un cambio que rompe con la armonía o la cotidianidad de los protagonistas, o, más bien, el desarrollo de un problema.
3. El reconocimiento de la pérdida del equilibrio: el protagonista es consciente del desequilibrio.
4. La búsqueda del equilibrio: los protagonistas intentan encontrar una solución al problema. En este estado puede ocurrir una resolución.
5. El restablecimiento del equilibrio: los protagonistas consiguen resolver el problema y se reestablece la armonía del inicio, o se instaura una nueva normalidad.

USC UNIVERSIDADE

No obstante, los grados de narratividad no deben confundirse con los modos de narratividad. Estos se refieren a la diferencia entre una narrativa simple, como los cuentos de

hadas, y una compleja, como las novelas. Tampoco deben confundirse con la figura narrativa de la lírica, historiográfica o filosófica y la narrativa instrumental de los sermones y debates. Estas distinciones existen, no solo porque su objetivo narrativo es distinto, sino porque su construcción y estructura son diferentes, por ejemplo, en los textos complejos su dimensión semántica está integrada entre líneas argumentales centrales y subordinadas, mientras que en los textos filosóficos la persona emisora cuenta una historia mediante la reconstrucción de afirmaciones universales.

Del mismo modo, la narratividad se mide mediante la narración, cuya esencia es un discurso que representa uno o más eventos, es decir es la producción de la narrativa, el verbo que describe el acto de contar una serie de eventos o sucesos que se relacionan (Prince, 1987).

La narración no es un relato *per se*, porque un relato puede contener diversas narraciones y personas narradoras en un mismo texto, por ejemplo, en *Wuthering Heights* de Emily Brontë la historia se desenvuelve como una metanarración, en otras palabras, una narración dentro de otra (Abbott, 2007). En este sentido, el significado de narración abarca dos definiciones principales. La primera se refiere al género natural o fundamental del modo textual que contiene la estructura tripartita de los géneros literarios. La segunda se refiere al acto de relatar o de contar una historia o cómo ha ocurrido un suceso dentro de una conversación cotidiana, esto es, el proceso de la organización de un texto narrativo (Sánchez Navarro, 2006).

La posibilidad de narrar eventos que han ocurrido fuera de un velo ficticio supone un debate sobre si todo lo narrable es ficción. De ahí que, en la televisión, que era considerada la principal narradora de la sociedad contemporánea, esté repleta de formas narrativas y géneros que pueden ser ficticios o factuales (Allrath, Gymnich y Surkamp, 2005). No solo por los géneros televisivos inminentemente narrativos, como las series, dibujos animados, telenovelas o *TV movies*, sino también por los programas que aparentemente no son narrativos que cuentan historias. Por este motivo, los estudios de televisión utilizan la narratología como una herramienta útil para desencriptar los discursos contenidos en los programas (García Jiménez, 1993; Allrath, Gymnich y Surkamp, 2005) y en la presente tesis nos inspiramos de ella para el diseño de nuestras fichas de análisis (ver capítulo 6).

El relato audiovisual es un "espacio de dramatización que crea imágenes para formular ideas" (Guerin, 2004: p. 10), es aquel que narra mediante imágenes, sonidos y diálogos, por tanto, este soporte narrativo tiene un mayor nivel mimético que el escrito, haciendo su contenido más fácil de interpretar por su alto nivel de iconicidad (Lippmann, 1922).

En resumen, los contenidos televisivos son narrativos y, por tanto, pueden ser analizados a través de las herramientas de análisis de la narratología. Sin embargo, por su naturaleza audiovisual es imprescindible considerar también los elementos propios del soporte en su modo de representar una historia. En este sentido, Jesús García Jiménez (1993) define la narrativa audiovisual como la "capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias" (p. 13).

3.1 LA ESTRUCTURA NARRATIVA AUDIOVISUAL

El estudio de la narrativa se enfoca en identificar los elementos que conforman su estructura, cómo se combinan y de qué manera su configuración da coherencia al relato. Este enfoque tiene sus raíces en la morfología de los cuentos de hadas rusos de Vladimir Propp (1928), quien propuso un modelo descriptivo centrado en catalogar los elementos constantes de un tipo particular de narrativa. Estos elementos son interdependientes, lo que significa que, aunque puedan aislarse sus elementos, mantienen relaciones internas coherentes (Rimmon-Kenan, 2002). Seymour Chatman (1980) refuerza esta idea al señalar que, si se suprimiera uno

USC DE COMPOSTELA

de estos, ya no habría narrativa, dado que esta es un compuesto secuencial y relacional. En consecuencia, la estructura narrativa es una combinación ordenada de sus componentes, es un constructo espacio-temporal que reporta acciones situadas en un mundo (Herman, 2004; Ryan, 2007).

La estructura narrativa se puede dividir hasta la mínima unidad analizable, sin embargo, para comenzar a desglosarla hay que resaltar que ésta se divide principalmente en dos partes fundamentales: historia y discurso. Esta división está presente en la teoría narrativa desde Aristóteles, quien afirma que la fábula está dividida en el argumento (*logos*) y la trama (*mythos*). El argumento se refiere a las acciones que la obra imita del mundo real, o bien, el mensaje de la narración, mientras que la trama es las unidades ordenadas que conforman el relato, o, dicho de otro modo, su composición narrativa. Del mismo modo, en el formalismo ruso se utilizan los términos: *fábula*, la suma total de todos los eventos que forman la narrativa, y *sjuzet*, la unión de todos los eventos que forman la historia. Todorov traduce estos términos del ruso al francés como: *histoire* y *discours*, de ahí que en el estructuralismo francés se divida de esta manera la narrativa. En este sentido, la historia es el contenido o cadena de eventos (acciones y acontecimientos) y existentes (personajes y escenarios), mientras que el discurso se refiere a los aspectos formales en los que se comunica el relato, es decir, su representación (Herman, 2007). En el caso particular de la narrativa audiovisual, García Jiménez (1993) habla de dos tipos de estructuras: la narrativa y la dramática. La estructura narrativa, del mismo modo que en la narratología, se refiere al esqueleto de la historia o trama, donde se ordenan y relacionan eventos y existentes de forma coherente un relato y la dramática estriba en la representación de las acciones y se asemeja más a las estructuras propuestas en los estudios literarios, ya que se refiere a la ordenación, subordinación e interrelación entre ellas.

En resumen, el relato es estudiado como una macroestructura que se divide en historia y discurso, y estas dos forman otras estructuras sucesivamente hasta aislar la mínima unidad analizable. La estructura que comprende la historia se conforma por los eventos (acciones y acontecimientos) y, existentes (personajes y ambientación), mientras que el discurso (la forma) se divide en transmisión y manifestación. La primera se concentra en la estructura narrativa, en el orden en que se relatan los eventos, la relación temporal de la duración del recuento de la historia y el tiempo, la voz narrativa y el punto de vista, mientras que la segunda se refiere a su apariencia en el medio que la soporta, ya sea verbal, cinemático, musical, pantomímico, etc. Por lo tanto, "el relato es el contenido de la expresión narrativa, mientras que el discurso es la forma de esa expresión" (Chatman, 1980: p. 23).

Las características principales para el estudio del discurso narrativo son el orden y la selección. Esto se refiere a la elección de los eventos que se muestran y los que quedan implícitos, ya que no es necesario recontarlos todos para que el relato tenga coherencia y sea comprendido por quien lee (Chatman, 1980), pues la concatenación de estos es lógica.

Por otra parte, la historia (o el relato) es definida como la sintetización de elementos heterogéneos que construye normalmente a partir de la estructura tripartita o clásica que abarca un principio, mitad y final, y, "donde cada elemento y cada etapa contribuyen al conjunto y donde cada uno está resuelto para producir un cierre" (Rankin, 2002: p. 2). En ocasiones, Shlomith Rimmon-Kenan y Paul Ricœur, utilizan narrativa e historia como sinónimos, sin embargo, Thomas Leitch (1986) sugiere que la historia es una forma de la narrativa. En esta línea, el relato es un acto narrativo en el que los eventos se ordenan en un discurso, que es la forma en que se presenta la historia. En las palabras de Jacques Aumont (1996), "el relato es el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia" (p: 106).

Sin embargo, la historia y el discurso no son los únicos elementos fundamentales de la narración, también existe el concepto de trama. Aunque tiene distintas acepciones, el común

denominador entre todas ellas es concebirla como la organización de los eventos narrativos. La trama tiene una relación próxima al concepto de estructura, y también, al de esquemas narrativos, por lo que, la trama puede ser comprendida como el esqueleto del relato. Mediante esta definición, la trama está más próxima a la noción de *mythos* que propone Aristóteles, es decir, la estructura que se construye mediante un inicio, desarrollo y final. Brian Richardson (2005) resume la trama como una secuencia de eventos vinculados por una causa que —normalmente— llega a una resolución. Asimismo, para el estructuralismo, es una operación discursiva. Siguiendo esta idea, la trama está relacionada con el discurso, pero difieren en su esencia, mientras el discurso se refiere a la forma en que se presenta la historia, la trama organiza la secuencia de eventos de manera inteligible, convirtiéndola en una historia coherente (Ricœur, 1984). Además, dentro de una trama pueden existir múltiples hilos narrativos, algunos principales y otros subsidiarios. A medida que aumentan los personajes, la historia puede presentar una mayor diversidad de líneas argumentales (Richardson, 2005).

Del mismo modo, para Genette (1980), la trama es lo que organiza los eventos dentro de la historia. Por ello, propone analizar cómo esta puede reorganizar, expandir, contraer o repetir estos eventos, dado que todas las obras son, en cierto sentido, internarrativas.

Algunos estudios realizados sobre la narrativa (Propp, 1928; Bordwell,1995; Frye, 1951; Campbell, 1949) sugieren que existen esquemas narrativos a partir de los cuales pueden derivarse los géneros literarios, dado que se refieren a patrones de tramas que permiten la categorización. Entonces, los esquemas narrativos son patrones fundamentales y sistemas de convenciones en la construcción narrativa de un relato. Bordwell (1995) los denomina modos de representación, cuya función es facilitar la lectura a la audiencia. Debido a su naturaleza estructural, estos esquemas son flexibles y pueden modificarse para ajustarse mejor a las necesidades del relato durante su composición.

Quizás el autor más influyente en lo que respecta a esquemas narrativos es Vladimir Propp (1928), quien enumera 31 funciones narrativas divididas en seis categorías que se repiten en los cuentos de hadas rusos. Aunque Propp se centró en estos cuentos, algunas investigaciones (Wollen, 1982; Silverstone, 1981; Fiske, 1987) señalan que algunas de estas funciones también se encuentran en filmes y series de televisión, pues facilitan la manufacturación de contenidos audiovisuales. Además, Aumont (1996) reconoce la narratología como una herramienta útil para analizar el cine, ya que concierne a todos los sistemas narrativos.

Paralelamente a las 31 funciones de Propp, otros autores desarrollan el esquema narrativo universal conocido como el viaje del héroe o monomito (Lévi-Strauss, 1977; Campbell, 1949; Vogler, 1999; Mckee, 1998), donde la trama sigue un patrón común de eventos en diversas historias. No obstante, este esquema narrativo no es aplicable a la siguiente investigación, pues se centra en protagonistas masculinos y tiende a representar a las mujeres como objetos de deseo. Por esta razón, diversas autoras cuestionan el viaje del héroe mediante la propuesta del viaje de la heroína (Murdock, 1990; Carriger, 2020; Tatar, 2023). Aunque algunos textos académicos (Mckee, 1998; Raya Bravo, 2019; Peña Caña; 2023) afirmen que este esquema narrativo puede usarse indistintamente del sexo-género del protagonista, nuestro objeto de estudio no se concentra en el género literario de aventuras, donde es más común identificar el monomito, más bien nos centramos en una narrativa que se centra más en los personajes y sus relaciones humanas que en las acciones.

Por otra parte, Todorov (1971) propone, a modo de esquema narrativo, una transformación en cinco estados que consiste en (1) el equilibrio inicial, (2) la ruptura del equilibrio, (3) el reconocimiento de la pérdida de equilibrio, (4) la búsqueda del equilibrio y (5) el restablecimiento del equilibrio (ver epígrafe 3). La ventaja de este modelo sobre el clásico de los tres actos radica en su facilidad para ser extrapolado a narrativas más complejas, ya que se

USC DE COMPOSTELA

centra en la relación entre equilibrio, desequilibrio y restauración, un aspecto clave para cualquier narrativa. Además, esta forma de diseccionar el relato permite revelar con mayor claridad la ideología subyacente, al facilitar la identificación de los eventos que se presentan como armonía social, los que provocan la ruptura del equilibrio y aquellos que restauran el orden (Fiske, 1987). Esto se hace más evidente al identificar a los personajes responsables de la disrupción y a aquellos encargados de la restauración. Por lo tanto, al comprender qué o quiénes rompen con la armonía social, es posible identificar las representaciones sociales negativas dentro del relato, mientras que aquellos que restablecen la armonía representan las positivas. En este contexto, el rol de los personajes, en particular la oposición entre héroe o heroína y villano o villana, cobra mayor relevancia para el estudio de las representaciones sociales.

Del mismo modo, David Bordwell (1995) identifica un esquema narrativo maestro en las películas clásicas de Hollywood, que se asemeja tanto al esquema lineal simple mencionado por García Jiménez (1993) como a los cinco estados de transformación de Todorov (1971). Este esquema sigue el siguiente orden: introducción de personajes, explicación del estado de los hechos, complicación, eventos relacionados con la complicación, desenlace y final. Al igual que el modelo de Todorov, es más fácil de identificar en diversas narrativas y resulta menos restrictivo que el modelo del viaje del héroe.

Por otra parte, Barthes (1982) también crea una clasificación de indicios y funciones narrativas. Las funciones se refieren a los eventos, mientras que los indicios se relacionan con los existentes del relato. A partir de esta distinción, Barthes (1982) describe a las obras como funcionales o indiciales, por ejemplo, las series policiales y de aventuras, dirigidas a un público masculino, son completamente funcionales, mientras que las telenovelas o *soap operas*, dirigidas a la audiencia femenina, son indiciales, es decir, están centradas en los personajes (Fiske, 1987). Asimismo, una de las características que distingue a las *soap operas* de las narrativas funcionales es la ausencia de una figura central, pues, normalmente, el drama se desenvuelve dentro de un grupo de personajes o una comunidad. Por esta razón, el tema principal no es la búsqueda de una meta individual, sino las relaciones humanas (Livingstone, 1998). En consecuencia, el viaje de la heroína suele centrarse en la construcción de una comunidad (Carriger, 2020) y no en la adquisición de un objeto de deseo.

Los esquemas narrativos, también conocidos como técnicas narrativas, son dispositivos utilizados en el *storytelling*, destacando que cada parte de la estructura narrativa puede ser reconocida como una herramienta útil para la construcción de una historia. Por lo tanto, estas propuestas teóricas y analíticas demuestran que la narrativa es una organización y selección de esquemas para construir un relato, evidenciando que la representación es una actividad artificial y repetitiva, es decir, las narrativas son reformulaciones de un código referencial. El código referencial permite que un texto se relacione con los conocimientos culturales o el imaginario colectivo, ya que todo texto utiliza representaciones para construir un corpus inteligible en una cultura específica (Fiske, 1987; Barthes, 1982).

Cualquiera de los esquemas narrativos es aplicable a los productos audiovisuales, la única diferencia entre lo escrito y lo audiovisual es su presentación. Los productos audiovisuales son multimodales porque evocan al mundo diegético mediante varios canales comunicativos, es decir, incluyen tanto la información proveniente de la secuencia de imágenes filmadas como la de la pista de sonidos grabados (Herman, 2009; Aumont et al., 1983). En este sentido, el relato audiovisual es un enunciado que requiere considerar las características y elementos únicos de una narración audiovisual, como los planos, la música y el montaje. Por lo tanto, el análisis de la estructura narrativa literaria y audiovisual es globalmente el mismo, en tanto que ambas separan la narrativa y la trama, del discurso y la forma. Además, la literatura influye de manera

directa en los contenidos audiovisuales, en tanto que el folletín es predecesor indirecto de las telenovelas (Trejo Silva, 2011). En ambos textos está presente el sistema de retardación del desenlace (Levy, 2022). Asimismo, la estructura también se divide en eventos y existentes, por esto, a continuación, desarrollamos estos elementos imprescindibles en todo tipo de narración.

3.1.1 Eventos

Del mismo modo que adelantamos en el epígrafe anterior, los eventos de una historia son lo que constituyen la trama de un relato. Considerando, de nuevo, que Aristóteles define la trama como la disposición de los incidentes, y el arreglo de la fábula, los eventos en un relato devienen en trama mediante el discurso, es decir por su modo de presentación (Chatman, 1980).

Un evento en un relato genera un cambio significativo en la trama (McKee, 1997), ya que introduce algún tipo de disrupción o desequilibrio en el mundo narrativo (Todorov, 1971; Herman, 2009), convirtiéndose así en un elemento clave para que la narrativa avance hacia su desenlace. Esta idea se asemeja a las 31 funciones de Propp, cuya principal característica es hacer avanzar la trama, lo que implica un cambio de estado. Estas funciones, conocidas como acciones típicas, están presentes también en la narrativa audiovisual (Casetti y di Chio, 2007). Barthes (1982) aborda las funciones narrativas de manera similar, al afirmar que "las funciones (…) corresponden a una funcionalidad de hacer" (p. 15). Los eventos están formados por acciones o acontecimientos (Chatman, 1980).

La acción en una narrativa es el cambio de estado producido por un agente (actante) o que afecta a un paciente (Chatman, 1980). Este concepto tiene dos acepciones principales. Según Prince (1987), una acción es una serie de eventos conectados que muestran unidad e importancia y que progresan a través de un inicio, desarrollo y desenlace, por lo tanto, varias acciones pueden formar parte de una acción más amplia. De manera similar, Barthes (1982) define la acción como un conjunto de funciones que involucran a los mismos actantes, es decir, la acción se compone de las funciones que implican al sujeto en su transición hacia el objeto de deseo, lo que constituye su «misión». Por consiguiente, la Acción puede entenderse como sinónimo de acto, escena o secuencia, dependiendo del contexto narrativo. Por ejemplo, Mckee (1997), en el contexto de la escritura de un guion cinematográfico, considera que un acto es una serie de secuencias que culmina con una escena climática que causa un cambio radical.

La diferencia principal entre el acontecimiento y la acción radica en que el acontecimiento es un cambio de estado que no es producido por un agente y se manifiesta en el discurso a través de un enunciado de proceso. Esto significa que, desde la perspectiva gramatical (Prince, 1987; Chatman, 1980), el personaje es el objeto afectado por el cambio, y este proceso puede extenderse a lo largo de varias secuencias. Los acontecimientos suelen representarse como catástrofes o eventos en los que el personaje no tiene control sobre lo que está sucediendo.

Por otra parte, la causalidad en la narrativa es uno de los principios fundamentales para la combinación de los eventos (Rimmon-Kenan, 2002). Este concepto se asocia con los términos «principio», «mitad» y «final», que corresponden a los tres actos que estructuran la narración y organizan el texto. Estos términos enmarcan tanto la trama como el relato dentro del discurso narrativo (Chatman, 1980). El principio de causalidad implica que la historia debe seguir una lógica de relación y conexión, de modo que, al final de la narración, todos los eventos estén interrelacionados, asegurando así la verosimilitud del relato.

Sin embargo, los eventos narrativos no solo siguen una lógica de conexión, sino también una lógica de jerarquía. Es decir, algunos eventos constituyen los núcleos principales del relato, mientras que otros cumplen la función de llenar el espacio narrativo que los separa (Barthes,

USC DE COMPOSTELA

1982). A los eventos mayores se les denomina «núcleos» o funciones cardinales, mientras que a los de menor importancia se les llama «satélites» o catálisis (Chatman, 1980; Barthes, 1982).

Chatman (1980) define los «núcleos» como "momentos narrativos que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos" (p. 56). Los núcleos son esenciales para el desarrollo de la historia, ya que su supresión destruye la lógica narrativa. En otras palabras, estos elementos desatan líneas alternativas en la trama, mientras que los satélites no son cruciales de la misma manera, pues pueden ser eliminados sin alterar la estructura narrativa. De este modo, el núcleo impulsa el avance del relato, mientras que el satélite rellena y complementa su desarrollo.

Los eventos en un relato siempre están relacionados con el tiempo, uno de los principios fundamentales de su estructura, ya que estos ocurren en una secuencia temporal. Por esta razón, es crucial distinguir entre el tiempo cronológico y el narrativo, especialmente cuando existen líneas argumentales que se desarrollan de manera paralela. El tiempo, más que representar una simple cronología, implica una relación de implicación que conecta los eventos cardinales con sus satélites, construyendo así un continuo narrativo con su propia lógica interna. Este concepto, según Barthes (1982), no refleja una cronología lineal, sino más bien una ilusión estructural del relato. Las acciones y acontecimientos dentro de una narrativa se entrelazan lógicamente, formando lo que se denomina secuencia. De acuerdo con Barthes (1982), "una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad" (p. 20). Una secuencia comienza cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y termina cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. Por esto, Mckee (1997) señala que cada secuencia conlleva una escena climática o clímaxes cuyo objetivo es causar un cambio significativo. A pesar de esto, Mckee (1997) distingue los clímaxes de acto del clímax del relato, mientras las escenas climáticas aportan cambios reversibles, el clímax final es una culminación que conlleva una transformación absoluta e irreversible.

La secuencia no es lineal, sino causativa. Desde Aristóteles, los eventos han sido descritos en la teoría narrativa como correlativos, encadenantes y vinculantes. Es decir, todas las acciones y acontecimientos se conectan mediante la causa y el efecto, siguiendo la fórmula latina *post hoc, ergo propter hoc* (Herman, 2009). Esta característica permite a quien cuenta una historia, omitir eventos que puedan ser inferidos a través de la causalidad y probabilidad en la secuencia siguiente. Esto es posible porque, aunque un relato no siga un orden cronológico, la audiencia puede interpretar el discurso (Chatman, 1980). Por ello, es pertinente considerar el análisis de las relaciones temporales propuesto por Genette (1980), quien identifica tres categorías: orden, duración y frecuencia. El orden tiene dos acepciones principales, la primera se refiere a la cronología de los eventos y la segunda se refiere a la manera en que se organizan los eventos, es decir, el orden narrado y el de la narración puede ser idéntico o distinto (Prince, 1987).

De estas acepciones surgen conceptos como «secuencia normal» donde la historia y el discurso siguen el mismo orden cronológico (1,2,3) y las secuencias anacrónicas (2,1,3). Las anacronías son principalmente de dos tipos: *flashback* (analepsis) o *flashforward* (prolepsis). El *flashback* sucede cuando se interrumpe el curso del discurso para recordar sucesos anteriores y el *flashforward* es en la que hay un salto adelante hasta sucesos posteriores o intermedios. Esta ordenación del discurso se asocia más a medios audiovisuales como el cine y la televisión, donde es más sencillo adelantar o retroceder la historia a través del montaje. Las telenovelas y *soap operas* también recurren mucho a este recurso con el objetivo de rememorar algún evento que la audiencia podrá haber olvidado o para presentar un fragmento de la vida pasada de los personajes para aportar profundidad a su caracterización.

Dentro de la misma línea, García Jiménez (1993) menciona siete formas de ordenar el relato de manera coherente: lineal simple, lineal intercalada, *in medias res*, paralela, inclusiva,

de inversión temporal y de contrapunto. La estructura lineal simple sigue el orden cronológico de los eventos. La lineal intercalada alterna secuencias que se separan del plano diegético principal. El enfoque *in medias res* inicia el relato en un punto avanzado de la acción, recuperando eventos previos a través de analepsis. La estructura paralela presenta dos o más líneas narrativas de igual importancia, pero sin conexiones aparentes. La inclusiva contiene historias dentro de otras historias. La de inversión temporal altera el orden cronológico mediante el uso de *flashbacks* y/o *flashforwards*. Finalmente, la estructura de contrapunto integra varias historias que confluyen en un mismo hilo narrativo.

Asimismo, Genette (1980) distingue entre la distancia de una anacronía y su amplitud. La distancia es la extensión de tiempo del presente diegético a la inserción de la anacronía, mientras que la amplitud se refiere a la duración del evento anacrónico. Estas distancias también son útiles para determinar cuál es el prototipo de trama que utiliza el relato. Por ejemplo, el mixto implica el uso de anacronías, analepsis y prolepsis. Esta organización permite a quien analiza observar de qué manera se insertan los eventos anacrónicos, ya sea de manera externa, interna o mixta. Por esto, el orden de los eventos es crucial para el análisis del discurso, en tanto puede distinguir las escenas relevantes de las intrascendentes, dado que los eventos son la dimensión temporal del relato.

3.1.2 Existentes

Mientras que los eventos ocupan el tiempo narrativo, los existentes son los que ocupan el espacio de la historia, es decir, los eventos responden a las preguntas *cuándo* y *qué,* y los existentes, *dónde* y *quién(es),* aunque al estudiar la estructura narrativa es común prestar más atención a los eventos que a los existentes[1](Bridgeman, 2007), pues es definida normalmente como un recuento de acciones o acontecimientos que se relacionan para llegar a un desenlace, para que tengan lugar los eventos, es necesaria la presencia de los existentes: *setting* y personajes. De hecho, podemos afirmar que sin estos no puede haber narración, por esto Ryan (2007) resalta la importancia de su existencia en las condiciones de narratividad.

Estas dos subclases de la clase narrativa «existentes» no tienen una diferenciación, más bien son un contínuum. Los personajes forman parte del *setting* de una historia, por ejemplo, si el relato se sitúa en una calle de Madrid, las personas pedestres son elementos para su ambientación a pesar de no tener un peso narrativo. Debido a esto, resulta crucial distinguir los elementos del *setting* de los sujetos-agentes. Chatman (1980) propone los siguientes criterios para identificarlos: deben ser humanos (o un ente antropomórfico), tener un nombre, estar presentes, ser importantes o poco relevantes. Por otra parte, los elementos del *setting* tienen múltiples funciones, siendo la principal la de promover dimensiones simbólicas. Por ejemplo, presentar a los personajes femeninos en espacios domésticos comunica simbólicamente el lugar de las mujeres en la sociedad (Chatman, 1980; Certeau, 1988; Bridgeman, 2007). Además de los objetos y personajes, las locaciones y espacios también también son componentes clave del espacio narrativo.

Las locaciones pueden ser ciudades enteras, habitaciones, vehículos, o cualquier espacio que contenga la tridimensionalidad del espacio narrativo (Bridgeman, 2007). Esta subclase de existentes es más evidente en las narraciones audiovisuales, pues las imágenes se describen como espacios ocupados por los personajes en medio de la acción. En este sentido, podemos definir la dimensión espacial como aquella determinada por los cambios de plano y montaje

[1] Véase los análisis en función de las acciones narrativas de Aristóteles, Propp, Todorov y Tomashevsky.

(Molina García, 2021). Otros elementos que son imprescindibles para entender el espacio audiovisual son la escala/tamaño, textura, contorno, densidad, posición, iluminación y resolución óptica.

Del mismo modo, cuando se trata del espacio narrativo también es importante considerar los conceptos de perspectiva y punto de vista, es decir a través de qué mirada se está desarrollando la historia. Estos pueden ser desde puntos de vista físicos o psicológicos de los distintos protagonistas (Bridgeman, 2007). El uso del punto de vista psicológico nos permite experimentar el mundo del protagonista. Por otro lado, la cuestión de la mirada nos lleva al concepto de *male gaze* de Mulvey (1975) (ver epígrafe 1.1), el cual describe como mediante los planos se sexualiza y despersonaliza a los personajes femeninos, mientras que los masculinos controlan la narrativa. En relación con esto, el estudio de la mirada es una metodología política que nos permite localizar elementos ideológicos del discurso narrativo. Por esto, algunas bibliografías feministas (Brey, 2020) teorizan sobre la posibilidad de la *female gaze*, donde la experiencia de las mujeres está al centro de la narrativa.

Los personajes además de ser la otra subclase de existentes en la narrativa, son claves para el desarrollo de la presente investigación. Considerando esto, profundizaremos detalladamente sobre sus bases teóricas. Por ello, el apartado 3.3 está dedicado a la revisión teórica del proceso de caracterización de los personajes femeninos y por qué son vehículos de las representaciones sociales.

3.2 MORFOLOGÍA DE LAS NARRATIVAS AUDIOVISUALES FEMENINAS

Los géneros literarios y audiovisuales con la acepción «para mujeres» han sido históricamente minusvalorados o considerados menores (Levy, 2022). La premisa de la narrativa femenina es que el relato mítico (el camino del héroe o monomito) es distinto al de las historias centradas en las mujeres, pues estos relatos se enfocan en los personajes, antes que en las acciones[2]. En este apartado exploraremos las convenciones de los relatos centrados en mujeres y, por tanto, que pueden ser entendidos como «narrativas para mujeres» (D'acci, 1994). Para esta investigación, es fundamental centrarnos en la estructura narrativa entendida como femenina, pues nuestro objeto de estudio[3] comparte características de esta, incluso puede ser interpretado como parte de esta segmentación de audiencias. De igual manera, con el fin de describir la morfología de los relatos audiovisuales dirigidos a mujeres, nos enfocaremos inicialmente en el cine de mujeres, dado que precede a la televisión y, al igual que los estudios televisivos feministas, se inspira en la teoría fílmica feminista (Brundson, 2007). Además, Rick Altman (1999) sostiene que la etiqueta de *Women's Film* es multimedia, es decir, que los contenidos televisivos también forman parte de ella.

El cine de mujeres *(Women's films*) se define de dos maneras que pueden ser consideradas opuestas. Por un lado, el cine de mujeres es definido como las películas que son creadas por mujeres, mientras que, por otro, se aplica a los productos hollywoodienses que buscan apelar específicamente a un público femenino (Mayne, 1990). Estas definiciones pueden ser

[2] Esta idea está asociada a las propuestas de un posible viaje de la heroína (Corriger, 2020), donde la historia se centra en la construcción de una comunidad. Asimismo, Murdock (1982) traza que el final de este camino está en la aceptación de las partes femeninas y masculinas de la heroína.

[3] Nuestro objeto de estudio puede entenderse como televisión para mujeres, sin embargo, consideramos que ningún contenido televisivo tiene una audiencia de un género fijo (Williams, 1991), es más las series que analizamos pueden contar con espectadores masculinos. No obstante, es importante destacar que su audiencia implícita sí es la femenina por la convención social que dicta que las historias sobre mujeres son dirigidas para un público femenino.

entendidas como opuestas porque el cine dirigido por mujeres suele abordar los problemas sociales que afectan a las mujeres[4] (Murray, 2019) contadas desde una perspectiva feminista, mientras que las películas generizadas como femeninas en el Hollywood clásico están asociadas al reforzamiento de estereotipos que mantienen el patriarcado (Haskell, 1973; Rosen, 1973). Asimismo, los filmes hechos por directoras en el marco de la segunda ola feminista tienden a ser críticos porque buscaban formas de romper con la narrativa hegemónica del cine clásico de Hollywood durante la posguerra donde las mujeres eran representadas como objetos (Mulvey, 1975). Por este motivo es denominado como contra-cine (Johntson, 1973) o cine feminista. Por otra parte, la segunda definición del cine para mujeres describe a las narrativas centradas en personajes femeninos que viven problemas asociados a su lugar como mujeres en un mundo patriarcal (Murray, 2019). Esta definición está vinculada a los melodramas hollywoodienses producidos durante las décadas de los 1930, 1940 y 1950, también conocidos como *weepies*[5]. Cabe destacar que el melodrama es una categoría amplia que incluye diversos géneros (ej. Western, y *male weepies*), y no se limita a las historias sentimentales asociadas con las mujeres a finales del siglo XX. El melodrama, más bien, proviene del género teatral que utilizaba la música para provocar emociones, de ahí que su modelo se caracteriza por la exageración para generar reacciones emotivas en la audiencia (Estill, 2001; Trejo Silva, 2011).

No obstante, las cintas melodramáticas de las décadas de los 30 y 40, a las que se refieren los estudios sobre el cine de mujeres (Haskell, 1973; Mulvey, 1989b; Kuhn, 1982; Cook, 1991), son aquellas dirigidas "a las mujeres en su estatus tradicional dentro del patriarcado—como esposas, madres, amantes abandonadas o en su estatus tradicional de histeria corporal o exceso, como en el caso frecuente de la mujer afligida por una enfermedad terminal o debilitante" (Williams, 1991: p. 4). Estos filmes, que provocan lágrimas fáciles, están fuertemente asociados con el sentimentalismo y, en algunos casos, han sido descritos como «pornografía emocional para mujeres» (Douglas, 1980: p. 26). Denominar este tipo de ficción como «películas de mujeres» implica una minusvaloración de lo femenino, considerándolas histéricas y sus problemas insignificantes, además de reforzar los estereotipos de género. A diferencia de esto, no existe una etiqueta similar para «películas de hombres» que retraten las relaciones masculinas, más bien, estas se categorizan como «dramas psicológicos» (Haskell, 1973), y en el contexto contemporáneo televisivo están asociadas con la televisión de calidad (Havas, 2022; Levy, 2022).

Aunque el cine de mujeres puede ser considerado un género cinematográfico (Hollinger, 2012), no cumple con paradigmas establecidos, y Steve Neale (2000) incluso señala que este término está en desuso. No obstante, es importante destacar cuáles son las tramas o fórmulas más comunes, especialmente si argumentamos que nuestro objeto de estudio forma parte de esta categoría. En este sentido, Haskell (1973) identifica cuatro tipos de tramas recurrentes en el cine de mujeres producido en Hollywood durante la década de 1940:

- Sacrificio: la protagonista sacrifica algo, ya sea su maternidad, matrimonio, amante, amor o carrera.
- Aflicción: la protagonista sufre una enfermedad grave. Esta trama tiene dos desenlaces posibles, la heroína muere sin redención, o bien, es curada por su médico y amante.

[4] Las primeras cineastas Alice Guy Blanché y Lois Weber filmaron cintas que trataban temas asociados al feminismo (ej. *Les resultats du feminisme (*Guy, *1912), Where are my children (Weber, 1916*).

[5] Traducción al castellano: melodramas lacrimógenos.

- Elección: similar a la primera categoría, pero en esta la trama se centra en que la protagonista debe elegir entre dos hombres.
- Competencia: esta trama narra la competencia de dos mujeres por un hombre. Según Haskell (1973), en la mayoría de estas, las heroínas descubren que prefieren la compañía mutua en lugar de la del hombre en cuestión. Este tipo de trama, a su vez, resalta una tendencia en las cintas hollywoodienses de esa época de representar la ambivalencia de la amistad femenina.

Debido a que la clasificación anterior carecía de fundamentos teóricos, Mary Ann Doane (1987b), inspirada por los aportes de Haskell, propone cuatro categorías de trama con bases académicas: (1) la historia de amor, cuya trama está centrada en el amor heterosexual, (2) el melodrama maternal, que trata con las tribulaciones y afecciones de las madres en relación con sus hijos e hijas, (3) el filme gótico paranoico, en el que una mujer recientemente casada teme que su marido pueda ser un asesino, y (4) el filme de discurso médico, en el cual la protagonista sufre de una enfermedad física o psicológica. Estos diferentes tipos de trama respaldan la posibilidad de la multiplicidad de géneros dentro del cine y televisión de mujeres.

Paralelamente, los géneros televisivos asociados a la audiencia femenina, durante los comienzos de la teoría fílmica y mediática feminista, son principalmente la *soap opera* y la telenovela. Aunque ambos géneros comparten temáticas a las descritas por Doane y Haskell, es importante distinguirlas. Si bien *soap opera* podría ser una traducción al inglés de telenovela –incluso ambas nacen con el patrocinio de jabones— su serialidad es fundamentalmente distinta. Es importante distinguirlas porque consideramos que la estructura de la telenovela latinoamericana es más próxima a las series que analizamos[6] en esta investigación, en tanto que su estructura es cerrada, y no abierta como la *soap opera* que puede transmitirse durante décadas (Acosta-Alzuru, 2003; Geraghty, 1981). Ambos productos comparten la utilización de subtramas y la estructura narrativa enigma-retardación-resolución (Cantor y Pingree, 1983), es decir, su trama se desarrolla de tal manera que no haya una resolución definitiva al conflicto, en su lugar, nuevos conflictos emergen cada vez que parece acercarse a una resolución, abriendo así más subtramas con problemas parcialmente resueltos. Esta técnica de retardación está estrechamente relacionada con el uso del *cliffhanger*. Según Geraghty (1981), el *cliffhanger* es la interrupción de un evento donde un personaje está en medio de un conflicto, es decir, es la conclusión de una escena climática sin resolución. Normalmente, los *cliffhangers* se utilizan al final de un episodio para mantener a la audiencia interesada en el programa, y también contribuyen a retrasar la resolución de las tramas. Por otro lado, la estructura narrativa de las telenovelas y *soap operas* se puede asociar con los géneros femeninos, ya que suelen ser historias corales (Hollinger, 1998) o centradas en comunidades, una característica clave en el viaje de la heroína de acuerdo con Carriger (2020). Dado que estas narrativas suelen incluir múltiples personajes principales, se enriquecen con la integración de subtramas que corren paralelas al conflicto central, favoreciendo así la retardación del desenlace.

Considerando que los productos culturales se adaptan y se retroalimentan de su contexto, es decir, que son coherentes con su contexto socio-histórico, la categoría de cine de mujeres está en constante transformación. En la década de 1970, las películas experimentan una evolución significativa, pues cada vez había más mujeres en la esfera profesional y pública, por

[6] Netflix clasificó dos de las series de la muestra (*Desenfrenadas* y *Sweet Magnolias*) en la categoría "telenovelesco". Aunque en el momento de escritura de esta tesis esta categoría ya no forma parte de la información técnica de estas, al buscar esta etiqueta, Netflix las continúa recomendando. Asimismo, algunas de las recomendaciones que son interesantes de mencionar sobre los géneros para mujeres son: «series con mujeres protagonistas», «series dramáticas» y «series románticas».

lo que, Kuhn (1984) las denomina el nuevo cine de mujeres. Las películas producidas durante los años setenta, según Faludi (1992), son influenciadas por el movimiento feminista de la segunda ola, pues abordan temas relacionados con el feminismo, por ejemplo: las mujeres independientes (ej. *An unmarried woman*, (Mazursky, 1978) y la amistad femenina (ej. *The turning point* (Ross, 1977) y *Girlfriends* (Weill, 1978). En el caso televisivo, es importante destacar la sitcom *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-76) que algunas críticas feministas (Alsop, 2019) consideran como la primera serie feminista, porque trataba temas relacionados con el movimiento y el sexismo en los espacios de trabajo. Cabe destacar que las sitcoms también eran un género donde las mujeres tenían mayor presencia en la televisión estadounidense durante las décadas de 1960 y 1970 (Faludi, 1992).

A pesar de esta evolución, durante la década de 1980, algunas académicas feministas (Faludi, 1992) notan que el cine hollywoodiense toma un retroceso con respecto a la representación de las mujeres independientes, pues las cintas combinaron la independencia femenina con la maternidad transmitiendo el mensaje de que las mujeres solo pueden sentirse satisfechas en sus roles tradicionales: madres y esposas (ej. *Terms of Endearment* (Brooks, 1983), *The Good Mother* (Nimoy, 1988), *This is my life* (Ephron, 1992). Asimismo, el género gótico paranoico evolucionó, transformando a las mujeres víctimas en vengadoras, como se observa en *Sleeping with the Enemy* (Ruben, 1991) y *The Accused* (Kaplan, 1988). Cabe resaltar que, aunque la década de 1980 marca un retroceso, hay ejemplos de series protagonizadas por mujeres que ofrecieron representaciones más transgresoras. Por ejemplo, *Cagney & Lacey* (NBC, 1981-1988) marca un cambio de paradigma, pues es una serie policiaca que se centra en dos amigas y trata problemáticas con respecto al mundo patriarcal. En algunos capítulos se presentan temáticas de la interrupción voluntaria del embarazo y el sexismo en el trabajo.

Por otra parte, durante los años noventa y los primeros años del siglo XXI, es decir, la era multicanal, también significa un cambio relevante para los géneros dirigidos a mujeres, porque comienzan la transmisión de canales de televisión para mujeres (Lifetime, Oxygen) y, por tanto, supone un alza importante de contenidos con protagonistas femeninas donde son el centro del universo narrativo, mientras que en el cine hegemónico siguen reducidas a su carácter de objetos de deseo (Lauzen, 2020). Este desequilibrio del cine y la televisión corresponde a la idea de que la pantalla chica, por su naturaleza doméstica, es un medio feminizado (Spigel y Mann, 1992), al contrario del arte cinematográfico asociado al mundo masculino. A pesar de esto, los productos dirigidos a mujeres producidos en Estados Unidos durante esta década no son del todo transgresores ni feministas, más bien contienen un discurso postfeminista, es decir, la creencia de que las mujeres pueden obtener todo lo que quieren y que el feminismo ya no es necesario (Lotz, 2006). Este contexto postfeminista inicia el desuso de la etiqueta *Women's film* (Neale, 2000), cambiándolo por el de *chick flick*, las cuales incluyen películas de géneros diversos con protagonistas mujeres que tratan la amistad femenina y acción (Hollinger, 2012; Levy, 2022). Este término proviene de la *chick culture*[7] que engloba productos culturales populares, habitualmente anglosajones, dirigidos a mujeres blancas de clase media que pertenecen a un grupo etario de entre[8] 20 y 30 años. Los medios asociados a esta subcultura "plantean preguntas sobre el lugar de las mujeres— sus roles sociales y sexuales prescritos, el

[7] Diversas autoras (Ferris & Young, 2006; Havas, 2022) consideran que la cultura *Chick* emerge con la publicación de la novela de *Bridget Jones's Diary*, y en la televisión esto se asocia a *Sex and the city*, por lo que la acepción *chick* está enmarcada en el contexto del posfeminismo (Ferris & Young, 2006). Los productos culturales que forman parte de esta subcultura, además del *chick flick*, son la *chick lit*, la *chick TV*, también pueden incluirse las revistas, blogs y música pop, por ejemplo, Taylor Swift.

[8] Mencionamos al hombre ideal porque, normalmente, los productos de la *chick culture* suelen reforzar la heteronorma.

papel de la amistad y la camaradería femeninas— y representen la dificultad de negociar las expectativas y lograr la independencia" (Ferris y Young, 2007: p. 4). Por esto, son productos que representan mujeres independientes y con mejores oportunidades en las esferas públicas y profesionales, pero que son infelices por no encontrar su hombre ideal (Gill, 2003). Esta tendencia evidencia la infrarrepresentación de otras posibles experiencias femeninas en los productos hegemónicos, como las relaciones sexo-afectivas entre mujeres y las dificultades de las mujeres racializadas y atravesadas por las clases sociales bajas. Algunas de las obras más representativas de la *chick culture* son *Bridget Jones's Diary* (Maguire, 2001), *Legally Blonde* (Luketic, 2001), *Sex in the city* (HBO, 1998-2004), *Ally Mcbeal* (Fox, 1997-2002) y *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-).

Asimismo, este fenómeno no es exclusivo en el cine hegemónico hollywoodiense. Sam Ford, Abigail de Kosknik y Lee Harrington (2011) anuncian la crisis de las s*oap operas* con los medios emergentes de *streaming*, pues sus infinitas tramas y subtramas, funcionaban con el *flow* de las cadenas televisivas y los horarios que favorecían la visualización de las amas de casa (Modleski,1982). Este destino parece similar en el caso de las telenovelas latinoamericanas, que cada vez, aunque tímidamente, se alejan más de las fórmulas conservadoras, apostando por historias que se ajusten a las tendencias estadounidenses (Pérez García y Leal Larrarte, 2017). Del mismo modo, las producciones de diversos países también son influenciadas por Hollywood y, en décadas recientes, Hollywood por otras televisiones (ej. televisión nórdica), por lo que, las tendencias de representación occidentales son paralelas, por ejemplo, en México durante la década de 1990 también hay una ruptura con el esquema representacional clásico de la telenovela mexicana (ej. *Mirada de mujer* (TV Azteca, 1997) gracias a la emergencia del canal TV Azteca en 1993, paralelamente en España, las producciones nacionales utilizan la figura de la *New Woman* (Hidalgo-Marí, 2017) y cuestionan el lugar de las mujeres en el mundo patriarcal.

A pesar de que el término *chick flick* está vinculado a las comedias románticas o tramas centradas en la búsqueda del hombre ideal, es decir una hibridación de la trama de historia de amor citada por Doane con la comedia, en el contexto contemporáneo esto no es del todo exacto, pues a partir de la segunda década del siglo XXI, las mujeres protagonizan series más diversas, cambiando el discurso posfeminista por un feminismo neoliberal después de la irrupción del movimiento #MeToo. Los contenidos narrativos centrados en mujeres contemporáneos contienen una sensibilidad feminista diluida y sin conciencia de clase ni raza (Smyth, 2024). Asimismo, aunque la mayoría de estos productos están protagonizados por mujeres blancas, cada vez hay más espacios para la representación de otras minorías que atraviesan a las mujeres (Brost, 2020). En este sentido, el feminismo neoliberal, al ser hegemónico, incorpora los valores del neoliberalismo (Rottenberg, 2013). Este enfoque no percibe la inequidad de género como un problema estructural, sino como una cuestión individual.

Considerando la literatura con respecto a la televisión para mujeres creamos la Tabla 3, donde desglosamos la morfología de la ficción audiovisual para mujeres en el contexto contemporáneo, es decir, recogemos los puntos en común que presentan a pesar de su diversidad temática y de enfoque. Cabe destacar que la herencia de la telenovela y *soap opera* es evidente, no solo por su intrínseca relación con la narrativa femenina, sino que incluso, algunas autorías académicas (Levy, 2022; Brost, 2020), argumentan que las series contemporáneas están inspiradas en la estructura narrativa de estos géneros, por ello, cuestionan la minusvaloración de lo femenino, ya que es una estructura identificable en otros productos televisivos vinculados a un público masculino (Mittel, 2015). Por esto, las características recogidas en la Tabla 3 fueron inicialmente identificadas por académicas que estudiaron las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

soap operas en la década de 1980, pero las actualizmos con los aportes de Levy (2022), quien ofrece un análisis exhaustivo de la evolución de la *Chick TV*.

Tabla 3. Características narrativas televisivas para mujeres.

Características de la narrativa televisiva para mujeres contemporánea
• Oralidad • Narrativa centrada en mujeres • Serialidad continua • Orientado a las emociones y los personajes • Temáticas alrededor de los problemas de ser mujeres en un mundo patriarcal • Punto de vista femenino • Representación del deseo femenino • Experiencias afectivas • Historias corales

Fuente: Elaboración propia a partir de (D'acci, 1994; Gledhill y Ball, 2013; Levy, 2022).

Por otra parte, la hibridación de géneros, una tendencia común en la televisión contemporánea, también se refleja en la televisión dirigida a mujeres. Esta evolución ha hecho que la *Chick TV* sea mucho más diversa que en sus primeros años y que los géneros que la precedieron. A pesar de la variedad de géneros que conforman esta categoría de productos audiovisuales centrados en una audiencia femenina, nos enfocaremos en el subgénero denominado *girlfriend flick* (Winch, 2013). En el epígrafe 4, exploraremos las representaciones de las amistades femeninas en la ficción audiovisual. Además, en el epígrafe 3.3.3, nos concentraremos en otra parte fundamental de estos géneros: los tipos de personajes femeninos que los integran.

3.3 PERSONAJES: VEHÍCULOS DE LA REPRESENTACIÓN

Los personajes son piezas clave de la estructura narrativa, especialmente en los géneros dirigidos a mujeres. Es a través de ellos que se ejecutan y desarrollan las tramas narrativas (Ryan, 2004; Gutiérrez San Miguel, 2006). "Es una persona sin serlo" (Caminos, 2007, p. 21) que a través de sus acciones hace que el hilo conductor de la narración avance, pues estas necesitan de sujetos que las ejecuten o bien, a quienes les afecten. Asimismo, el personaje es un signo que funciona con relación a otros dentro del mismo texto (Cisoux, 1974), por lo tanto, es un vehículo de la representación de un individuo, convirtiéndose en un representante de todo un colectivo que comparta las mismas características, tanto físicas como mentales, en otras palabras, en ellos se concentran los intereses, pasiones, costumbres y prejuicios de una época (Martin-Barbero, 2010; Fiske, 1987). De acuerdo con Fiske (1987), los personajes son corporeizaciones de valores ideológicos. En este sentido, los personajes y actores tienen una función crucial en el marco de la representación y el posicionamiento de la audiencia y en la formación de su identidad (Mikos, 2014). Dentro de la misma idea, Aumont (1996) reconoce que el objeto filmado, más que representante de una referencia, remite a toda la categoría que representa, por ejemplo, un personaje femenino puede ser leído como representante de toda la categoría: «mujeres». Considerando esto, los personajes refuerzan las representaciones sociales de una cultura específica. Por tanto, los personajes devienen en guías de comportamientos y nos ayudan a entender quiénes somos y a quiénes nos rodean (Mckee, 1998). Desde la perspectiva de la teoría cultural y la sociología, los personajes son signos de una producción empírica y procesos de recepción cargados de contextos socioculturales (Eder, Jannidis y Schneider, 2010).

> Los medios de comunicación y las producciones que de ellos derivan se convierten en instrumentos para la difusión de conceptos arraigados en la sociedad a modo de estereotipos, (llegando a esconder la realidad que ellos representan) también se utilizan como portadores de ideologías y de valores intrínsecos revirtiendo hacia la sociedad de mercado de la que se nutren (Gutiérrez San Miguel, 2006: p. 13).

Del mismo modo, las series de ficción están asociadas a sus personajes, porque su lectura está muy ligada a los sucesos que les acontecen, esto se ve reflejado en los contenidos generados por su audiencia, pues su principal foco de atención es comentar sobre ellos como si fuesen personas reales, en algunos casos, mantienen lazos parasociales. Esta actividad no es exclusiva del contexto social contemporáneo, dentro de los estudios sobre las *soap operas* destacaban que las espectadoras tenían relaciones parasociales con los personajes y comentaban los sucesos presentados como si se tratara de rumores y chismes de gente que conocieran en la vida real (Livingstone, 1998). Por esto, los estudios culturales y la teoría fílmica feminista se preocuparon por analizar su representación, indagando en cómo esto influye en la percepción social de dicho grupo, pues son "un canal ideológico de transmisión de clichés, estereotipos y modelos" (Gutiérrez San Miguel, 2006: p. 36)", además de diagnosticar la hegemonía de los medios.

El principal acercamiento al estudio de los personajes como vehículos de la representación comienza con la teoría literaria, especialmente en la narratología. Sin embargo, esto no siempre fue así. Aristóteles y Propp los describen como funciones que no tienen gran importancia dentro de la historia, es decir, afirman que la narrativa puede continuar sin ellos. Esta postura es indicativa de la naturaleza de los textos que ambos analizaron (obras dramáticas griegas y cuentos de hadas rusos), pues la percepción de los personajes como piezas clave de la narrativa ha evolucionado al tiempo que las narraciones añaden más subtramas. A partir de la aparición de la novela, los personajes fueron considerados como entes psicologizados (Chatman, 1980), incluso se espera de ellos que sean lo más cercanos a las personas que están fuera de las páginas o de la pantalla. En este sentido, los personajes son individuos psicológicamente definidos que tienen un conflicto por resolver o tienen una meta en específico por cumplir (Bordwell, 1995). Su psicologización también nos permite analizarlos como una estructura textual y discursiva (Fiske, 1987), favoreciendo su estudio desde cuatro paradigmas dominantes: la hermenéutica, psicoanalítica, estructuralista y semiótica, y teorías cognitivas (Eder, Jannidis y Schneider, 2010).

La hermenéutica define a los personajes como representaciones de seres humanos, proponiendo estudiarlos a través de sus contextos históricos y socioculturales, incluyendo el de quienes las crean. El objetivo del enfoque psicoanalítico es descubrir la vida interior de los personajes mediante los modelos psicodinámicos de personalidad desarrollados por Freud y Lacan. Los acercamientos estructuralistas y semióticos se concentran en su construcción y su relación con el texto, mientras que las teorías cognitivas entienden a los personajes como constructos de la mente humana, para su estudio requieren combinar modelos de análisis textual y de la psique humana.

Debido a la naturaleza de nuestra investigación, consideramos que la manera más efectiva de observar y analizar los personajes es a través de su construcción, o más bien desde la deconstrucción de las piezas que forman toda su estructura, definiéndolo como un signo que representa un simulacro de persona que está construido a través de características psicológicas. Por esto, resulta productivo revisar las propuestas teóricas en torno a ellos y los manuales de

escritura de guiones —considerando que el objeto de esta investigación son las series de televisión— para encontrar el modelado o caracterización los personajes, en los siguientes epígrafes desarrollamos más sobre cómo se construyen con el objetivo de encontrar cuáles son los puntos clave para su análisis.

3.3.1 Aproximación a la teoría del personaje

Las primeras teorías sobre los personajes comienzan con Aristóteles quien, en su obra *Poética,* sostenía que la acción es lo más importante a la hora de analizar una obra de teatro. Esto lo sustenta afirmando que puede haber fábulas sin caracteres, pero no caracteres sin fábulas. En este sentido, los personajes se analizan desde un enfoque de las acciones o funcional, por ejemplo, Odiseo se muestra noble en sus acciones durante el relato escrito por Homero. Con una perspectiva similar, Vladimir Propp (1928) escribe que los personajes solo hacen lo que la historia necesita que hagan, es decir, en la narrativa deben ser estudiados como actantes y no como simulacros de personas, por lo que, para analizarlos, recomienda evitar las esencias psicológicas, y hacerlo mediante sus esferas de acción. De esta manera, desarrolla un inventario estático de siete tipos de actantes con base a su función en los cuentos que estudió, de los cuales se desprenden: el villano, el donador, ayudante, la princesa (y el de padre ella), el despachador, héroe y falso héroe (Greimas; 1987; Barthes, 1996).

Del mismo modo, e influenciado por la gramática y lingüística, Greimas (1987) retoma la idea de Propp y la adapta en su teoría de los actantes, donde los estudia mediante su rol funcional en la sintaxis de la narrativa. Las seis funciones de su modelo actancial son: sujeto, objeto, remitente, receptor, ayudante y oponente. La diferencia principal con las funciones de Propp es que el modelo actancial se interesa por las relaciones entre personajes, pues de sus seis funciones surgen tres oposiciones: sujeto/objeto, remitente/recepto y ayudante/oponente (Al Anshory, Nirmala, Latifah, 2023).

Más tarde, con la evolución de los estudios literarios, los personajes dejan de estar subordinados a sus acciones para encarnar una esencia psicológica. Este cambio se presenta porque los estudios se concentraron en narrativas más sofisticadas, forzando a los estructuralistas a reconocer la necesidad de una noción más abierta con respecto a los personajes (Chatman, 1980). Asimismo, esto favoreció a que Todorov (1978) propusiera dos categorías de trama: centrada en las acciones (relato a-psicológico) y centrada en el personaje (relato psicológico). En este contexto, Chatman (1980) propone que una teoría del personaje preserve la apertura y lo trate como seres autónomos, no como simples funciones de la trama. Así, recomienda reconstruirlos a partir de sus rasgos psicológicos a través de los hábitos que presenta durante la historia.

Por otra parte, hay una tipología de los personajes que nos permite describirlos con etiquetas. Una de estas tipologías es la propuesta por E. M. Forster (1927) quien distingue dos tipos: el personaje redondo del plano. Esta forma de clasificación también está asociada a una valoración de calidad de la construcción del personaje. El plano es un concepto sinónimo del personaje estereotipado, ya que, este se refiere aquel que es fácil de reconocer, además de solo tener un rasgo de personalidad, quitando toda la posibilidad de verosimilitud. El personaje redondo es aquel que está cargado de rasgos de personalidad, contradicciones, conflictos, son capaces de cambiar, por lo que tienen un arco de personaje.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3.2 Caracterización de los personajes y herramientas para el análisis de la representación

La creación de una narrativa es una actividad intertexual, de este hecho, las teorías estructuralistas visualizan los textos como algoritmos, apelando que su proceso se basa en la combinación de distintos elementos o inventarios de los conocimientos culturales o imaginario colectivo. Dichos inventarios están presentes en las propuestas de análisis por Greimas, Propp, Barthes, del mismo modo que los manuales de guiones promueven la estandarización de las obras audiovisuales, brindando herramientas para la caracterización de historias y personajes.

Las herramientas caracterización están asociadas a los lugares comunes, figuras retóricas, los paradigmas de estructura narrativa, clichés, tropos, arquetipos, estereotipos, entre otros. Asimismo, estos conceptos pueden entenderse como sinónimos de representaciones, en tanto que son patrones que cumplen una función simbólica para codificar una narrativa (Amossy, 1984).

Gerbner (1985) define el proceso de caracterización como una función simbólica, pues estas se encuentra implícita "en la manera que los elementos básicos de un sistema están presentados, apoderados, cargados con atributos y relacionados unos con otros. Estos elementos son tiempo, espacio, caracterizaciones (personas) y su destino (éxito, fracaso; dominación, sumisión, etc.)" (p. 18). Por otra parte, para Uri Margolin (1986) la caracterización es la adscripción de características mentales a un agente narrativo. Bajo esta perspectiva, podemos inferir que la caracterización es el proceso de construcción de un personaje al imprimirle propiedades de una persona. En este sentido, Egri (2009) recomienda crear una biografía del personaje que incluya:

- Fisiología: edad, sexo, apariencia física.
- Sociología: clase, ocupación, educación, vida doméstica, religión, afiliación política, hobbies.
- Psicología: vida sexual, valores, ambiciones, frustraciones, temperamento, actitudes, complejos, habilidades, IQ, y personalidad (introvertida o extrovertida).

Mediante la creación de la biografía del personaje será más fácil la construcción de un personaje complejo (Seger, 2000). Considerando que la naturaleza de la narrativa es la transformación, los personajes también deben presentar un cambio mediante los acontecimientos y sus acciones, presentándolos mediante el arco de personaje. Este se refiere a los cambios interiores de los caracteres que se muestran a través de sus acciones y personalidad (Sánchez Escalonilla, 2001; Galán Fajardo, 2007). Los arcos se distinguen en los siguientes tipos:

- Arco del personaje plano: este está asociado con los personajes planos y arquetípicos, por lo que su arco apenas sufre alguna evolución.
- Arco de transformación radical: este se produce cuando un personaje sufre un cambio radical en su tendencia vital dominante. Esto es visible en el cambio de sus hábitos.
- Arco moderado: se produce cuando hay una transformación moderada, es decir, es una forma de reforzar el carácter sin producirse una transfromación verdadera.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Arco traumático: estos están asociados a acontecimientos dramáticos que implican cambios fuertes en el temperamento de una persona.
- Transformación circular: esta ocurre cuando la transformación del personaje es más compleja que un simple cambio de personalidad.

Por otra parte, Linda Seger (2000) recomienda comenzar la construcción del personaje mediante los siguientes pasos:

- Investigar sobre el personaje.
- Trazar sus características generales.
- Encontrar el núcleo del personaje para hacerlo consistente.
- Encontrar conflictos dentro del personaje para brindarle complejidad.
- Agregar emociones, actitudes, y valores.
- Agregar un aspecto que hará único al personaje.

Asimismo, la caracterización de los personajes también está asociada a esquemas o representaciones fijas, como los estereotipos (Galán Fajardo, 2007). El uso de los estereotipos tiene la función de facilitar la comprensión de los personajes (véase epígrafe 2.4.1). Aunque su utilización en la caracterización está generalmente vinculada a los personajes planos o de baja complejidad, los medios de comunicación masivos los perciben como herramienta útil, especialmente para agilizar los procesos de producción. Por otra parte, los estereotipos en las figuras ficticias también pueden ayudar a desmitificar prejuicios de los grupos sociales.

La caracterización de personajes, entendida como la dotación de rasgos psicológicos y físicos a un signo, es similar a la estereotipación, cuya construcción implica la asignación de rasgos comunes a un conjunto de individuos (Tafjel, 1984). Por tanto, los estereotipos son utilizados durante el proceso de caracterización, pues simplifican los atributos psicológicos de los personajes (Martínez i Surinyac, 2010; Galán Fajardo, 2007).

3.3.3 La caracterización de los personajes femeninos en la ficción audiovisual

La representación de las mujeres en la ficción audiovisual está en constante evolución, adaptándose al contexto social de su producción (Havas, 2022). Los personajes femeninos contemporáneos se alejan cada vez más de aquellos unidimensionales asociados al melodrama clásico hollywoodiense de la posguerra. Aunque las mujeres están ganando más tiempo en la pantalla y ahora tienen sus propios arcos narrativos, dejando de ser descritas únicamente en relación con los hombres que protagonizan las ficciones audiovisuales, el protagonismo femenino sigue sin alcanzar el 50% de los contenidos producidos en Hollywood (Smith, et al., 2023).

Dow y Condit (2005) afirman que las mujeres eran raramente representadas en los medios, especialmente en la televisión, cuyas imágenes tienden a estar fuertemente estereotipadas. Esto se observa en que los personajes femeninos son tradicionalmente asociados al plano secundario, como objetos de deseo. Mientras los hombres emprenden viajes, las mujeres suelen esperar ser rescatadas o ser victimizadas, y, por tanto, se les representa en función del hombre. Esta noción proviene de las teorías canónicas de la narratología (por ejemplo, las propuestas por Propp, Greimas y Todorov), que asignan a los personajes femeninos la función narrativa actancial de objetos, es decir, se las describe como los premios que el héroe obtiene tras alcanzar su meta (Casetti, 1994; Guarinos, 2008). Sin embargo, esta función narrativa no es extrapolable a los

géneros para mujeres, ya que en estos relatos giran en torno a las protagonistas femeninas. Además, no son narrativas funcionales, sino indíciales, esto es, centradas en los personajes.

La ventaja de estos géneros, sobre los que están generizados como masculinos o andróginos, es que brindan una representación más diversa de las mujeres, pues son un espacio para discutir sobre las problemáticas y las experiencias femeninas, especialmente cómo se relacionan afectivamente entre ellas. Sin embargo, en los comienzos de la televisión estadounidense, es decir, durante el período de la posguerra, se limitaban solo a los roles tradicionales de las mujeres: esposas y madres, desde la dualidad de bondad y maldad (Haskell, 1973), o bien de mujeres tradicionales o no tradicionales. Considerando que el género melodramático es moral, las primeras críticas de cine feminista (Haskell, 1973; Rosen, 1973) afirman que estas imágenes ayudan a la perpetuación del orden patriarcal o la ley cultural, representando narrativamente el castigo simbólico de las mujeres que no cumplen con el estereotipo de la mujer tradicional[9] (Williams, 1991; Doane, 1991). A pesar de esto, paralelamente existen representaciones alternativas de mujeres en diferentes productos, sobre todo en el cine feminista que propone imágenes de mujeres desde su subjetividad. Entre los tipos de personajes que destacan durante este período en el cine clásico: la virgen y la vampiresa (ver Capítulo 1). De estos arquetipos de personajes femeninos podemos identificar que la virgen es descrita como pasiva, abnegada al hombre, gentil, dócil, callada, de rasgos angelicales, y la vampiresa como una mujer activa, fuerte, enigma, fascinante y dañina para el sexo opuesto (Cruzado, 2009), cuyo poder suelen obtenerlo a través de su sexualidad (Rodríguez y Cucklanz, 2014). Esta dicotomía está presente en la mayoría de los mitos fundacionales de la sociedad occidental, por ejemplo, la virgen María y Eva responden a la virgen mientras que Lilith es la encarnación de la mujer fatal. Esto también sucede con las mujeres míticas de la mitología griega. En el caso de Latinoamérica, que tiene una cultura fuertemente influenciada por el catolicismo, el ideal femenino se fundamenta en el marianismo, es decir, la Virgen María como modelo a seguir (Acosta-Alzuru, 2003). En el caso específico de México, este ideal encuentra su contraposición en la figura de la Malinche[10], quien está asociada a la idea de que las mujeres tienen el potencial de traicionar a un hombre sexual, verbal y moralmente (Estill, 2001). Esta oposición clásica de las mujeres permite la representación de la rivalidad femenina, tan característica en las telenovelas latinoamericanas, donde la figura femenina no tradicional adquiere una doble articulación: es una amenaza tanto para los hombres como las protagonistas bondadosas. Esta rivalidad se resuelve, normalmente, a través del castigo simbólico de las villanas. Debido a esto, podemos afirmar que las tendencias de las representaciones femeninas no son exclusivas de un país, la mayoría de las naciones en sus textos mediáticos relegan a los personajes femeninos a los roles domésticos, sentimentales y como objetos sexuales, incluso Michelle Mattelart (1982) destaca que "en todas las culturas el mito asocia la imagen de la mujer con los elementos vitales, la tierra, el agua, elementos de la fecundidad y la permanencia" (p. 34).

Por lo tanto, en este marco podemos identificar los arquetipos clásicos de las mujeres como devorahombres, vírgenes y solteronas, entre otras (Barragán, 2015). Considerando los arquetipos femeninos como los moldes que configuran los estereotipos femeninos (Guil Bozal, 1999), podemos clasificarlos en la dicotomía clásica. Esta clasificación se basa en los prototipos

[9] Linda Williams (1991) destaca que, aunque la mala mujer es castigada, ella disfruta del placer aun cuando sabe que su castigo es inminente. Esta idea implica la posibilidad de mirar a las mujeres fatales como una representación negociable, es decir, puede ser emancipadora para algunas espectadoras.

[10] La esclava de origen indígena que fue entregada a Hernán Cortés, su figura está asociada a la preferencia de la población mexicana por lo extranjero. Asimismo, el feminismo contemporáneo ha retomado su figura para representar la emancipación femenina.

de papeles femeninos más recurrentes que describen diversas autoras (Guarinos, 2008; Torres-Romay e Izquierdo, 2022) en la ficción audiovisual comercial y hegemónica de las últimas décadas del siglo XX, como se presenta en la Tabla 4:

Tabla 4. Dicotomía mujeres tradicionales y mujeres no tradicionales

Mujeres tradicionales	Mujeres no tradicionales
Chica buena	Chica mala
Virgen	*Femme fatalel* o *Vamp*
Mater amabilis	Reina negra/bruja/viuda negra
Cenicienta	Feminista
Madre sin hijos	Mujer trabajadora
Objeto de deseo	Madre castradora
Ama de casa	Superheroína
Esposa	Soltera/Beata
Supermujer	Mujer desagradable
Víctima	Ángel
Cenicienta	Guerrera

Fuente: Elaboración propia basada en las conclusiones de Guarinos (2008); Torres-Romay e Izquierdo (2022)

Considerando que la caracterización de los personajes femeninos es producto de su contexto social, y que "en las ficciones recientes el género femenino se empieza a mirar desde la igualdad social, en especial con la representación de la mujer trabajadora" (Hidalgo-Marí, 2017: p. 293), a continuación, desarrollamos un breve recorrido de los avances y retrocesos que existen en las ficciones audiovisuales en torno a la caracterización de los personajes femeninos, además de profundizar en las psicologizaciones que experimentan algunos de los prototipos antes mencionados en la Tabla 4.

Durante las décadas de 1940 y 1950, cuando comienza la emisión de las *soap operas* y siguiendo la tendencia de las historias de madres sacrificadas en el melodrama cinematográfico (Haskell, 1973), la representación de las mujeres televisivas más destacada es la de la caricatura del ama de casa (Atkin, Moorman y Lin, 1991). Paralelamente, en Latinoamérica surgen las telenovelas que transportan el formato de radionovela a la televisión, manteniendo el género melodramático, también estos relatos se concentran en narrar lecciones morales. La diferencia entre las *soap operas* y las producciones mexicanas, además de su duración más corta, es el protagonismo de mujeres no tradicionales (*Senda prohibida* (Televisa, 1958) y *Teresa* (Televisa, 1959) que posteriormente también reciben su castigo (Pérez García y Leal Larrarte, 2017). Por otra parte, en España, durante la década de 1960 se destacan las ficciones *Mujeres solas* (1961) y *Chicas en la ciudad* (1961). Tatiana Hidalgo-Marí (2017) destaca que *Mujeres solas* mostraba de manera estereotípica nuevos modelos de mujeres, aunque no son innovadores para el momento de su emisión. Entre ellos se encuentra el modelo de la mujer emprendedora,

del mismo modo que *Chicas en la ciudad*, tiene una visión feminista tímida a la vez de innovadora. A pesar de estas ficciones españolas, la mayoría muestran a las mujeres relegadas a sus roles de buenas esposas y madres cuidadoras (Hidalgo-Marí, 2017). En este sentido, las representaciones de las mujeres en la ficción audiovisual durante las décadas de 1950 y 1960[11] no eran tan dispares. La mayoría de los personajes femeninos, tal como apunta Haskell (1973), se reducían a arquetipos como «zorras», erráticas, solteronas, ingenuas, y psicóticas, a excepción de algunas que ya presentaban características del nuevo modelo de mujer.

A partir de la década de 1970 la representación femenina audiovisual presenta un cambio positivo, a pesar de que siguen siendo presentadas como "mujeres jóvenes, blancas, de clase media, estereotípicamente atractivas y domesticadas" (D'acci, 1994: p. 24) en los roles clásicos femeninos como esposas, madres, objetos sexuales heterosexuales, vulnerables y empáticas, y, por tanto, dependientes de los hombres, hay casos que evidencian una evolución. Por ejemplo, Haskell reconoce que durante la década de 1970 las mujeres son retratadas de formas ambivalentes, en consecuencia y gracias a los logros de la segunda ola feminista. Además, en esta época, de la misma manera que las representaciones de mujeres estereotípicas de las décadas pasadas, los personajes femeninos conviven con los del cine feminista o contra-cine, donde las realizadoras tenían el objetivo de representar «mujeres reales». Esto lo conseguían al filmar películas con un estilo de cinema-verité e imágenes que imitan los códigos del cine documental.

Por otra parte, en la pantalla chica también se observaron cambios en la caracterización de los personajes femeninos. En programas estadounidenses de *prime time* de la época presentan mujeres trabajadoras, afroamericanas, mayores de 40 años, divorciadas, madres solteras y mujeres de clase trabajadora. Ejemplos de estos programas incluyen *The Mary Tyler Moore Show (CBS, 1970-1977)*, *Rhoda* (CBS, 1974-1978), *Good Times* (CBS, 1974-1979), *The Jeffersons* (CBS, 1975-1985), *Maude* (CBS, 1972-1978), *One Day at a Time* (CBS, 1975-1983), *Alice*[12] (CBS, 1976-1985), *y All in the Family* (CBS, 1971-1979) (D'acci, 1994). No obstante, pese a estos avances, existen críticas de parte de la comunidad afroamericana y otras minorías que argumentan que muchos de estos personajes eran insultantes y carecían de redención, ya que se presentan mediante estereotipos como la mujer negra enojada, *mammy*[13] e hipersexualizada (Springer, 2008).

Del mismo modo, Faludi (1992) afirma que algunas caracterizaciones de los personajes femeninos del cine hollywoodiense durante la década de 1970 son influenciadas por las demandas feministas, esto es notorio en las películas: *Diary of a Mad Housewife* (Perry, 1970), *A Woman Under the Influence* (Cassavetes, 1974), *An Unmarried Woman* (Mazursky, 1978), *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Scorsese, 1974), *Up the Sandbox* (Kershner, 1972), *Private Benjamin* (Zeiff, 1980), y *The Turning Point* (Ross, 1977). Estos personajes, aunque son retratadas como esposas, su arco narrativo les permite encontrar su propia voz (Faludi, 1992), asimismo no eran rescatadas por los hombres, más bien buscaban los consejos de otras mujeres, representando relaciones positivas entre otros personajes femeninos. Faludi añade que: "las heroínas están luchando por romper su estatus de actrices de reparto que el matrimonio

[11] Cabe mencionar que la sitcom de *I love Lucy* (CBS, 1951-1957) es de las primeras representaciones diversas de las mujeres de la época, pues buscaba activamente salir de su rol tradicional de ama de casa. Además, su amistad con Ethel era representada desde una óptica positiva (Sprangler, 1989).

[12] *Alice* (CBS, 1976-1985) está inspirada en la película *Alice Doesn't Live Here Anymore.*

[13] En el castellano puede traducirse como «mamá negra» o «mujer cuidadora negra». Este estereotipo racista, originado durante esclavitud, se caracteriza por representar a las mujeres como figuras serviciales y maternales. En el contexto postfeminista, resurge esta imagen como un modelo de feminidad negra de clase media (Springer, 2008).

tradicional les confiere, están pidiendo permiso, por una vez, el protagonismo de sus propias vidas" (ibid., p. 257).

Asimismo, otras representaciones femeninas relevantes y ambivalentes que aparecen en el cine durante 1970 es la de figura de la *final girl* que es descrito como subversivo (Paskiewicz y Rusnak, 2020), pero a la vez criticado por algunas voces feministas (Faludi, 1992). Este tipo de personaje femenino es descrito por Carol J. Clover (1992) como andrógino en el sentido que no son del todo femeninos, en comparación de sus amigas, ni totalmente masculinizados. Son inteligentes, competentes en habilidades prácticas como la mecánica, y no estan atraídas por la sexualidad, en otras palabras, son vírgenes. A pesar de ello, se distancian de las otras mujeres al aliarse con los mismos hombres que rechazan sexualmente. Las *final girls* más emblemáticas son Sally (Marilyn Burns) de *Texas Chainsaw Massacre* (Hooper, 1974), Laurie (Jamie Lee Curtis) de *Halloween* (Carpenter, 1978) y Ripley (Sigourney Weaver) *Alien* (Scott, 1979). Cabe resaltar que el género de slasher es uno de los que más se asocian a la reacción negativa hacia el feminismo, ya que tiende a reducir a los personajes femeninos a víctimas hipersexualizadas. Además, parece que las *final girls* solo pueden sobrevivir si rechazan su feminidad (Clover, 1992).

En medio del cine hegemónico hollywoodiense y del cine feminista, Claudia Weill consigue dirigir la película de bajo presupuesto *Girlfriends* (1978), en la que Susan Weinblatt (Melanie Mayron) es descrita como "una mujer joven inteligente, cálida, generosa, simpática, valiente y vulnerable" (Kinder, 1978: p. 46), quien forja su independencia después de ser abandonada por su mejor amiga. Al centrarse en la amistad entre Susan y Anne, la trama refleja dos tipos de mujeres comúnmente retratadas en este contexto histórico: aquellas que renuncian a la vida profesional por la familia, y las que optan continuar con su carrera. Si bien a primera vista parece una representación conservadora, la naturaleza de su amistad permite que Anne (ver epígrafe 4.1), más adelante en el metraje, confiese a Susan que la vida doméstica no la hace feliz, razón por la cual retoma su trayectoria como escritora (Hollinger, 1998).

En cuanto a la televisión, algunas bibliografías destacan la representación de mujeres trabajadoras[14] o la *New Woman*. El personaje femenino televisivo más destacado de esta época es Mary Richards de la serie estadounidense *The Mary Tyler Moore Show*. Aunque esta no es la primera serie donde nace la figura de la *new woman*[15], es la más significativa porque retrata a una mujer independiente y trabajadora que enfrenta problemáticas de género en el lugar de trabajo, mientras concilia su nueva libertad social y sexual como soltera en una ciudad (Crozier, 2008). Desde esta serie, el tipo de personaje *New Woman* despierta una serie de debates en la crítica feminista, esto se debe a su carácter ambivalente, es decir, "la innovación feminista de Mary es contrarrestada con su feminidad convencional" (Crozier, 2008: p. 58). En este sentido, la narrativa trata temas de cuestiones sociales que estaban presentes en los debates mediáticos del momento de su emisión (Faludi, 1992) sin rechazar la feminidad tradicional.

No obstante, a pesar de estos personajes femeninos construidos con contradicciones, también es evidente la reacción negativa al feminismo que se experimenta durante los setenta. Esto es observable, especialmente, en las representaciones femeninas hipersexualizadas que se encuentran en los programas: *Police Woman* (NBC, 1974-1978), *Get Christie Love* (ABC, 1974-1975), *Charlie's Angels* (ABC, 1976-1981), y *Wonder Woman* (ABC, 1975-1979). Estos personajes a pesar de estar escritos como fuertes son retratados mediante el prototipo de

[14] La figura de *new woman* tampoco es la primera representación de mujeres trabajadoras en la ficción audiovisual, algunos ejemplos se encuentran en el cine clásico de la década de los cuarenta y cincuenta (Guarinos, 2008).

[15] La primera protagonista que encarna la figura de *new woman*, de acuerdo con Crozier (2008), en la serie *That Girl* (ABC, 1966-1971).

damisela en peligro, pues en ocasiones son rescatadas por sus compañeros y, otras veces, por sus capacidades superhumanas (D'acci, 1994).

Siguiendo esta reacción negativa, en la década de los ochenta[16], el cine Hollywoodiense retrocede de sus avances feministas. Aunque representa mujeres independientes, estas son castigadas, mientras que los personajes femeninos que cumplen con su rol tradicional son retratados con un final feliz, de manera similar al cine clásico hollywoodiense de la posguerra. Esta dicotomía que prevalece en los personajes femeninos permite retratar a las mujeres como enemigas (Faludi, 1992). Faludi sostiene que estas imágenes envían el mensaje de que la emancipación femenina priva a las mujeres del matrimonio y la maternidad, y, por tanto, de la felicidad. Un caso de este fenómeno es el de Tess en *Working Girl* (Nichols, 1988) quien alcanza sus objetivos usando su feminidad: toma ideas de inversión en las columnas de chisme y asciende en su carrera gracias a los consejos de hombres de negocios, mientras derriba a otras mujeres, retratando, así, la rivalidad femenina y mostrando a los hombres como sus verdaderos aliados. Asimismo, las mujeres trabajadoras representadas, en otros productos hollywoodienses (ej., Cher en *Suspect* [Yates, 1987], Daisy en *Surrender* [Belson, 1987], Isabelle en *Crossing Delancey* [Micklin, 1988]), se muestran hartas de su independencia. Estos personajes confiesan que quisieran renunciar al trabajo para ser madres y tener una pareja, por esto, transmiten el mensaje de que la maternidad es incompatible con la vida profesional (ej. *Baby boom* [Shyer, 1987]) (Faludi, 1992).

Del mismo modo que el cine, la televisión estadounidense también tuvo un retroceso en la caracterización de personajes femeninos (Faludi, 1992). A pesar de esto, existen series centradas en mujeres destacables, por ejemplo: *Cagney & Lacey, Designing Women* (CBS, 1986-1993), *Kate & Allie, Rosseanne* (ABC, 1988-1997), *Golden Girls* (NBC, 1985-1992), *Murder She Wrote* (CBS, 1984-1996) *y Murphy Brown* (CBS, 1988-1998). *Cagney & Lacey* es una serie sobre dos mujeres blancas burguesas y detectives en el departamento de policía en Nueva York. Christine Cagney y Mary Beth Lacey se muestran cómo heroínas en control de su vida y pocas veces son presentadas como «damiselas en peligro», limitando las veces en que son rescatadas por sus colegas masculinos, por lo tanto, son agentes activas en la narrativa, y no son representadas como objetos de deseo sexual (heterosexual) (D'acci, 1994). A pesar de las complicaciones durante la producción por sus personajes poco tradicionales, producto de la representación negativa del feminismo durante esta década, *Cagney & Lacey* supone una nueva forma de representar la feminidad en la televisión: mujeres fuertes, inteligentes y sensibles. Sin embargo, debido a la presión de los productores[17], las creadoras de la serie mostraban a Cagney y Lacey de una manera muy femenina, un aspecto que algunas autoras feministas cuestionan. No obstante, Julie D'acci (1994) lo percibe como un aspecto positivo de la serie, ya que representan la ambivalencia de la identidad femenina durante la década de 1980. Del mismo modo que *The Mary Tyler Moore's Show* retratan debates de actualidad, en *Cagney & Lacey* toman la narrativa para mostrar apoyo al movimiento feminista. Un ejemplo es un episodio donde las protagonistas apoyaron a un personaje femenino que decide abortar (D'acci, 1994). En este sentido, esta serie es celebrada por su representación de mujeres independientes y trabajadoras en un oficio dominado por hombres, así como su énfasis en la amistad entre mujeres[18]. Además, retrata una mujer casada y otra soltera, permitiendo la representación de

[16] Este retroceso de representaciones femeninas se asocia al gobierno de Reagan (Faludi, 1992).

[17] Es importante destacar que antes de ser una serie de televisión, fue un telefilm. La tensión está presente en el cambio del cast de Loretta Swit por Meg Foster como Cagney, ya que Swit no era lo suficiente femenina.

[18] De acuerdo con Julie D'acci (1994), las creadoras de *Cagney & Lacey*, se inspiraron en el libro de Molly Haskell, les intrigó que no había películas en Hollywood donde dos mujeres fueran amigas. Esta falta de representación de la amistad femenina es percibida también en el test de bechdel-wallace.

una madre que conjuga su trabajo con la maternidad y ofrece una alternativa a la mujer tradicional: madre y esposa. Dentro de la misma línea, *Designing women*, *Golden girls*, *Rosseanne* y *Murphy Brown* retratan mujeres con opiniones que no son sumisas ni son subsidiarias a los hombres, por lo tanto, no están caracterizadas por roles tradicionales femeninos y también exploran la amistad femenina (Lotz, 2006). Además, estas series contienen personajes femeninos que no pertenecen a la representación tradicional de mujeres hegemónicamente atractivas, en el caso de *Golden Girls* son mujeres mayores de 60 años, siendo de los pocos ejemplos de este grupo etario en la televisión de 1980 (Faludi, 1992).

Paralelamente, a pesar de los ejemplos antes citados, las mujeres perdieron espacio en las sitcoms, un género donde reinaban[19], y los programas que retrataban amistades masculinas ganaron más espacios, incluso las madres estaban ausentes en algunos productos televisivos (ej. *Full House* [ABC, 1987-1995], *My Two Dads* [NBC, 1987-1990]*, Valerie's family* [NBC, 1986-1991]), de modo que las series del *prime time* otra vez regresan a los prototipos femeninos tradicionales: "modelos adolescentes, amas de casa, una monja y— el prototipo peculiar del último retroceso televisivo— la buena bruja suburbana ama de casa" (Faludi, 1992: p. 293), esto en respuesta a los personajes femeninos subversivos de la década, ya que obtuvieron respuestas negativas, por ejemplo, el presidente Bush hizo un comentario negativo sobre el personaje de Roseanne.

Asimismo, Faludi (1992) destaca que con la emergencia del género de acción y aventura en el *prime time* estadounidense, los personajes femeninos eran reducidos a víctimas. Por otra parte, cuando representaban mujeres profesionistas, su arco narrativo las obsesionaba con su reloj biológico, devolviéndolas simbólicamente al rol de madres y esposas (Faludi, 1992).

Estas representaciones reaccionarias al feminismo también permiten la aparición del personaje tipo feminista, cuya caracterización, de acuerdo con Faludi (1992), es mediante arcos narrativos donde se muestra infeliz por estar soltera o bien, encuentra un hombre que le enseña que la verdadera felicidad es el matrimonio heterosexual. El personaje feminista, en este sentido, puede entenderse como el estereotipo de Feminista Aguafiestas (Ahmed, 2023) cuya descripción estereotípica se reduce a que están amargadas y que odian a los hombres. Del mismo modo, se presentan con la oposición feminidad/feminismo (ver epígrafe 2.5), es decir, perpetúan la idea que el feminismo está contrapuesto con la feminidad (Hinds y Stacey, 2001). Esta oposición de feminismo/feminidad es intrínseca del post-feminismo, donde algunas voces feministas señalan que está conformado por una serie de discursos mediáticos que quieren representar al movimiento de las mujeres como indeseable e innecesario porque, según estos discursos, todos los derechos de las mujeres se obtuvieron durante la segunda ola feminista.

No obstante, es posible que el cambio más significativo de la representación femenina en la ficción audiovisual tenga lugar con el fin del monopolio de la televisión abierta debido al auge de la televisión por cable durante las décadas de 1980 y 1990. Este crecimiento de los canales por cable en Estados Unidos trae consigo la aparición de canales dirigidos a mujeres (ej,. Lifetime, Oxygen) (Lotz, 2006), y, por tanto, el incremento de producciones de series centradas en mujeres, permitiendo la aparición de personajes femeninos más diversos que en el pasado.

Sin embargo, a principios de la década de 1990 persiste la ambivalencia en la representación femenina de los ochenta y setenta. Esto es visible en *Thelma & Louise* que, si bien es considerada por Cooper (2000) como un relato feminista, presenta un final que parece imposibilitar la emancipación femenina. Aunque el arco narrativo de Louise le permite

[19] También estudios recientes de Lauzen (2022) confirman que en las series de comedia hay mayor presencia femenina que en otros géneros televisivos.

transformarse de la esposa sombra a una mujer que decide su destino, este culmina en su muerte (Faludi, 1992). En cuanto a su caracterización, Thelma está en un tono masculinizado, aunque en la primera parte de la cinta, es presentada dentro de la feminidad tradicional al ser una ama de casa privada del acceso al mundo laboral. Por su parte, Louise, que trabaja de camarera, goza de cierta independencia, simbolizada en su automóvil. Asimismo, es importante considerar la representación de la amistad de Thelma y Louise, ya que ambas forman parte de una sororidad de mujeres de clase trabajadora, presentando una camaradería femenina con matices políticos a través del retrato de contextos de violencia de género y sus reacciones hacia su victimización (Hollinger, 1998).

Por otra parte, los personajes femeninos televisivos pertenecientes a las series dirigidas para mujeres más destacados de la escena estadounidense de 1990 son *Sex and the city y Ally Mcbeal*, mismos que están asociados a la personaje-tipo de *New Woman*, pero en un contexto postfeminista. Este personaje-tipo son representaciones de mujeres trabajadoras, que a pesar de su independencia no se sienten completas porque no han encontrado al hombre perfecto (Lotz, 2006; Gill, 2007). También es importante destacar que estos personajes sí contienen una pizca de transgresión, por esto, algunos textos académicos feministas (Levy, 2022; Nussbaum, 2013) sostienen que las protagonistas de *Sex and the city* son ambivalentes, porque disfrutan de su sexualidad y poder adquisitivo sin culpabilidad. En este sentido, Levy (2022) describe que Carrie tiene cualidades de antiheroína porque no es una mujer que se ciña por las constricciones de género. Por otra parte, Burns-Ardolino (2015) afirma que cada una de ellas representan tipos de personajes, es decir, Carrie, la voz de la razón, Charlotte representa la virgen, Miranda, la exitosa y Samantha, la devorahombres.

Asimismo, en esta década nacen personajes femeninos adolescentes fuertes como Xena, Buffy y Sabrina. Esta emergencia de caracteres fuertes de la década de 1990 está asociado a la eliminación de la oposición feminista/femenina, porque mezcla estas dos ideas con la idealización del *Girl Power* (Hinds y Stacey, 2001). Es importante destacar que no es una representación de la feminista de la segunda ola o la feminista aguafiestas, pero si es clave para entender la comodificación del feminismo durante los últimos treinta años, además de su efecto en series para mujeres posteriores, pues en la década del 2010 se populariza el concepto de *Girlboss*, una evolución del posfeminismo que populariza la idea que las mujeres pueden lograr todo lo que se propongan (Negra y Tasker, 2014). Sin embargo, esto no se aplica a las representaciones de las mujeres afroamericanas. Springer (2008) subraya que, debido a su papel indispensable en la fuerza laboral, las representaciones postfeministas dejan claro que no pueden alcanzar el estatus de «dama» renunciando al ámbito laboral, como ocurre con las mujeres blancas. Así, el discurso de la supermujer negra asume que tienen muchas responsabilidades, pero se espera que gestionen sus propios asuntos (Springer, 2008). Además, a diferencia de los relatos sobre la feminidad blanca, centrados en equilibrar carrera y familia, las representaciones de afroamericanas suelen enfocarse en la movilidad social ascendente (Burns-Ardolino, 2015).

Paralelamente, en Latinoamérica presentan representaciones subversivas a las tradicionales de las telenovelas (Gónzalez, 2002). Tres ejemplos son *Mirada de Mujer* (TV Azteca, 1997), *Yo soy Betty, la fea* (RCN, 1999-2001) y *Xica* (SBT, 1996-1997). En *Mirada de Mujer*, la protagonista no regresa con su marido quien la había dejado por una mujer más joven, ella decide continuar su romance con un hombre menor que ella. En caso de *Betty la fea*, Betty es una mujer inteligente y estudiada, si bien despreciada por su falta de atractivo físico, permite la ilusión de una representación más diversa en la televisión colombiana. Asimismo, en la telenovela representan a una mujer negra como modelo rompiendo con el estereotipo que solo las mujeres blancas pueden ser atractivas y dedicarse al modelaje. Por otro lado, *Xica*,

telenovela brasileña, representa a una mujer negra como fuerte e inteligente. Este personaje es revolucionario porque antes de este había poca representación de mujeres negras en Brasil, ya que en los contenidos televisivos latinoamericanos suele haber una prevalencia de personas blancas que responden a una fisionomía eurocéntrica, exceptuando algunos casos donde mujeres racializadas son representadas en trabajos domésticos (Gónzalez, 2002; Pérez García y Leal Larrarte, 2017). En España también llegan a la pantalla trabajadoras que consiguen compaginar su maternidad con su profesión, por ejemplo, en *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991-1995), donde el personaje femenino está al frente su propio negocio. A pesar de esto, es notable que estas representaciones femeninas siguen mostrando a las mujeres dentro del universo de los sentimientos, porque, aunque sean mujeres profesionistas, siguen aspirando al amor-romántico (Hidalgo-Marí, 2017), en la misma línea de los personajes de *Sex and the city* y *Ally Mcbeal*, confirmando que las producciones estadounidenses suelen imponer las representaciones en las culturas occidentales. En este sentido, las telenovelas también presentan mujeres trabajadoras, pero, del mismo modo que en las décadas pasadas, su arco narrativo sigue atado a la búsqueda del verdadero amor, incluso, Pérez García y Leal Larrarte (2017) argumentan que algunas telenovelas contemporáneas siguen representando a las mujeres como en la década de 1970.

El estereotipo de la *New Woman* se mantuvo en los primeros años de la década del 2000, con personajes femeninos en las películas de *Bridget Jones* y *Legally Blonde*. En la escena televisiva de Estados Unidos emergen protagonistas que también negocian la independencia ganada con el feminismo y sus relaciones sexo-afectivas, representando a las mujeres como emocionalmente inestables (Morin, 2017) esto es visible en series *Gilmore Girls* (The CW, 2000-2006), *Grey's Anatomy* (ABC, 2007-) *y Charmed* (The WB, 1998-2006). No obstante, estos personajes adquieren matices importantes que cabe resaltar. Por ejemplo, Wilks (2012) reconoce que en *Grey's Anatomy*[20] los personajes femeninos están retratados desde una óptica más compleja y realista que otros contenidos en los medios de comunicación. Además, es reconocida por la representación positiva de la amistad femenina entre Christina Yang y Meredith Grey, pues, aunque se encuentran en un ámbito profesional competitivo, priorizan su lazo afectivo. A pesar de esto, las tramas de ambos personajes siempre tienen una relación sexo-afectiva con sus compañeros de trabajo, lo que suele afectar su desempeño profesional, de modo que podemos decir que siguen inscritas dentro del personaje tipo *new woman*.

Por otra parte, *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) también tiene matices del personaje-tipo *new woman*, solo que en esta ocasión se concentra en la vida de los suburbios estadounidenses y la obsesión de las cuatro protagonistas de mantener las apariencias en el vecindario. Estos personajes femeninos presentan cuatro modelos de esposas: Susan Meyer es una esposa torpe (o damisela en apuros), Lynette Scavo es la *superwoman*, es decir, una mujer que combina la vida profesional con la maternidad, Bree Van Camp es la esposa ideal y Gabrielle Solis es la esposa trofeo, es importante anotar sus raíces latinas, pues es un personaje que refuerza los estereotipos de la comunidad hispana en Estados Unidos (Palacios y Santana, 2008). No obstante, el personaje de Bree es descrito por Niall Richardson (2006) como una representación ambivalente. Por una parte, muestra lo sofocante que es la feminidad tradicional, mientras que, al mismo tiempo, la usa como su arma de supervivencia en un mundo patriarcal. La conciencia de Bree sobre las constricciones del género y su capacidad de instrumentalizarlas la convierten en un personaje subversivo y complejo. Asimismo, durante el 2000 empiezan a introducir más diversidad en los personajes femeninos, difuminando la universalidad de la

[20] *Grey's Anatomy* también es reconocida por presentar una amistad femenina multicultural y por su elenco diverso.

experiencia de la mujer cis blanca heterosexual, por ejemplo, la serie *The L Word* (Showtime, 2004-2009) que sigue a un grupo de amigas que son disidentes de la heteronorma, a pesar de sus críticas por el estereotipo de *lipstick lesbian* que presenta mujeres sáficas feminizadas y que corresponden a la belleza hegemónica, es un espacio que también muestra identidades trans en su narrativa, además de alejarse de estereotipos negativos como el de *evil lesbian*, cuya característica esencial es la de seducir mujeres heterosexuales inocentes. Por otra parte, *Girlfriends* (The CW, 2000-2008) es una serie con protagonistas afroamericanas con una trama similar a *Sex and the city*, en tanto que muestra un grupo de amigas que discuten los problemas de ser independientes y no encontrar una pareja estable, del mismo modo que otros productos del *girlfriend media*, esta ficción presenta distintos tipos de mujeres afroamericanas.

Posteriormente, en el contexto de la recesión económica del 2008, algunas autoras (McNally, 2022; Lagerwey, Leyda, y Negra 2016; Negra y Tasker, 2014) describen la inauguración de una nueva representación de mujeres en la televisión centrada en personajes femeninos, pues los productos que nacen en este contexto muestran personajes que miran con pesimismo las ideas posfeministas retratadas en *Sex and the city* y *Ally Mcbeal*. Entre los ejemplos más relevantes se encuentran en las siguientes series: *The Good Wife* (CBS, 2009–2016), *Parks and Recreation* (NBC, 2009–2015), *Veep* (HBO, 2012–2019), *Girls* (HBO, 2012-2017), *Weeds* (Showtime, 2005-2012), *Broad City* (Comedy Central, 2014-2019) y *Crazy Exgirlfriend* (The CW, 2015-2019). La característica clave de estos nuevos personajes femeninos es su subversión al paradigma hegemónico que constriñe a las mujeres a ser amables y perfectas. De esta forma, las dotan de contradicciones y sus vidas ya no están entrelazadas con sus vínculos sexo-afectivos, sus conflictos psicológicos llevan el peso narrativo de las historias. De acuerdo con Alsop (2019), estos personajes no solo se construyen con defectos, también se muestran débiles y vulnerables, emitiendo una crítica a las expectativas patriarcales impuestas a las mujeres.

En otras voces feministas (Levy, 2022; Brost, 2020), estos personajes son descritos como antiheroínas, no obstante, las desligan de la figura de antihéroe de los géneros masculinos, en tanto que no todas ellas son construidas como criminales[21], más bien, se denominan así por rebelarse al ideal occidental de la mujer. Asimismo, mientras que los antihéroes son admirados, las antiheroínas contemporáneas son consideras como desagradables lo que provoca mensajes de odio en las redes sociales. El antiheroísmo se refiere a personajes con defectos que desestabilizan las jerarquías patriarcales, ya que la heroína es la figura que representa la mujer ideal (Levy, 2022). Isabel Pinedo (2021) las cataloga como mujeres difíciles, aunque esto lo hace retomando el título del libro *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad* de Brett Martin (2013), esta vez refiriéndose a las protagonistas femeninas que no encajan en el ideal femenino.

En otro orden de ideas, Levy (2022) propone una tipología de antiheroínas basándose en la resistencia que representan a la feminidad, por esto, crea un diagrama donde encasilla a los personajes en ocho categorías que encapsulan cuatro contínuums: sexual, doméstico, intelectual y clase social, como puede observarse en la Tabla 5.

[21] La protagonista de *Weeds* es traficante de marihuana, asimismo, Piper de *Orange is the new black* también es criminal.

USC UNIVERSIDADE SANTIAGO COMPOSTELA

Tabla 5. Categorías de antiheroínas.

Categorías de antiheroínas en la Chick TV	
Contínuum sexual	1. Resistencia sexual (desexualizada) 2. hipersexual (promiscua)
Contínuum doméstico	1. Resistencia doméstica (no maternal) 2. hiperdoméstica (madre asfixiante)
Contínuum intelectual	1. Testaruda 2. Tonta
Contínuum de clase social	1. Snob 2. Poco femenina

Fuente: Elaboración propia basada en la taxonomía de la antiheroína de Levy (2022)

Esta tipología describe la forma en que estos personajes femeninos se resisten a las constricciones de género, además, es una herramienta útil para concluir si la construcción de las figuras femeninas en nuestro objeto de estudio son subversivas.

Por otra parte, dentro del mismo contexto, emergen las producciones originales de las plataformas de *streaming: Orange is the new black* (Netflix, 2013-2019) y *Fleabag* (Prime Video, 2016-2019), que también siguen algunas de las fórmulas de caracterización de los ejemplos anteriores, por tanto, también forman parte de la nueva era de calidad televisiva feminista (Blay, 2015; Levy, 2022; Havas, 2022). En sintonía con este nuevo tipo de caracterización femenina, Rebecca Liu (2019) en su ensayo *The making of a millennial woman* clasifica a algunos de estos personajes (*Fleabag, Girls, Normal People*[22] [Rooney, 2018]) bajo la etiqueta de mujeres millennials, donde las describe como mujeres atractivas, blancas, cisgénero, crueles y lo suficientemente torturadas psicológicamente para ser repulsivas, cuyas vidas están repletas de drama, odio a sí mismas y, en algunos casos, precariedad financiera. Liu (2019) añade que algunas millennials afirman sentirse representadas en estos personajes, sin embargo, solo son ideales, en tanto que son más hermosas hegemónicamente, resaltando la prevalencia de representaciones de mujeres blancas de clase media en la televisión anglosajona. En este contexto, aunque Liu (2019) celebra la era de personajes femeninos imperfectos, pues son un cambio significativo a las figuras unidimensionales del pasado, invita a prestar atención a los propósitos que responden a estas nuevas representaciones.

Por otra parte, en el contexto español, Hidalgo-Marí (2017) destaca la emergencia de productos de corte histórico que muestran a figuras femeninas en roles con más agencia y libres, es decir, "son mujeres fuertes, con coraje, que se enfrentan a la época y sus propias convenciones" (p. 303). Entre los ejemplos que destacan se encuentran las series *La señora* (TVE, 2008-2010), *Isabel* (TVE, 2012-2014), *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005-2012) y *Velvet* (Antena 3, 2014-2016), mientras que, en el contexto mexicano, la caracterización de las mujeres en las telenovelas se mantiene en términos conservadores, es decir, mantienen la dicotomía moral de mujer buena/ mujer mala. A pesar de ello, conviven con representaciones femeninas más subversivas, un ejemplo es de la telenovela *Las Aparicio* (Cadena Tres, 2010), de la misma empresa productora de *Mirada de Mujer*. Esta telenovela cuenta la historia de tres hermanas exitosas que conviven en familia y ninguna tiene un matrimonio exitoso, igualmente, una de ellas descubre, más adelante, que le atraen las mujeres. Asimismo, en las narco telenovelas, por ejemplo, *Reina del sur* (Telemundo, 2011-), *Señora Acero* (Telemundo, 2014-2019), que en su mayoría están producidas en colaboración estadounidense[23]. Las protagonistas

[22] Si bien exite una adaptación de la novela, Liu (2019) cita al personaje literario de Marianne. Incluso, en la fecha de publicación del artículo todavía no había sido emitida la serie.

[23] Telemundo es un canal de televisión estadounidense que produce contenidos audiovisuales para la población latina en Estados Unidos. En ocasiones, colabora con Televisa.

femeninas se presentan como mujeres fuertes, sin sentimientos, ni escrúpulos, ambiciosas y violentas, a pesar de su empoderamiento, son víctimas de sus decisiones y acciones (Peña Cañas, 2023). Otro caso a destacar es *Mujeres Asesinas* (Televisa, 2008), un programa de episodios autoconclusivos que retratan las historias de mujeres que asesinan a sus parejas sexo-afectivas.

Posteriormente, el movimiento #MeToo en redes sociales y la presidencia de Donald Trump también influyen en la producción de ficciones seriadas centradas en mujeres permitiendo narrativas que tratan temáticas sobre el abuso sexual, amistades políticas y violencias sexistas, por ejemplo: *The Handmaid's tale* (Hulu, 2017-), *Big Little Lies* (HBO, 2017-), *I May Destroy You* (HBO, 2020), *Sharp Objects* (HBO, 2018) y *Mare of Easttown* (HBO, 2021). Estas ficciones están envueltas en un contexto donde se utiliza el feminismo interseccional para retratar la vida de estas figuras femeninas (Levy, 2020; Levy, 2022). No obstante, Sarah Louise Smyth (2024) sostiene que el paradigma postfeminista no está del todo disuelto, sino que se ha transformado en una mercantilización del feminismo interseccional que subvierte a los personajes femeninos blancos, pero sin hacer críticas contundentes contra la perpetuación de los prejuicios raciales, como se presenta en *Big Little Lies* donde se representa la unión política entre mujeres blancas y una racializada. La construcción del personaje de Bonnie (Zoe Kravitz) es menor a comparación de sus coprotagonistas, además de no tratar los temas que atraviesan a este personaje por su origen biracial. En este sentido, la inclusión de mujeres diversas se limita a la visibilidad, no al retrato de sus problemáticas sociales (Banet-Weiser, 2018), en otras palabras, son personajes despolitizados.

No obstante, la representación de minorías en este contexto tiene mayor visibilidad que en el pasado. Porque existen más iniciativas para incluir equipos creativos de producción más diversos (ver Capítulo 5). Algunas series son creadas por mujeres racializadas, como *Insecure* (HBO, 2016) que sigue a dos amigas que negocian con impulsos autodestructivos en sus relaciones personales y profesionales, es decir, que están construidas a través del paradigma de antiheroínas. La importancia de esta serie es que tiene postura antirracista, a diferencia de las otras series con elencos interraciales que mantienen discursos del feminismo neoliberal (Benson-Allot, 2017). Del mismo modo, *Pose* (FX, 2018) propone una serie que explora las experiencias de mujeres trans racializadas.

En resumen, durante los últimos años, la industria televisiva está apostando por personajes femeninos más psicologizados y que se alejan del ideal de la heroína. Asimismo, la bibliografía que revisamos para este epígrafe manifiesta que las representaciones de mujeres en la ficción audiovisual pueden ser conservadoras o subversivas. Además, consideramos que las series que analizamos comparten características de la antiheroína que describen Havas (2022), Levy (2022) y Brost (2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4 LA REPRESENTACIÓN DE LA AMISTAD FEMENINA EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL

"I found out what the secret to life is: friends."
- Ninny Threadgoode

Dentro de los géneros para mujeres se encuentra el subgénero cuya trama está centrada en las relaciones sociales femeninas (mayoritariamente heterosexuales) (Hollinger, 1998). Considerando que en esta investigación analizamos la amistad entre mujeres es imprescindible que definamos los lugares y formas comunes en que estos vínculos se representan. Asimismo, este subgénero también tiene un aspecto positivo en cuestión de la representación femenina, pues, dada su invisibilidad en Hollywood, ofrece "imágenes de estilos de vida alternativos, basados en relaciones sociales significativas con otras mujeres, evitando, así, abogar por el comportamiento sumiso que tan a menudo caracteriza las representaciones cinematográficas de las relaciones de las mujeres con los hombres" (Hollinger, 1998: p. 13).

Además, es importante analizar este tipo de dinámicas entre mujeres por su proximidad con la sororidad y el movimiento feminista, así como su vinculación con estereotipos de rivalidad, celos e hipocresía entre mujeres (O'Connor, 1992). Este estereotipo, de acuerdo con diversas autoras feministas, es una herramienta del heteropatriarcado. En este sentido, bell hooks (2020) argumenta que "nos enseñan que las mujeres son enemigas naturales y que la solidaridad no existirá nunca entre nosotras" (p. 83). Las enseñanzas a las que se refiere hooks se comprenden, desde un punto de vista construccionista de la cultura (Hall, 1997), como las representaciones en ficciones audiovisuales sobre los vínculos entre mujeres, ya sean consanguíneos, madres-hijas, hermanas, o sociales, parejas o amigas, donde se han representado con prejuicios en contra de la unión femenina (Le Gall, 2022). Aunque existen diversas ficciones audiovisuales que muestran negativamente las relaciones entre mujeres, en esta investigación nos concentraremos exclusivamente en la amistad femenina.

Si bien la *girlfriend flick* puede entenderse como la versión femenina de los *buddy films*[1], según Kuhn (1984), algunas ficciones de la amistad femenina no siguen la estructura de estos filmes, pues solo proponen dos posibles desenlaces: el establecimiento de vínculos sexo-afectivos heterosexuales y felices para las heroínas, o bien, con la formación de un lazo sáfico entre las dos, dotando a las relaciones sexo-afectivas un peso más significativo dentro de la historia que el de la amistad. Esta observación refuerza la idea de que varios *girlfriend flicks* han retratado la amistad femenina de forma negativa. En esta línea, Charbonneau y Winer (1981) resaltan que, si bien estas ficciones muestran mujeres profesionales exitosas que construyen lazos afectivos con sus amigas, al final de la trama, sugieren que las mujeres deberían desconfiar de sus relaciones con las otras, y aceptar que sus verdaderos aliados son los hombres. Así, Charbonneau y Winer (1981) argumentan que estas narrativas reproducen y refuerzan los prejuicios contra la amistad femenina y las relaciones sexo-afectivas lésbicas. De acuerdo con le Gall (2022), la forma de reforzar estos prejuicios es a través de desenlaces trágicos, por ejemplo: *Thelma & Louise* (1991), *Heavenly Creatures* (Jackson, 1994), *The Craft* (Fleming, 1996) y *Perfume de Violetas* (2002).

USC

[1] Ficciones audiovisuales centradas en las amistades entre hombres donde emprenden una aventura. Se destacan por mostrar el *bromance*, un afecto intenso entre hombres.

No obstante, la amistad femenina no ha sido exclusivamente representada desde una perspectiva de rivalidad o tragedia. En la literatura inglesa y francesa de los siglos XVIII y XIX, Janet Todd (1980) identifica cinco formas principales en que estas relaciones fueron retratadas:

- Sentimental: se presenta comúnmente como un vínculo positivo y profundo que provee de soporte emocional en un entorno patriarcal. Estas exhiben una pasión ferviente e intimidad que puede confundirse con el amor romántico. Sin embargo, en algunos casos, su función narrativa es proporcionar un respiro frente a las problemáticas derivados de las relaciones heterosexuales de las heroínas.
- Erótica: a menudo se confunde con la amistad sentimental debido a la profundidad sentimental que comparte, pero su rasgo distintivo es el componente sexo-afectivo entre las protagonistas. Del mismo modo, en los casos donde no se manifieste explícitamente la sexualidad de alguna de ellas, puede ser leída como amistad erótica. Este tipo de narrativa se presenta comúnmente a través del reconocimiento de la identidad sáfica de la protagonista.
- Manipuladora: es aquella donde una de las amigas controla a la otra, o bien la utiliza para alcanzar sus metas. En las palabras de Hollinger (1998), estas amistades contienen mensajes que refuerzan los estereotipos negativos de los vínculos femeninos. Normalmente, retratan mujeres ambiciosas, intelectualmente aisladas o socialmente frustradas que se vengan de sus amigas. Este vínculo es semejante al de predadora y víctima.
- Política: representa a mujeres que se unen para ejercer acciones en contra del sistema social, ya sean sus convenciones o instituciones sociales. Estos vínculos priorizan la transformación sociopolítica por encima del afecto.
- Social: se trata de un vínculo afectivo positivo que facilita la integración de las mujeres en la sociedad patriarcal. En este sentido, muestran amistades que se ayudan y se comparten información sobre la feminidad y las convenciones sociales, es decir, son amigas que promueven el amor heterosexual y la adhesión a las normas sociales de género femenino. Hollinger (1998) las describe como una versión conservadora de la amistad política.

Hollinger (1998) se basa en esta tipología para su análisis de la amistad entre mujeres en las películas hollywoodienses, por lo que concluye que podemos encontrar en la ficción audiovisual variaciones de estas, pues, del mismo modo que los lazos afectivos femeninos sociales fuera de la pantalla, esta tipología no es rígida (Todd, 1980; Hollinger, 1998), más bien es híbrida (Pravedelli, 2017). La hibridación de estas categorías en la construcción narrativa de las amistades femeninas permite una representación más realista, porque según Pat O'Connor (1992) los vínculos amistosos entre mujeres son procesos complejos con conflictos y ansiedades, pero también conllevan recompensas psicológicas y sociales. Considerando esto, creemos que esta tipología brinda categorías útiles para el análisis de las relaciones entre mujeres en los productos narrativos dirigidos al público femenino. Por esto, las tomaremos de base para nuestra investigación.

A continuación, definiremos en detalle cada una de estas categorías con ejemplos y su relación con las amistades entre mujeres reales. Asimismo, al igual que Hollinger (1998) incluye la representación de amistades afroamericanas e interraciales, también las

consideramos en esta tesis. Aunque no es el objetivo principal de la investigación, creemos que es relevante observar si hay inclusión de mujeres racializadas y, desde una perspectiva feminista interseccional, analizar si dicha representación es positiva o si, por el contrario, refuerza estereotipos nocivos sobre esta minoría.

4.1 REPRESENTACIÓN DE LAS AMISTADES SENTIMENTALES

La representación sentimental es la más próxima a la idealización de la amistad femenina[2], en tanto que contiene los elementos que son deseados en este vínculo afectivo. Esta tipología retrata los aspectos positivos de la amistad entre mujeres, como la profundidad y recompensas psicológicas, la construcción de una autoimagen positiva y la creación de un espacio para compartir confidencias sin miedo a ser juzgada. Aunque esta idealización representada en esta tipología es criticada por imponer a las mujeres una noción de amistad casi imposible de tener (Hollinger, 1998), algunos estudios psicológicos sobre la amistad confirman que estos vínculos afectivos femeninos suelen ser positivos, ya que se componen de conexiones profundas a través de las conversaciones de autorrevelación (*self-disclousure*), a diferencia de los masculinos que suelen basarse en compartir actividades más que en confidencias. En este respecto, Yalom y Brown (2015), después de realizar una historiografía de la amistad femenina que proporciona una mirada sobre su evolución social a lo largo de los siglos, tomando de referencia la literatura, la filosofía, la religión y la psicología, sugieren cuatro elementos clave para una amistad femenina positiva:

- Afecto: las amistades entre mujeres se caracterizan por tener un núcleo emocional que varía en intensidad desde la empatía y la buena voluntad hasta la pasión y el amor.
- Autor-revelación: las amistades femeninas son espacios donde las mujeres pueden hablar de cualquier cosa sin temor a ser juzgadas, donde más bien esperan recibir simpatía y apoyo.
- Contacto físico: las amigas también comunican su afecto a través de los abrazos, besos, caricias, además de pintarse las uñas, peinarse, entre otras formas de contacto físico.
- Interdependencia: las amigas se muestran solidarias entre ellas.

Consideramos que en las representaciones de amistades sentimentales se encuentran los elementos señalados por Yalom y Brown (2015), ya que describen un vínculo profundo e intenso, cumpliendo con los elementos definidos por Todd (1989) (ver Capítulo 4). Otro elemento común en la representación de la amistad femenina sentimental, de acuerdo con Hollinger (1998) y Todd (1980), es la figura de la pareja masculina de alguna de las amigas, su rol suele ser el de oponerse abiertamente a este vínculo, percibiéndolo como una amenaza a la relación heterosexual, lo que subraya la intensidad emocional que se retrata en estas amistades. Esta oposición también revela el trasfondo ideológico en la representación de las amistades sentimentales, las cuales, debido a su intensidad, deben enmarcarse dentro de un contexto heterosexual, evitando lecturas que sugieran una amistad erótica o un vínculo sexo-afectivo.

[2] Algunas voces de la psicología (Orbach y Eichenbaum, 1988; Eng, 2004; Bleske-Rechek y Lighthall, 2010; Roy, et al., 2022) aseguran que las amistades femeninas son más profundas que las masculinas, pues de acuerdo con los resultados de sus investigaciones basadas en entrevistas semiestructuradas, concluyen que las mujeres construyen su vínculo a través de las conversaciones sobre sus sentimientos («terapismo» en las palabras de O'Connor [1992]) mientras que los hombres basan su relación en compartir actividades.

URV

Por otra parte, a pesar de la idealización que hay detrás de este tipo de representación, tanto Todd como Hollinger hacen críticas a las cualidades de la amistad sentimental porque son políticamente inefectivas, ya que mantienen la amistad en el ámbito privado de las relaciones personales, reforzando la situación de opresión femenina en la esfera pública. Esta es una diferencia clave con respecto de algunas representaciones de la amistad masculina en literatura. Según Carolyn Heilbrun (1988), donde sus relaciones participan en el mundo público, mientras que las amigas se mantienen en el ámbito doméstico. Por tanto, es deseable que la representación de la amistad sentimental femenina combine elementos de la amistad política.

Un ejemplo de este tipo de representación de amistad femenina sentimental se encuentra, según Hollinger (1998) en la ya mencionada *Girlfriends*. La película retrata la amistad entre Susan, una fotógrafa, y Anne, una escritora, cuyo vínculo tiene una fisura porque Anne decide comenzar una familia con Martin, su pareja. Por su verosimilitud, incluso la realización contiene códigos del cine documental (Hollinger, 1998), consigue retratar tanto los aspectos positivos como negativos de la amistad femenina, por lo tanto, no es una versión idealizada. Asimismo, muestra dos conflictos en distintas relaciones de Susan, por una parte, el reto de mantener el vínculo con Anne después de su matrimonio con Martin y, por otra parte, dibuja el homoerotismo de las amistades con el personaje de Ceil, quien intenta transformar la relación con Susan, pero es rechazada, enmarcando, así, esta representación en la tipología sentimental. En resumen, con el desenlace de la película, Weill nos muestra la posibilidad de la amistad femenina a pesar de los conflictos que puedan surgir como el matrimonio de una amiga, entre otros (Kinder, 1978). Del mismo modo, la amistad entre ambas se basa en el apoyo psicológico e intelectual, por esto, Hollinger (1998) argumenta que logra un diálogo efectivo en contra de la noción patriarcal que la amistad femenina solo es un lazo temporal que termina con el matrimonio. Otro aspecto positivo es que no representa los tópicos donde la amistad femenina está plagada de celos y rivalidad por los hombres. No obstante, a pesar de las claras críticas del filme hacia las expectativas patriarcales de las mujeres, no propone soluciones, limitando la posible lectura de que esta amistad también tenga tintes políticos (Hollinger, 1998).

4.2 REPRESENTACIÓN DE LAS AMISTADES ERÓTICAS

Una parte del estudio de la amistad femenina en las ciencias sociales con perspectiva feminista analiza (Marcus, 2007; Rich, 1980; Faderman, 1980) los vínculos sexo-afectivos entre mujeres durante la era victoriana, con el objetivo de visibilizarlos. Esto se debe a que era un momento donde la amistad entre mujeres era procurada y donde quedan rastros históricos de lazos profundos muy apasionados (Marcus, 2007; Rich, 1980; Faderman, 1980). Algunas referencias bibliográficas feministas sobre esta temática (Martin et al., 2011; Faderman, 1980) aseguran que es durante los inicios del siglo XX que comienza la dotación de patología de las amistades entre mujeres con la justificación de desviación sexual. En este sentido, retomando la tipología propuesta por Todd (1980), encontramos un paralelismo, en tanto que las amistades sentimentales se confunden fácilmente con las eróticas. Esto también lo explican desde la teoría de las relaciones interpersonales, en la que las amistades y relaciones sexo-afectivas comparten características esenciales: la solidaridad, el afecto y la afinidad mutua (Svennevig, 1999). De acuerdo con Svennevig (1999), la diferencia entre estos dos tipos de relaciones humanas son el grado en que se manifiestan esas características. Por lo tanto, la representación de la amistad erótica se distingue de la sentimental por la atracción sexual entre dos mujeres, convirtiéndolo en un vínculo sexo-afectivo (Marcus, 2007; Todd, 1980). Debido a esto, esta representación también hay apertura y una conexión emocional profunda.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Durante el siglo XX, muchas representaciones audiovisuales de la amistad erótica entre mujeres, principalmente por la injerencia del código Hays, implica un castigo simbólico[3]. Algunos ejemplos de esto son: *The Children's hour* (Wyler, 1961) y *Olivia* (Audry, 1951), entre otros, donde las protagonistas son castigadas por esos lazos de amistad intensos. Asimismo, en las ficciones que transmiten mensaje anti-amistad femenina suelen castigar o mostrar de manera negativa la amistad erótica, por ejemplo, Pauline Le Gall (2022) cita *Heavenly Creatures* (Jackson, 1994), donde los progenitores de Pauline Parker y Juliet Hulme las quieren separar por la sospecha de que su amistad sea erótica. La historia culmina con el asesinato de la madre de Pauline en manos de ellas, describiendo esta unión femenina como una perversión. De este tipo de representaciones surge el estereotipo de la lesbiana mala o *evil lesbian* (Le Gall, 2022), que de acuerdo con Faderman (1981), describe a las mujeres sáficas como verdugas dispuestas a seducir mujeres inocentes.

Por otra parte, también existen obras dirigidas por mujeres que representan de una manera positiva este vínculo (Kuhn, 1984), por ejemplo, *Dessert Hearts* (Deitch, 1985), *Born in flames* (Borden, 1983), entre otros. A continuación, repasamos dos ficciones audiovisuales representativas de este tipo de amistad femenina, *The L world* y *Portrait de la jeune fille en feu* (Sciamma, 2019).

The L Word (Showtime, 2004-2009) es una serie, que si bien es criticada por su idealización y comodificación de las mujeres queer y la perpetuación del estereotipo *lipstick lesbian*, sobre todo porque las actrices que interpretan los personajes son hegemónicamente atractivas y su publicidad se presenta como un producto de soft-porn (Mcfadden, 2010), es pionera en representar la amistad erótica entre mujeres, además de poner al centro la comunidad sáfica en vez de estar a la periferia narrativa y proporcionar una representación más diversa. Este melodrama serial se centra en un grupo de amigas lesbianas y bisexuales que se reúnen en un café llamado The Planet, el grupo está principalmente conformado por Bette, Tina, Alice, Jenny. Algunas críticas, guiadas por la publicidad, la consideran como la sucesora de *Sex and the city*, pues retrata, de la misma manera, a un círculo de amigas que comparten sus vidas sexuales y sus preocupaciones sobre los protocolos sociales de las relaciones sexo-afectivas, además de ser hermosas, delgadas y materialistas (Akass y McCabbe, 2006). Otro de sus aspectos positivos es que rompe la trama tradicional de este tipo de representaciones, pues la historia no se centra en la salida del armario de los personajes, y tampoco las desexualizan (Warn, 2006), es decir, los encuentros sexuales también se muestran. Algunas de las tramas retratan problemas fuera de su identidad sexual, por ejemplo, muestran las dificultades de Bette en obtener poder en el museo que dirige, su complicada relación con su hermana mayor y sus problemas con su identidad racial a la vez de mostrar los conflictos de su vínculo sexo-afectivo con Tina. También muestran la relación tumultuosa de Alice con su expareja. *The L word* consigue difuminar el estereotipo de la lesbiana solitaria, promoviendo una serie de personajes lésbicos que tienen una comunidad con otras mujeres queer, pues otras representaciones no muestran amistades entre dos mujeres homosexuales.

Portrait de la jeune fille en feu (Sciamma, 2019) representa la amistad erótica entre Marianne una pintora y Héloïse, una joven de la nobleza francesa que va a contraer matrimonio con un hombre de Milán. La amistad entre ellas comienza siendo sentimental hasta devenir en un vínculo sexo-afectivo. Esta representación fue bien recibida por la crítica, y en algunos casos fue denominada como un ejemplo de lo que podría ser la mirada femenina (Genovesse y Paige, 2024; Cheng, 2023). En general, esta cinta retrata esta amistad desde un prisma positivo,

[3] Es importante destacar que la existencia de la amistad erótica era posible por la falta de representaciones del amor lésbico, además de restarle su valor por no encajar en la heteronorma.

tampoco se concentra en contar una historia de salir del armario, a pesar de que, por las normas sociales, no tienen un final feliz (Genovese y Paige, 2024). Del mismo modo, esta película combina la amistad erótica con la política, convirtiéndola en un buen ejemplo de una manera positiva de retratar los colectivos femeninos. La amistad política se desarrolla porque el lazo entre Marianne y Héloïse crece cuando ayudan a Sophie, una empleada doméstica de Héloïse, a interrumpir su embarazo (Genovesse y Paige, 2024). Asimismo, la escena principal, donde un grupo de mujeres está reunido alrededor de una fogata, es una imagen significativa de la posibilidad de la colectividad femenina, evitando los tópicos de las envidias y regulaciones de género asociadas a ese vínculo.

4.3 REPRESENTACIÓN DE LAS AMISTADES MANIPULADORAS Y RIVALIDAD FEMENINA

La representación de las amistades manipuladoras retrata relaciones destructivas entre mujeres, negando la posibilidad de que formen lazos de lealtad o sororidad (Hollinger, 1998). Estas ficciones refuerzan estereotipos anticuados de la amistad femenina que puede ser identificado en el cine de mujeres de 1930 y 1940 (Hollinger, 1998), y en las telenovelas y *soap operas*, donde las mujeres compiten por el afecto de un hombre (Estill, 2001). Un ejemplo de la amistad femenina manipuladora en el cine, de acuerdo con Hollinger (1998), es *The hand that rocks the cradle* (Hanson, 1992), pues mientras las otras representaciones de amistad entre mujeres abogan por el sentido de solidaridad femenina, en esta cinta se promueve la desconfianza entre mujeres basada en la envidia y antagonismo. Esta representación es producto del patriarcado, pues, como argumenta O'Connor (1992), "la hostilidad entre mujeres … está enraizada en los celos sexuales y el deseo por la aprobación masculina" (p. 11). Por tanto, la competencia por el deseo de un hombre no es la única forma de representar la rivalidad femenina, porque está basada en el miedo irracional (o misoginia interiorizada) de ser reemplazadas por otras mujeres en la esfera sentimental o profesional[4] (Barash, 2006), por ejemplo, en *All about Eve* (Mankiewicz, 1950) dos actrices compiten por el papel principal. En *Death becomes her* (Zemeckis, 1992) se retrata el concepto de *frenemies*, donde dos mujeres están dispuestas a hacer cualquier cosa para mantenerse jóvenes y atractivas (Le Gall, 2022).

El concepto de *frenemies* es un modo común en la representación de amistad manipuladora, pues es el estereotipo de la imposibilidad de la amistad entre mujeres, porque describe un vínculo formado desde la envidia y competencia. De ahí que Alison Winch (2013) resalte que las amistades femeninas pueden ser comprendidas como una combinación de afecto y sentimientos sombríos, como celos, rivalidad, competencia y deseo. Un ejemplo reciente en el contexto televisivo es *L'amica geniale* (HBO, 2018), una serie que adapta la novela homónima de Elena Ferrante. Esta serie retrata la relación entre dos amigas en Nápoles durante la década de 1950. Las protagonistas son amigas durante toda su vida, pero también son "rivales en la escuela, rivales para ganar los favores de un hombre, rivales en situaciones sociales e intelectuales" (Le Gall, 2022: p.51).

Por otra parte, estas actitudes que complican este vínculo entre mujeres están relacionadas con la regulación de género. En este sentido, después de analizar las relaciones entre alumnas a través de etnografía y entrevistas semiestructuradas en escuelas secundarias del Reino Unido, Ringrose y Renald (2010) definen la regulación de género como crueldades normativas, es decir, acciones de crueldad disfrazadas de solidaridad femenina. De acuerdo con Winch (2013)

[4] Barash (2006) llega a esta conclusión después de recolectar 500 testimonios de mujeres en Estados Unidos de todas las edades, orígenes y clases sociales. Asimismo, distingue la competencia de la rivalidad, en tanto que la primera está justificada en la medición de capacidades y habilidades, mientras que la segunda está relacionada a un miedo sin justificación.

las crueldades normativas encapsulan las dinámicas afectivas de poder que tienen lugar en los grupos de amigas, entre estos se encuentran la vigilancia del físico y la culpabilización de la sexualidad femenina, por lo que consideramos que la amistad manipuladora se expresa a través de estas. Winch (2013) argumenta que este tipo de comportamientos se encuentran retratados constantemente en el *girlfriend flick* de la era postfeminista. Un ejemplo representativo es la película *Mean Girls* (Waters, 2004), ya que presentan un grupo de amigas que regula su aspecto físico y social entre ellas. Del mismo modo, *Sex and the City* (King, 2008), la película, representa las crueldades normativas en una escena donde Samantha gana peso y Carrie le recrimina no haber cuidado su aspecto físico. Por esto, Winch (2013) argumenta que las intimidad entre mujeres se presenta con la retórica de que la crueldad normativa es un acto de solidaridad. En este sentido, también pueden formar parte de la representación de amistad social. Otra manera en que se refleja la regulación y manipulación en la amistad femenina es a través del concepto de chisme[5], donde, al compartir entre amigas los errores de otras mujeres, se transmiten lecciones implícitas sobre cómo deben comportarse (Rosida, Handayani et al., 2023).

La ambivalencia de la amistad femenina, según O'Connor (1992), se encuentra en los dos discursos hegemónicos sobre las relaciones entre mujeres la sororidad y la rivalidad. Estos mensajes contradictorios crean ansiedad en las mujeres, porque, aunque desean tener una amistad idealizada, no son capaces de escapar de ser víctimas de estas dinámicas de poder entre ellas (O'Connor, 1992; Ringrose y Renald, 2010). Asimismo, ninguna representación de la amistad femenina en la ficción audiovisual encaja a la perfección en estas categorías. Al igual que las relaciones humanas (Diegeser, 2016), las amistades se transforman a medida que avanza la narrativa. Un ejemplo que transmite esta ambivalencia es *Jennifer's body* (Kusama, 2009) en la que se retrata una amistad sentimental intensa entre Jennifer y Needy. Sin embargo, en la película hay trazos de crueldades normativas cuando Jennifer intenta cambiar el aspecto físico de Needy. Además, Jennifer conquista al novio de Needy, por lo que este filme recurre a tópicos de la representación de la amistad manipuladora (Le Gall, 2022). A pesar de estos elementos, y en el contexto contemporáneo post #MeToo, *Jennifer's Body* ha sido popularmente revalorizada como una película feminista de culto (Le Gall, 2022).

4.4 REPRESENTACIÓN DE LAS AMISTADES POLÍTICAS

La representación de amistad política femenina está asociada a la noción de sororidad, por su esencia interseccional, ya que, como Pravadelli (2017) describe, "la amistad y los lazos afectivos fuertes entre mujeres crecen a pesar de las diferencias de raza, etnia, religión, edad y preferencias sexuales" (p. 36). Por esto, es importante definir como entendemos el concepto de sororidad. En esta investigación la entendemos como la unión política de mujeres que se vinculan "sobre la base de su fortaleza y sus recursos compartidos" (hooks, 2020: p. 87) integrando a la lucha todas las opresiones que atraviesan a las mujeres con el objetivo de terminar con la opresión sexista. En esta línea, siguiendo la definición propuesta por hooks, la sororidad no es aquella promovida por el feminismo blanco que invita a las mujeres a vincularse como víctimas, reprobando las críticas a otras, pues de este modo, deviene en una solidaridad que no desafía las actitudes sexistas interiorizadas, ni exploran el impacto de los privilegios de raza ni de clase. Bajo esta perspectiva, la definición de amistad política sugerida por Todd (1980), entendemos la representación de amistades femeninas políticas como aquellas que en

[5] El chisme es considerado un método de comunicación que fortalece las relaciones sociales. En su connotación negativa está relacionado con la humillación, es decir, una forma de ejercer violencia entre mujeres y, por tanto, está relacionado con la rivalidad femenina. (Rosida, Handayani et al., 2023)

cuya narrativa se retrate una relación homosocial entre ellas que luche explícitamente contra las imposiciones patriarcales desde una perspectiva feminista e interseccional, es decir, para ser consideradas como tal, deben retratar una solidaridad política profunda (Hancook, 2011). Esta solidaridad es entendida de forma diferente al concepto que nace del afecto por amistades o familiares (Svennig, 1999), pues la solidaridad política "implica un compromiso, y trabajo, además del reconocimiento de que, aunque no tengamos las mismas emociones, o las mismas vidas, vivimos en un terreno común" (Ahmed. 2003: p. 189). Asimismo, consideramos, del mismo modo que citan Hollinger y Todd, que las representaciones mediáticas de las amistades femeninas que representan un vínculo político favorecen la transmisión de mensajes transgresores y de cambio social. Quizás la película más representativa de este tipo de amistad *es L'une chante, l'autre pas* (Varda, 1977), pues desde el comienzo, Pomme decide ayudar a Suzanne a interrumpir su embarazo sin siquiera conocerla, posteriormente sigue habiendo un lazo político, pero también sentimental (Le Gall, 2022; Cano Vila, 2023).

Cabe resaltar que en este contexto socio histórico post #MeToo se han mercantilizado las representaciones de feminismo en la televisión hegemónica. Este fenómeno se distingue del postfeminismo porque reconoce que todavía no se ha conseguido la emancipación femenina. No obstante, el feminismo retratado en los contenidos hegemónicos hollywoodienses es criticado por feministas, ya que promueve el individualismo y no la colectividad femenina (Smyth, 2023). Por tanto, consideramos que es importante definir que en esta investigación entendemos la sororidad en los términos de hooks (2020), donde se incluyen todas las opresiones que pueden intersectar a las mujeres. De ahí que existan cada vez más ficciones seriadas con sensibilidad feminista, tocando temáticas relacionadas con las violencias sexistas[6] (*I May Destroy you*). Estas producciones son espacios para promover la amistad política, es decir, una alianza que implica una acción en contra del sistema social, lo que no supone un vínculo emocional íntimo (Hollinger, 1998). Esta definición se entiende en que no todas las relaciones homosociales políticas conllevan una conexión íntima, no obstante, consideramos que la mayoría de las ficciones que retratan amistades femeninas políticas se muestran con una pizca de intimidad. Un ejemplo hegemónico de este tipo de amistad está presente en la ya mencionada *Thelma & Louise*, donde ambas protagonistas tienen una amistad sentimental y comparten sus experiencias personales, pero también la película transmite un mensaje político fuerte cuando Louise salva a Thelma después de ser violentada por un hombre en un bar. Esta primera parte reivindica la autonomía de las dos, sobre todo la de Thelma, quien consigue salir de la esfera doméstica. Si bien el relato culmina con el suicidio de ambas, este puede leerse como la negación de las protagonistas a vivir dentro del sistema patriarcal que les impide ser libres (Hollinger, 1998; Le Gall, 2022).

Asimismo, en el cine internacional e independiente dirigido por mujeres hay una creciente producción de películas que retratan vínculos políticos entre mujeres (Pravadelli, 2017), entre ellas: *The wedding song* (Albou, 2009) y *Noche de fuego* (Huezo, 2021). *The Wedding Song*, de acuerdo con Pravadelli (2017), presenta aspectos de la amistad sentimental, social y política. Sin embargo, consideramos que, por el desenlace del filme, donde las protagonistas, Myriam y Nour, escapan de sus hogares que las privan de su autonomía, puede ser una representación de la amistad política, pues es una unión que busca escapar de las imposiciones sociales de su entorno. Mismamente, muestra una amistad multicultural, porque Myriam es judía y Nour

[6] Si bien las ficciones audiovisuales desde 1960 retratan la violación en el subgénero de terror Rape-revenge, las producciones post #MeToo tienen una sensibilidad feminista, mientras que la mayoría de esos filmes pueden describirse como una explotación de la violencia sexual. No obstante, han tenido lecturas oposicionales donde supervivientes de esta violencia aseguran que estas historias les aportan satisfacción terapéutica (Heller-Nicholas, 2009).

musulmana, ambientada en 1942 en Tunicia, en un contexto donde los judíos y musulmanes viven en armonía, por esto, su amistad es aceptada por sus familias. No obstante, la historia da un giro cuando el novio de Nour, quien comienza a trabajar para los nazis, espía a la familia de Myriam para que dejen de ser amigas. En este entorno adverso, es cuando ambas deciden salir de sus hogares, formando así una resistencia política al sistema social en el que conviven. Por otra parte, *Noche de fuego* sigue a dos amigas, Ana y Paula, que viven en un pueblo controlado por los narcotraficantes en México donde secuestran niñas y jóvenes (Gónzales Catalán y Jiménez Revuelta, 2023). Consideramos que es una representación de la amistad política porque están resistiendo a un sistema social violento, en donde tienen que cuidarse entre ellas y tomar medidas para sobrevivir a la violencia sexista.

En el caso de la ficción audiovisual producida en el contexto post #MeToo podemos mencionar *Las chicas del cable* (Netflix, 2019-) y *The handmaid's tale* (Hulu, 2017-). *The Handmaid's Tale*, ya que está ambientado en un futuro distópico donde la unión de las criadas es crucial para sobrevivir a la teocracia totalitaria que las obliga a gestar la descendencia de sus amos, ya que la mayoría de las mujeres son estériles (Alsop, 2019). Asimismo, *Las chicas del cable* está ambientada en Madrid de la década de 1920, es decir, un mundo adverso para la emancipación femenina. Esta serie representa un grupo feminista y la unión afectiva entre las protagonistas se muestra en un tono de resistencia sin importar su clase social, pues son personajes femeninos que se niegan a encajar en las imposiciones patriarcales de su época (Ruiz Muñoz y Pérez-Rufí, 2020).

4.5 REPRESENTACIÓN DE LAS AMISTADES SOCIALES

Las amistades sociales son la manera más común de representar las amistades femeninas en la ficción (Hollinger, 1998), esto se debe a que, aunque muestran la solidaridad entre mujeres, lo hacen sin el compromiso político que implica la política, ni la intimidad que requiere la amistad sentimental. Este tipo de representación también está relacionado con la regulación de género, ya que implican el intercambio de conocimientos femeninos sobre el rol de las mujeres en el mundo patriarcal. En lugar de transgredir las normas, las refuerzan. No obstante, la representación de la amistad social no está asociada con la manipulación, por lo que no es una manera negativa de retratar las amistades femeninas. Más bien, la amistad social retrata amistades que tienen solidaridad, pero no son tan íntimas e intensas como lo sería la amistad sentimental, por esto, entendemos este tipo como la más verosímil entre las cinco propuestas por Todd (1980).

El ejemplo más representativo es *Sex and the city*, cuya narrativa muestra un grupo de cuatro amigas solteras en sus treinta que disfrutan de su sexualidad sin pensar en los dobles estándares sexistas. Este grupo de amigas está conformado por Carrie, una columnista, Miranda, una abogada exitosa, Samantha, una empresaria de relaciones públicas y Charlotte, una galerista que sueña con ser madre. Su amistad es representada desde una óptica desligada de la política, pues, aunque se ayudan en momentos difíciles, no se implican en el movimiento feminista, más bien transmiten valores postfeministas (Akass y Mccabe, 2004; Lotz, 2006). Si bien esta representación también contiene características de la amistad sentimental, debido a que la mayoría de sus conversaciones se centran en el intercambio de consejos para sus relaciones heterosexuales (Bubel, 2006), consideramos que está más centrada en el aspecto social que en el sentimental. A pesar de esto, es una representación positiva porque no muestra competencia o rivalidades entre ellas, en cambio, es un espacio de solidaridad para comprender su lugar en el mundo patriarcal. Asimismo, Deborah Jermyn (2004) considera que la amistad retratada en esta ficción es extrapolable al *lesbian continuum* definido por Adrienne Rich

USC DE COMPOSTELA

(1980)[7], "mientras las mujeres pueden, incluso necesitan, ser mutuamente aliadas, mentoras, consoladoras en la lucha por la supervivencia femenina, existe un placer ajeno en la compañía de las demás y una atracción por la mente y el carácter de cada una" (p. 31-32), ya que las protagonistas disfrutan su compañía. En esta misma descripción propuesta por Rich, volvemos al concepto de la regulación de género que implica la amistad porque en la representación del cuarteto de Carrie, Miranda, Charlotte y Samantha, también existen estas dinámicas. Wendy Burns-Ardolino (2015) afirma que, dependiendo la situación, una de ellas toma el rol de la voz de la razón que brinda una guía del comportamiento adecuado.

Del mismo modo, otro ejemplo de esta representación en el panorama televisivo de la recesión de 2008 es *Girls*. Esta ficción sigue la vida de cuatro amigas en Nueva York después de la crisis económica, Hannah, Marnie, Jessa y Shoshana. Si bien también representa una amistad sentimental, es una versión pesimista, ya que retrata amistades disfuncionales, en tanto que no cumplen con la expectativa de la amistad femenina ideal, aquella relación homosocial que brinda apoyo emocional (Whelehan, 2017). En este sentido, este programa podría ser considerado como anti-amistad femenina o manipuladora, incluso Hannah tiene una rival, cuyo éxito envidia y desea tener. Sin embargo, de acuerdo con Whelehen (Ibid.), esta serie ofrece un retrato matizado de "las amistades entre mujeres millennials cargadas de emociones complejas y cambiantes" (p. 32).

Por otra parte, *The Sex Lives of College Girls* (HBO, 2021-) también es una aproximación a la amistad social, pero también muestra una alianza política, porque dentro de la trama, y por ser un producto del contexto post #MeToo, trata temáticas relacionadas con el sexismo. Un momento en el que se retrata una amistad política es cuando Bela se une a otras comediantes para denunciar a su acosador sexual. Además, Leighton coopera (por castigo) en la asociación feminista de la universidad (Cano Vila, 2023). No obstante, el grupo de amigas protagonista representa más la amistad social, pues es un vínculo que se basa en el apoyo mutuo y la facilitación de las reglas de la feminidad. Asimismo, a diferencia de *Sex and the city* y *Girls*, la amistad que retrata es también interracial y de diferentes clases sociales: Leighton, rubia y de clase alta, Kimberly, blanca y de clase baja, Bela, de origen indio de clase media, y Whitney, afroamericana de clase alta.

4.6 REPRESENTACIÓN DE LAS AMISTADES DE LAS MUJERES RACIALIZADAS Y VÍNCULOS INTERRACIALES

Las representaciones de las personas racializadas en la ficción audiovisual hegemónica han sido limitadas, y cuando consiguen espacios, sus retratos son susceptibles de convertirse en estereotipos o distorsiones de sus experiencias (Hollinger, 1998). El subgénero *girlfriend flick*, como hemos comentado a lo largo de este apartado, es un espacio para mostrar una multiplicidad de perspectivas, y diversas presentaciones de mujeres en el discurso narrativo del programa (Burns-Ardolino, 2015). Si bien la mayoría de las representaciones de amistades femeninas son de mujeres blancas, existen casos interesantes a mencionar: *Living Single* (Fox, 1993-1998), *Girlfriends* (The CW, 2000-2008) e *Insecure* (HBO, 2016-2021), en el caso de la televisión, y en el cine *The Color purple* (Spielberg, 1985) y *Bande de Filles* (Sciamma, 2014). Por otra parte, los ejemplos de amistades interraciales se encuentran: *Big Little lies*, *Glow* y *Orange is the new black.*

[7] Jermyn (2004) resalta las críticas que ha recibido Rich por utilizar el término *lesbian* para un contexto heterosexual.

Living Single es la antecesora afroamericana de *Sex and the city*, y *Girlfriends* es descrita como su versión negra (Burns-Ardolino, 2015). En este sentido, parece que estas representaciones son similares, pero su diferencia central es que narran las vicisitudes de las mujeres racializadas, es decir, tratan temas sobre el racismo y la movilidad social. De modo que un aspecto esencial de este tipo de amistad es su compromiso político (Hollinger. 1998). Por otra parte, Burns-Ardolino (2015) argumenta que el grupo de amigas en *Girlfriends* miden su valía personal mediante el éxito financiero. Un ejemplo de esta dinámica es cuando Joan quiere dejar su trabajo de abogada para cumplir su sueño y sus amigas no la apoyan, al contrario, le recuerdan que puede perder su estabilidad económica. Sin embargo, este retrato no es negativo en sí mismo, pues la movilidad de clase no es fácil en la comunidad afroamericana. Por ello, las amistades entre mujeres negras tienen una relación estrecha con la ayuda económica (Greif y Sharpe, 2010).

Insecure es un ejemplo más reciente. Esta serie representa una amistad femenina sentimental entre Issa y Molly, sin dejar de emitir un mensaje antirracista. Benson-Allot (2017) describe que las interacciones de Issa y Molly están cargadas de intimidad: "[ellas] intercambian una mirada sin palabras de reconocimiento mutuo, el amor en su mirada compartida se contrapone a un escenario que representa el desamor. La cámara pasa entonces a un plano largo en el que Issa se inclina para llorar en el regazo de Molly" (p. 71). Asimismo, otra muestra de su intimidad son las bromas y burlas que comparten sobre sus dilemas sexo-afectivos, por lo que también podemos afirmar que hay crueldades normativas, mostrando una amistad con contradicciones. Destacando que *Living Single*, *Girlfriends* e *Insecure* están creadas con una sensibilidad antirracista, es importante destacar que los ejemplos de amistad interracial son criticados por ignorar sus experiencias como mujeres racializadas. Esto sucede en *Big Little Lies*, donde el personaje de Bonnie convive con la policía sin interpelar a lo que podría significar para ella, considerando la brutalidad policiaca en Estados Unidos, igualmente, Bonnie es excluida del grupo de amigas en varias ocasiones de la trama. Similarmente, Benson-Allot (2017) observa lo mismo en *Glow* y *Orange is the new black*, donde a pesar del eleno diverso, las cuestiones de raza no se tratan con detenimiento.

Por otra parte, en el caso del cine, Hollinger (1998) resalta *The Color Purple*, una cinta que adapta la novela homónima de la escritora afroamericana feminista Alice Walker, por esta inspiración, el filme tendría que mostrar una amistad política. No obstante, esta película fue criticada por Jacqueline Bobo quien afirma que Spielberg no consigue comprender la experiencia negra, y, por tanto, no representa correctamente la valentía de estas mujeres afroamericanas que luchan contra la opresión, más bien presenta a los personajes desde los estereotipos racistas de Hollywood (Hollinger, 1998). El filme cuenta el vínculo entre mujeres afroamericanas, Celie, quien se encuentra al centro de la narrativa, es una esposa abusada, quien encuentra consuelo y empoderamiento a través de su relación con Shug, una cantante de blues, Nettie, la hermana de Celie y Sofia, la nuera obstinada de Celie. Asimismo, *Bande de filles* también obtuvo críticas por ser dirigida por Celine Sciamma, una mujer blanca (Le Gall, 2022), ya que representa un grupo de amigas afrofrancesas desde estereotipos comunes. A pesar de esto, la película retrata amigas que se hacen compañía y apoyan mutuamente en un sistema adverso que programa su fracaso escolar y social. Este grupo vive los suburbios de París, donde el sexismo y la delincuencia impera, por esto, su unión les confiere seguridad e independencia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5 CONTEXTO AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO: DE LA TELEVISIÓN LINEAL A LAS PLATAFORMAS DE STREAMING

"Los dioses se han marchado, nos queda la televisión".
- Manuel Vázquez Moltalbán.

En la historia de la televisión, según Amanda Lotz (2007), existen tres grandes transformaciones: *network era*, *multichannel* y *post-network era*[1]. Estas etapas han sido determinadas por los cambios en las prácticas de las audiencias y los avances tecnológicos, en cada era televisiva, la audiencia se fragmenta más (Curtin, 2009). En un inicio, la televisión era un medio para las masas, no había mucha competencia entre canales y los programas se pensaban para un gran público, mientras que en el contexto audiovisual contemporáneo, se percibe una hiperpersonalización de los contenidos mediante el sistema de recomendación basado en algoritmos.

La migración de la televisión a otras pantallas comienza a finales de los años 1990 y principios del 2000 con el lanzamiento del DVD y los medios móviles, marcando la primera ruptura en la relación entre la publicidad y la programación (Marshall, 2009). Además, algunos especialistas en el estudio de la televisión proponen otros términos para describir el contexto audiovisual contemporáneo, como post-TV y *streaming-era*. En este contexto, la transición más significativa, y la que es relevante para la presente investigación, es la era *post-network*[2] en tanto que se inscribe durante la aparición de la televisión distribuida por internet (Gray y Lotz, 2019). El cambio de era se caracteriza por la ruptura del paradigma de la televisión lineal tradicional, cuya organización se basa en el flujo del contenido lineal que promueve un canal de televisión en un horario concreto (Lotz, 2014). La televisión lineal se refiere a la organización del horario televisivo, pues un programa sigue a otro como si tratará de una línea o flujo (Lotz, 2014). Este modelo está asociado con la era del *broadcast* o *network*, cuando los formatos televisivos eran dirigidos a una audiencia nacional y masiva, aunque también pudieran captar públicos extranjeros a través de la compra de licencias en otros países o por los canales globales como CNN, Disney Channel, MTV, etc. La era del *broadcast* se relaciona con una actividad pública que, posteriormente, fue privatizándose e individualizándose en pantallas cada vez más pequeñas (Turner y Tay, 2009. De ahí que la segunda era que destaca Lotz (2007) sea el multicanal, pues la iniciación de la televisión por cable y satélite permitió que existieran más canales con identidades definidas por el público al que estaban dirigidos.

Si bien la televisión lineal aún está presente, la norma de consumo televisivo contemporáneo ha cambiado. La manera en que vemos y se producen los contenidos televisivos es distinta a aquella de la era del *broadcast* y multicanal (Izquierdo-Castillo y Latorre-Lazaro, 2022). El cambio que marca el inicio de la era *post-broadcast* es la fragmentación de la audiencia, es decir, el consumo televisivo dejó de estar en servicio de la programación televisiva

[1] La *network era* se refiere al período histórico en el que las principales cadenas de televisión desempañaron un papel dominante en la producción y distribución de contenido televisivo. La financiación de estos canales era pública y publicitaria. La *multichannel era* se refiere al inicio de la televisión por cable, donde la diversidad de canales y programas era la norma. Por último, la *post-network* era se refiere al período de transición de la televisión digital, donde impera la fragmentación de las audiencias (Lotz, 2007).

[2] Algunas autoras y autores prefieren utilizar el término post-network o post-broadcast porque describe la inclusión de nuevas tecnologías, sistemas, instituciones y culturas de visualización (Lobato, 2019; Turner y Tay, 2009; Lotz, 2014).

por horarios más flexibles y diferidos impuestos por los y las televidentes. Antes de la aparición de la televisión distribuida por internet, la fragmentación fue posible a través de la tecnología DVR (*Digital Video Recorder*), donde la audiencia podía grabar su programa favorito y verlo en cuando quisiera, rompiendo así el flujo característico de la televisión lineal. De la misma manera, la adquisición de DVDs influyó en el consumo diferido de la televisión y la posibilidad de hacer maratones de series.

Más adelante, con la aparición del internet, los canales de televisión comenzaron a ofrecer repeticiones de sus programas en sus sitios web inaugurando la era del *streaming* y de la delinealización de la televisión. Del mismo modo, esta era se caracteriza por la aparición de la industria de los medios digitales (Allen-Robertson, 2013), la cual transforma los modelos de negocios y lógicas de producción en la industria televisiva, sobre todo con la implementación del *big data* producido por estas plataformas para la toma de decisiones (Burroughs, 2019).

La característica principal de la televisión distribuida por internet es la oferta de un catálogo de obras audiovisuales globales del pasado y presente, es decir, las audiencias pueden disfrutar de sus programas favoritos en el momento en que prefieran, sin importar el año en que se estrenaron siempre y cuando la plataforma tenga los convenios para exhibirlos. Algunas de las autorías de los estudios televisivos (Neira, 2020; Marín Pérez, 2021; Abellán Guzmán y Cortés Quesada, 2022) se refieren este tipo de contenido «a la carta», donde el poder de selección de la audiencia es más evidente que durante la aparición de la televisión por cable y el comienzo del uso del mando a distancia.

Estos cambios han supuesto un debate en la literatura académica de los *media* y *television studies* sobre si los contenidos audiovisuales transmitidos por internet pueden ser considerados sus objetos de estudio, además de suponer otros retos para el estudio de este simulacro de televisión. En este sentido, Lotz (2017) afirma que aunque se mire en una tablet, teléfono móvil, pantalla plana, todo es televisión. A través de esta nueva ventana, algunos autorías acuñan el término televisión por internet, a pesar de esto, otras autorías (Lotz, 2022) ponen en juicio ese término y prefieren referirse a este nuevo medio como vídeos transmitidos por internet, reconociendo otros soportes digitales como las redes sociales y YouTube (Lotz, 2022). Sin duda, el contexto audiovisual contemporáneo supone distinguir entre los tipos de plataformas de *streaming* y los nuevos formatos que se producen de ellos, además de redefinir lo que significa el concepto de televisión. Asimismo, hay distintos enfoques para estudiar los productos producidos por estas plataformas, en tanto son servicios de medios digitales y nuevas tecnologías de telecomunicación (Lobato, 2019).

La televisión distribuida por internet comienza a principios del siglo XXI. En 2005, comienza a ser posible adquirir productos televisivos mediante iTunes. YouTube y Amazon Video aparecen un año después en 2006 y, en 2007, Netflix cambia su modelo de negocio, deja de alquilar DVDs mediante entrega por correo para promover un servicio de *streaming*. Hulu tiene su lanzamiento en 2008 y TV.com está en línea desde 2009. Del mismo modo, en 2007 aparece Apple TV, el primer reproductor de medios digitales que soporta OTT (*Over-The-Top*). Luego, en 2019, Apple TV también comienza a ofrecer un servicio de *streaming* con producciones originales (Apple, 2019).

Por otra parte, de acuerdo con Javier Carrillo y Javier Olivares (2019), existen dos tecnologías de distribución de servicios de televisión por internet: OTT y la IPTV (*Internet Protocol Television*). La tecnología de OTT se refiere, de acuerdo con la Comisión Nacional de Mercados y Competencia en España, a aquellos servicios de todo tipo que ofertan contenidos sin mediar control por parte de los servicios de acceso a internet, mientras que la IPTV comprende un conjunto de servicios que son distribuidos mediante una red de banda ancha y son gestionados por los proveedores de acceso a internet. La diferencia entre estos dos servicios

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

es que el OTT no requiere de un descodificador proporcionado por el proveedor del servicio como es el caso de la IPTV. En este sentido, el término de plataformas de s*treaming* puede usarse como sinónimo de OTT.

El reconocimiento de la televisión vía internet por parte de las instituciones estadounidenses comienza en 2008 cuando la Academia de las Artes y Ciencias de la Televisión de Estados Unidos concede la posibilidad de nominación a los premios Emmy a las denominadas *webseries.* Si bien la mayoría de las nominaciones de este tipo de contenido no eran en las categorías estrella de las premiaciones, sí recibieron reconocimiento en los premios de naturaleza técnica denominados *Creative Arts*. Hasta 2017, *The Handmaid's tale* (Hulu, 2017) es la primera serie producida por una plataforma de *streaming* en ganar un Emmy de mejor serie dramática (Fotogramas, 2017). Este hito del *streaming* nos aproxima a la consolidación de estos medios como proveedores de contenidos televisivos.

Debido a que nuestro objeto de estudio se inscribe como contenido televisivo de una plataforma de *streaming*, este capítulo tiene como objetivo explorar qué significa la televisión en el ecosistema audiovisual contemporáneo, asimismo es importante revisar las teorías alrededor de los television studies con respecto al contexto de la producción de ficciones seriadas y cuál es el contexto de producción global en la plataforma Netflix, sobre todo porque analizamos series de la plataforma producidos en distintos países. En el siguiente epígrafe contextualizaremos la televisión en la era del *streaming* y posteriormente nos concentraremos en los efectos que ha producido Netflix en esta nueva era de la televisión y su expansión global a través de producciones locales.

5.1 LA TELEVISIÓN EN LA ERA DE LAS PLATAFORMAS DE STREAMING

El advenimiento de la televisión por internet aparece en los trabajos de investigación dentro de los *television studies* desde antes de la dominación de Netflix en la creación de contenidos televisivos (Turner y Tay, 2009; Lotz, 2007; Spiegel y Olsson, 2004), pero su irupción en el mercado online impone nuevas formas de definir la televisión (Lotz, 2013). Si durante la era del *network*, la definición de la televisión estaba asociada a su linealidad (Williams, 1974), con esta ruptura, la literatura académica sobre los estudios televisivos se ha concentrado en redefinirla en un concepto que sea más apropiado con las nuevas lógicas de producción, transmisión y consumo.

A partir de la primera década de los 2000, los *television studies* introducen el concepto de era del *post-network* o *post-broadcast,* donde Lynn Spiegel (2004) define televisión por sus características esenciales, es decir, sus formaciones industriales, regulaciones gubernamentales y prácticas de la mirada, separándola de sus atributos técnicos de tecnología de pantalla. De este modo, Spiegel (2004) teoriza sobre la manera en que el medio televisivo está en constante transformación y cómo los nuevos medios cambian lo que la televisión puede ser, y en qué condiciones se produce (Turner y Tay, 2009). Esta definición es similar a la que propone Jostein Gripsrud (1998), pues define la televisión como una metáfora para describir, no solo la caja que transmite imágenes, sino también su experiencia y forma de comunicación única. Por otra parte, los textos académicos que cimentaron los estudios televisivos (Brunsdon, 2008; Morley, 1980; Fiske, 1987; Geraghty,1991; Lotz, 2022) la definieron como un sitio de prácticas culturales significativas y un vehículo para transmitir la ideología hegemónica, es decir, la televisión funciona tanto como una tecnología y como una herramienta para la narrativa cultural (Lotz, 2014). En el contexto actual, la televisión deja de ser descrita por su medio de transmisión, para

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ser entendida como una forma cultural flexible que se resiste a un determinismo tecnológico (Johnson, 2022).

Dichas nociones nos confirman que la televisión no está extinguiéndose, la televisión lineal sigue al aire y atrayendo momentos culturales significativos que unen la transmisión vía TV e internet simultáneamente, por lo que, más bien, está experimentando una transición (Hudelet y Crémieux, 2020; Miller, 2010). Por tanto, la televisión puede ser entendida como cualquier vídeo que conforme las convenciones y códigos que asociamos con la experiencia televisiva (Lotz, 2016; Miller, 2010). En este sentido, Miller (2010) afirma que muchos de los medios digitales son televisión, enfatizando la convergencia y continuidad de estos contenidos, porque las instituciones de la televisión siguen siendo claves en los mercados de los medios digitales. Como resultado, los contenidos audiovisuales que producen la industria del *streaming* pueden ser denominados y estudiados como contenidos televisivos, pues su única diferencia es su modo de distribución, de ahí que las ficciones seriadas creadas por estas plataformas ya son objeto de estudio de diversos proyectos de investigación desde enfoques de los *media studies, cultural studies* y *television studies* (Cambra-Badii, et al., 2019; Sanson & Steirer, 2019).

Asimismo, la disrupción de la linealidad de la televisión no es un problema exclusivo de la era del *streaming*, sino que este comienza con la aparición de la televisión por cable. De la misma forma, los eventos televisivos del principio del sigo XXI dejaron de ser vistos solo en una pantalla para convertirse en eventos multiplataformas y multimedia (Turner y Tay, 2009). Bajo esta perspectiva, la era *post-network* se refiere al final del dominio de la televisión lineal y el comienzo de las audiencias fragmentadas que experimentan estos contenidos fuera de los horarios prescriptivos de las cadenas de televisión, disipando las teorías que describían a las audiencias como entes pasivos. La fragmentación de la audiencia se normaliza durante la década de 1990 y principios del siglo XXI gracias a la distribución de tecnologías como la televisión de satélite y las grabadoras de vídeo digital (DVR) (Lotz, 2021).

El internet, desde los comienzos del 2000, ha abierto nuevas ventanas para la visualización y el consumo de los contenidos televisivos. Por ejemplo, en diciembre del año 2000, la compañía AC Nielsen, encargada de recabar los datos sobre las audiencias, informa que el 36 % de las usuarias web en Estados Unidos consumen *streaming media* en sus hogares, lo que incluía comerciales, tráileres de películas y materiales promocionales de TV (Spiegel, 2004). Asimismo, Henry Jenkins (2006) observa que la convergencia del internet no elimina otros medios, al contrario, permite que las personas usuarias de internet consuman más televisión, películas, música y *media* relacionada de la cultura popular. Muchos de estos espacios permiten a las audiencias participar a través de sitios web, salas de chat, y vídeos. En este sentido, Lotz (2014) destaca que el tipo de contenido que inicia la era *post-network* es el *prized content*[3], un tipo de programación que se centra en lo que las personas buscan y desean consumir, producto de la fragmentación de la audiencia y las múltiples opciones de contenidos que existen gracias a la era multicanal. Este tipo de contenido es el que incita a la audiencia a participar en distintos blogs y sitios de noticias, pues, su audiencia es participativa, sobre todo, en el ecosistema en línea. Por tanto, el poder de la audiencia de decidir qué ver, cambia la lógica de las audiencias masivas, deviniendo en una era de audiencias de nicho que buscan programas que se ajusten a sus gustos.

Michael Curtin (2009) denomina a la televisión con un medio Matrix, pues ofrece un modo de comunicación más flexible y dinámico. En consecuencia, si la televisión tradicional era conocida por su producción y transmisión centralizada a una audiencia masiva indiferenciada,

[3] En castellano puede traducirse como contenido valorado.

USC DE COMPOSTELA

la era Matrix se caracteriza por su capacidad interactiva y múltiples espacios de producción, interpretación y uso (Curtin, 2009). Esta era que teoriza Curtin puede ser comprendida paralelamente al concepto de *transmedia storytelling* propuesto por Jenkins (2006), donde la narrativa televisiva emigra a otros medios formando una sola narrativa.

La era *post-broadcast* abarca desde la digitalización de la televisión, incluyendo distintos tipos de tecnología que no son TV, por ejemplo, DVD's, TiVo, Bittorrent, YouTube, dispositivos móviles (Hartley, 2009; Marshall, 2009), hasta los contenidos televisivos retransmitidos por internet en plataformas propias de los canales de televisión con anuncios, así como otras plataformas como Hulu, Fancast, Veoh (Lotz, 2023; Curtin, 2009). La emergencia de estos servicios de *streaming* presiona a la industria televisiva tradicional a transformar la manera en que produce sus contenidos (Lotz, 2016). Por el protagonismo del consumo televisivo en línea, la literatura académica argumenta que la televisión contemporánea se encuentra en la era del *streaming* o, incluso de la guerra de *streaming,* haciendo de la era post-broadcast la transición a este nuevo medio que está dominando el consumo de textos audiovisuales en línea (Neira, 2020).

Es importante resaltar la profesionalidad de los contenidos, pues es clave para separarlo de los contenidos generados por usuarios que se pueden encontrar en las redes sociales. Lotz (2017) define todo contenido producido profesionalmente como televisivo, descartando los vídeos generados por personas usuarias (Lobato, 2019).

Este tipo de transmisión televisiva recibe distintos nombres: *video on demand*, *Television Over The Top* (OTT), televisión no-lineal, *streaming*, entre otros (Lotz, 2023). Este servicio se clasifica en distintas categorías, es decir, las plataformas de *streaming* son diversas por sus lógicas de producción, oferta y acceso. En este sentido, Lotz (2023) describe cuatro categorías para clasificarlas: VOD (video on demand), AVOD (ad-funded video on demand), FAST (free, ad-supported streaming television that is linear), SVOD (subscriber-funded video on demand). Del mismo modo, existen algunos servicios mixtos que ofrecen distintos niveles de suscripción donde se combina la experiencia de anunciantes y suscriptores, es decir, algunos niveles incluyen publicidad y otros no. Asimismo, los canales tradicionales tienen plataformas BVOD (*Broadcoast Video on Demand*), un tipo de *streaming* que comparte características de la televisión en vivo, al mismo tiempo que ofrece contenidos a la carta (Neira, 2020). Por tanto, este tipo de plataformas de *streaming* ofrecen la posibilidad de visionar la TV en vivo, en su manera lineal siguiendo las lógicas del flujo televisivo, al mismo tiempo que tienen la opción de elegir un programa de su librería para consumir de modo diferido.

Por otra parte, Lobato (2019) afirma que las audiencias globales comprenden la televisión como un servicio en línea dispersa en un ecosistema de sitios web, portales, aplicaciones (apps), además de un medio distribuido por cable, satélites, etc. El ecosistema de la televisión distribuida en internet, según Lobato (2019), en una línea similar a Lotz, incluye:

- Portales de TV en línea, donde los canales tradicionales transmiten su programación en línea en una combinación de librerías de contenido y canales en vivo, como BBC iPlayer (Reino Unido), ABC iView (Australia), lasestrellas.TV (México).
- Vídeo a demanda por suscripción (SVOD) cuya oferta se despliega en una librería de contenido curado por una suscripción mensual, como Netflix, Prime Video, Hulu, HBO Max, etc.
- Vídeo a demanda por transacción (TVOD) este servicio se refiere a la venta o alquiler de un contenido audiovisual, estos incluyen iTunes, Google Play, Microsoft Films & TV, Cinépolis Klic.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Servicios híbridos de TVOD/SVOD/portales gratuitos como YouTube, cuya oferta incluye contenido generado por usuarios y profesionales y el nivel de contenido premium disponible a través de una suscripción o una compra directa.
- Servicios informales de demanda y descarga como BitTorrent, Popcorn time, etc.
- Canales en línea sin licencia.
- Sitios web de recomendación y *aggregator apps* como JustWatch, Letterboxd que informa que contenidos están disponibles alrededor de las plataformas legales de *streaming*.

Asimismo, la categorización de estos portales se complica conforme evolucionan. Las plataformas de repetición de programación se parecen más a los servicios de SVOD y los SVOD, por su parte, comienzan a adoptar prácticas de los canales televisivos convencionales. Por ejemplo, Netflix añadió en 2021 el botón *play something* que imita el *zapping*. Este botón tiene la función de reproducir aleatoriamente una serie recomendada por el algoritmo, si la selección falla se puede reproducir otra cosa (Johnson, 2022) y la opción Direct que Netflix ofrece en Francia, la cual se asimila más a las lógicas lineales de la televisión (Izquierdo-Castillo y Latorre-Lázaro, 2022). Estas transformaciones vuelven a confirmar que la televisión tradicional no está en extinción, más bien se está adaptando a las nuevas prácticas de las audiencias. Del mismo modo, la televisión distribuida por internet no es tan distinta a la tradicionalAunque no hay prescripciones basadas en horarios, el proceso de curación de las bibliotecas de contenido implica decisiones prescriptivas sobre lo que se ofrece a las personas suscriptoras (Lotz, 2017; Johnson, 2022). Además, mediante la prescripción algorítmica (Dessinges y Perticoz, 2019), la oferta de contenidos en los servicios de SVOD se determina por el contenido disponible y el funcionamiento de algoritmos que facilitan que la audiencia encuentre ciertos programas en lugar de otros. Asimismo, las plataformas de *streaming* pueden comprenderse del mismo modo que un canal de televisión, porque ofrecen contenidos de ciertos géneros (Havens y Stoldt, 2022). En otras palabras, las plataformas de *streaming* siguen lógicas similares en su branding que las de los canales durante la era del multicanal, ya que recogen géneros y gustos para sus audiencias imaginadas (Havens y Stodt, 2022; Johnson, 2011; Lotz 2014).

La literatura académica sobre la era del *streaming* está centralizada en las plataformas de origen estadounidense con presencia global (Lotz, 2023), sobre todo, Netflix. No obstante, existen otros competidores como Disney+, Paramount+, HBO Max, Prime Video y AppleTV+. Esto sin mencionar los servicios originarios de otros países que solo pueden ser visionados dentro de su territorio nacional como Movistar+, Filmin, Vix, Claro Vídeo, Hulu, etc. Igualmente, tal como destaca Lotz (2023), cada plataforma tiene su propia lógica, aunque la mayoría de estas forman parte de la categoría de SVOD, algunas de estas son endémicas del ecosistema en línea (Netflix), otras nacen de estudios tradicionales (Paramount+, Disney+) y otros son un servicio añadido, como es el caso de Prime Video y AppleTV+. Sin embargo, considerando que nuestro objeto de estudio son producciones seriadas por Netflix, nos concentraremos en definir el SVOD y su lógica de producción.

El SVOD se refiere a un servicio de vídeo a demanda financiado por sus suscripciones, por tanto, rompe con la lógica de producción financiada por anunciantes, derivando en producciones de mejor calidad porque no pasa, según Lotz (2017) por los filtros de censura publicitarios. La idea de televisión de calidad se deriva de otras cadenas de televisión que también son financiadas por suscripciones como HBO (Levrette, Ott y Buckley, 2008). Este

canal revoluciona las series de ficción al apostar por códigos y estéticas asociadas al cine, además de crear personajes más complejos, por ejemplo, en series críticamente aclamadas como *The sopranos* (HBO, 1999), *The wire* (HBO, 2002), catapultando a esta televisora como una de las que produce la televisión de mejor calidad. Estas producciones se asocian, incluso, a una nueva era de oro televisiva (Levy, 2022). Los códigos que permiten que estos contenidos sean descritos como televisión de calidad son por la hibridación de sus estructuras narrativas, un tratamiento de la trama no convencional, personajes construidos con profundidad psicológica, combinación creativa de las categorías de géneros y el uso de aspectos formales relacionados con el cine, sobre todo, a la estetización del uso del tiempo, donde utilizan planos largos, momentos contemplativos para retrasar la trama, representación de lo cotidiano en la narrativa puramente por su función estética.

Los códigos que caracterizan los contenidos de *streaming* son la reducción de episodios por temporada, la búsqueda de contenidos más realistas, un rechazo por lo políticamente correcto y la transgresión moral mediante la representación más cruda de la sexualidad (Campion, 2023), estrategias narrativas similares a las que comenzó HBO durante finales de 1990 e inicios del 2000. A grandes rasgos, la televisión del internet no es tan distinta a la lineal en tanto la experiencia y el contenido que emiten, las diferencias son técnicas, por ejemplo, la estética y los códigos audiovisuales sí son distintos, esto es porque responden a las nuevas prácticas y usos de las audiencias actuales. Por ejemplo, el *binge watching*, o mirar una serie en un solo día, influye en la manera en que se construye la estructura narrativa de los contenidos, un ejemplo clave es que no necesitan de *cliffhangers* para atrapar a la audiencia, más bien su lógica de producción se concentra en construir episodios que se puedan disfrutar a través de esta práctica (Burroughs, 2018), es decir, el diseño de estas producciones no necesita seguir códigos para atrapar a la audiencia en el flujo televisivo, cambiando la lógica de la estructura narrativa del contenido que será estrenado en *streaming*. Este efecto también se hace visible en la tendencia de apostar por mini-series, y por temporadas con menos de 10 capítulos, a diferencia de las que había durante la era multicanal donde una temporada duraba aproximadamente 22 episodios, esto sin mencionar las telenovelas y *soap operas* que cuentan con más de 80 capítulos. Esta lógica también responde a que se están produciendo muchos contenidos directos al *streaming* (Thoër, Boiver y Niemeyer, 2022).

Los cambios en las lógicas de producción han interesado al sector de la economía en estudiar las diferencias de toma de decisiones entre las plataformas de *streaming* versus las cadenas televisivas tradicionales (Hadida, et al., 2021). Por ejemplo, Netflix utiliza el *big data* y los algoritmos para tomar decisiones de producción, además de ser su promesa de venta, las personas usuarias confían en las recomendaciones de la plataforma por la efectividad algorítmica, de modo que la experiencia televisiva contemporánea es hiperpersonalizada, se adapta al individuo (Neira, 2020), en el giro algorítmico de las audiencias (Burroughs, 2018).

El contexto actual televisivo y audiovisual está saturado de imágenes, de opciones para ver, y a la vez, las audiencias tienen la oportunidad de crear su propio contenido (Lotz, 2013). Esta sobreexposición de series y películas impide que casi ninguna de ellas alcance los números que obtenía la televisión lineal durante la década de 1980, provocando una ruptura con la noción de cultura de masa que ya se estaba cuestionando con la aparición de las audiencias nicho (Lotz, 2021). Además, la sobreproducción de contenidos acorta los tiempos de popularidad, y sus lógicas de distribución y producción diferenciadas han suscitado la pregunta de cómo debe analizarse la televisión en el contexto actual. Una de las problemáticas es el fin de la cultura popular teorizada por los estudios culturales, dado que no existen métricas públicas sobre el consumo de series y películas, lo que hace que las perspectivas sobre el impacto cultural de un contenido se desvanezcan. Ante esto, Lotz (2022) propone medir la popularidad a través del

flujo de contenido que se genera alrededor de uno de estos productos en medios tradicionales y redes sociales. Las conversaciones que se generan son una puerta para analizar lo que la audiencia está pensando de los contenidos televisivos actuales, asimismo, estos son imprescindibles para su popularidad. Las audiencias buscan activamente el contenido que van a visionar a través de motores de búsqueda, por esto, las recomendaciones en redes sociales influyen en sus decisiones de visualización. Mismamente, el discurso alrededor de un contenido audiovisual afecta su popularidad, creando un sentimiento de ostracismo social a quienes no ven la serie o película en el tiempo estipulado y de no querer recibir *spoilers* en las distintas redes sociales. Sin embargo, estos picos de popularidad son bastante escasos.

Asimismo, hay estrategias televisivas que mezclan las prácticas tradicionales televisivas para fomentar la sensación de un evento televisivo semanal como el caso de series como *House of the Dragon* (HBO, 2022) o *Succesion* (HBO, 2018-2022), que podían disfrutarse simultáneamente en el canal tradicional y el SVOD de HBO. Esto también sucede con series de Netflix durante los primeros días de su estreno. Aunque la duración de popularidad se acorta, esta también puede extenderse con el tiempo, posibilitando el resurgimiento de series antiguas que disfrutan de una segunda popularidad por la atemporalidad que permite el acceso de contenidos televisivos en internet (Lotz, 2021). Sin duda, esto incita discusiones sobre la aplicación de métodos y marcos teóricos aplicados a la era del broadcast en los análisis culturales sobre los nuevos portales televisivos (Lotz, 2021), sobre todo, en cuanto al impacto cultural que pueden tener en la sociedad.

No obstante, todos los contenidos que se encuentran en el catálogo de estos portales televisivos pueden ser objeto de estudio, ya que, aunque casi ninguna serie consiga una audiencia masiva, estas aún transmiten mensajes ideológicos a quienes lo ven (Lotz, 2021), al mismo tiempo que nos permite desencriptar una línea editorial de las plataformas de *streaming*, es decir, descubrir los patrones narrativos y temáticos que deciden mostrar en su catálogo.

Por otra parte, la globalidad que permite el internet genera otros debates sobre la televisión contemporánea. En sus inicios, la televisión era local, incluso era percibida como una herramienta de ingeniería social para la construcción de la identidad nacional (Chalaby, 2005). Aunque hubiera exportación de programas alrededor del mundo, la televisión era una experiencia nacional y regional, tal como Raymond Williams (1974) observó en las diferencias de la televisión estadounidense con la británica durante una estancia que mantuvo en EE.UU. Esto era posible gracias a las regulaciones existentes en cada nación. Asimismo, los ejemplos de las primeras cadenas televisivas globales hacían un esfuerzo por localizar sus contenidos creando programas con talento local, tal como Disney Channel con *Zapping Zone* o MTV y los *diez más pedidos* en América Latina.

La televisión nunca ha sido un medio estático, pues todas las líneas que la definían se fueron cruzando con la aparición de las nuevas tecnologías y lógicas de distribución, como la televisión por cable y satelital (Lobato, 2019). Del mismo modo, el internet ha creado nuevas formas de movilidad para el contenido y las audiencias en el mundo, aunque a la vez las reduce, en algunos casos gracias a la *geoblocking* creando una nueva sensación de territorialización (Lobato, 2019). No obstante, estos bloqueos no detienen a la audiencia a la hora de adquirir sus contenidos deseados, ya que pueden acceder a estos contenidos gracias al VPN (*Virtual Private Network*) o sitios de *streaming* sin licencias legales de trasmisión. Sin duda, las prácticas de las audiencias contemporáneas han cambiado por completo. Antes se informaban de la programación durante los cortes comerciales dentro del flujo televisivo, o conocían los horarios gracias a revistas como *TV guide*, ahora esto sucede a través de las redes sociales y sitios web que les informan sobre la localización de distintos contenidos como Justwatch y los contenidos generados por personas usuarias sobre cine y televisión.

USC COMPOSTELA

En resumen, la televisión contemporánea es un palimpsesto de tecnologías, mercados y hábitos de consumo que difícilmente pueden contenerse en las fronteras nacionales (Lobato, 2019). Cada formato de distribución coexiste en armonía, y cada medio de distribución en internet añade una nueva capa al ecosistema televisivo y todos los modelos que ya existen resisten a las nuevas industrias (Lotz, 2018), de este modo se crea la metáfora de la guerra del *streaming* porque la televisión está en constante cambio. Aunque los discursos sobre la guerra del *streaming* se concentren en señalar las diferencias entre la televisión convencional y la distribuida por internet, las similitudes son más evidentes de lo que aparentan. Por tanto, todas las tecnologías de transmisión de contenido audiovisual están sobreviviendo y evolucionando en esta guerra contra la obsolescencia (Havens y Stoldt, 2022). Considerando que nuestra investigación se concentra en Netflix, la plataforma con mayor presencia mundial, en los siguientes epígrafes contextualizamos más la plataforma y sus geografías.

5.2 EL EFECTO DE NETFLIX EN EL CONTEXTO AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO

Netflix, como empresa, describe su servicio como un canal global de televisión por internet (Lobato, 2019). Asimismo, la literatura académica (Lobato, 2019) la describe como la pionera en la coalición del *big data* y medios de entretenimiento. Lobato (2019) afirma que Netflix puede tener distintos significados para distintas personas. Por esto, este epígrafe tiene el objetivo de contextualizar el fenómeno Netflix y permitirnos encontrar un puente para el estudio de sus contenidos desde una mirada de los estudios culturales gracias a la inclusión de diversidad en sus producciones.

Su historia comienza en 1997 como un servicio de alquiler de DVDs por correo mediante un sitio web. La innovación que ofrecía era la navegación en su sitio web, donde permitía a sus personas usuarias encontrar películas mediante la búsqueda del título, el elenco y la dirección, además contaba con un sistema de clasificación por género y tema, facilitando su proceso de selección (Carrillo y Olivares, 2019). Posteriormente, en 1999, Netflix toma una decisión que camina hacia el modelo de vídeo a demanda: la suscripción, que consistía en una mensualidad que permitía a su clientela alquilar un número determinado de DVD's por mes. Después, en 2000, lanzaron la opción de alquiler ilimitado por suscripción. Es hasta 2007 que su transformación en SVOD se formaliza. Empieza con un catálogo de filmes y series licenciadas, es decir, adquirieron los derechos de reproducción de contenidos previamente comercializados en la televisión, cinemas, DVD, etc. (Albornoz y García Leiva, 2022). El inicio de Netflix como una plataforma de *streaming* transforma por completo el ecosistema televisivo, porque introduce nuevos sistemas de filtración, clasificación y recomendación que actualmente se han esparcido por todos los portales de TV en línea mediante un algoritmo que recoge los hábitos de navegación de las personas (Lotz, 2014). Los datos recabados se basan en lo que la audiencia ve, cómo y cuánto tiempo lo ve, lo que permite a su algoritmo clasificar comunidades de gustos, y también decidir qué tipo de contenidos debe producir (Izquierdo, 2019). Si bien el código y funcionamiento del algoritmo de Netflix son confidenciales, las cabezas de la empresa reconocen que clasifican a su audiencia mediante *taste communities*, es decir, las recomendaciones de Netflix se basan en categorías de género mejor apreciadas por su clientela (Elkins, 2019), ya que el algoritmo, a través de la experiencia de visionado, decide a qué comunidad de gustos pertenecen (Adalian, 2018; Barrett, 2016; Lotz, 2021).

La reproducción de series en Netflix permitió que algunas que estaban en emisión ganaran una nueva ola de fans y personas espectadoras por la facilidad de visionar las temporadas pasadas en Netflix (Cornejo, 2016). Un ejemplo preciso de este efecto fue *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) (Variety, 2013). A partir del 2012 apuesta por producir su propio contenido

financiado por las suscripciones, y en ocasiones retoma series que sus productoras cancelaron por falta de rating, como la serie de comedia *Arrested Development* (Fox, 2003-2006, Netflix, 2013-2019) (Cornejo, 2016). La decisión de emprender la producción de contenido original se sustenta en mantener el interés de sus personas suscriptoras, además de dejar de ser una ventana para contenidos de otras productoras que posteriormente pudieran retirar sus licencias, como hicieron Disney, Televisa, etc.

Esta decisión cambia el panorama televisivo, pues su lógica de distribución es totalmente distinta a la televisión tradicional. Las temporadas se publican completas para fomentar la práctica del *binge-watching* característico de la marca de Netflix. No obstante, este emprendimiento imita las lógicas de producción de HBO (Lotz, 2017). Ambas productoras financian sus productos mediante las suscripciones y no se rigen por las normas de los anunciantes (Lotz, 2017). Las primeras series producidas por Netflix fueron *Lilyhammer* (Netflix, 2012), *House of Cards* (Netflix, 2013) y *Orange is the new black* (Netflix, 2013) fueron codificadas con estructuras narrativas similares a las de HBO, es decir, apostaron por un lenguaje más cinematográfico e invitan a *showrunners-auteurs* para la creación de series, por ejemplo contrataron a David Fincher para la creación de *Mindhunter* (Netflix, 2017-2019). La diferencia clave entre su producción con HBO[4], y también otras cadenas televisivas, es que demandan al equipo de producción la serie completa, saltándose la fase del episodio piloto, cuya prueba era determinante para la decisión de producir una serie. La estructura narrativa de estos textos se aleja de los tropos televisivos, pues las prácticas del *streaming* son distintas a las de la TV tradicional. Guionistas de producciones de Netflix afirman que los guiones para el *streaming* se asemejan más al guion cinematográfico que al televisivo, añaden que a través de estos nuevos formatos pueden explorar con mayor detenimiento a los personajes (Burroughs, 2018). Del mismo modo que las producciones de HBO, Netflix apuesta por personajes moralmente ambiguos, siguiendo protagonistas antiheroicos[5] (Wayne y Uribe Sandoval, 2023). Si bien la figura del personaje antiheroico se asocia a los masculinos, el *streaming* ha permitido la creación de mujeres no tradicionales que pueden ser descritas como ddifíciles (ej. *Glow, Fleabag, Insecure, I Love Dick* [Prime video, 2016]).

Por otra parte, en el caso de las series de comedia, Jason Zinoman (2015) identifica que las series de Netflix priorizan el humor mediante el avance de la trama y no a través de escenas que solo tienen el objetivo de hacer reír a la audiencia que eran comunes en las sitcoms. Del mismo modo que en los programas dramáticos, las comedias también tienen un sentido cinemático en las locaciones y las premisas fantásticas. Por tanto, las producciones de Netflix apuestan por talento creativo, altos valores de producción, universal, multicultural y contenido narrativo de actualidad (Wayne y Uribe Sandoval, 2023). Asimismo, las series de Netflix se caracterizan por mezclar géneros televisivos en un solo programa, formando así el concepto de micro-géneros o temáticas. Adriana Izquierdo (2019) computa 27.000 micro-géneros que sirven para recomendarse en 2000 comunidades de gustos. Esta especificidad en la hora de clasificar su contenido ha permitido que las recomendaciones sean hiperpersonalizadas. La clave para la toma de decisiones de producción de Netflix es el *big data*. La librería de datos de Netflix está

[4] Es importante resaltar que Netflix es el único SVOD que realiza esta práctica de publicar toda la temporada completa, aunque algunas series siguen otras lógicas de publicación. HBO, al contar con su canal de suscripción convencional sigue rigiéndose por appointment-TV, la que se refiere a crear un día a la semana donde se visualice su contenido estrella. Del mismo modo, Disney+ también publica semanalmente episodios de sus series como *The Mandolarian* (Disney, 2019), *Loki* (Disney, 2021), etc.

[5] Estos protagonistas hacen referencia a hombres con una brújula moral compleja. En su mayoría son hombres este tipo de personajes, si bien podríamos incluir a las protagonistas de las series de narcos, sus relaciones con hombres tienen mucha relevancia en su desarrollo.

clasificada no solo por géneros y temas de las series, sino también con los hábitos de visionados de sus suscriptoras y suscriptores. En este sentido, consideran todos estos datos para decidir cuáles son las producciones por las que deben invertir.

La librería del contenido original de Netflix está compuesta por contenidos que han sido adquiridos a través tres condiciones: comisiones, co-comisiones y adquisiciones, es decir, no todas las series que tienen la etiqueta de originales son producidas en su totalidad por Netflix. Las comisiones son los programas que Netflix financia completamente. Las co-comisiones son cuando Netflix contrata otras compañías productoras para realizar series o películas. Asimismo, las adquisiciones son series que ya han sido producidas y son exclusivas para la emisión en las plataformas de Netflix en ciertos países (Lotz, 2021).

Netflix se presenta como una productora de entretenimiento que busca ser distinta a la televisión tradicional, no solo porque rompe con los paradigmas del flujo televisivo y su falta de espacios comerciales, sino también porque inicialmente orienta su producción y sus estrategias promocionales a favor de la diversidad, tanto cultural, sexual como de géneros televisivos. Por esto, sus producciones suelen ser calificadas como más inclusivas y entre las más destacadas se encuentran *Sense 8* (Netflix, 2015-2018), *The get down* (Netflix, 2016) o *One day at time* (Netflix, 2017), sin embargo, en este momento, la producción estas series fue cancelada (Boisvert, 2019; Thoër, Boivert y Niemeyer, 2022). En la misma línea, Netflix inicia una colaboración con la iniciativa de inclusión de la University of South California (USC) Anneberg para analizar los indicadores de inclusión en las películas y series producidas en Estados Unidos. Este estudio muestra que el catálogo de Netflix tiene más contenidos audiovisuales protagonizados por mujeres que las industrias tradicionales. El 56,6 % de las series de Netflix tienen protagonistas femeninas, mientras que en los canales tradicionales de televisión cuentan con solo el 44,8 %. En el caso de las películas, el 64,6 % son protagonistas femeninas en Netflix, mientras que en las *top grossing films*[6] solo cuentan con un 41 %. Del mismo modo, este estudio recoge datos sobre la composición de los equipos técnicos y artísticos. En este respecto, los resultados no son tan alentadores, ya que, en 2021, las directoras, escritoras y productoras solo eran un 29,7 % (Smith, et al.; 2023) en Netflix. En cuanto a las personas de color y otras minorías étnicas, durante el período de 2020 a 2021, el 47 % de las películas y series de la plataforma contaron con un protagonista o coprotagonista de un grupo étnico infrarrepresentado. La cancelación de los productos audiovisuales más diversos de Netflix y los resultados del estudio de inclusión de Anneberg ponen en duda los esfuerzos de producir historias que retraten las experiencias de las minorías. No obstante, los resultados obtenidos invitaron a Netflix a crear el fondo de creatividad inclusiva que tiene el fin de invertir 100 millones de dólares en cinco años para crear más vías de acceso para los profesionales de las comunidades infrarrepresentadas de todo el mundo (Netflix, 2023). Este cambio resalta la posible influencia de los estudios sobre la representación de las minorías en las producciones audiovisuales. Otro ejemplo similar es el caso del canal FX, que tras el estudio llevado a cabo por el Directors Guild of America, decidieron contratar equipos de producción más diversos e inclusivos (CNN, 2016).

Netflix no solo influyó en los cambios paradigmáticos de la producción audiovisual televisiva, su efecto llegó también al festival de Cannes y los Oscar, donde se ajustaron ciertas medidas para asegurar el futuro incierto de las salas de cines, de manera que los largometrajes que son considerados para estas competencias deben contar con una ventana de exhibición exclusiva en salas de cine (La Razón, 2024). A pesar de esto, Netflix no tiene el favor de Cannes, incluso el director del festival se refiere a estas cintas como «películas de plataforma»

[6] En castellano se traduce como las películas que han generado los mayores ingresos en la taquilla.

(Fotogramas, 2024). No obstante, su aceptación en la Academia de Ciencias de la Televisión de Estados Unidos tuvo mejor efecto con las nominaciones y premios Emmy que han recibido por sus producciones originales, lo que ha permitido que la plataforma tenga un sello de calidad.

Otra característica de Netflix es ser un servicio multiplataforma, pues gracias a las aplicaciones es posible acceder a su catálogo a través de diversos dispositivos como Microsoft Xbox, Apple TV, Smart TV, tabletas móviles, teléfonos móviles, desde el PC y el portátil (Carrillo y Olivares, 2019).

Asimismo, Netflix ha conseguido conectar con la comunidad fan de una manera única mediante sus estrategias de marketing digital. De este modo, sus producciones son transmedia al continuar a través de sus redes sociales (Burroughs, 2018).

Por tanto, el impacto de Netflix en el panorama audiovisual contemporáneo es evidente tanto en su inserción en el imaginario colectivo con frases como «Netflix and chill», como en su asociación con la práctica cultural del binge-watching. Esto ha consolidado a la plataforma como pionera en la industria del entretenimiento digital (Plothe y Buck, 2019), y ha generado una crisis de identidad entre los grandes estudios de producción de Hollywood (Hadida et al., 2020). Netflix es posible gracias a la convergencia de los medios digitales que combinan múltiples características de los medios analógicos, al tiempo que combina muchas industrias en una sola. Esta noción de la convergencia mediática proviene de los dos tipos propuestos por Henry Jenkins (2006): la tecnología, donde diferentes formas de contenido están presentados en un mismo medio y dispositivo y la cultural, donde el fandom consume el contenido de las historias de diversas plataformas y participan directamente en las narrativas. Esta experiencia cultural que describe Jenkins está inscrita en el ADN de marca de Netflix, en el sentido que su presencia en redes sociales se retroalimenta con las narrativas creadas por sus audiencias en distintas plataformas web y las historias que son producidas para este servicio de *streaming*.

Netflix, por su naturaleza tecnológica, puede estudiarse desde varios enfoques analíticos, como los *television studies, internet studies*, medios digitales, entre otros (Lobato, 2019). Si bien consideramos esta plataforma como productora de contenidos televisivos, es importante resaltar el enfoque analítico que considera a Netflix como un medio digital, es decir, un sistema computacional basado en software que produce una experiencia similar a la televisión, pero sin ser su única posible aplicación[7], ya que brinda una perspectiva distinta a Netflix como plataforma que como emisor de narrativas culturales. Dentro de esta perspectiva analítica, Netflix es una tecnología híbrida que ofrece distintos tipos de servicios, como televisión, medio digital, y cine (Lobato, 2019). Sin embargo, Havens y Stodt (2022) afirman que Netflix funciona como un canal de televisión, ya que construye una identidad corporativa que ofrece una programación diversa que permite a su audiencia consumir contenido que parece hecho a su medida, respondiendo a la funcionalidad de su algoritmo. En este sentido, Burroughs (2018), sostiene que el algoritmo es una garantía de que a las personas suscriptoras les gustará la programación.

No obstante, el enfoque de investigación se concentra en su faceta de productor de entretenimiento, por lo que consideramos que su estudio desde una perspectiva teórica y metodológica de los *cultural studies* es adecuado. Además, estos textos audiovisuales influyen en la cultura popular, sobre todo en la creación de contenidos por personas usuarias, que pueden ser memes, foros, wikis, vídeos en las distintas redes sociales.

Por otra parte, otra de las características principales de los contenidos de Netflix es su presencia global. Para Lobato y Lotz (2020) esto implica retos empíricos y conceptuales, sobre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[7] Netflix incluye en su catálogo videojuegos desde el 2021 (Marín, 2023).

cómo estudiar a un servicio que se experimenta de distintas maneras en cada país, en el siguiente epígrafe profundizaremos sobre las implicaciones de las geografías de Netflix.

5.3 GEOGRAFÍAS DE NETFLIX: PRODUCCIÓN DE CONTENIDOS LOCALES

Desde sus inicios, Netflix está en constante evolución, impidiendo que se le pueda encasillar en una categoría única. Netflix, además de facilitar contenidos con licencia, cada vez apuesta más por ofrecer a sus clientes productos exclusivos y originales. El contenido original de Netflix está dividido en producciones desarrolladas exclusivamente por la plataforma, adquiridas, co-licenciadas y originales con licencias, por lo tanto, esta etiqueta de «Netflix Original» tiene la función de identificar aquel contenido que es exclusivo de la plataforma (Albornoz y Garcia Leiva, 2020; Ball, 2018). Es importante no confundir esta categoría con la de series licenciadas, pues las originales licenciadas implican exclusividad de la plataforma, mientras las otras pueden adquirir los derechos de distribución, pero no en una base exclusiva (Ball, 2018).

La existencia de las licencias originales nos lleva a otra cuestión que dificulta el análisis de las series de Netflix, el hecho de que el catálogo es distinto en cada país. Las licencias de distribución impiden que Netflix ofrezca un catálogo único para todo el mundo a excepción de sus producciones originales, por este motivo, sus contenidos originales deben responder a la multiculturalidad. Esta ambición se materializa en su serie *Sense 8* que tuvo un elenco multicultural y sus episodios fueron multi-idiomáticos. Asimismo, Netflix produce contenido local en distintas naciones, es considerada como la plataforma global de *streaming* con más contenidos producidos en distintos países (Lotz y Eklund, 2024), no solo por cumplir su promesa de globalidad y a atraer estos públicos por la teoría de la proximidad cultural (Lobato, 2019), sino también para cumplir con las leyes y políticas de los países donde está presente. En este sentido, muchos gobiernos están deliberando las consecuencias de Netflix en el acceso a la cultura nacional. Esto es hace visible en cómo el acceso a contenidos estadounidenses supera la producción de los contenidos nacionales, incluso hay países que se resisten a autorizar su presencia por mitigar el imperialismo cultural[8], además de buscar controlar las narrativas que la ciudadanía podrá tener acceso. Esta reticencia de distintos gobiernos también nos confirma la importancia de estudiar cuáles son las historias que nos transmiten estos contenidos.

Entonces, la promesa de globalidad de Netflix está presente en sus producciones originales locales. Si bien el objetivo principal es sustentar su marca multicultural, la distribución digital no puede ignorar la cultura a la que se dirige. Por tanto, debe negociar a través de los terrenos del mercado, valores, normas culturales, poder adquisitivo y conectividad (Lobato, 2019). Esta técnica de localización o local opt-out también estuvo presente en la televisión tradicional, el método era contratar "a personal local para adaptar el contenido internacional y producir programas exclusivamente para el mercado local" (Chalaby, 2002, p. 194). Esto es posible porque al ofrecer contenidos que la audiencia local identifica con su cultura, con caras familiares de las celebridades más icónicas de su cultura audiovisual es más fácil que les interese consumirlos. En este sentido, podemos poner de ejemplo una de las primeras producciones originales de Netflix fuera de Estados Unidos: *Club de Cuervos* (Netflix, 2015-2019), una serie producida en México que combina los géneros más vistos en este país, el melodrama y la comedia. No obstante, también considera a su audiencia transnacional porque

[8] Esta cuestións, sin duda, nos lleva al imperialismo cultural que supone que Netflix sea la empresa que más contenidos produzca en varios países del mundo. Sin embargo, no profundizamos en este concepto porque no está en los objetivos de la investigación.

utiliza códigos que son asociados a las producciones estadounidenses, ya que los contenidos locales son para audiencias globales (Cornelio-Marí, 2020).

Las geografías de Netflix despiertan cuestiones sobre las audiencias deslocalizadas, y podría despertar dudas sobre las formaciones de las identidades nacionales. Por tanto, estudiar series con el sello de Netflix Original de otros países con temáticas similares que pueden dirigirse a comunidades de gusto similares es un buen puente para entender los códigos y valores de esta marca. En este sentido, en esta investigación nos permite vislumbrar cómo Netflix representa las amistades femeninas y mujeres en distintos países. También nos permite describir nuevas formas globalizadas de mirar a las mujeres, cuáles son los lugares comunes e identificar las especificidades locales.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

6.1 OBJETO DE ESTUDIO

Esta investigación tiene por objeto de estudio las representaciones de las mujeres y sus amistades femeninas en las series de ficción originales del catálogo de Netflix dirigidas a una audiencia femenina[1], considerando que las investigaciones de las figuras femeninas en el cine y la televisión posibilitan el estudio de diversos aspectos concretos de su caracterización, especialmente en lo referente en sus vínculos de amistad entre mujeres. La delimitación de este enfoque se sustenta dos justificaciones clave. Primero, el análisis de sus relaciones interpersonales nos proporciona una perspectiva más completa sobre su representación. Segundo, este estudio se enmarca dentro del concepto de sororidad, con el objetivo de identificar cómo las narrativas lo retratan.

Analizar la representación de estos vínculos homosociales permite detectar cómo el movimiento #MeToo ha favorecido –o no– el retrato positivo de relaciones entre mujeres. Así, la presente investigación pretende aportar una perspectiva multidimensional de la representación femenina en la ficción audiovisual contemporánea en la plataforma de *streaming* Netflix, ya que analizamos a los personajes femeninos desde tres enfoques principales: su participación en las tramas de los episodios, su caracterización y sus relaciones homosociales con el objetivo de determinar cómo son representadas. En el siguiente epígrafe, delimitamos la muestra de la investigación.

6.2 UNIVERSO Y SELECCIÓN DE LA MUESTRA

En los últimos años, de acuerdo con el *Geena Davis Institute on Gender in Media* (2020) el porcentaje del tiempo de los personajes femeninos en la pantalla de las películas familiares producidas en EE.UU. ha incrementado un 10% desde el 2014, a pasando de 32,6% al 42,6% en 2019. Del mismo modo, la iniciativa de USC Anneberg en colaboración con Netflix (2021), ha aumentado el porcentaje de series protagonizadas por mujeres en esta plataforma. Según el informe derivado de esta asociación, *Inclusion in Netflix Original U.S. Scripted Series & Films* señala que más de la mitad del catálogo de series en Netflix son protagonizadas por mujeres. Este dato permite afirmar que hay un vasto universo de series con protagonistas femeninas en distintos géneros y temáticas televisivas. Para delimitar la muestra se establecieron una serie de criterios que debían cumplir las producciones audiovisuales para ser seleccionadas.

El primer criterio (1) de selección es que debían ser series con el sello de «Original de Netflix». Esta etiqueta, sin embargo, es ambigua (ver Capítulo 5), ya que no siempre refleja si los productos efectivamente han sido producidos por la plataforma. Por ello, nos centramos en productos disponibles exclusivamente en su catálogo, descartando las opciones que fueron emitidas previamente en algún canal de televisión lineal.

Asimismo, considerando que Netflix es una empresa global que apuesta por producir contenido local, se ha decidido centrar el estudio en tres países: México, España y Estados Unidos. La elección de estos países responde a su proximidad cultural, dado que los tres

[1] Consideramos series dirigidas a un público femenino como aquellas que cumplen las características definidas por el viaje de la heroína (veáse epígrafe 3.2) y los géneros que están asociadas al cine y televisión para mujeres (epígrafe 3.3.3) donde el romance y la amistad son tópicos recurrentes.

pertenecen a la cultura occidental, lo facilita encontrar protagonistas con problemáticas más cercanas. Además, consideramos que sus contenidos televisivos tienen incidencia global. Hollywood es una de las mayores industrias del entretenimiento, las telenovelas mexicanas se han exportado extensamente en muchas partes del mundo, incluyendo los otros países de la muestra, y *La Casa de Papel* (Atresmedia, 2017-2021) es quizás uno de los fenómenos más destacados de la plataforma. De este modo, el segundo criterio (2) es que las series hayan sido producidas en alguno de los países mencionados.

El tercer criterio (3) es que las series deben contar con una trama cuyo núcleo sea la amistad femenina, pues uno de los objetivos principales del estudio es indagar cómo representan este vínculo en las series originales de Netflix.

El cuarto criterio (4) establece que el año de lanzamiento a la plataforma debe ser el mismo, en este caso, se determina el 2020 por enmarcarse en el contexto post #MeToo. Igualmente, se estipula esto con el objetivo de analizar la representación femenina durante un momento en particular (D'acci, 1994), similarmente, la ambientación de la serie también debe ser contemporánea para observar si hay influencia de los cambios sociales en la construcción narrativa.

Finalmente, el quinto criterio (5) es que las series deben comprender un grupo etario próximo en las protagonistas. En este caso, se ha optado por protagonistas adultas (24 – 44 años) que estuvieran adheridas en el mundo laboral.

Si bien el género narrativo no fue un elemento discriminante principal, se consideró adecuado seleccionar géneros comúnmente asociados con la televisión de mujeres. En lo que respecta a las series elegidas, todas están clasificadas en Netflix dentro del género drama, algunas también hacen referencia al romance. Asimismo, se descartó la selección de un género específico porque las diferencias de género narrativo permiten obtener una muestra variada de la representación de las mujeres y sus vínculos homosociales. Otro factor que no fue determinante para la selección fue el género de los miembros del equipo de producción[2], ya que no es relevante para esta tesis, pese a esto, recolectamos los datos técnicos de los episodios para un análisis más exhaustivo.

Para la selección de la muestra se hicieron dos búsquedas de series en Netflix y una en el buscador de producciones audiovisuales de *streaming* JustWatch, ya que permite hacer búsquedas filtrando plataforma de *streaming* y año de lanzamiento, a diferencia de Netflix, que no permite filtrar por año de lanzamiento. La primera búsqueda en Netflix fue de tipo exploratorio donde se revisaron las producciones de los países seleccionados; en la segunda se utilizaron las palabras claves «amigas», «grupo de amigas» y «amistad femenina», de ahí la plataforma recomienda una colección de series centradas en amigas. Finalmente, en la tercera búsqueda realizada en Justwatch, encontramos que en el año 2020 se estrenaron aproximadamente 300 series[3] en Netflix. De estas, se desprenden 96 ficciones protagonizadas por mujeres, y de ese total, ocho son catalogadas por Netflix como series centradas en la amistad femenina (ver Tabla 6).

[2] *Sweet Magnolias* (creada por Sheryl J. Anderson) y *Valeria* (creada por María López Castaño) cuentan con autoría femenina, mientras que *Desenfrenadas* fue creada por el chileno Diego Martínez Ulanosky.

[3] Debido a que en Justwatch se busca por país, es dificil determinar el número exacto de producciones que se lanzaron en Netflix durante el 2020 a nivel global. Nuesta búsqueda se concentra en el contenido que se puede visionar en España.

Tabla 6. Series de amistad femenina estrenadas en el 2020 en Netflix.

Series amigas en Netflix	Original de Netflix	Año	Géneros	País
Desenfrenadas	Sí	2020	Comedia/drama	México
Emily in Paris	Sí	2020	Comedia/romance	EE. UU.
Valeria	Sí	2020	Comedia/romance	España
Teenage bounty hunters	Sí	2020	Adolescentes/drama/comedia	EE. UU.
Never have I ever	Sí	2020	Adolescentes/drama/comedia	EE. UU.
Sweet magnolias	Sí	2020	Romance/Drama	EE. UU.
The babysitter's club	Sí	2020	Infantil/Drama	EE. UU.
Masaba masaba	Sí	2020	Comedia/drama	India

Fuente: Elaboración propia

Entre estas, las series que cumplen los requisitos citados anteriormente son *Sweet Magnolias*, *Valeria*, *Desenfrenadas*[4]. De estas, solo *Desenfrenadas* no cuenta con más de una temporada, por ello, esta investigación se concentra exclusivamente en la primera temporada que se estrenó durante el 2020, por lo que la muestra de estudio de esta investigación consta de 28 episodios de las tres series seleccionadas.

Tabla 7. Muestra de la investigación.

Series	País	Género	Capítulos	Sinopsis
Valeria	España	Comedia Drama Romántico	8	Valeria es una escritora que está luchando contra el síndrome de la impostora y un matrimonio que ya no la hace feliz. Sobrevive gracias al apoyo de sus amigas Nerea, Lola y Carmen que, por su parte, tienen crisis existenciales que superar.
Sweet Magnolias	Estados Unidos	Drama Romántico	10	Tres mujeres del sur de California, mejores amigas desde el bachillerato se guían entre ellas sobre las complejidades del romance, profesión y familia.
Desenfrenadas	México	Drama Comedia	10	Tres mejores amigas deciden hacer un viaje a Oaxaca para perseguir al exnovio de una de ellas y en el camino se encuentran con una chica que está huyendo de un cártel de delincuentes.

Fuente: Elaboración propia

[4] *Emily in Paris* (Netflix, 2020) producida en EE.UU. también cumplía con los requisitos, no obstante, se descartó porque en la sinopsis no hace relación a la amistad femenina, asimismo, después de un visionado exploratorio, se comprueba que la amistad no es esencial para la trama.

6.3 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El objetivo principal de la investigación es observar cuáles son los dispositivos narrativos utilizados en las series seleccionadas y cómo son utilizadas para representar los mundos sociales de las protagonistas. De este modo, se busca determinar cómo se representan las mujeres y sus vínculos homosociales. Dado que este objetivo es bastante amplio, de él se derivan los siguientes objetivos secundarios:

1. Analizar la caracterización de los personajes principales en las series de Netflix *Valeria*, *Desenfrenadas* y *Sweet Magnolias*.

1.1 Describir las dimensiones física, social, sexual y psicológica de los personajes estudiados.

1.2 Identificar si la construcción de los personajes incluye el uso de estereotipos de género y si estos se utilizan de manera subversiva, es decir, una aproximación a la tipología de antiheroínas de Levy (2022).

1.3 Registrar las relaciones que los personajes mantienen con otros personajes.

1.4 Determinar los espacios donde suceden los acontecimientos que afectan de los personajes femeninos.

2. Analizar la representación de las relaciones de amistad entre los personajes de las series de Netflix *Valeria*, *Desenfrenadas* y *Sweet Magnolias.*

2.1 Identificar las temáticas de conversación entre los personajes.

2.2 Determinar si las relaciones entre mujeres que representan funcionan como reguladores del género mediante crueldades normativas y chismes negativos sobre otras mujeres que no están presentes.

2.3 Describir cómo se representan las amistades entre mujeres con las tipologías propuestas por Todd (1980) y Hollinger (1998).

2.4 Identificar si se representa la rivalidad femenina entre amigas o entre otras mujeres.

3. Detectar los patrones narrativos y temáticos de las series de Netflix *Valeria, Desenfrenadas* y *Sweet Magnolias* y su relación con el feminismo.

3.1 Identificar si tratan tópicos feministas y su posible relación con el movimiento #MeToo.

3.2 Observar cómo se retrata el feminismo en la serie, registrando si hay personajes que se identifiquen como feministas y cuál es el modo en que las caracterizan.

3.3 Identificar los conflictos y experiencias femeninas retratadas a lo largo de la temporada.

3.4 Determinar cuáles son las principales tramas de las series y cómo se relacionan con los géneros de ficción denominados como femeninos.

6.4 HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

Estudios precedentes (Instituto de la Mujer, 2007; Mancinas y Morejón, 2012; Arranz, 2020) confirman que las mujeres son representadas mediante estereotipos sexistas en la ficción hegemónica, sin embargo, estos paradigmas representacionales han evolucionado y se han

USC DE COMPOSTELA

convertido en retratos más complejos (Mittel, 2015; Havas, 2022; Levy, 2022), ajustándose a la televisión de calidad. De estos resultados deriva la siguiente hipótesis de la investigación:

> H1. Las series analizadas presentan una representación positiva de las mujeres. Si bien utilizan estereotipos de género para simplificar la lectura de la audiencia, los contradicen para acercarse a un personaje más redondo como lo describe Forster en su libro *Aspects of the novel* (1929), y a las categorías de antiheroínas establecidas por Levy (2022).

La segunda hipótesis se deriva de los estudios de las series producidas en el contexto post-#MeToo donde se estima que este acontecimiento influye en la construcción de narrativas que ponen en el centro de su discurso el feminismo neoliberal (Alsop, 2019).

> H2. Las series analizadas contienen entre ellas patrones similares en sus temáticas y modos de representación falsamente integradores, es decir, contienen mensajes del feminismo neoliberal.

La tercera hipótesis proviene de la literatura académica de la representación de la amistad femenina en la ficción.

> H3. Las amistades representadas en las series analizadas desmitifican la imposibilidad de la amistad femenina, favoreciendo el concepto de sororidad propuesto por hooks (2020).

6.5 CONCEPTUALIZACIÓN EL ANÁLISIS DE CONTENIDO

El análisis de contenido es un método que estudia la comunicación de manera sistemática, objetiva y cuantitativa (Kerlinger, 1986). En primer lugar, esta técnica es sistemática en tanto que el contenido debe ser estudiado de la misma manera, delimitando códigos que faciliten su reproducibilidad. En segundo lugar, es objetiva porque los sesgos personales de la persona investigadora no deben influir los resultados, es decir, los resultados deben ser reproducibles sin importar quién lo realice. Finalmente, debe ser cuantitativa, ya que el objetivo de este método es una representación correcta del cuerpo de mensajes revisados. Debido a esto, el análisis de contenido es una de las técnicas de investigación más utilizadas en el estudio de los medios masivos de comunicación.

Mediante esta técnica se pueden analizar el uso de símbolos (Lasswell, 1941) e indicadores culturales, es decir, tendencias temáticas, por ejemplo, como ciertos grupos (ej. mujeres, infancias, etc.) son representados en la televisión (Gerbner, 1969; Gerbner y Signorielli, 1982) en los medios masivos. Por tanto, este método ha sido utilizado en diferentes soportes de mediáticos, uno de estos los programas de televisión (Wimmer y Dominick, 2013; Gerbner y Signorielli, 1982).

Los pasos para conducir un análisis de contenido, de acuerdo con Wimmer y Dominick (2013) son:

1. Formular preguntas de investigación o hipótesis.
2. Definir el universo de la cuestión.
3. Selecciona una muestra apropiada del universo.
4. Seleccionar y definir una unidad de análisis.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5 Construir las categorías del contenido que serán analizadas.
6 Establecer un sistema de cuantificación.
7 Entrenar personal investigador y conducir una prueba piloto.
8 Codificar el contenido de acuerdo con las definiciones establecidas.
9 Analizar los datos recolectados.
10 Extraer conclusiones y buscar indicios.

Las variables se definen de acuerdo con el objeto de estudio, por ejemplo, en el estudio feminista del cine y la televisión, se mide el tiempo en hablan los personajes femeninos (Geena Davis Institue on gender in media, 2016), el uso de estereotipos en la caracterización de los personajes femeninos (Galán Fajardo, 2007), la cantidad de mujeres dentro de los equipos de producción y su relación con la representación positiva de las figuras femeninas en la ficción (Saavedra Llamas, Herrero de la Fuente y Gago Gelado, 2024), entre otras variables. En algunas ocasiones, se concentran en temáticas específicas de la experiencia femenina, por ejemplo, la sexualidad femenina (Brey, 2018), empoderamiento (Hidalgo-Marí, 2017), maternidad (Hidalgo-Marí y Palomares, 2020), contexto familiar (Lacalle e Hidalgo-Marí, 2016), contexto laboral (Lacalle y Gómez, 2016) y lesbianismo (González-Fernández, 2018).

Aunque el análisis de contenido es conocido como un método cuantitativo (Berelson, 1952), también es posible utilizarlo para llevar a cabo una investigación cualitativa (Krippendorf, 1980). El giro cualitativo del análisis de contenido proviene de la necesidad de obtener resultados más amplios. Por su naturaleza interpretativa, está inspirado en el análisis del discurso y en el análisis narrativo. De acuerdo con Krippendorf (1980: p. 17) estos comparten las siguientes características:

- Requieren de una lectura cerrada del texto.
- Implican la rearticulación (interpretación) de determinados textos en nuevas narrativas (analíticas, deconstructivas, emancipadoras o críticas) que son aceptadas en determinadas comunidades académicas que a veces se oponen a las tradiciones positivistas de investigación.
- Requieren del conocimiento del analista que está trabajando con círculos hermenéuticos en los que participan de forma constitutiva sus propias interpretaciones condicionadas social o culturalmente.

Por lo tanto, el análisis cualitativo del contenido incluye el registro de categorías, como descripciones narrativas centradas en situaciones, ambientaciones, estilos, imágenes, significados y matices que son reconocibles (Krippendorf, 1980), de modo que es una herramienta de investigación adecuada para el objeto de estudio de la presente investigación.

6.6 PLANIFICACIÓN DEL DISEÑO METODOLÓGICO

Hacer una investigación feminista plantea la pregunta de si existe una metodología feminista. De acuerdo con Sandra Harding (1987), la manera de abordar el diseño metodológico de una investigación feminista es mediante el uso de herramientas existentes, aunque patriarcales, desde una perspectiva feminista. En este sentido, el feminismo más que contar con una metodología propia, "moldea, informa, o incluso transforma" (Kuhn, 1984: p. 67) ciertos tipos de análisis. Por lo tanto, nuestra metodología está moldeada e informada desde la teoría fílmica feminista y los estudios realizados los *feminist media studies*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El análisis feminista audiovisual puede ofrecer una lectura que exponga la forma en que se construye la representación de las mujeres a través de sus imágenes o su estructura narrativa (Kuhn, 1984; Zurián Hernández y Herrero Jiménez, 2014). Esta investigación se concentra en la estructura narrativa del relato, en tanto estudiamos los personajes y su desarrollo narrativo y social a lo largo de la temporada. Debido a esto, la selección de la herramienta de análisis tiene que permitir la disección de los elementos narrativos.

Las técnicas de investigación utilizadas en los estudios de la teoría fílmica feminista se han tomado de los análisis sociológicos de la producción cultural, de los estudios culturales y de la teoría del cine. Por esto, las investigaciones feministas se concentran en la semiótica junto con el estructuralismo y el psicoanálisis como herramienta metodológica (Kuhn, 1984), aunque algunos estudios, especialmente los basados en la televisión, han utilizado análisis de contenido (Galán Fajardo, 2007). No obstante, considerando su enfoque totalmente cualitativo y que nuestro objeto de estudio comporta resultados subjetivos, se ha decidido que el ángulo metodológico adecuado es el mixto, es decir, un análisis cualitativo-cuantitativo, por lo que las herramientas semióticas y narrativas quedan descartadas, aunque contribuyen la construcción de las fichas de análisis. Esta decisión ha sido tomada porque la combinación de estos enfoques metodológicos permite acentuar la validez de los resultados obtenidos (Conde y Galera, 2005). En este sentido, el enfoque cuantitativo habilita a la investigadora sistematizar la recolección de los datos y facilitar la reproducibilidad del estudio, mientras que la cualitativa otorga una perspectiva más amplia del análisis (Krippenforf, 1980). Debido a esto, se ha estimado que el método más adecuado para realizar esta empresa es el análisis de contenido, porque, al ser altamente flexible y adaptable (Hansen y Machin, 2013) permite ser adaptado a las particularidades de la investigación, es decir, permite incluir elementos imprescindibles para el análisis narrativo. Además, es una herramienta útil para analizar aspectos simbólicos que brindan evidencia de cómo los roles de las mujeres en la televisión pueden ser estereotípicos (Mendes y Carter, 2008; Tuchman et al., 1978).

De la misma manera, seleccionamos el análisis de contenido porque es una técnica consolidada en la investigación de los medios de comunicación (Hansen y Machin, 2013; Wimmer y Dominick, 2013; Igartua, 2006) que permite obtener indicadores, tanto cuantitativos como cualitativos, mediante procedimientos sistemáticos de obtención de datos (Bardin, 1996), permitiendo desvelar los significados latentes en un texto (Piñuel, 2002; Roca Baamonde, 2020). Es decir, permite descubrir lo invisible, por lo que también es una buena herramienta para la investigación perspectiva feminista, ya que en palabras de Kuhn (1984), "el análisis fílmico feminista, puede decirse, se concentra en hacer visible lo invisible" (p. 71). Del mismo modo, aporta rigor científico al estudio en tanto que permite describir objetiva, sistemática y cuantitativamente el contenido manifiesto de la comunicación (Berelson, 1952), por esto se considera que es idóneo para examinar los patrones narrativos y representación femenina de las series de Netflix. Por lo tanto, se ha seleccionado el análisis de contenido como herramienta metodológica porque permite abordar los objetivos establecidos y comprobar las hipótesis formuladas como punto de partida de la investigación.

Por la naturaleza de nuestro objeto de estudio y conscientes de que la analista adapta el método para su experimentación, recurrimos a los aportes de la narratología, la narrativa audiovisual y teoría fílmica feminista para el análisis de las esferas de acción y relacionales de los personajes. De esta base partimos para desarrollar la primera ficha de análisis que responde a los objetivos específicos 1.4, 2, 3, 3.1, 3.3 y 3.4. Nos concentramos en los acontecimientos representados y su relación con las interacciones sociales de los personajes (veáse diseño de ficha nº 1), sustentada en una parte por el análisis textual de Livingstone (1998) y los cambios de estado propuestos por Todorov (1971), ya que de este modo se puede descomponer la

estructura narrativa. También sustentamos la parte relacional con las teorías de interacción social (Svennevig, 1999) y los resultados de los estudios sobre la amistad femenina en la ficción (Todd, 1980; Hollinger, 1998; Yalom y Donovan Brown, 2015). Asimismo, para el estudio de la representación y caracterización de los personajes (Objetivos, 1,1.1. 1.2, 1.3, 1.4, 2.1, 2.2, 2.3, 2.4 y 3.2), diseñamos la segunda ficha de análisis sustentada en las rejillas creadas por Galán Fajardo (2007), Roca Baamonde (2020) y Torres-Romay e Izquierdo-Castillo (2022) sobre el análisis de personajes femeninos, añadiendo además cuestiones sobre las relaciones, basada en la tipología de amistades propuesta por Todd (1980) (veáse diseño de ficha de análisis núm. 2).

En cuanto al análisis de los vínculos afectivos entre mujeres, consideramos que las dos fichas nos brindan un espacio para examinar como se desenvuelven a lo largo de la trama, por lo que es esencial registrar cómo se muestran en el principio y el final de la temporada. En definitiva, la ficha de análisis nº 1 consigue explorar los conflictos y reconciliaciones entre ellas, además de permitirnos describir los tipos de interacciones que comparten.

El diseño de la investigación, siguiendo los pasos propuestos por Wimmer y Dominick (2013), está fundamenta en el marco teórico. Las bases teóricas se sustentan en los estudios culturales y su relación con la teoría fílmica feminista, los *feminist media studies*, la teoría de la representación social y la narratología y el estado de la cuestión (concentrada en los estudios de la teoría fílmica feminista y su relación con la investigación sobre la representación de la amistad femenina en la ficción audiovisual), además de explorar fundamentos teóricos sobre la metodología de análisis de contenido. Con el fin de llevar a cabo el plan de investigación es necesario elaborar fichas de análisis que abarquen las diferentes perspectivas de la investigación, de ahí que en el siguiente apartado expliquemos en detalle su diseño.

6.7 ELABORACIÓN DE LAS FICHAS DE ANÁLISIS

6.7.1 Diseño de la ficha de análisis nº. 1

El primer tipo de ficha de análisis se diseña con la finalidad de analizar los elementos narrativos de los episodios, los resultados obtenidos nos permiten responder a los objetivos 2 y 3. Para la creación de la ficha de análisis nº 1 nos basamos en la estructura narrativa (eventos y existentes) y las investigaciones sobre las amistades entre mujeres. Esta ficha tiene el fin de recolectar los datos relacionados con los patrones narrativos, temáticos y relacionales de los episodios de las series estudiadas. Estos son los elementos que conforman la ficha, que en este apartado explicaremos con más detenimiento:

- Datos técnicos: nombre de la serie, dirección, guion, número y título del episodio, temáticas del episodio y sinopsis.
- Acontecimientos: equilibrio inicial, perturbación, reconocimiento del desequilibrio, intento de reparación, (re)establecimiento del nuevo equilibrio, complicaciones, resoluciones, escenarios y tipo de acontecimiento.
- Interacciones relacionales: descripción de las interacciones y tipo de interacciones que acontecen.
- Observaciones: especificaciones cualitativas que son relevantes.

En el capítulo 3 se constata que la estructura narrativa está conformada por los eventos o acontecimientos, existentes y discurso, de ahí que los ítems de la ficha nº 1 recojan acontecimientos y existentes. Considerando que los episodios conforman varios eventos

concatenados, decidimos enfocarnos en aquellos que sean nucleares para la secuencia narrativa, es decir, los que hacen que avancen los relatos. Para recoger los acontecimientos, nos basamos en los cambios de estado propuestos por Todorov (1971), ya que es un modelo de la estructura narrativa que describe la cadena de sucesos de la ficción, estos son: (1) equilibrio inicial, (2) perturbación, (3) reconocimiento del desequilibrio, (4) intento de reparación y (5) restablecimiento o nuevo equilibrio. Asimismo, nos inspiramos en el análisis textual recomendado por Sonia Livingstone (1998) para las *soap operas*, donde considera las resoluciones y complicaciones dentro de los cinco estados de transformación narrativos. La complicación se refiere a los eventos que son contrarios a las metas o expectativas del protagonista y la resolución es el evento o acción que soluciona la complicación, es decir, funcionan en comunión. Por esto, es importante enumerar las complicaciones con las resoluciones para determinar si quedan abiertas o concluyen. En el caso de que las resoluciones solo representen una consecuencia de la complicación, se marca que no está completada con el símbolo (u). En algunos cambios de estado puede no haber complicaciones y resoluciones. Para determinar cuál es la trama principal nos guiamos por el título del episodio.

En la Tabla 8 describimos los cambios de estados de la narrativa que recogemos en la ficha de análisis. Por la naturaleza cualitativa de la ficha, también sistematizamos los tipos de acontecimientos para medir cuáles son los que tienen mayor frecuencia en las series estudiadas. Los tipos de acontecimiento son: sexo-afectivo, familiar, amistad femenina, profesional, rivalidad femenina.

Tabla 8. Programa narrativo de acontecimientos.

1. Equilibrio: es el evento o acción que desemboca el programa narrativo. Indica el equilibrio del relato y vislumbra el desequilibrio.
2. Perturbación: evento que perturba el equilibrio inicial. Puede ser entendido como la introducción al conflicto, desencadenado la trama.
3. Reconocimiento del desequilibrio (culpa): este se refiere al reconocimiento de los personajes al desequilibrio.
4. Intento de reparación (restitución): la búsqueda de la resolución del desequilibrio.
5. Establecimiento del nuevo equilibrio (redención): este es el nuevo equilibrio, en el que normalmente comienza el siguiente episodio.
Nota: los cambios de estado implican resoluciones y complicaciones.

Fuente: Elaboración propia basada en Todorov (1971) y Livingstone (1999).

En esta ficha, también se registran los escenarios donde suceden los acontecimientos en cada cambio de estado, pues es importante analizar que tipos de espacios ocupan las protagonistas, ya sean domésticos, profesionales o políticos. Esto permite determinar cuál es la dimensión social que se prioriza en las narrativas femeninas estudiadas.

Asimismo, debido a que analizamos la manera en qué se representan las amistades femeninas (objetivo 2) también nos interesa medir los tipos de interacciones que suceden y quiénes participan durante los capítulos. Para decidir los tipos de interacciones relacionales nos basamos en los componentes de la amistad y rivalidad femenina que exploramos en el Capítulo 4, que se explican en la Tabla 9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

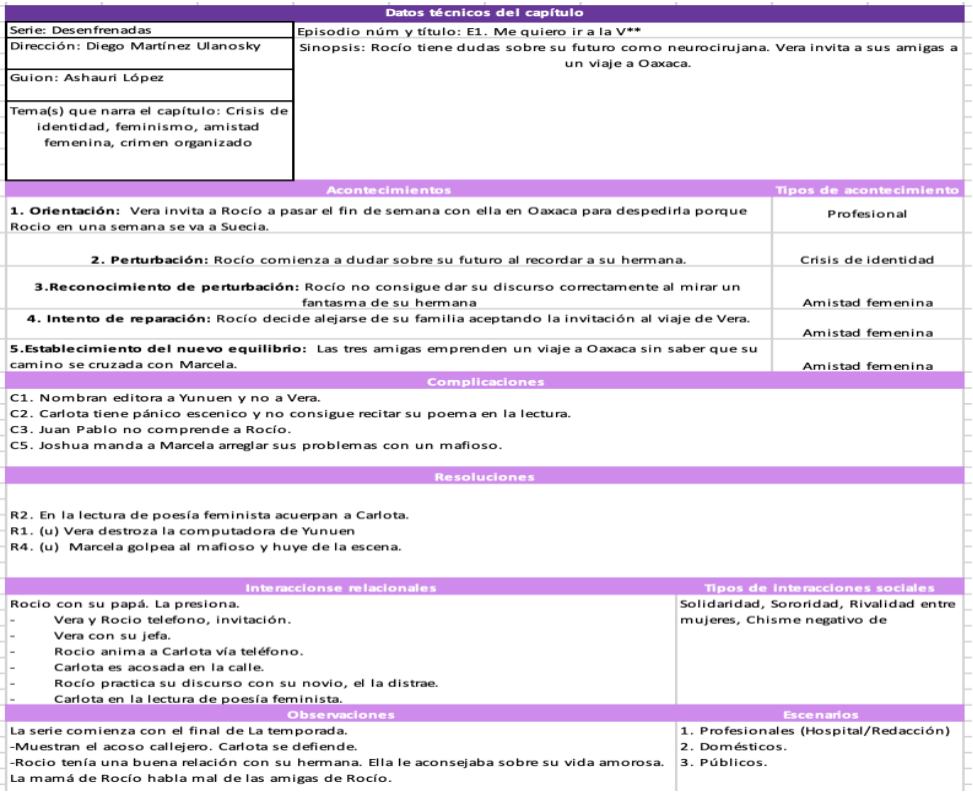
Tabla 9. Tipos de interacciones relacionales.

0.	Solidaridad
1.	Sororidad
2.	Confidencia
3.	Crueldad normativa
4.	Conflicto
5.	Solicitud de opinión
6.	Rivalidad entre mujeres
7.	Chisme negativo
8.	Sexo-afectividad
9.	Otro:

Fuente: Elaboración propia

Para registrar estas interacciones se hace una pequeña descripción. Estas interacciones pueden ser similares a la información que recolectamos en el análisis de la estructura narrativa porque la trama se desarrolla en las interacciones sociales. Sin embargo, para diferenciar, nos concentramos en el tipo de interacción social que se está retratando, es decir, las citadas en la Tabla 9. De la misma manera, podemos registrar momentos que no sean relevantes para el avance de la trama en la rejilla de observaciones, que también puede servir para anotar cuestiones formales relevantes. En la Figura 1 compartimos una imagen del resultado del diseño de la ficha nº1.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Datos técnicos del capítulo	
Serie: Desenfrenadas	Episodio núm y título: E1. Me quiero ir a la V**
Dirección: Diego Martínez Ulanosky	Sinopsis: Rocío tiene dudas sobre su futuro como neurocirujana. Vera invita a sus amigas a un viaje a Oaxaca.
Guion: Ashauri López	
Tema(s) que narra el capítulo: Crisis de identidad, feminismo, amistad femenina, crimen organizado	

Acontecimientos	Tipos de acontecimiento
1. Orientación: Vera invita a Rocío a pasar el fin de semana con ella en Oaxaca para despedirla porque Rocio en una semana se va a Suecia.	Profesional
2. Perturbación: Rocío comienza a dudar sobre su futuro al recordar a su hermana.	Crisis de identidad
3.Reconocimiento de perturbación: Rocío no consigue dar su discurso correctamente al mirar un fantasma de su hermana	Amistad femenina
4. Intento de reparación: Rocío decide alejarse de su familia aceptando la invitación al viaje de Vera.	Amistad femenina
5.Establecimiento del nuevo equilibrio: Las tres amigas emprenden un viaje a Oaxaca sin saber que su camino se cruzada con Marcela.	Amistad femenina

Complicaciones
C1. Nombran editora a Yunuen y no a Vera. C2. Carlota tiene pánico escenico y no consigue recitar su poema en la lectura. C3. Juan Pablo no comprende a Rocío. C5. Joshua manda a Marcela arreglar sus problemas con un mafioso.

Resoluciones
R2. En la lectura de poesía feminista acuerpan a Carlota. R1. (u) Vera destroza la computadora de Yunuen R4. (u) Marcela golpea al mafioso y huye de la escena.

Interaccionse relacionales	Tipos de interacciones sociales
Rocio con su papá. La presiona. - Vera y Rocio telefono, invitación. - Vera con su jefa. - Rocio anima a Carlota vía teléfono. - Carlota es acosada en la calle. - Rocío practica su discurso con su novio, el la distrae. - Carlota en la lectura de poesía feminista.	Solidaridad, Sororidad, Rivalidad entre mujeres, Chisme negativo de

Observaciones	Escenarios
La serie comienza con el final de La temporada. -Muestran el acoso callejero. Carlota se defiende. -Rocio tenía una buena relación con su hermana. Ella le aconsejaba sobre su vida amorosa. La mamá de Rocío habla mal de las amigas de Rocío.	1. Profesionales (Hospital/Redacción) 2. Domésticos. 3. Públicos.

Figura 1. Ejemplo de la Ficha de análisis n1 sobre la estructura narrativa (Fuente: Elaboración propia)

6.7.2 Diseño de la ficha de análisis nº. 2

La segunda ficha de análisis se crea para analizar a los personajes principales – mujeres y hombres. En este caso, consideramos a los personajes que tienen subtramas individuales en la mayoría de los episodios. El diseño de esta ficha está basado en las propuestas por Elena Galán Fajardo (2007), Silvia Roca Baamonde (2021) y Torres-Romay e Izquierdo-Castillo, J. (2022). El esquema de la ficha se divide en cinco categorías: aspectos técnicos, la dimensión física, psicológica, sexual y social. En la Tabla 10 se desglosan los ítems pertenecientes a cada categoría. Enseguida de la tabla definimos cada apartado y la manera en que se recolectan los datos.

Tabla 10. Diseño de ficha de análisis nº2.

Dimensiones del personaje	Ítems en ficha de análisis
Aspectos técnicos	- Nombre del personaje - Serie a la que pertenece - Biografía breve
Dimensión física	- Edad - Género/sexo - Nacionalidad y raza - Color de ojos - Color de cabello - Complexión (gorda, media, delgada) - Atractivo - Vestimenta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dimensión psicológica	- Tipo de personalidad (Introvertido y extrovertido) - Temperamento (sensorial, intuitivo, racional y emocional) - Actitudes - Objetivos y metas (Profesionales, personales, políticos) - Personaje tipo (estereotipos y tipologías de personajes basadas en el contínuum de la antiheroína. - Arco narrativo del personaje (Plano/ transf. radical/ moderado/ traumático/ circular) - Conflictos (internos, de relación, sociales)
Dimensión sexual	- Orientación sexual (heterosexual/homosexual/bisexual/otro) - Vida sexual - Cómo ejerce su sexualidad
Dimensión social	- Estado civil - Profesión - Relaciones entre personajes - Estabilidad en las relaciones - Temáticas de conversación - Escenarios - Ámbitos de acción - Feminista (si, no)

Fuente: Elaboración propia basada en Galán Fajardo (2007), Roca Baamonde (2021) Torres-Romay, E., & Izquierdo-Castillo, J. (2022).

1. Aspectos técnicos: En este apartado se recogen datos sobre la serie para la interrelación de datos, el nombre del personaje para identificarlo, también se recolecta una breve biografía con la información que se recoge sobre él durante la temporada.

2. Dimensión física: de acuerdo con Egri (1946) se refiere a todos aquellos aspectos externos del personaje, por tanto, en este apartado, recolectamos datos con referencia a su físico, y también registramos datos cualitativos para profundizar en el modo en como se representan estos personajes. A continuación, describimos cada variable de esta dimensión.

    - Edad: se coloca la edad del personaje, si es que se menciona.
    - Género/sexo: femenino, masculino, no binario, transfemenino, transmasculino y otro. Si en la diégesis no se específica el género, se considera el que aparente por su fisonomía y nombre.
    - Nacionalidad y raza: si no se hace referencia a una nacionalidad se asumirá la del país de producción, del mismo modo, con la raza, se asumirá por el aspecto físico.
    - Color de ojos: oscuros (marrones) y claros (verdes, miel, azules).
    - Color de cabello: morena, pelirrojo, rubio, otro.
    - Complexión: se coloca la complexión que se describe dentro de la diégesis. Si no se menciona, se hace una aproximación comparando el físico del resto de protagonistas, ya que resulta interesante medir la diversidad de cuerpos en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ficción audiovisual para observar si ha habido una evolución en la caracterización.

- Atractivo: del mismo modo que la complexión, se considera como los personajes se perciben dentro de la diégesis. A diferencia de la complexión no se recolectará información si no hay una mención explícita.
- Vestimenta: esta se colecta con las siguientes variables desplegadas en la Tabla 11. Esta puede basarse en los comentarios diegéticos de los personajes.

Tabla 11. Tipo de vestimenta.

Tipos de vestimenta
- Ejecutiva (trajes, americana, pantalones sastre)
- Seductora (ropa descubierta)
- "Femenina" (colores pasteles, faldas, vestidos, maquillaje)
- Desaliñada (ropa arrugada, sin maquillaje)
- Llamativa (colores estridentes)
- Masculina (ropa que no marca la figura femenina)
- Otro.

Fuente: Elaboración propia

3. Dimensión psicológica: de acuerdo con Galán Fajardo (2007) abarca la personalidad, carácter y todo aquello que configura el modo de pensar y de sentir de los personajes. En este apartado, medimos las siguientes variables:

    - Tipo de personalidad: basada en los modelos establecidos sobre la dimensión psicológica del personaje de Egri, Seger y Galán Fajardo obtenemos dos inclinaciones principales, la introversión y extraversión. La personalidad introvertida se refiere aquellas personas que vierten su energía hacia el interior, de ahí que las personas reflexivas, tímidas y artísticas son descritas como introvertidas. De modo que, las personas extrovertidas son sociables y expresivas.
    - Temperamento: ara recopilar esto, se utiliza la tipología de Hirsh y Kummerow (1998), sensorial, intuitivo, racional y emocional.
    - Actitudes: los tipos de actitudes se basan en Galán Fajardo (2007), entre ellas se encuentran manipuladora (mentirosa y abusiva), agresiva (violenta y amenazante), comprensiva (agradable, cariñosa, solidaria), arrepentida, desconfiada (celosa), confidente, seductora, crítica, frustrada, segura, deprimida, brusca, indiferente e insegura.
    - Arco narrativo: esta variable mide la evolución del personaje, además de ser clave para definir si son personajes planos o redondos. Para medir esto,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

consideramos los arcos narrativos plano, transformación radical, moderado, traumático y circular.

- Conflictos: en este sentido, medimos los conflictos internos, relacionales y sociales del personaje, este apartado es abierto, pero tambiéne tiene la utilidad de cuantificar si tienen o no conflictos.
- Objetivos y metas: del mismo modo que los conflictos, nos interesa saber si tienen objetivos y metas profesionales, personales y políticas.

4. Dimensión sexual: si bien ni Egri (1946) ni Galán Fajardo (2007) consideran la dimensión sexual, consideramos importante medir la manera en que se retrata la sexualidad femenina en las series seleccionadas. En este apartado, consideramos tres aspectos:

    - Orientación sexual: heterosexual, homosexual, bisexual y otro.
    - Vida sexual: aquí medimos si en la narrativa se muestra este ámbito del personaje.
    - Cómo ejerce su sexualidad: esta variable incluye masturbación y contacto sexual con otros personajes.

5. Dimensión social: se refiere al ámbito en el que el personaje interactúa con otros personajes. Debido a la naturaleza de nuestra investigación, cuantificaremos las relaciones de los personajes principales, ya sean familiares, amistades, profesionales y sexo-afectivas. También, basándonos en la ficha de análisis de Galán Fajardo (2007), anotaremos la estabilidad de las relaciones, las temáticas de conversación que mantienen entre ellos (veáse Tabla 12), y también si los describen, en el caso de que sea amistad, se especificará su tipo de acuerdo con las categorías social, política, erótica y sentimental, aunque estas pueden combinarse.

Tabla 12. Temáticas de conversación.

Temáticas de conversación
- Temática aficiones: comparten sus gustos personales.
- Temática personal: la conversación está relacionado con ellas mismas, como se sienten respecto a algún acontecimiento.
- Temática sentimental: hablan sobre sus vínculos sexo-afectivos.
- Temática profesional: cuando hablan sobre su futuro profesional.
- Temática sexualidad: comparten sus experiencias sexuales.
- Crueldades normativas: comentarios que regulen el género
- Temática familia: comparten su experiencia e historia familiar.
- Vestimenta-aspecto físico: comentarios con referencia al aspecto físico de los personajes (hombres / mujeres / otro género).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Chismes negativos hacia mujeres (u hombres).
- Temática política: observar si discuten temas de actualidad y política.
- Temática feminismo (tono positivo o negativo): si discuten cuestiones respecto al feminismo.
- Temática violencia sexista: comparten sus experiencias del sexismo.
- Temática violencia racista: comparten sus experiencias de racismo.
- Temáticas violencia clasista: comparten sus experiencias de clasismo.

Fuente: Elaboración propia basada en Galán Fajardo (2007)

Asimismo, se cuantificará el estado civil (soltera, casada, divorciada, viuda, sin datos, otro), la profesión, los ámbitos de acción (profesionales) y si se define o no feminista. En la Figura 2, presentamos el diseño final de la ficha nº2.

Análisis de personaje					
Nombre del personaje:					Biografía:
Género:	M	H	T/NB	Edad:	
Nacionalidad y raza:					
Serie a la que pertece:					
Color de cabello:					
Color de ojos:					
Complexión:					
Atractivo					Se hace referencia:
Vestimenta:					
Dimensión psicológica					
Tipo de peresonalidad:					Temperamento
Actitiudes:					Conflicto relacional:
Arco narrativo:					Conflicto social
Conflicto interno:					¿Tiene objetivos o metas?
Tipo de personaje:					¿Cuáles son sus objetivos o metas?
Dimensión sexual					
Orientación sexual:					¿Tiene vida sexual?
¿Cómo ejerce su sexualidad?					
Dimensión social					
temáticas de conversación:					Profesion:
Estado civil - final de temporada					Estado civil - inicio de temporada
Ambito de acción				¿Se define como feminista?	Estabilidad en las relaciones
Relaciones entre personajes					
Nombre del personaje					Tipo de relación
Nombre del personaje					Tipo de relación
Nombre del personaje					Tipo de relación
Nombre del personaje					Tipo de relación
Nombre del personaje					Tipo de relación
Nombre del personaje					Tipo de relación

Figura 2. Ficha de análisis nº2 (Fuente: Elaboración propia)

7 ANÁLISIS DE LOS DATOS

"Nearly everything I know about love, I've learnt it from my long-term friendships with women"
- *Dolly Alderton*

7.1 ANÁLISIS NARRATIVO

7.1.1 Recorrido por los argumentos de las series

7.1.1.1 Desenfrenadas

Desenfrenadas es una serie ambientada en Oaxaca, México que sigue la historia del encuentro de tres amigas, Rocío, Vera y Carlota, con Marcela, una mujer que ha tenido una vida totalmente distinta a ellas. El encuentro de estos dos mundos sucede en medio del viaje de despedida de Rocío.

Rocío, la protagonista con mayor peso narrativo, gana una beca para estudiar neurocirugía en una universidad reconocida de Suecia. Estos estudios fueron facilitados por su padre, un reconocido investigador y neurocirujano. El objetivo de sus estudios en el extranjero es continuar las investigaciones de su padre. Antes de su viaje a Suecia, la hermana de Rocío, Sofía, fallece repentinamente. Este acontecimiento, la hace replantearse si el futuro que ha planificado, como médica y casarse con Juan Pablo, su pareja, es lo que ella realmente aspira a vivir. Entretanto, Vera, su amiga desde la adolescencia, la invita a ella y Carlota, otra amiga de ellas, a pasar unos días en Oaxaca para perseguir a su vínculo sexo-afectivo, Cris, un hombre que no tiene mucho interés en tener un compromiso con ella. Vera tiene una vida más caótica y activa que Rocío, trabaja en una revista de moda y aspira a un ascenso como editora el día que invita a sus amigas. Por su parte, Carlota apenas está descubriendo cuál es el camino profesional que quiere emprender. Ella se identifica como feminista y está interesada en la creación de poesía y ensayos políticos para denunciar el sexismo, sin embargo, por sus inseguridades, no es capaz de compartir sus textos con el mundo.

Después de un ataque de pánico durante su discurso de aceptación de la beca de estudios en Suecia, Rocío acepta la invitación de Vera a Oaxaca el fin de semana con sus amigas sin avisarles a su padre ni madre con el fin de escapar de sus dudas existenciales.

No obstante, Rocío no es la única que está huyendo de una situación que no quiere enfrentar. Vera tuvo un desplante en el trabajo por no recibir el ascenso que le había prometido Zoé, su jefa, en la edición de la revista de moda donde trabaja. Yunuén, su rival, se mofa y le presume que ella fue quien consiguió el puesto, Vera explota y destruye el ordenador portátil de Yunuén. Por su parte, Carlota no es capaz de leer su poesía feminista frente a su colectiva, la nubla el pánico escénico y la falta de seguridad en ella misma. Asimismo, mantiene una relación virtual con Toshi, un chico que no ha visto cara a cara, pero con quien intercambia fotos y vídeos íntimos.

En el camino hacia la ciudad de Oaxaca, en una gasolinera, Marcela irrumpe violentamente en el automóvil de Vera, y las amenaza con una pistola obligándolas a llevarla al pueblo más cercano. Marcela está huyendo de su situación familiar difícil, pues su pareja, Joshua, la quiere prostituir para saldar una deuda con el Sapo, el jefe de la mafia donde trabaja Joshua. La deuda es causada por el hermano menor de Marcela, Mike, quien roba el dinero que Joshua le debía al Sapo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la primera oportunidad que tiene, Vera abandona a Marcela en medio del camino fingiendo que el neumático estaba pinchado. Su mochila se queda dentro del automóvil, y, cuando Rocío la encuentra, decide ayudar a Marcela porque le recuerda a su hermana y lo culpable que se siente por no haberla salvado.

Figura 3. Información sobre *Desenfrenadas* en Netflix

Nota: En esta imagen se visualizan datos técnicos de la serie como la cantidad de episodios y el reparto principal de acuerdo con la plataforma Netflix (Netflix, 2024).

El grupo de amigas acude a la fiesta donde Vera espera encontrarse a Cris vistiendo los vestidos de la sesión de fotos de la revista que encuentran en el maletero de su coche. Con el objetivo de provocarle celos, Vera invita a un chico que conoce mediante una app de citas. En la fiesta, Vera se decepciona con Cris después de tener sexo con él. Mientras tanto, Carlota se enamora de un chico que se encuentra en el baño quien la invita a un evento feminista. Cuando están saliendo de la fiesta de Cris, Marcela las encuentra y les pide que le devuelvan su mochila, Rocío se acerca a ella y le dice que va a ayudarla a encontrar a su hermano. En un principio, Vera está en desacuerdo con esa decisión, no obstante, cambia de opinión después de que Marcela evite que sea violada por el chico que llevo a la fiesta de Cris. El viaje se complica más cuando la policía aparece en el hotel buscando a Rocío y piensan que vienen a por Marcela. Deciden, entonces, huir a Puerto Escondido, donde la familia de Vera tiene una casa.

Al llegar allí, se encuentran con la esposa del padre de Vera, Mariel. Durante su estadía, Vera descubre que su padre le regaló el anillo de su abuela, un objeto con un gran valor simbólico para ella porque tenía una relación cercana con ella. Vera decide robarlo, y, al ser descubierta por Mariel, vuelven a huir. Esta vez se encuentran con una tormenta tropical que les deja sin internet ni señal del teléfono móvil. Afortunadamente, en el camino encuentran a un señor que las acoge en su hogar. Una vez en la morada del señor, conocen a su familia conformada por Álvaro, su hijo, y a su esposa, Juana, la partera de pueblo. Ambos las reciben con cariño. En medio de la tormenta, Juana debe ayudar en un parto, Carlota se ofrece con Rocío a asistirla. La experiencia cambia por completo la perspectiva de Rocío sobre la medicina

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y a Carlota la inspira a seguir creando obras feministas. Mientras tanto en la casa de la partera, Vera y Marcela se sinceran sobre sus pasados. Descubren que, a pesar de las diferencias socioeconómicas, las dos se sienten solas en el mundo. Este momento las acerca más y las ayuda a eliminar sus prejuicios respectivos. Asimismo, Rocío conecta de una manera especial con Álvaro, quien le enseña otra perspectiva para ver la vida. Por primera vez, ella se arriesga y se besa con él, olvidando por completo a Juan Pablo, su prometido.

Después de que la tormenta termina, las cuatro devienen personas diferentes. No obstante, cuando parecía que la calma había llegado, se quedan sin combustible en medio de la autopista. Por suerte, llega Tobías, un chico hippie y atractivo en una motocicleta que las ayuda a llegar a la gasolinera más cercana. Vera, al intentar pagar con la tarjeta de su padre, es consciente de que se quedaron sin dinero y decide escapar de allí sin pagar. Detienen el coche en medio de una playa y ahí se vuelven a encontrar con Tobías, quien las invita a una fiesta cósmica cerca de allí. Esta fiesta es otro espacio donde las cuatro amigas consiguen liberarse de sus miedos y transformarse. Rocío acepta su nueva versión de sí misma, Carlota se atreve a leer su poesía delante de los y las asistentes de la fiesta, Vera descubre que quizás encontró en Marcela un vínculo profundo que traspasa la etiqueta de amistad, Marcela, a pesar de sentir lo mismo, prefiere volver a su vida de antes y evitar que su hermano se convierta en un delincuente como Joshua. Sin embargo, ella ya no es la misma y su regreso desata la violencia de Joshua, quien insiste en que ella debe acostarse con el Sapo para que le perdone sus deudas.

Al día siguiente, Vera, Rocío y Carlota descubren que Marcela se fue, debido al vínculo que han construido durante el viaje, no saben si buscarla o aceptar que se marchó. No obstante, Rocío decide quedarse con Tobías por si Marcela decide regresar con ellas. Carlota y Vera se van, pues la segunda tiene intenciones de reparar el daño que hizo en su trabajo devolviendo los vestidos a Yunuén y dejar atrás la rivalidad entre ellas. Mientras tanto, Rocío y Tobías limpian la playa y, más adelante, él le enseña a Rocío a surfear. También le explica las bondades del amor libre, ella lo acusa de mentiroso y de rompecorazones. Tobías insiste en que no es así y la convence de que no quiere nada con ella. Más tarde, tras surfear, la invita a ducharse en su casa con otras intenciones.

Después de la fallida intención de Vera de devolver los vestidos y ser rechazada por el equipo de la revista, Carlota es víctima de porno-venganza. Los vídeos y fotos que ella le enviaba a su novio virtual, Toshi, fueron editados y yuxtapuestos con otros de sus discursos feministas. Ella recibe la noticia gracias a una llamada de su hermana quien la acusa de humillar a su familia. Enseguida, Carlota llama a su mamá, quien la tranquiliza y es comprensiva con ella, aunque la reprime en un primer momento por confiar demasiado en alguien que no conoce en persona. Asimismo, su colectiva feminista se comunica con ella para invitarla a que responda denunciándolo en línea. Luego de esta llamada, Carlota duda en responder, porque cree que es posible solucionarlo eliminando el vídeo. En esos momentos, Juan Pablo se acerca a Vera y Carlota para preguntarles sobre la localización de Rocío, pero ellas la desconocen, y se unen a él para encontrarla.

Mientras tanto, Marcela extraña a sus nuevas amigas, y les envía un mensaje expresando su arrepentimiento de haber huido sin despedirse antes de retomar su trabajo como bailarina exótica para pagar las deudas de su novio y su hermano. La notificación de este mensaje, ya reunidas las tres amigas, las incita a buscarla y rescatarla del entorno tóxico en el que ella vive. Luego, la encuentran gracias a unos fósforos del motel, que se quedaron en el automóvil de Vera, ubicado enfrente del local donde Marcela trabaja todas las noches. Cuando la ven en su entorno social descubren que vive en un lugar hostil y lleno de violencia sexista, incluso son testigos del maltrato que ejerce su novio Joshua mientras están esperándola fuera del motel. Del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mismo modo que Marcela salvó a Vera en su momento, sus amigas consiguen rescatarla para comenzar una vida nueva, aunque no sepan cuál será su destino.

7.1.1.2 Sweet Magnolias

Sweet Magnolias está ambientada en un pueblo ubicado en Carolina del Sur de Estados Unidos, llamado Serenity, y sigue la historia de tres amigas, Maddie, Helen y Dana Sue, que deciden emprender juntas la apertura de un spa en la antigua casa de la señorita Frances, una habitante reconocida por su compromiso con la comunidad, donde, durante su infancia, fortalecieron su amistad vendiendo limonadas. La historia comienza con la negociación del divorcio de Maddie. Bill, su esposo y médico pediatra, le fue infiel con su enfermera, Noreen, quien ahora está embarazada. Este giro de eventos la obliga a dejar atrás su vida de ama de casa, dedicada al cuidado de sus hijos, Tyler, Kyle e hija, Katie, e incursionar en el mundo laboral. Con esto en mente, sus amigas, Helen y Dana Sue, pensaron que el spa es una buena solución de trabajo para su amiga. Mientras planifican todo lo necesario para la apertura del spa, Maddie conoce a Cal Maddox, un exjugador profesional de béisbol que ahora es el entrenador del equipo del bachillerato donde participa su hijo mayor, Tyler. Ellos se conocen cuando charlan acerca del mal comportamiento de su hijo en la escuela. Una de las preocupaciones de Cal por Tyler es su enemistad con Jackson, su compañero de equipo e hijo de Mary Vaugh, rival de las Magnolias, como la comunidad de Serenity denomina a este grupo de amigas. Maddie se interesa por él al descubrir que es diferente a Bill, quien nunca la valoró. Después de muchas indecisiones y la declaración de Cal, Maddie decide tomar el control de su vida, y dejar atrás las opiniones de los demás, y comenzar a salir con él. Esta decisión no es grata para Bill, quien a pesar de estar comenzando una nueva familia con Noreen, extraña a su exesposa, hijos, e hija.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 4. Información de *Sweet Magnolia* en Netflix.

Nota: En esta imagen se visualizan datos técnicos de la serie como la cantidad de episodios y el reparto principal de acuerdo con la plataforma Netflix (Netflix, 2024).

Por otro lado, Dana Sue enfrenta problemas con la gestión de su restaurante, Sullivan's. Descubre que uno de sus empleados, Brad, su sous-chef, está robando un whisky caro. Al confrontarlo, Brad se justifica diciendo que es el responsable del éxito del restaurante, pero Dana Sue decide despedirlo. Insatisfecho, Brad la demanda por despido injustificado, sin embargo, gracias a la habilidad de Helen, su amiga y abogada, logran llegar a un acuerdo favorable. Pero este no es el único problema en la vida de Dana Sue, quien está abrumada por múltiples obligaciones: dirigir la cocina del restaurante, criar a su hija Annie y ayudar en la planificación del spa. Esta acumulación de tareas le provoca problemas de salud, pues padece de diabetes. Un susto le comunica que es momento de pausar el ritmo frenético que vive todos los días. Afortunadamente, descubre que Erik, el pastelero del restaurante, tiene un talento especial para la cocina tradicional, por lo que decide que es el mejor reemplazo para Brad, lo que le permite aliviar su carga de estrés.

Paralelamente, la apertura del spa tiene distintas complicaciones y contratiempos, sobre todo, porque la ex pareja de Helen, Ryan, quiere impedir que remodelen la casa que era de su tía Frances, alegando que es un edificio histórico. No obstante, el motivo detrás de la visita de Ryan es reconectar con Helen. Tras una conversación sincera, ambos deciden retomar su relación. En medio de esta reconciliación, Erik parece distraído después de escuchar la noticia, pues, aunque no le confiesa a nadie, está enamorado de Helen. Sin embargo, la relación de Ryan y Helen es imposible, ambos buscan diferentes metas. Por un lado, Helen desea ser madre, por el otro, Ryan no quiere ser padre. Este desencuentro termina con la relación. Erik, tras enterarse, decide consolarla y ayudarla a enfrentar de nuevo la pérdida de su gran amor.

Por otra parte, Mary Vaughn, la rival de las Magnolias intenta sabotear la apertura del local, pues cambia la fecha de la fiesta anual de recaudación de fondos para el equipo de béisbol para

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

impedir que Maddie pueda asistir, pues era el mismo día de la apertura del spa. A pesar de esto, Maddie es solidaria con ella y apoya en la planificación del evento. Afortunadamente, y a pesar de los distintos contratiempos, las Magnolias logran inaugurar el spa el día previsto.

Después de la inauguración, surgen nuevas complicaciones que afectan la vida de las Magnolias. Tyler necesita más atención debido a su mal comportamiento en el bachillerato, lo que hace que Maddie no note que Kyle está atravesando un mal momento. Kyle se siente invisible en su propia familia, especialmente porque su padre solo se interesa en hablar de béisbol y ganarse el afecto de Tyler. En un intento por competir con Cal por la atención de Maddie, Bill compra un automóvil para Tyler sin consultarlo, lo que no solo molesta a Maddie, sino también afecta a Noreen, quien se da cuenta del escaso interés de Bill en su nueva familia. Por esto, Noreen decide dejar a Bill. Estos últimos acontecimientos, empujan a Kyle a una explosión emocional contra su hermano durante una fiesta del instituto, esto culmina en un accidente automovilístico provocado por Kyle.

7.1.1.3 Valeria

Valeria está ambientada en Madrid, España, y sigue las vidas caóticas de cuatro amigas: Valeria, Lola, Carmen y Nerea. La historia comienza cuando Valeria no es capaz de terminar de escribir su primera novela para entrega a la editorial. Nada de lo que escribe la convence lo suficiente. Las presiones económicas y de su marido, Adrián, no la ayudan a encontrar la inspiración necesaria. Debido a esto, Adrián le consigue una entrevista de trabajo de seguridad de una sala en un museo de arte contemporáneo. Sus amigas, Lola, Nerea y Carmen, la animan a aceptar, comentándole los beneficios de este trabajo de medio tiempo y cómo no interferiría con su carrera de escritora. Aunque la entrevista de trabajo es exitosa, Valeria descubre que el horario es de 40 horas a la semana, lo que la pone en una encrucijada: necesita el trabajo, pero no tendría tiempo suficiente para escribir. Asimismo, su matrimonio con Adrián ya no está funcionando, él no apoya su sueño de ser escritora y hace meses que ni siquiera se tocan.

Después de la entrevista de trabajo, Valeria se reúne con sus amigas para pedirles consejo. Todas la animan a continuar con su novela y no aceptar el trabajo. Además, Lola invita a todas a una fiesta para distraerse de sus problemas. Al día siguiente, tras ser plantada por sus amigas en la fiesta, Valeria conoce a Víctor, un chico atractivo que utiliza las palabras correctas para convencer a Valeria de no aceptar el trabajo y de apostarlo todo en la escritura. Valeria le confiesa que no se siente inspirada, a lo que Víctor le sugiere que escriba una novela erótica. Este encuentro inspira a Valeria a comenzar la escritura de su primer borrador. Al terminar la primera parte, la comparte con sus amigas para que opine. Aunque no se atreven a decirle que no les gustó, comentan que el relato erótico les parece inverosímil, lo que evidencia ante sus amigas los problemas que Valeria tiene en su matrimonio. Asimismo, su editora rechaza la novela por los mismos motivos que le señalaron previamente sus amigas. El primer borrador rechazado, sumado a los retrasos en las entregas, le quita la oportunidad de publicar una novela en esa editorial. Después de esta decepción profesional, Valeria acepta el trabajo en el museo. Por otra parte, Víctor sigue presente en su vida, motivándola a continuar escribiendo, mientras que Adrián está satisfecho de que Valeria sea consciente de su situación económica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 5. Información de *Valeria* en Netflix

Nota: En esta imagen se visualizan datos técnicos de la serie como la cantidad de episodios y el reparto principal de acuerdo con la plataforma Netflix (Netflix, 2024).

Paralelamente, Lola también enfrenta cambios en su vida, su padre no puede llevar a Dani, su hermano discapacitado, a las terapias físicas. Aunque su madre podría hacerlo, Lola se ofrece a llevarlo para evitar que ella regrese a sus vidas, ya que los abandonó para seguir su sueño de ser chelista. Esta nueva responsabilidad, afecta su relación sexo-afectiva con Sergio, ya que tiene muy poco tiempo para dedicarle, lo que pone en peligro la estabilidad de su relación. Además, Lola quiere cambiar los términos de su relación con Sergio, pero él decide que no está buscando nada formal con ella porque está casado. Mientras sucede esto, su madre sigue buscándola para conversar, pero Lola decide que no quiere volver a verla, a pesar de que durante su conversación se revela que no la abandonó del todo, sino que Lola fue quien cortó la relación.

Por su parte, Carmen está encaprichada con un compañero de trabajo, Borja. Después de interactuar en una fiesta, Carmen no sabe si él está realmente interesado en ella. La mayoría de sus conversaciones giran en torno a su frustración por estar soltera y no comprender las señales mixtas que le envía Borja. En un momento tenso durante una reunión de trabajo, Borja le confiesa que quiere comenzar una relación con ella. Sin embargo, esto se complica cuando la directora de la agencia de publicidad los hace trabajar en equipo. A pesar de que descubren que son una excelente dupla, Carmen se enfrenta a dudas sobre sí misma cuando tiene una buena idea y teme que su éxito pueda afectar su relación. Además, en otra campaña que trabajan juntos, el director de la marca le ofrece a Carmen un mejor empleo en su compañía, lo que implicaría dejar de trabajar con Borja. Luego de una conversación con él, ella decide rechazar el empleo, no obstante, cuando se lo ofrecen a él, Borja acepta sin considerar lo que significaría para Carmen.

Simultáneamente, Nerea, a pesar de estar reprimida por complacer los deseos de sus padres, decide unirse a una colectiva feminista. En esta asociación, conoce a otras lesbianas que la

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

introducen en la vida sáfica. Emocionada por este descubrimiento y por finalmente formar parte de un espacio donde puede relacionarse sexo-afectivamente, comparte su experiencia con sus amigas. Sin embargo, ellas no parecen muy interesadas, incluso Carmen la interrumpe para seguir hablando de Borja. Esta interrupción culmina en una discusión entre las cuatro amigas. En ese momento, Nerea se da cuenta de que en la colectiva feminista ha encontrado un espacio donde su voz es valorada. No obstante, la situación se complica cuando Gloria se enamora de ella, pero Nerea está interesada en otra mujer, Olga. Estos sucesos la ayudan a ganar confianza en ella misma. En un impulso, se sincera con su familia sobre su orientación sexual y deja de vivir en su casa.

Finalmente, después de meses de dudar de sus capacidades como escritora, Valeria decide escribir una autoficción basada en las fantasías que tiene con Víctor. El primer adelanto encanta a su editora, quien le da una nueva oportunidad para publicar con la editorial. Paralelamente, Valeria sucumbe a los encantos de Víctor, por una parte para poder terminar la novela y por la otra, porque está fascinada con sus palabras. Además, en él halla todo lo que desearía ver en Adrián. Este encuentro la impulsa a poner fin a su matrimonio, ya que ambos ya no son felices juntos. Cuando finalmente envía su borrador terminado, su editora le propone publicarlo bajo un seudónimo. Valeria, una vez más, se enfrenta a una decisión difícil.

7.1.2 Estructura narrativa y tramas

Después del análisis de la estructura narrativa y las subtramas que ocurren en las tres series, encontramos que cumplen con los requisitos de los géneros televisivos dirigidos para mujeres. *Sweet Magnolias* es similar a las *soap operas* porque la historia se concentra en una comunidad, en este caso, en Serenity y retrata la vida cotidiana de sus protagonistas. *Valeria* encaja con el concepto de *chick flick* tradicional, primero porque está basada en un libro del género literario *chick lit*, y segundo porque se concentra en la dimensión sexo-afectiva de las protagonistas sin descuidar su ambición profesional. Nos presentan a sus protagonistas más preocupadas por encontrar la pareja ideal que su desarrollo personal o profesional. Por otra parte, *Desenfrenadas*, aunque cuenta con protagonistas femeninas y se centra por completo en la amistad entre mujeres, es quizás la que menos similitudes comparte con productos etiquetados como femeninos, pues su desarrollo sucede en un viaje por el estado de Oaxaca y tiene escenas de acción. En sentido, esta producción puede ser el resultado de la hibridación de géneros que hacen posible la evolución de esta etiqueta.

A pesar de que los géneros narrativos de las series analizadas— considerando que el término *chick flick* es más una etiqueta de marketing— parecen dispares, en el análisis de su estructura narrativa se detectaron similitudes en los viajes de sus heroínas principales. Las tres series comienzan con un cambio importante de las protagonistas con mayor narrativa y finalizan con una transformación en su identidad influenciada por el encuentro de un nuevo interés sexo-afectivo. En la Tabla 13 se desglosa la similitud entre las tramas de las ficciones analizadas.

Tabla 13. Desglose de la trama.

Desglose de la trama	***Desenfrenadas***	***Sweet Magnolias***	***Valeria***
La protagonista experimenta un evento que cambia el rumbo de su vida.	La muerte de la hermana de Rocío.	Maddie se divorcia porque su marido le fue infiel.	Rechazan la novela de Valeria.
Representación del estado mental de la protagonista.	Rocío corre para resolver su ansiedad.	Maddie destroza su habitación en frustración.	Valeria recoge su piso para evitar sus problemas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La protagonista está terminando una relación sexo-afectiva o no se siente satisfecha en la relación.	Rocío no se siente comprendida por Juan Pablo. Más bien se siente controlada por él.	Maddie se está divorciando. Bill además de serle infiel nunca la valoró.	Adrián no valora a Valeria ni apoya sus metas profesionales.
Tiene un grupo de amigas que la apoyan y la ayudan cuando lo necesita.	Carlota, Vera y Rocío emprenden un viaje para apoyar a Rocío.	Dana Sue, Helen y Maddie emprenden un negocio. Ayuda a Maddie a obtener un empleo.	Valeria se apoya en sus amigas para tomar decisiones importantes de vida.
Conoce a un interés sexo-afectivo que es opuesto a su (ex)pareja y corresponde a la belleza hegemónica.	Rocío se encuentra con Tobías. Un alma libre.	Maddie conoce a Cal quien es comprensivo con ella.	Valeria se encuentra con Víctor quien apoya sus sueños.
Su (ex)pareja intenta recuperar su afecto sin éxito.	Juan Pablo intenta arreglar su relación con Rocío al buscarla.	Bill habla con Maddie para volver a intentarlo.	Adrián trata de recuperar a Valeria.
Descubre que es libre de tomar la autonomía de su vida.	Rocío comienza a buscarse a sí misma. Se rebela del futuro que le impuso su padre.	Maddie aprende a tomar decisiones sin considerar a los demás.	Valeria decide acabar con sus malos hábitos y perseguir sus metas, luchar por lo que realmente quiere, no los demás.
Cuando empieza a sentirse satisfecha de su autonomía, ocurre un evento que retrasa su satisfacción.	Rocío decide buscar a Marcela después de saber que sufre de violencia de género.	El hijo de Maddie tiene un accidente automovilístico.	Su editora le propone publicar su novela bajo un seudónimo.

Fuente: Elaboración propia

Asimismo, las tres ficciones comienzan con la presentación del personaje femenino central en un escenario profesional y sus primeras conversaciones son siempre con algún hombre importante de sus vidas. Por ejemplo, Valeria habla con Adrián, su marido, Maddie está negociando su divorcio con Bill, su esposo, y Rocío recibe un consejo no solicitado de su padre. Seguidamente, nos presentan a su grupo de amigas, quienes siempre se están apoyando por algún acontecimiento. Mismamente, en el primer episodio nos muestran una escena de la protagonista frustrada porque ha sufrido un cambio significativo en su proyecto de vida. Conforme avanza la trama, se evidencia que es un suceso que la obliga a recuperar su autonomía. En el caso de las tres series estudiadas, las protagonistas suelen complacer a los demás. También se identificó que la mayoría de los personajes femeninos analizados tienen un viaje similar.

En toda la muestra, encontramos que al menos un episodio se dedica a presentar con mayor detenimiento a cada una de las protagonistas, aunque en el resto de los episodios también enfrentan complicaciones y resoluciones de sus tramas a lo largo de la temporada. La constante es que las protagonistas principales tienen un mayor peso narrativo en todos los episodios, ya que el resto de las historias de ellas se presenta coma una subtrama. En la Tabla 14, desglosamos los episodios que se dedicaron a desarrollar a cada una de las heroínas de las ficciones estudiadas. Estos resultados destacan la tendencia de utilizar el *flashback* para contextualizar a la audiencia sobre el pasado de los personajes femeninos. Sin embargo, esto no ocurre en el caso de *Sweet Magnolias*, donde no se utiliza este recurso narrativo.

Tabla 14. Trama de los personajes.

Personaje	Serie	Episodio	Trama
Rocío	*Desenfrenadas*	E1.	Duelo de la muerte de su hermana.
Vera	*Desenfrenadas*	E5.	Recuerdo traumático de su infancia.
Carlota	*Desenfrenadas*	E9.	Su vídeo sexual se hace viral.

Marcela	*Desenfrenadas*	E10.	Recuerdo de su pasado.
Valeria	*Valeria*	E1.	Debido a que no es capaz de terminar su novela, siente que es una impostora.
Lola	*Valeria*	E2.	Su mamá regresó a Madrid y quiere reencontrarse con ella.
Carmen	*Valeria*	E3.	Empieza una relación con Borja.
Nerea	*Valeria*	E4.	Encuentra su charca en la colectiva.
Maddie	*Sweet Magnolias*	E1.	Tiene que buscar trabajo después de ser ama de casa.
Helen	*Sweet Magnolias*	E3.	Las remodelaciones del spa se retrasan. Helen aprende a pedir ayuda.
Dana Sue	*Sweet Magnolias*	E2.	Presenta episodios de estrés porque despidió a su *sous-chef*.

Fuente: Elaboración propia

Valeria y *Desenfrenadas* suelen comenzar la mayoría de sus episodios con un tipo de acontecimiento similar. En *Valeria*, por ejemplo, el 75 % (N=6) de los capítulos arranca el relato con una escena de dos personajes teniendo una interacción erótica, puede ser mediante un sueño erótico o un recuerdo. Si bien dicho encuentro no es necesariamente el equilibrio inicial, sirve como guía para la temática central del episodio. Por otra parte, en *Desenfrenadas*, el 50 % (N=5) de las primeras escenas es un plano del grupo de amigas en la camioneta de Vera. Otro aspecto que ambas series comparten es que en el episodio 5 narran loa recuerdos de la infancia de una de las protagonistas, y estos son cruciales para un cambio en su filosofía de vida. Asimismo, en ambos finales de temporada se utiliza el recurso del *flashback* para contextualizar las decisiones de la protagonista. En *Valeria*, estas memorias pertenecen a distintos personajes las cuales ayudan a justificar el deterioro del matrimonio de Valeria, mientras que en *Desenfrenadas* pertenecen a la misma protagonista.

Por último, en toda la muestra, en el final de la temporada la trama se queda abierta. Esto es más evidente en *Valeria* y *Sweet Magnolias*, ya que sus desenlaces son climáticos o, mejor dicho, finalizan con un *cliffhanger*. En *Valeria*, su editora le propone publicar su novela bajo un seudónimo, y en *Sweet Magnolias*, nos revelan que hubo un accidente automovilístico sin especificar el estado de salud de las personas afectadas. En cambio, *Desenfrenada*s, a pesar de los cabos sueltos, tiene un desenlace satisfactorio, pues las cuatro amigas consiguen rescatar a Marcela de la violencia de su interés sexo-afectivo. Estos desenlaces inconclusos apuntan a que las producciones parecen dejar abierta la narrativa para siguientes temporadas. *Valeria* y *Sweet Magnolias* en este momento tienen tres temporadas, sin embargo, *Desenfrenadas*, hasta el momento, solo tiene una temporada.

En cuanto a las complicaciones y resoluciones, estas retratan las subtramas de las amigas de las protagonistas. Algunas de las resoluciones se mezclan con la trama principal que sigue el capítulo. La mayoría de las subtramas se trataban de desarrollo sexo-afectivo de las otras protagonistas, sobre todo en *Valeria*. En *Sweet Magnolias*, algunas de las complicaciones tenían relación con sus profesiones, por ejemplo, Dana Sue, además de los enredos sexo-afectivos, tuvo complicaciones con respecto a su *sous-chef*, su salud y la relación complicada con su hija. En el caso de Helen, sus complicaciones estaban centradas en sus casos como abogada, su deseo por ser madre, la apertura del spa y sus servicios a la comunidad. Asimismo, *Sweet Magnolias* también tuvo complicaciones en las subtramas de los personajes secundarios, ya que, de las tres series estudiadas, es la que cuenta con más subtramas por la cantidad de personajes que retratan. Por otra parte, *Desenfrenadas* es la serie en la que menos subramas hubo, en tanto que las historias de las protagonistas estaban imbricadas en un mismo hilo narrativo, mientras que, en *Valeria* y *Sweet Magnolias*, los viajes de sus protagonistas sucedían paralelamente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7.1.3 Tipos de acontecimientos

El tipo de acontecimiento que más veces (N=37) fue representado en los 28 episodios estudiados fue la amistad femenina (véase Tabla 14). Seguidamente, los tres más repetidos son los acontecimientos sexo-afectivos, la vida profesional y la crisis de identidad. Estos resultados nos permiten identificar que la muestra retrata tres dimensiones principales de los personajes, por lo que están centrados ellos y no en las acciones, correspondiendo con los criterios de los géneros dirigidos a la audiencia femenina (véase epígrafe 3.2).

Tabla 15. Tipología de acontecimientos y su frecuencia.

Tipo de acontecimiento	Frecuencia
Amistad femenina	37
Sexo-afectivo	29
Vida profesional	27
Crisis de identidad	13
Familiar	11
Rivalidad femenina	4
Sororidad	2
Solidaridad	3
Salud	2
Económica	2
Social	1
Violencia	1
Salud mental	1

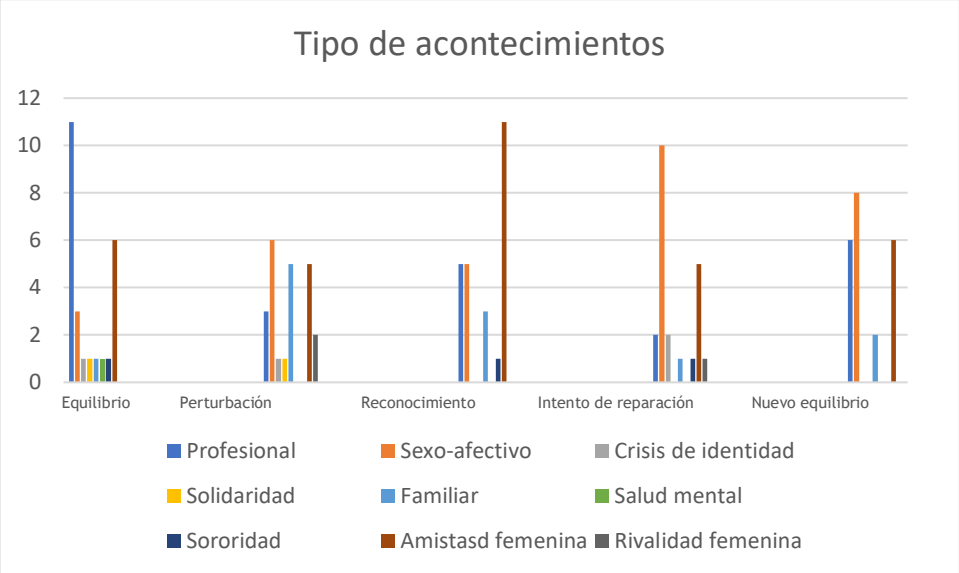
Fuente: Elaboración propia

Estos datos nos permiten encontrar patrones en la creación de estos contenidos, es decir, si bien priorizan la amistad entre mujeres, las relaciones sexo-afectivas siguen teniendo un peso más importante que el desarrollo personal y profesional de las protagonistas. Por lo que podemos intuir que las relaciones entre los personajes son de suma importancia para la trama y que apuestan más por la oralidad, es decir, los diálogos son fundamentales para el desarrollo de la narrativa.

Del mismo modo, capturamos los tipos de acontecimientos en cada acto de la estructura narrativa. Esto nos permite observar una tendencia de tipo acontecimiento según el estado narrativo del capítulo (veáse Gráfica 1). Por ejemplo, notamos que el equilibrio inicial en el 39,3 % de los casos está centrado en la vida profesional de las protagonistas. La perturbación más frecuente, con un 21,4 %, es de tipo sexo-afectivo, lo que indica que algún interés sexo-afectivo es responsable o está involucrado en la primera transformación narrativa. En cuanto al reconocimiento de la perturbación, se representa en un 39,3 % de los episodios estudiados mediante una interacción entre amigas, lo que sugiere que las protagonistas se apoyan mutuamente para afrontar la perturbación. Luego, el intento de reparación, en consonancia con la perturbación, también es de tipo sexo-afectivo, con una frecuencia del 35,7 %. Finalmente, el desenlace o nuevo equilibrio, en su mayoría, con un 28,6 %, también es de tipo sexo-afectivo; no obstante, en esta etapa de la trama, la amistad femenina tiene una prevalencia del 25 %,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

especialmente en *Sweet Magnolias* y *Desenfrenadas*, donde varios episodios concluyen con un encuentro entre amigas.



Gráfica 1. Tipo de acontecimientos por estado acto (Fuente: Elaboración propia)

Considerando estos datos, podríamos reconstruir un modelo narrativo de los episodios de las series analizadas, que es similar a la propuesta del camino de la heroína, donde se prioriza la formación de la comunidad. En la Tabla 16, reconstruimos el paradigma narrativo de los episodios de las series analizadas que, a su vez, puede ser una guía para futuros análisis. Observando la Tabla 14, podemos observar que el patrón es similar al mostrado anteriormente en el epígrafe 7.1.2.

Tabla 16. Desglose trama.

Actos		Desglose de la trama
I.	Equilibrio	Presentación del mundo de la protagonista.
II.	Perturbación	Un encuentro de carácter sexo-afectivo perturba la normalidad de la protagonista.
III.	Reconocimiento del equilibrio	A través de su comunidad o grupo de amigas, reconoce la complicación, la ayudan a concientizarse del problema.
IV.	Intento de reparación	La protagonista enfrenta e intenta solucionar el desequilibrio.
V.	Nuevo equilibrio	Hay una restauración en su comunidad, puede ser con un nuevo interés sexo-afectivo o la unión de amigas.

Fuente: Elaboración propia

7.1.4 Elementos formales

En cuestiones formales de la muestra se observó que las producciones de *Valeria* y *Desenfrenadas* utilizan elementos similares, sobre todo, porque narran la historia mediante elementos que están asociados a la nueva televisión de calidad inspirada en las producciones de HBO y la televisión que Mittel (2015) denomina como compleja. Por ejemplo, *Desenfrenadas* inicia con el final de temporada, una escena que recuerda a la icónica escena

final de T*helma & Louise*, informando a la audiencia, desde el primer momento, que la serie tiene paralelismos con el filme de amistad clásico (ver Figura 6), no solo por ser una versión femenina hibrida del *buddy film* y *road movie*, sino porque comparten tramas: Marcela rescatando a Vera, las protagonistas tomando un descanso del mundo hostil al que pertenecen, el desliz de Rocío con Tobías en medio del viaje y la persecución por el desierto. En este sentido, se identifica que *Desenfrenadas* recurre a referencias para narrar los eventos. En menor medida también hay recursos extratextuales en *Valeria*, por ejemplo, cuando se hace referencia a *Brief Encounter* (Lean, 1945), como un paralelismo a la historia de amor de Valeria y Víctor. Además, en una escena Elísabet Benavent, la autora del libro en la que se basa, hace un cameo.

Figura 6. Fotograma *Desenfrenadas* T1E1 Nota: En este fotograma se percibe el paralelismo de la serie con la película *Telma & Louise*, en este caso con la referencia al final de la película (Caponeto, 2020).

Otras de las referencias cinematográficas icónicas de películas de culto que se pueden identificar en *Desenfrenadas* son la de las gemelas de *The Shining* (Kubrick, 1970), o la máscara del Santo y Blue Demon, dos iconos del cine mexicano y la lucha libre (ver Figuras 7 y 8). Estos recursos parecen utilizarse para comunicar la subjetividad de las protagonistas. Por ejemplo, las figuras 7 y 8 son extractos de una pesadilla de Vera.

Figura 7. Fotograma *Desenfrenadas* T1E8. Nota: Este fotograma remite a la referencia a las gemelas de la película *The Shining* (Caponeto, 2020).

Figura 8. Fotograma *Desenfrenadas* T1E8. Nota: En esta imagen se ilustra otra de las referencias fílmicas de la serie, en esta ocasión a una figuta icónica del cine de lucha libre en México como es el Santo y Bluedemon (Caponeto, 2020).

De este modo, *Desenfrenadas* consigue yuxtaponer la realidad diegética con la subjetividad de sus protagonistas, profundizando en sus emociones. En este sentido, el montaje juega un rol importante para situar a la audiencia en la mente de la protagonista. Un ejemplo es cuando comunican los ataques de pánico que viven Carlota y Rocío mediante la distorsión del sonido que simula los preámbulos de un desvanecimiento, esto también se consigue con el desenfoque de la imagen. Otra manera de comunicar esto es mediante escenas de una protagonista duchándose o bañándose. Esto también ocurre en *Valeria*, ya que también utiliza los sueños para representar la psique de sus protagonistas. Un ejemplo específico es durante el episodio 6, que comienza con un *flashback* de Lola y Víctor teniendo un encuentro erótico que es utilizado como un leit motiv durante el capítulo para retratar la manera en que cada una de ellas desea. Valeria piensa en ese encuentro de una manera idealizada, proyectada por sus celos, Carmen lo imagina como un encuentro fallido, haciendo eco a la disfunción eréctil de Borja mencionada previamente en la trama y, por último, Nerea centra el placer en Lola, resaltando su interés por el placer femenino. De igual manera, un recurso frecuente en *Valeria* para narrar las emociones de la protagonista es a través de las imágenes que muestran un ordenador con textos que se escriben (véanse Figuras 9 y 10). Las palabras que muestran en la pantalla suelen romper con la cuarta pared, aunque también sirven para encadenar una escena con otra. Los textos suelen ser significativos en el desarrollo de la serie, como las frases de los tés donde Valeria busca respuestas sobre qué decisión debería tomar.

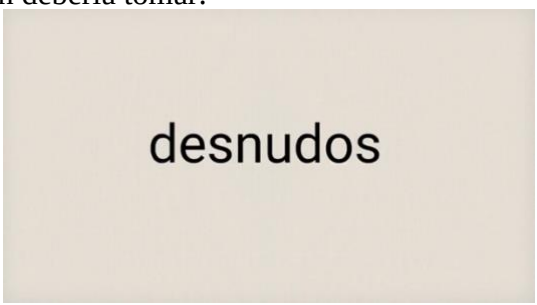


Figura 9. Fotograma *Valeria* T1E2. Nota: Este fotograma refleja la subjetividad de la protagonista, el recurso gráfico es de un procesador de texto donde las palabras según su relevancia son ilustradas con mayor tamaño (Plano a plano, 2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 10. Fotogramas *Valeria* T1E2. Nota: Este fotograma refleja la subjetividad de la protagonista, el recurso gráfico es de un procesador de texto donde las palabras según su relevancia son ilustradas con mayor tamaño (Plano a plano, 2020)

Asimismo, *Desenfrenadas* y *Valeria* también coinciden en tener intros alternativas. Esto es más evidente en *Valeria*, donde cada capítulo tiene una intro relacionada con su trama. Mientras que, en *Desenfrenadas*, la música es lo único que cambia, del mismo modo, esta selección tiene relación con el episodio. Además, estas dos ficciones utilizan la musicalización de manera similar. Por una parte, de manera diegética y otra extradiegética. En la mayoría de los casos, la selección de canciones representa la psique de las protagonistas. Un ejemplo significativo es durante el final del primer episodio de *Valeria*, donde la protagonista se sube a un Uber que comienza a ser atacado por la huelga de los taxistas. En ese momento empieza a sonar *Dolor* de Amparito, cuya letra y melodía representan la ansiedad que produce tal situación. En el caso de *Desenfenadas* este recurso se ve presente en la escena del episodio 1 donde Carlota no consigue leer su poesía feminista en el micrófono abierto de su colectiva y comienza a sonar extradiegéticamente *Planeando el tiempo* de Elsa y el Mar, cuya melodía es melancólica y cuya letra expresa el anhelo de conseguir algo.

Un elemento formal que todas las series utilizan son los puntos de vista desde una tecnología. En *Desenfrenadas* se brinda el punto de vista de la videocámara que utiliza Carlota para filmar lo que acontece a su alrededor, algo similar ocurre cuando Adrián, en *Valeria*, le toma fotografías a Valeria y en *Sweet Magnolias* cuando los personajes hacen fotografías antes del baile escolar.

En *Sweet Magnolias* los elementos formales son más conservadores, siguiendo la misma línea que su narrativa. Esto se muestra con las distintas escenas que ocurren en la iglesia de Serenity. Una manera de hilar las escenas es a través de localizar en qué espacio de Serenity estamos. Esto se hace a través de las imágenes de los exteriores de los espacios interiores a los que nos dirigen (véase Figura 11).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 11. Fotogramas *Sweet Magnolias* T1E1. Nota: estos fotogramas demuestran la manera en que la producción consigue ubicar geográficamente a su audiencia, en este caso, planos donde se visualicen los exteriores donde la cámara se introducirá (Daniel L. Paulson Productions, 2020).

Por otro lado, en *Sweet Magnolias* la subjetividad no se maneja de la misma forma que en las otras series. A diferencia de estas, no se recurre a los flashbacks; toda la acción ocurre en el presente, y la información sobre las vidas pasadas de las protagonistas se revela a través de los diálogos. Además, en las tres series la subjetividad se transmite mediante *close-ups* de los rostros de las protagonistas durante escenas en las que expresan sus emociones (véase Figura 12). En algunas ocasiones pueden recurrir a *extreme close ups* para resaltar las emociones más sutiles (véanse Figuras 13 y 14). Mismamente, las tres series comparten escenas donde se muestra la frustración con las protagonistas destrozando una habitación.

Figura 12. Fotograma *Desenfrenadas* T1E1. Nota: En esta imagen constatamos el uso del *close up* para comunicar a la audiencia la subjetividad de la protagonista (Caponeto, 2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 13. Fotograma de *Sweet Magnolias* T1E8. Nota: En esta imagen notamos como esta serie también utiliza los *close ups* y *extreme close ups* para que la audiencia perciba las emociones de las protagonistas (Daniel L. Paulson Productions, 2020).

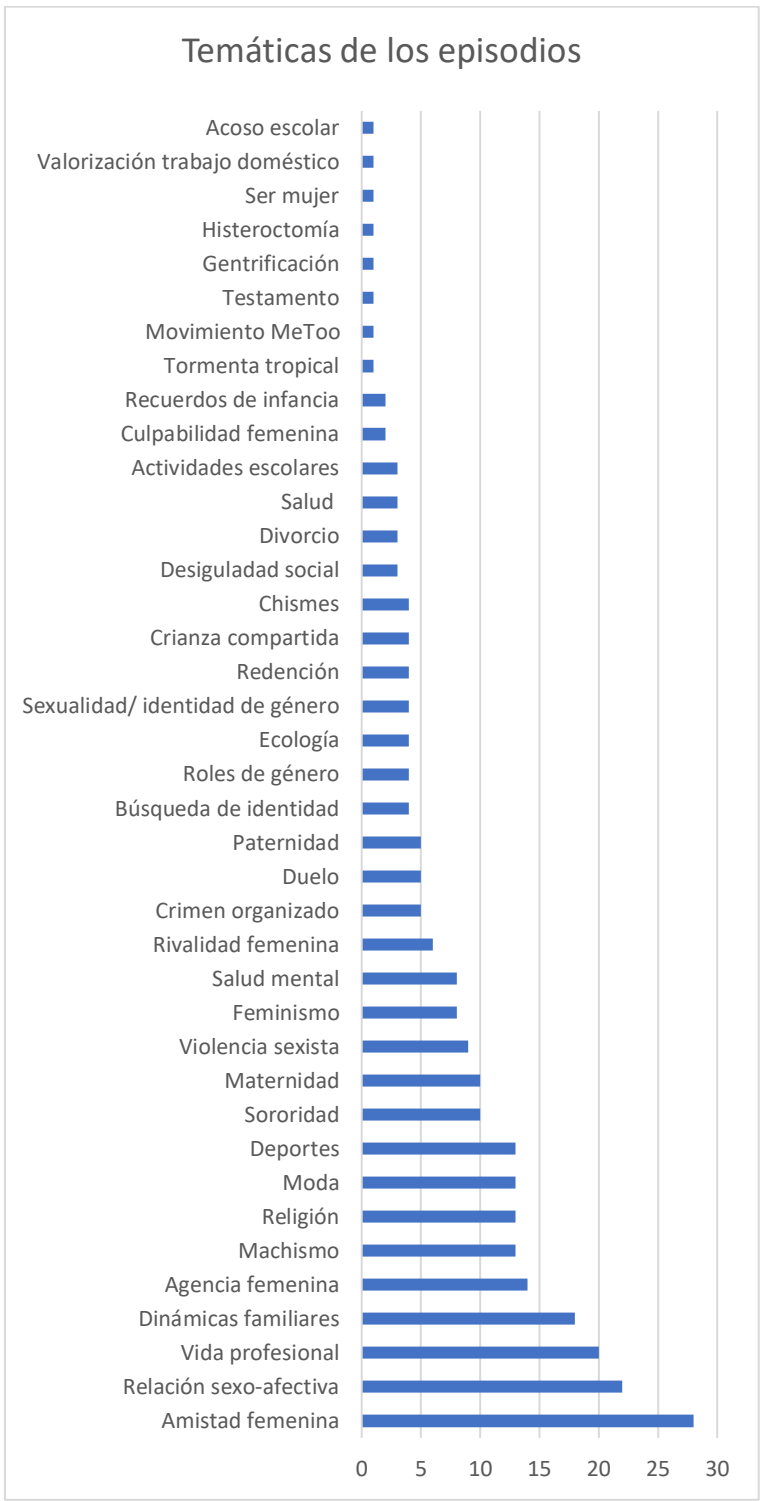
Figura 14. Fotograma *Valeria* T1E8. Nota: En esta imagen se percibe, gracias al extreme close up la sensación de vacío de la protagonista, a la par que desenfoca el exterior mostrando como ella está en un momento introspectivo (Plano a plano, 2020).

7.1.5 Temáticas de los episodios

La temática que predomina en las tres series es la amistad femenina, siendo la interacción social que más presencia tiene en todos los episodios estudiados (N=28). Seguidamente, las relaciones sexo-afectivas también son una temática recurrente, sobre todo en *Sweet Magnolias* y *Valeria*, lo cual es coherente con sus géneros, ya que las dos series se localizan dentro del subgénero de romance. Si bien *Desenfrenadas* no está catalogada como tal, las relaciones sexo-afectivas también ocupan un espacio importante en la narrativa, aunque no de manera predominante. La serie se centra principalmente en narrar la búsqueda de identidad de sus cuatro protagonistas: Vera, Marcela, Rocío y Carlota. Cada una de ellas está escapando de pasados complicados, por lo que el viaje que emprenden puede ser leído como una metáfora para su transformación personal.

Otra coincidencia dentro de las tres narrativas es la representación de mujeres trabajando. La vida profesional tiene un papel relevante en el desarrollo de la trama, especialmente en *Sweet Magnolias*, donde representa un 35,7% del enfoque narrativo, al mostrar a las protagonistas en su dimensión profesional en todos los episodios de la temporada (N=10). Luego, con un

21,42 %, le sigue Valeria, ya que la carrera de escritora de la protagonista avanza la trama paralelamente al desarrollo de su vínculo sexo-afectivo quien le aconseja escribir una novela erótica. Finalmente, en *Desenfrenadas* ocupa el 14,28 %. La falta de representación profesional se debe a que la narrativa se desarrolla en la autopista, solo durante el primer episodio es cuando nos muestran las facetas profesionales de sus protagonistas.



Gráfica 2. Temáticas de los episodios. (Fuente: Elaboración propia).

En general, tal como se observa en la Gráfica 2, donde se despliega la frecuencia de las temáticas, las tres series abordan temas de actualidad en su narrativa. Sin embargo, este tratamiento es superficial y está alineado con una filosofía neoliberal, es decir, aunque se mencionan cuestiones como la política, el feminismo, el racismo y el clasismo, no se ofrece una crítica profunda al respecto. Además, el discurso promueve la responsabilidad individual, sugiriendo que cada persona es responsable de su propio bienestar. De manera similar, aunque el feminismo representado parece alinearse con el interseccional, nunca se profundiza en las disimetrías entre mujeres. Asimismo, estas temáticas, en la mayoría de las ocasiones, ocupan un lugar marginal en las conversaciones entre los personajes, esto es, cuando surge la oportunidad de profundizar en ellas, el hilo de la discusión se desvía hacia otros temas. A continuación, se describe con mayor detalle el tratamiento de las temáticas abordadas en los episodios analizados.

Desenfrenadas es una de las ficciones estudiadas que toca más el tema del feminismo[1], a través de las conversaciones diegéticas y la representación de la violencia sexista mediante las experiencias de las cuatro protagonistas, ya que se concentra en representar la hostilidad machista en México, uno de los países con las cifras más altas de feminicidios (El País, 2023). Incluso, es la única serie de la muestra que representa la menstruación en la pantalla (véase Figura 15).

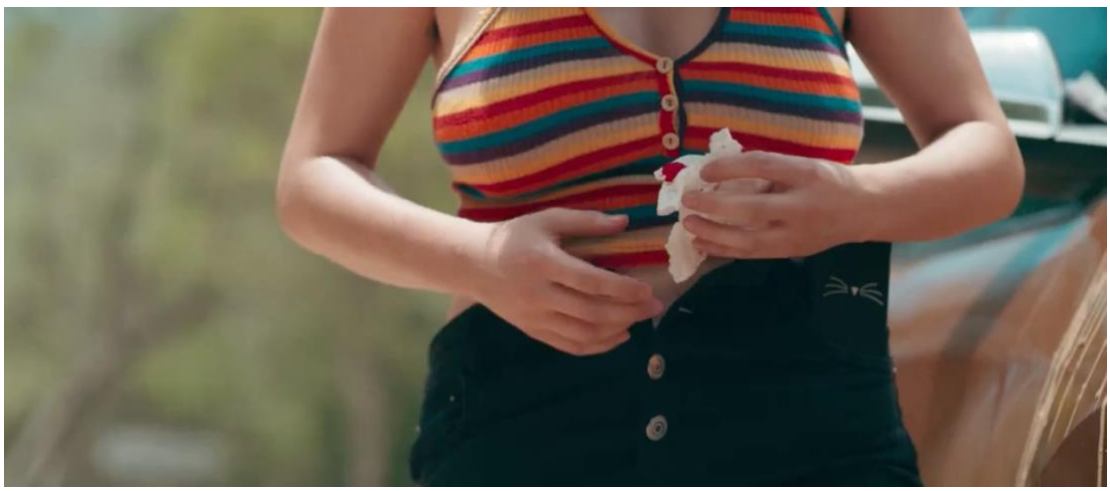


Figura 15. Fotograma *Desenfrenadas* T1E8. Nota: En esta imagen se muestra como Carlota es consciente de que le vino el período, haciendo visual la representación de la menstruación (Caponeto, 2020).

Entre las formas de violencias sexistas que retratan se encuentra el abuso sexual, la porno-venganza, el acoso callejero y la violencia psicológica y física en la pareja. Además, la serie incluye un personaje feminista que desempeña el rol de emitir discursos sobre la situación de la mujer en el país, educando a su grupo de amigas sobre el movimiento feminista y la inseguridad causada por el crimen organizado. Un ejemplo de cómo se representa esto se puede observar en el siguiente diálogo:

> ROCÍO: ¡Vera, please! Hay que ayudarla [Marcela]. ¿Qué te cuesta?
> VERA: ¿Qué morra se sube al coche de alguien que no conoce?
> CARLOTA: Tú, cada vez que te pones peda.
> VERA: Cállate. No voy a subir a alguien que ni sé qué pedo.

[1] Cosmopolitan (2020) la describe como una serie millenial y feminista.

> CARLOTA: ¿Por qué no?
> [entra Marcela al automóvil de Vera]
> **MARCELA:** ¡Qué pedo morras! Por seguridad, deberían poner los seguros.
>
> (Diálogo *Desenfrenadas* T1E2, 2020).

Desde este diálogo, se traza la sororidad que también es parte fundamental de la serie, ya que tanto Rocío como Carlota estaban dispuestas a ayudar a una desconocida, mientras que Vera, por su clasismo, no estaba dispuesta a hacerlo al principio de la serie. La sororidad también se manifiesta cuando las protagonistas se apoyan y salvan mutuamente, especialmente en el caso de Carlota, quien recibe el respaldo de sus amigas, su madre y la colectiva feminista después de ser víctima de porno-venganza. Además, las protagonistas asisten a tres eventos feministas en los que se exhiben obras de arte creadas por artistas feministas.

Si bien es una producción que apuesta por la diversidad y retratar la situación real de México, tres de las cuatro protagonistas son mujeres de clase media-alta y blancas, solo Marcela es de clase baja y de origen mixteco. En la misma línea, la serie parece ser consciente de ser contada desde de un punto de vista privilegiado, por ejemplo, el episodio 2 que lleva por título «Checa tu privilegio», retrata la desigualdad social entre Marcela y Vera, además, para anclar el discurso, el personaje de Carlota ayuda a Vera a comprender que las diferencias entre ella y Marcela son abismales. Por otra parte, considerando la etnia mixteca de Marcela, se habla superficialmente del racismo. Por ejemplo, en el episodio 5 presentan el siguiente diálogo donde se despliega un tono irónico sobre la inclusión en los medios de comunicación:

> MARIEL: ¿Y esa chica?
> VERA: ¿Qué chica?
> MARIEL: La morenita, no la conocía
> VERA: ¡Ah!, Marcela… es modelo de la revista. Ya sabes, belleza autóctona, está de moda.
>
> (Diálogo *Desenfrenadas* T1E5, 2020).

Por estos detalles, aunque *Desenfrenada*s retrate distintas realidades y den espacio a otras experiencias que no tienen el foco del público general, en líneas generales, su representación corresponde al feminismo post #MeToo y neoliberal que también se encuentra en series como *Big Little Lies*. No hay una posición contundente del feminismo que muestra ni sobre el clasismo ni racismo. El uso de la ironía y la autoconsciencia en la producción deja indefinido si se trata de una caricatura del feminismo mercantilizado o si replica el discurso presente en las redes sociales. Además, en contraste de la sororidad, también le dedica el 30 % de los episodios a la rivalidad femenina. De cierta manera, esto se puede justificar en que la autoría de la serie, en la mayoría de los episodios, está en manos de hombres, quizás ahí radica la desconexión con su discurso mercantilizado como feminista.

Por otra parte, *Sweet Magnolias*, aunque se mantiene dentro de una línea conservadora y religiosa, en sintonía con la comunidad que representa[2], en el episodio 4 introducen a Ryan, un personaje que quiere cambiar el mundo y está preocupado por un tema de actualidad: la gentrificación en la ciudad de San Francisco. Ryan teme que Serenity enfrente el mismo

[2] La comunidad de Serenity se encuentra en Carolina del Sur en Estados Unidos, reconocida por su relación con los confederados durante guerra civil estadounidense.

destino. Incluso, hace una crítica a la iniciativa de las Magnolias de construir un spa en una casa llena de historia, apelando que es un síntoma de este fenómeno que está afectando a EE. UU. y también a otros países del sur global que están acogiendo migrantes del norte global después de la pandemia de la COVID-19[3].

En cuanto al feminismo, *Sweet Magnolias* es la única serie de la muestra que no aborda explícitamente el movimiento. A pesar de esto, muestra a mujeres alentando a sus pares a emanciparse[4]. Por ejemplo, la madre de Maddie, Paula, siempre aconseja a su hija a retomar su autonomía. En el episodio 4, Paula se sincera sobre su histerectomía y cómo su autorretrato desnudo la ayudó a procesar esa pérdida, además de ayudarla a sentirse mujer nuevamente:

> PAULA: ¿Recuerdas el autorretrato que me hice cuando eras adolescente?
> MADDIE: Oh, ¿el desnudo abstracto que estuvo en la biblioteca pública por ocho días?
> PAULA: Sí
> MADDIE: [Sarcástica] No, no me acuerdo.
> PAULA: [Ríe] Sé que fue duro para ti, pero era algo que debía hacer por mí.
> MADDIE: ¿Qué todo el condado te viera los pechos?
> PAULA: Necesitaba recordar que era una mujer. Me había hecho la histerectomía poco antes. Me cambió. Cambió cómo me sentía.
> MADDIE: Vaya. Lo hiciste parecer…tan simple. No me había dado cuenta de eso.
> PAULA: El cotilleo se olvidó, siempre pasa, pero la obra, el sentimiento que me causó a mí, y a todas las mujeres que la vieron, eso perduró.
>
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1E4, 2020).

Esta escena termina con Paula aconsejando a Maddie que viva su vida por ella, y no por los demás, con la siguiente frase:

> PAULA: Si quieres empezar algo con Cal Maddox, hazlo. Has vivido para lo demás durante 20 años. Ya va siendo hora de que busques algo o alguien para ti.
>
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1E4, 2020).

En esta frase encapsula parte de la esencia de la serie, donde ponen al centro la autonomía femenina sin deslindarla del todo de los vínculos sexo-afectivos. Además, cuestionan la culpabilidad femenina y la obligación de ser complacientes con los demás. Del mismo modo, en algunas escenas donde presentan a hombres menospreciando la autonomía y capacidad de las mujeres, en ese mismo momento, alguna de las protagonistas responde apelando a su competencia. Desde el primer episodio nos presentan a Brad, un empleado de Dana Sue, que la menosprecia, además de hacer un comentario despectivo sobre las chefs:

[3] Cabe recordar que estas series fueron producidas previas a la pandemia, por lo que ninguna toca este tema, de modo que la conversación de la gentrificación se reduce a la escala nacional, no a la internacional.
[4] Una crítica del periódico El País (2023) describe a *Sweet Magnolias* como un culebrón feminista que retrata la amistad en las profundidades de EE.UU.

> BRAD: Todo lo que tienes es gracias a mí.
> DANA SUE: Todo lo que tengo es porque he trabajado, y me he sacrificado. Sin hablarle mal a mi personal, ni pretendiendo que mi talento disculpa mi mal comportamiento.
> BRAD: ¿Sabes por qué las chefs no triunfan? No aceptáis las críticas.
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1E1, 2020).

La respuesta de Dana Sue a Brad también hace referencia al estereotipo de que a los hombres se les perdona su mal comportamiento, especialmente cuando se les considera genios en su profesión. Otro ejemplo claro de esta tendencia en la serie ocurre en el episodio 4, cuando Ryan irrumpe en la casa que está en reformas para abrir el spa:

> MADDIE: ¿Has hablado con la señorita Frances?
> RYAN: Dijo que no quería hablar, la pobrecilla está angustiada.
> HELEN: [Se ríe] ¡La pobrecilla! La pobrecilla que podría, por cierto, comerte con patatas, estaba encantada de confiar la casa a gente que se preocupa por su historia.
> RYAN: ¿Si te importa, por qué la destrozáis?
> HELEN: La estamos reformando.
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1E4, 2020).

En esta interacción se observa cómo Ryan habla por su tía y se refiere a ella de una manera condescendiente, sugiriendo que es incapaz de defender sus propias causas. Inmediatamente, Helen responde reivindicando la autonomía de la señorita Frances, quien estuvo de acuerdo en que su grupo de amigas emprendiera el negocio. Otro tema interesante que *Sweet Magnolias* aborda en relación con los estereotipos femeninos es una crítica al estereotipo de la «supermujer». A lo largo de la serie, se muestran momentos en los que personajes secundarios, como la pastora June y Erik recuerdan a Dana Sue y Helen que está bien pedir ayuda y la importancia de mitigar su carga emocional y laboral. Esta crítica se expresa de manera más clara en el episodio 2, cuando Dana Sue, al no permitir que la ayuden, experimenta un susto relacionado con su salud.

Mismamente, *Sweet Magnolias* al contar con protagonistas que son madres, dedica parte de la trama a la representación de las dificultades que implica la crianza compartida. Esto es a través del personaje de Maddie que tiene desencuentros con Bill, quien, a pesar de querer ejercer una paternidad más responsable, no consigue estar presente para sus hijos e hija. A través de este personaje, la serie hace una crítica a la falta de compromiso de algunos padres en la educación de sus hijos e hijas. Además, se pone en valor la labor de las amas de casa, destacando las adversidades que enfrentan al intentar reingresar al mercado laboral después de años dedicados exclusivamente al hogar. Asimismo, a pesar de tener un punto de vista más conservador, la maternidad no es idealizada, se muestran también los altibajos y lo difícil que es combinar la vida profesional con la maternidad, especialmente cuando el padre no está presente. En este respecto, Maddie comenta lo siguiente sobre ser madre:

> MADDIE: Lo que tienen en común ser jefa y madre, es que a veces pueden ser una porquería.
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1E3).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La religión también juega un papel importante en esta ficción, ya que la pastora June actúa como la guía espiritual de las protagonistas. Cuando atraviesan crisis de identidad o se sienten agobiadas por su trabajo y vida personal, recurren a la iglesia en busca de consejo y orientación. A pesar de la significativa presencia de la religión en la serie, incluyendo constantes menciones a Dios en los diálogos, no se especifica a qué rama del cristianismo pertenecen. La vestimenta de la pastora June podría llevar a pensar que se trata de la religión católica, aunque la presencia de una mujer como líder espiritual indica que no lo es. En la misma línea del feminismo neoliberal, *Sweet Magnolias* no trata el tema del racismo que podría enfrentar Helen en un estado como Carolina del Sur. La serie lo obvia pintando una comunidad utópica donde los problemas son individuales, no sistémicos.

Por último, *Valeria* también trata temas de actualidad. En el episodio 1 se representa la huelga de los taxis de Madrid, superficialmente y con fines humorísticos, especialmente, al final del episodio cuando Valeria toma un Uber (véase epígrafe 7.1.1.3). De manera similar, se menciona de forma superficial lo difícil que es encontrar un piso en la capital española, utilizando este comentario para subrayar la importancia de tener una relación sexo-afectiva, pues, según Carmen, es más fácil pagar un alquiler en pareja. Esta serie, en cuánto a forma y a los temas que retrata, es similar a *Sex and the city*, pues, representa la infelicidad de cuatro mujeres por no estar satisfechas en sus relaciones sexo-afectivas. Sin duda, el tema que predomina es el sexo y los consejos para ligar en aplicaciones de citas. Sin embargo, desde una perspectiva positiva, esta es la única serie de la muestra que representa el deseo femenino desde una mirada femenina. Aunque intenta presentar puntos de vistas diversos, los ejemplos que muestra provienen de cuatro mujeres de un estrato económico similar (clase media baja), siendo la única diversidad destacada la del personaje lésbico, Nerea, que, además, no se presenta en estereotipos negativos. A pesar de esto, la serie sigue respondiendo a los cánones de belleza eurocéntricos.

De manera similar a *Desenfrenadas*, que presenta un personaje feminista, esta serie también aborda el tema, incluyendo una escena donde se debate sobre el movimiento #MeToo:

> HOMBRE: Pues, yo no sé cómo hacéis, pero habéis conseguido que parezca todo lo contrario con el rollo este del puñetero #MeToo. Ahora la cosa es como ir de víctimas.
> NEREA: Es que somos las víctimas.
> HOMBRE: Ya lo sé, yo solo digo que muchas podrían haber denunciado antes…
> LOLA: Joder, es que ahora nos vais a decir cuándo tenemos que denunciar
> HOMBRE: No, pero no todas las denuncias son verdad
> NEREA: No, claro, porque a las tías nos encanta inventarnos acusaciones para que todo dios nos juzgue
> HOMBRE: De toda la vida de dios, los productores se han acostado con las actrices y nunca nadie ha dicho nada. [Lola hace gestos de disgusto] la erótica del poder.
> NEREA: No, no, eso es abuso de poder.
>
> (Diálogo *Valeria* T1E3, 2020).

Por otra parte, *Valeria* es la única serie de la muestra que habla sobre las identidades *queer* con dos personajes secundarios que tienen identidades disidentes a la cisheteronorma. Esto

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

permite que Nerea exprese lo que le ha costado a ella aceptar quién es en realidad, especialmente porque su madre y padre son homofóbicos.

En general, las series abordan temáticas actuales y relevantes para el público femenino, como la valorización del trabajo doméstico, la maternidad y el cuestionamiento de los roles de género. No obstante, lo hacen desde una perspectiva neoliberal y capitalista, ya que en todas las series se muestra a las protagonistas realizando compras y comentando que esta actividad les ayuda a confrontar sus ansiedades. Tampoco hay conversaciones profundas con respecto al sexismo que afrontan todos los días.

7.2 ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

En este estudio, se efectúa un análisis exhaustivo de los personajes principales, tanto femeninos como masculinos, de tres series de Netflix que representan a un grupo de amigas. El objetivo principal es examinar cómo se construyen y desarrollan estos personajes a lo largo de sus respectivas tramas, explorando sus arcos narrativos, motivaciones y relaciones interpersonales.

Las series seleccionadas para este análisis representan una diversidad de géneros y contextos narrativos dirigidos a una audiencia femenina, lo que permite abordar una variedad de enfoques en la creación de personajes. Se observa que el tratamiento de los personajes en las producciones contemporáneas de Netflix a menudo desafía las convenciones tradicionales[5], ofreciendo representaciones más matizadas y complejas de la psicología humana. En los siguientes epígrafes se examina si esto también se aplica a la muestra estudiada.

En particular, se presta atención a las representaciones de género y las dinámicas sociales que influyen en la caracterización de los personajes femeninos y masculinos. Este enfoque busca identificar patrones recurrentes o desviaciones significativas en la forma en que se construyen y desarrollan estos personajes en relación con las expectativas culturales y las tendencias de la industria del entretenimiento. A través del análisis comparativo de estas series, identificamos tendencias emergentes en la construcción de personajes en el panorama televisivo contemporáneo.

En la investigación se analizan seis personajes principales por serie (N=18). Se seleccionaron automáticamente a las amigas que las protagonizan los relatos, porque nos interesa estudiar sus dinámicas sociales. En cuanto a los personajes masculinos, se toman en consideración los intereses sexo-afectivos qué mayor presencia tuvieran en las series[6], pues, durante los primeros *close readings* que se hicieron previos para el desarrollo de las fichas de análisis, se encuentra que los personajes masculinos secundarios no tienen mucha presencia en la pantalla, además de no contar con un arco narrativo relevante (ver epígrafe 7.2.4). Los personajes femeninos que se descartaron, fue porque, al igual que los secundarios masculinos, no cuentan con la participación suficiente para observar en detenimiento su construcción. A continuación, se desglosan los resultados del análisis de los personajes principales.

[5] En el epígrafe 5.2 exploramos cómo Netflix prioriza narrativas que desafían las convenciones tradicionales. Asimismo, esta plataforma apuesta por contenidos que retraten realidades diversas y elencos inclusivos.

[6] Esta selección se justifica en que en el objeto de estudio, después de las protagonistas, quienes más desarrollo tienen son los personajes masculinos cuyo rol es ser el interés sexo-afectivo de ellas.

7.2.1 Descripciones de los personajes

7.2.1.1 Personajes en *Desenfrenadas*

7.2.1.1.1 Rocío

Rocío obtiene una beca para estudiar en Suecia y seguir los mismos pasos de su padre. Su hermana, Sofía, acaba de fallecer y se siente culpable por haber quedado en malos términos con ella. Rocío mantiene una relación de siete años con Juan Pablo, por lo que están comprometidos y tienen planeado vivir juntos en Suecia. Sin embargo, la relación ya no la satisface en ningún ámbito. Juan Pablo no la apoya, ni es comprensivo con ella, por lo que las palabras de su hermana en contra de esta relación la atormentan. Durante su discurso en la ceremonia en la que recibe la beca, Rocío tiene un ataque de pánico al ver la figura de su hermana fallecida entre el público. Este evento la impulsa a tomar su primera decisión irreflexiva: viajar con sus amigas, Vera y Carlota, a Oaxaca.

Durante el viaje, Rocío sigue cargando con la culpabilidad de la muerte de su hermana. Se siente responsable por no haber estado allí cuando ella la necesitaba, esto la motiva a ayudar a Marcela a encontrar a su hermano Mike. A medida que enfrenta complicaciones y conoce a nuevas personas en su camino, Rocío descubre una nueva versión de sí misma. Deja atrás a la Rocío fría, controladora y dependiente de la aprobación de su padre. Esta transformación se expresa en un diálogo del último episodio, cuando le dice a su padre que no quiere ser como él.

Rocío es atractiva, Juan Pablo se lo comenta, y en varios episodios hay hombres que intentan coquetear con ella sin éxito, a excepción de Vicente, un oaxaqueño que la ayuda en la tormenta tropical, permitiéndole ver el mundo desde otro ángulo y Tobías, un mujeriego que se disfraza de feminista y alma libre para manipular a las mujeres. Si bien tiene un encuentro sexo-afectivo con Tobías, ella sabe que no es con quien pasara el resto de su vida. Al contrario de lo que pensó Tobías, Rocío decide darles una oportunidad a sus discursos grandilocuentes sobre el amor libre Esta nueva faceta es bien recibida por su grupo de amigas, quienes nunca la habían visto tan feliz. Sin duda, su arco narrativo se define mejor como una transformación radical. No solo cambia su forma de ver el mundo, sino que también pone fin a su relación con Juan Pablo. Este cambio también se refleja en su apariencia: al principio, es común verla con el cabello recogido, pero al final de la temporada se presenta con el pelo despeinado.

Rocío tiene una personalidad mixta. Al comienzo de la serie, parece ser introvertida: no le gusta ir a fiestas y pasa tiempo a solas estudiando. Sin embargo, en los últimos episodios, comienza a abrirse más a personas desconocidas; incluso su encuentro con Tobías surge de su lado extrovertido. Su temperamento es sensorial (Hirsh y Kummerow, 1998), ya que adquiere conocimiento a través de sus cinco sentidos y basa su evidencia en datos concretos. Esto se nota en su forma de hablar sobre temas de medicina y en la manera en que toma decisiones. Aunque su temperamento está próximo al racional, son sus emociones las que la impulsaron a emprender el viaje con sus amigas. Su padre la describe como emocional, mientras que su madre asegura que ni su padre ni Rocío tienen emociones. Las actitudes que mejor la describen son comprensiva, confiada y, en algunos momentos, deprimida. Su vestimenta también refleja su estado de ánimo: al principio, su estilo es ejecutivo y uniforme, pero luego se vuelve más desenfadado.

Rocío encaja en el arquetipo de la antiheroína en el contínuum intelectual, especialmente por su tendencia a opinar en exceso, lo que se evidencia cuando Tobías la apoda "wiki", en referencia a Wikipedia, pues siempre tenía un dato para refutar lo que decía él.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7.2.1.1.2 Vera

Vera es una mujer de clase alta que trabaja en el sector del periodismo de moda. Su madre desapareció de su vida y su padre nunca ha estado presente, por esto, él consiente todos sus caprichos. Aunque se siente independiente, esta es financiada por la tarjeta negra de su padre. El dinero de su padre le permite tener un trabajo en una revista de moda, pero no es suficiente para que consiga el puesto de editora al que aspira. No obtener este trabajo la desestabiliza, especialmente porque su rival, Yunuén, es quien obtiene la plaza. Los comentarios burlones y desafiantes de Yunuén la llevan a perder el control, rompiendo una laptop mientras el resto del equipo la graba en vídeo. Después de este incidente, se va de fiesta y, gracias a Carlota, recuerda que tiene que estar con su amiga Rocío en la ceremonia donde recibe una beca para estudiar en Suecia.

En el evento de Rocío, deciden emprender un viaje de amigas a modo de despedida. En Oaxaca, conocen a Marcela, una mujer de clase baja que irrumpe violentamente en sus vidas. Al principio, Vera no confía en ella, hasta que Marcela la protege de un intento de abuso durante una fiesta por un match de Tinder. Este evento traumático la hace recordar un abuso sexual que sufrió en su infancia a manos de un amigo de la familia. El viaje le enseña a dejar de esconder su verdadera personalidad.

Debido a estos eventos, su arco narrativo se caracteriza por ser del tipo traumático. Comienza la serie siendo una chica egoísta, segura de sí misma y dispuesta a comerse el mundo, pero se transforma en una persona más sensible, que protege a sus amigas a toda costa. También intenta reconciliarse con Yunuén sin éxito, ya que ella no está dispuesta a perdonarla después de todo el daño que le causó.

Otro aspecto que cambia en la vida de Vera es su sexualidad. Al inicio, es una chica hipersexual, devorahombres, pero luego desarrolla una conexión sexo-afectiva profunda con Marcela. A pesar de su transformación, Vera mantiene una personalidad extrovertida y emocional a lo largo de la temporada. Es explosiva e impulsiva, y Carlota la describe como "sexy deprimida". En este sentido, el discurso de la serie la describe como atractiva. Su vestimenta es coherente con su personalidad: es *fashion* y seductora. En el contínuum de la antiheroína, Vera se encuentra en el sexual. Sin embargo, aunque se presenta al mundo como hipersexual, en realidad no disfruta del sexo, lo cual se revela cuando se abre emocionalmente con Marcela. Esta ambivalencia en su representación separa su máscara social de quien realmente es, haciendo de este personaje uno matizado que no recurre a estereotipos fáciles. Tiene atisbos de Samantha de *Sex and the City*, pero también recuerda a Regina George de *Mean Girls* y Miranda Priestly de *The Devil Wears Prada*. Incluso, la manera en que se presenta su personaje resuena con estos filmes.

7.2.1.1.3 Carlota

Carlota escribe poesía feminista, y proviene de una familia judía monoparental. Forma parte de una colectiva donde se reúnen para leer obras feministas. De las cuatro protagonistas, Carlota es la única que no huye de un terreno hostil, más bien está acuerpada por su madre y la colectiva a la que pertenece. No obstante, su mundo complicado es la percepción que ella tiene de sí misma, y las contradicciones que implica ser feminista. Por una parte, cuestiona los roles de género, y por otra, está preocupada por su aspecto físico, además de sentirse cansada de no atraer hombres que la quieran como más que una amiga. Esto explota cuando su relación virtual con Toshi termina con ella siendo víctima de porno-venganza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por tanto, Carlota puede ser descrita como poco atractiva, tampoco es delgada, aunque, de acuerdo con Vera el problema es que no se arregla lo suficiente. Su vestimenta es desaliñada, aunque no podría ser considerada masculina, su sujetador tiene tirantes de margaritas, tampoco es femenino, es más bien, neutral. Vera la describe como un estilo "postpunk feminazi de sope peludo". En este sentido, su vestimenta representa su alineamiento contra los estándares sexistas.

Su arco narrativo es moderado, porque su visión de la vida no cambia del todo, eso sí, tiene un cambio significativo, consigue alzar la voz y leer sus obras feministas en espacios públicos. Incluso, como respuesta a la viralidad de su vídeo de índole sexual, se filma encarando a su victimario. Se intuye que su carrera como *influencer* feminista estará en ascenso. Del mismo modo que Rocío, ella se encuentra en el contínuum intelectual, perteneciendo a la categoría de testaruda, pues, aunque tiene pánico escénico, no se calla ante un micromachismo, ni en enseñarle a Vera sobre su privilegio social. De este modo, es introvertida por su interés en la escritura y la reflexión, su temperamento es emocional, pues toma decisiones sin pensar en las consecuencias.

7.2.1.1.4 Marcela

Marcela es una mujer mixteca de clase baja. Después de la muerte de su mamá, se encarga de la crianza de su hermano Mike. Por su estrato económico y sus limitadas oportunidades su oficio es bailarina de *striptease* en un local mantenido por criminales. Marcela tiene una relación tóxica con Joshua, quien la obliga a acostarse con el Sapo para arreglar sus deudas. Ella no quiere hacerlo, por eso golpea al Sapo y sale huyendo de la ciudad. Después de esto, encuentra a Vera, Carlota y Rocío, las amenaza para que la lleven al pueblo más cercano. No obstante, después de salvar a Vera de un evento traumático, comienza a encariñarse con ellas, al punto de que después de retornar con Joshua y Mike, se vuelve a poner en contacto con ellas para que no tengan una mala imagen de ella, sobre todo, Vera, con quien tiene una conexión especial.

Su arco narrativo, al igual que el de Carlota, tiene una transformación moderada. Su cambio es significativo, pero no es radical. Al final, ella decide dejar atrás su realidad hostil repleta de violencia. Su personalidad es estable durante toda la narrativa. Ella es emocional y extrovertida, además puede ser catalogada de pasional, vive a través de sus impulsos carnales. Su vestimenta es descrita como chola[7] en México, y está asociada a su estrato económico, por lo que se observa la estereotipación. A pesar del racismo, dentro de la serie, Marcela es presentada como un personaje atractivo, la describen como belleza autóctona. No solo Joshua la desea, también el Sapo, y unos extranjeros le intentan coquetear sin éxito, en este sentido, es hipersexualizada. Su conflicto interno, que es evitar que su hermano se convierta en delincuente, la podrían colocar en el contínuum de anti-heroína doméstico del tipo asfixiante, al menos así la describiría Mike, sin embargo, por la manera en que se expresa sobre el tener sexo, también podría estar catalogada en el contínuum hipersexual. No obstante, el análisis la ubica más en el contínuum de clase social, descrita como poco femenina. Esto no se presenta en su vestimenta, sino más bien en sus actitudes, por ejemplo, es violenta, desconfiada, confidente, seductora y segura. En

[7] Los cholos y cholas son una tribu urbana que surge en la cultura chicana en EE. UU. Este término proviene de un desprecio hacia lo mexicano y lo indígena (Barrera Bassols y Venegas Aguilera, 1984). Las personas que forman parte de este grupo tienen pandillas asociadas a la delincuencia y a los estratos sociales bajos de toda la república mexicana. Si bien es un estilo cuyo referente se encuentra en la frontera con EE. UU., esta subcultura se encuentra en todo el país. Puede, incluso, ser un estereotipo que connota delincuencia y una clase social baja.

cualquier caso, esa ubicación en el contínuum pone de manifiesto que, de las cuatro protagonistas de *Desenfrenadas*, ella es la más estereotipada e incluso está separada de lo que se consideraría estereotípicamente femenino. Esto es problemático en tanto que promueve una imagen negativa de una mujer racializada, además de que se asemeja más a los estereotipos de la mujer latina presente en las ficciones estadounidenses: un personaje femenino construido a partir de su cuerpo, hipersexualizado, pasional y agresivo. Esta representación evidencia la mirada masculina del director.

7.2.1.1.5 Juan Pablo

Juan Pablo es el novio de Rocío. Tiene una vida cómoda pues pertenece a una clase social alta. Comparte actividades con sus amigos dentro de un club deportivo. El estereotipo al que pertenece se conoce como *mirrey*, un hombre superficial que tiene dinero por su familia y se viste con un estilo formal y seductor. Suelen tener camisas abiertas y gafas de sol de marcas de diseñadores. Este personaje es extrovertido y emocional.

Juan Pablo es controlador como el padre de Rocío, pero no lo suficiente, pues es inseguro. La inseguridad de este personaje se representa en una escena donde afirma que es difícil ser novio de una mujer tan exitosa como Rocío. Asimismo, sus conversaciones con sus amigos se concentran en su deseo por encontrar a Rocío y llevarla de vuelta a Ciudad de México. Su arco narrativo es plano, es decir, no evoluciona. A pesar de que su presencia es limitada en la serie, sabemos que se dedica al financiamiento del desarrollo de apps. Su conflicto interno es la urgencia que tiene de dominar a Rocío.

7.2.1.1.6 Joshua

Joshua forma parte de una banda de crimen organizado, debido a la escasez de oportunidades profesionales para las personas de clase baja. Es pareja de Marcela y viven junto a Mike. Joshua se mete en problemas con su jefe el Sapo y para salir de ellos quiere prostituir a Marcela. Su aspecto físico es de cholo. Tiene tatuajes y cadenas. Su personalidad es violenta e impulsiva. En algunas escenas, de manera estereotípica muestran su relación con Marcela del tipo violenta. Aunque es un personaje con poca presencia en la serie, tiene contradicciones y conflictos. Por una parte, no quiere prostituir a Marcela, pero el Sapo le prometió saldar sus deudas si lo hacía, por lo que piensa que es la única manera de liberarse de las amenazas de su jefe. Su arco narrativo, como el de Juan Pablo, también es plano. Su conflicto interno es sobrevivir al mundo hostil al que pertenece.

7.2.1.2 Personajes en *Sweet Magnolias*

7.2.1.2.1 Maddie Townsend

Maddie está divorciándose de Bill después de que él embaraza a Noreen. Con el divorcio en puerta, Maddie tiene que regresar al mundo laboral sin experiencia después de 16 años dedicándose al hogar y a la crianza de Tyler, Kyle y Katie. Afortunadamente, sus amigas, Dana Sue y Helen la invitan a comenzar un spa en la antigua casa de la señorita Frances, donde en su infancia vendieron limonada.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Debido a que Tyler juega beisbol, Maddie conoce al nuevo entrenador del equipo, Cal Maddox, un exjugador profesional de beisbol muy atractivo. Su relación con él cambia cuando es consciente que no se parece en nada a su exmarido. Esta decisión es motivada por su madre y amigas, quienes le recuerdan que ya es tiempo de dejar de vivir por los demás. La relación sexo-afectiva que comienza con Cal puede traer conflictos en su hogar, sobre todo con Tyler que está cansado de ser acosado en la escuela por los chismes con respecto a su madrastra.

La personalidad de Maddie corresponde con el estereotipo de la Mujer Tradicional, por lo que más que pertenecer al contínuum de la antiheroína, ella es la heroína clásica de los relatos sobre maternidad, con la excepción que no tiene que sacrificar ni su romance, ni su vida profesional, ni a sus hijos e hija. Su vestimenta corresponde a un estilo "femenino", siempre utiliza colores pastel y atuendos que le favorecen a su figura. Es introvertida e intuitiva. Su conflicto interno está relacionado con dejar de ser complaciente con los demás, un rasgo esencial en este estereotipo. Sus amigas la describen como sensible. Su arco narrativo es moderado, pues su personalidad es estable durante toda la temporada estudiada, sin embargo, aceptar el afecto de Cal es clave para su cambio. Otro de sus conflictos es aprender a combinar su vida profesional con la personal, lo que la asemeja más a las caracterizaciones de la nueva mujer[8] que aquellas del post #MeToo. Sus metas son cumplir los objetivos como gerente del spa, tener una buena relación con Bill para tener una crianza compartida exitosa. Otro conflicto es su enemistad con Mary Vaughn, durante la narrativa, busca tener una relación cordial sin éxito.

7.2.1.2.2 Helen Decatur

Helen es una abogada negra que está dispuesta a ayudar a la comunidad de Serenity en cualquier situación que requiera de sus servicios. Ella decide comprar la casa de la señorita Frances para comenzar un spa con sus amigas, Maddie y Dana Sue con la meta de atraer más tráfico a Serenity, además de tener un espacio de auto-cuidado. El conflicto interno de Helen es que desea ser madre, pero es posible que, por su edad, ya sea demasiado tarde.

Ella mantiene una relación intensa con Ryan desde el bachillerato. La última vez que terminaron fue porque ella tuvo que regresar a Serenity para cuidar a su madre. Ryan reaparece con la excusa de impedir la remodelación de la casa de la señorita Frances y este reencuentro favorece a una reconciliación entre los dos.

La racialización de Helen no tiene mucha presencia en la serie, a excepción de una conversación donde rememoran que la familia de Ryan estaba en contra de su relación porque ella es negra. Helen es extrovertida e intuitiva. Es una persona sociable y que sabe relacionarse con los demás. La manera en que toma sus decisiones es a través de la intuición, esto se representa en el episodio 2 donde escucha a su corazón para tomar una decisión profesional.

Este personaje, aunque en su arco narrativo, no presenta una transformación significativa, no está construida desde estereotipos estáticos, más bien, tiene contradicciones. Ella corresponde a los estereotipos de las mujeres negras: *mammy* y *strongblackwoman*, retratándola como maternal y cuidadora que, a pesar de tener muchas obligaciones sabe hacerse cargo de ellas e incluso, tiene tiempo para ser la amiga fiel y servil para sus amistades blancas, pero no se presenta desde el ámbito doméstico. No es buena cocinado, por esto, acude todos los días a Sullivan's para comer o recoger su pedido. Por esto, tiene un vínculo con Erik Whitley, quien tiene un interés particular en ella. Asimismo, el día en que termina su relación con Ryan por

[8] En el epígrafe 3.3.3 describimos al tipo de personaje que se caracteriza por presentar a una profesionista que prioriza más su vida sentimental que la laboral.

sus diferencias de perspectiva sobre su futuro, Erik la visita para consolarla. En este sentido, Helen pertenece al contínuum de la antiheroína intelectual de testaruda porque siempre alza la voz ante las injusticias, también es presentada como una persona inteligente. No obstante, también muestra similitudes con la figura de la nueva mujer, aunque es independiente, anhela tener una vida más tradicionalmente femenina, asimismo, tiene aficiones "femeninas", cuida demasiado su aspecto físico.

7.2.1.2.3 Dana Sue Sullivan

Dana Sue es una mujer con sobrepeso y vive con diabetes de tipo 2, a pesar de esto, la serie nunca hace referencia a su peso, no obstante, su dimensión sexual es la que menor desarrollo tiene entre las tres protagonistas de *Sweet Magnolias*. Su madre fallece a causa del diabetes. En su pasado reciente, tiene problemas con los hombres, primero con Ronnie, de quien está alejada tras enterarse de su infidelidad, en segundo lugar, con Brad, su *sous-chef* egoísta que la menosprecia por ser mujer.

Ella es dueña de Sullivan's, un restaurante en Serenity, además emprende un spa con sus amigas, Maddie y Helen. Después de encontrar a Brad robando whisky caro, lo despide. Esto causa un caos en su vida, ya que tiene que compaginar muchas responsabilidades, incluyendo una demanda de parte de su *exsous-chef*, causándole un colapso a su salud. Enseguida, contrata a Erik para reemplazar a Brad y este se convierte en buen amigo suyo tras demostrarle lealtad y apoyo. Otro de sus conflictos es la relación complicada que tiene con Annie, su hija. Annie la responsabiliza de la separación con su padre, Ronnie. Esto provoca muchos desencuentros entre ellas. Asimismo, Dana Sue tiene que aprender a dejar que su hija aprenda de sus propios errores.

Su personalidad es extrovertida y racional, ella no se deja llevar por sus emociones, cada decisión que toma lo hace tras mucha reflexión. También es perfeccionista y exigente, por esto es temida por sus cocineros y su hija. En contraste, en sus conversaciones con sus amigas descubrimos que Dana Sue se siente frustrada por no ser divertida como lo era en su juventud. A pesar de presentar características de personalidad que suelen ser consideradas como masculinas, ella se presenta de manera "femenina" y ejecutiva, ya que en todos los episodios está maquillada y cuando no está vistiendo su uniforme de Chef, porta vestidos y tacones. Su desarrollo como personaje es moderado, pues no presenta un cambio significativo, aunque si aprende a delegar responsabilidades para cuidar su salud.

7.2.1.2.4 Bill Townsend

Bill Townsend es un médico que ha priorizado su carrera profesional antes que su vida familiar. Engaña a su esposa, Maddie, con Noreen, dejando a la segunda embarazada. Al principio de su divorcio, pensaba en vender la casa familiar para comprar una casa para su nueva familia, pero Helen lo convence de que no es lo correcto. Esto implica un aprieto económico, ahora que tiene dos familias a las que proveer. Por priorizar su trabajo no tiene una buena relación con sus hijos e hija, especialmente con Kyle, quien no se constriñe a la masculinidad hegemónica a diferencia de Tyler.

Tyler siempre fue el favorito porque comparten la afición por el beisbol, pero después del divorcio, el vínculo se ve afectado. Este distanciamiento es el conflicto interno de Bill. Él añora ser un padre ejemplar, aunque sus acciones dicen todo lo contrario. No está presente cuando su familia lo necesita. Su vestimenta es formal y su personalidad es introvertida. Suele encerrarse

en sí mismo para procesar sus pensamientos. El temperamento que presenta es el racional, tampoco tiene inteligencia emocional. Se presenta como egoísta y manipulador, ya que no piensa en las consecuencias de sus decisiones, además de tomar decisiones sin consultar con las demás personas. Sus relaciones son cambiantes, por ejemplo, desde el divorcio, discute cada vez más con Noreen, quien rápido intuye que es mejor terminar su relación con él. No obstante, su arco narrativo es moderado, pues, en los últimos episodios, empieza a arrepentirse de sus errores del pasado.

7.2.1.2.5 Cal Maddox

Cal Maddox es un exjugador profesional de beisbol que ahora es entrenador del equipo de la preparatoria de Serenity. Por la rivalidad entre dos de sus jugadores, Jackson y Tyler, conversa con Maddie. Después de conocer su situación marital, se da cuenta de que quiere ser más que un amigo de ella. Su relación con Maddie facilita que Mary Vaughn, la esposa del alcalde y enemiga de Maddie, cuestione su profesionalidad de entrenar al equipo cuando la estrella es hijo de su pareja.

Cal es opuesto a Bill, pues es un hombre que habla de sus emociones con su amigo Trotter mientras disfrutan de un partido de beisbol en un bar. También considera a Maddie antes de tomar cualquier decisión y es considerado con sus emociones. Incluso, en un episodio revela que quiere hacer la vida de ella más fácil. Durante el divorcio, es comprensivo y le da su espacio pertinente para asimilar este cambio. En este momento se revela que posiblemente él estuvo casado antes. El pasado de este personaje está oculto, la serie no explica cuáles son los motivos de renunciar a su carrera de beisbolista.

Este personaje es blanco, atlético y muy atractivo, de acuerdo con las señoras de Serenity. Su vestimenta es deportiva y masculina. Su personalidad es introvertida, emocional e intuitiva. Hay decisiones que toma por vengarse del comportamiento de Mary Vaughn, aunque normalmente suele escuchar a su intuición. Su conflicto interno no se revela en la serie, su conflicto relacional tiene que ver con los rumores que se esparcen como pólvora en Serenity. Tiene la meta profesional de llevar al equipo de beisbol a la competencia estatal. Sus relaciones son estables. Asimismo, su arco narrativo es plano, su desarrollo no tiene altibajos, es más bien estable.

7.2.1.2.6 Erik Whitley

Erik es un nuevo ciudadano en la comunidad de Serenity, quien enfrenta un profundo conflicto interno debido a la culpabilidad que siente por la pérdida de su esposa. Esta tragedia, sin embargo, lo lleva a descubrir su verdadera pasión: la cocina. Trabaja como repostero en el restaurante de Dana Sue y, tras el despido de Brad, convence a su jefa de que él es la mejor opción para ocupar el puesto de *sous-chef.* Aunque su carácter es críptico, Erik mantiene una buena amistad con Dana Sue e Isaac, otro cocinero del restaurante. Es con Isaac con quien revela su lado más sensible, compartiendo confidencias sobre sus respectivos pasados. Erik le ofrece consejos a Isaac para enfrentar el duelo por la muerte de su madre y la búsqueda de sus progenitores biológicos.

Por otro lado, Erik está enamorado de Helen, aunque no lo expresa verbalmente, su interés se manifiesta a través de sus acciones, especialmente cuando consuela a Helen tras su ruptura con Ryan. Su arco narrativo, aunque moderado, incluye su participación en una terapia de grupo para enfrentar el estrés postraumático del fallecimiento de su esposa. Erik es un personaje

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

introvertido e intuitivo, con una gran capacidad para percibir detalles, una habilidad que se refleja en su destreza culinaria.

Erik es un personaje negro, pero su experiencia como tal no es mencionada. De hecho, parece que en Serenity, a pesar de su conservadurismo, no existen problemas de racismo, clasismo ni homofobia.

7.2.1.3 Personajes en *Valeria*

7.2.1.3.1 Valeria

Valeria quiere ser escritora y tiene la oportunidad de publicar una novela, pero no logra terminar el borrador a tiempo. Ella sufre el síndrome de la impostora, en momentos, duda de su talento como escritora. A pesar de sus inseguridades, cuenta con el apoyo de sus amigas Lola, Carmen y Nerea, quienes la motivan a seguir escribiendo. Sin embargo, su marido, Adrián, le sugiere que busque un "trabajo de verdad", lo que refleja la falta de comprensión hacia sus aspiraciones profesionales. Esta incomprensión no es la única brecha entre ellos, también tienen problemas en su vida sexual.

En medio de su crisis matrimonial y de identidad, Valeria conoce a Víctor, un hombre atractivo que la inspira a escribir una novela erótica. La atracción que siente por él la llena de energía, lo que se refleja en su renovada inspiración para escribir y en la mejora paulatina de su aspecto físico, ya que al inicio de la historia mostraba un aspecto desaliñado. Por ello, su arco narrativo se considera moderado, pues aunque experimenta una transformación, esta no es profundamente significativa. A pesar de retomar cierta autonomía, Valeria continúa cometiendo los mismos errores a lo largo de la temporada.

Su personalidad es mixta: por un lado, disfruta de la introspección, y por otro, recarga energías al reunirse con sus amigas. Es una persona insegura, y cuando enfrenta situaciones difíciles, tiende a aislarse, incluso de sus amigas. Aunque pertenece al contínuum de la antiheroína intelectual, no es alguien que exprese opiniones con frecuencia, más bien, tiende a ser complaciente. Su personaje guarda similitudes con Carrie Bradshaw en cuanto a su personalidad, aunque difieren en su representación física, ya que Valeria no es consumista, ni se preocupa por tener zapatos de lujo, ni vestir atuendos llamativos. Ambas coinciden en su profesión y en su naturaleza indecisa.

7.2.1.3.2 Lola

Lola es una mujer que vive su sexualidad sin culpas, pero actualmente se encuentra atrapada en una relación complicada con Sergio, un hombre casado. Paralelamente, decide ayudar a su padre con las terapias físicas de su hermano Dani, para evitar que su madre, quien los abandonó cuando eran pequeños para seguir su carrera como chelista, regrese a sus vidas. Esta nueva responsabilidad complica aún más su relación con Sergio, especialmente cuando Lola intenta renegociar los términos de esta, lo que finalmente lleva a su ruptura. Asimismo, se muestra a este personaje como irresponsable en su trabajo como intérprete. En una ocasión, tiene relaciones sexuales justo antes de comenzar una traducción en directo y en otras, se distrae escuchando los mensajes de voz que le envían sus amigas.

Lola mantiene una fuerte amistad con Valeria, Carmen y Nerea, y también es amiga de Víctor, siendo gracias a ella que Valeria y Víctor se conocen. Físicamente, Lola es una mujer atractiva y segura de sí misma, y su vestimenta seductora refleja su personalidad. Es extrovertida y tiene un temperamento emocional, en ocasiones, toma decisiones impulsivas sin

USC DE COMPOSTELA

considerar las consecuencias. Uno de los conflictos que enfrenta en su grupo de amigas es su tendencia a hacer críticas, lo que a veces las incomoda.

Su arco de transformación es moderado, ya que a lo largo de la historia, Lola se da cuenta de que no debe ser tan entrometida en las relaciones de sus amigas y acepta que en realidad desea tener una relación romántica. A pesar de estos avances, su personalidad se mantiene relativamente estable, y al igual que Valeria, sigue cometiendo los mismos errores, además, decide no perdonar a su madre. Ella pertenece al contínuum sexual de la antiheroína, ya que se presenta de manera hipersexual. En este sentido, considerando las similitudes de la serie Valeria con *Sex and the city*, Lola es parecida a Samantha Jones.

7.2.1.3.3 Carmen

Carmen es publicista y está enamorada de su compañero de trabajo, Borja. A medida que avanza la trama, comienzan una relación sexo-afectiva y descubren que forman una excelente dupla para crear campañas publicitarias exitosas. Sin embargo, Carmen teme ser más talentosa que Borja y que esto genere inseguridad en su relación. Esta preocupación se intensifica cuando una empresa para la que crean una campaña le ofrece a Carmen un puesto de gerencia de marketing. Ante la incertidumbre, recurre a su grupo de amigas, Valeria, Lola y Nerea. Aunque todas la animan a aceptar el trabajo, Carmen decide rechazarlo, priorizando su relación con Borja.

Carmen es presentada como una persona insegura y ansiosa, y una de sus maneras de lidiar con la ansiedad es ir de compras. Es introvertida y tiene un temperamento emocional, lo que se refleja en su tendencia a priorizar sus emociones sobre su desarrollo profesional. Su arco de transformación es plano, ya que no experimenta un desarrollo significativo a lo largo de la trama. La narrativa no explora aspectos de su vida más allá de su relación con Borja y su amistad con el grupo, no se brinda información adicional sobre su familia ni otros aspectos personales, como sus conflictos internos. En el contínuum de la anti-heroína, Carmen se ubica en el espectro intelectual, a pesar de centrar su vida en Borja, tiende a opinar mucho, especialmente en el ámbito laboral. En este sentido, pueden detectarse contradicciones en su personaje, ya que a pesar de su inseguridad en su físico y en su relación sexo-afectiva, no duda de sus capacidades profesionales. Su vestimenta refleja su profesión, suele llevar atuendos ejecutivos con un giro creativo y llenos de colores brillantes. Asimismo, encontramos que es el personaje que más se asemeja a la figura de la nueva mujer, en tanto que es exitosa profesionalmente pero su infelicidad se centra en la falta de un vínculo amoroso estable. Siguiendo con los paralelismos con *Sex and the city*, Carmen es similar a Charlotte, ambas están ilusionadas con el amor romántico y no dudan en poner una pausa a su carrera profesional por estar en una relación amorosa.

7.2.1.3.4 Nerea

Nerea vive una doble vida. Con sus amigas Lola, Valeria y Carmen, se muestra tal como es: una mujer feminista y homosexual. Sin embargo, ante su familia, debe ocultar su orientación sexual y se ve obligada a pagar el máster de abogacía, además de trabajar en el despacho legal familiar, donde no se siente satisfecha.

Nerea es una buena amiga que siempre está dispuesta a dar consejos y que incluso toma un tren de cercanías solo para reunirse con ellas. Sin embargo, sus esfuerzos no siempre son correspondidos, ya que sus amigas tienden a priorizar sus propios problemas causados por sus vínculos sexo-afectivos heterosexuales, lo que la hace sentir excluida e ignorada.

USC DE COMPOSTELA

Afortunadamente, un día conoce a una amiga de Carmen que, después de un debate sobre el efecto #MeToo, la invita a unirse a una colectiva feminista. En este espacio de activismo, Nerea encuentra el deseo de liberarse de las opresiones que le impiden vivir una vida más auténtica. Además, allí conoce a dos mujeres con las que se involucra sexo-afectivamente, causando enredos dentro de la colectiva.

Nerea es una persona introvertida y racional, sus decisiones están guiadas por la búsqueda del bien mayor y la justicia social, solo en contadas ocasiones deja a su lado emocional tomar el control. A diferencia de Carmen, Nerea sí experimenta un arco narrativo moderado: al final de la temporada, se atreve a ser honesta con su familia, lo que la va a obligar a empezar una nueva vida. Su vestimenta refleja su rigidez moral, siendo formal, pero "femenina," con trajes sastres elegantes que favorecen su figura, rompiendo así con el estereotipo que indica que ser feminista y lesbiana es incompatible con performar la feminidad.

Nerea se alinea en el espectro de clase social del contínuum de la antiheroína, específicamente en el continuo del esnobismo. Aunque no teme alzar la voz por la justicia, a veces se mantiene callada, dejando que la educación de su clase social prevalezca en sus acciones. Asimismo, Nerea es muy parecida al personaje de Miranda Hobbes de *Sex and the city*, incluso tienen algunos diálogos que parecen copiados de la serie estadounidense.

7.2.1.3.5 Adrián

Adrián es el esposo de Valeria y trabaja como fotógrafo en el estudio de su amigo, hasta que este decide cerrarlo. Debido a su amistad con el jefe, Adrián recibe la recomendación de trabajar como camarógrafo para una youtuber, a pesar de que inicialmente no valora el trabajo en las redes sociales. Este nuevo empleo empeora su situación matrimonial con Valeria, ya que Adrián no está de acuerdo con que ella apueste todo por su carrera como escritora, especialmente cuando ambos enfrentan una crisis económica. Sin embargo, y a pesar de su escepticismo, acepta el trabajo. Con el tiempo, Adrián descubre que tiene talento para crear vídeos sobre organización que sube en YouTube.

Paralelamente, Adrián se da cuenta de que Víctor está interesado en Valeria, lo que los convierte en rivales por el amor de la misma mujer. Adrián es presentado como una persona bohemia, alguien que aspira a llevar una vida sencilla y desconectada de las presiones sociales. Uno de sus sueños es recorrer Georgia en una furgoneta. A pesar de su enfoque artístico, su personalidad es introvertida y su temperamento es racional. Esto se evidencia cuando le sugiere a Valeria que, si no está teniendo éxito como escritora, debería renunciar, ya que considera esta opción como la más práctica.

El arco narrativo de Adrián es moderado, ya que experimenta cambios importantes, como aceptar y adaptarse a la idea de ser youtuber, a pesar de su percepción inicial negativa. Sin embargo, a lo largo de la historia, nunca llega a comprender ni a apoyar plenamente las aspiraciones de su esposa.

7.2.1.3.6 Víctor

Víctor es un arquitecto exitoso que trabaja en la empresa de su padre. Es amigo de Lola y ambos comparten una filosofía de vida que valora la libertad sexual. Al regresar a Madrid para retomar su empleo en la empresa familiar, Víctor conoce a Valeria en su fiesta de bienvenida y decide que debe conquistarla, sin importarle que ella esté casada.

Víctor es descrito como un hombre sumamente atractivo, un rasgo que no pasa desapercibido por Valeria y sus amigas, quienes comentan sobre su atractivo físico. En general,

es visto como un soltero codiciado, que contrasta fuertemente con Adrián, el esposo de Valeria. El interés de Víctor por Valeria la hace sentir valorada, en contraste con la sensación de olvido que experimenta en su matrimonio. Además, Víctor muestra un interés genuino en apoyarla en su futura carrera como escritora, lo cual refuerza su atractivo para Valeria.

La personalidad de Víctor es extrovertida y sensorial. Su manera de actuar abarca la razón, el deseo y la intuición, lo que lo convierte en un personaje complejo y persuasivo. A pesar de ser presentado como el interés sexo-afectivo de Valeria, su arco narrativo es más plano en comparación con el de Adrián, ya que, fuera de su relación con Valeria y su amistad con Lola, se conoce poco sobre otros aspectos de su vida.

7.2.2 Representación de las mujeres en las series de Netflix

7.2.2.1 Dimensión Física

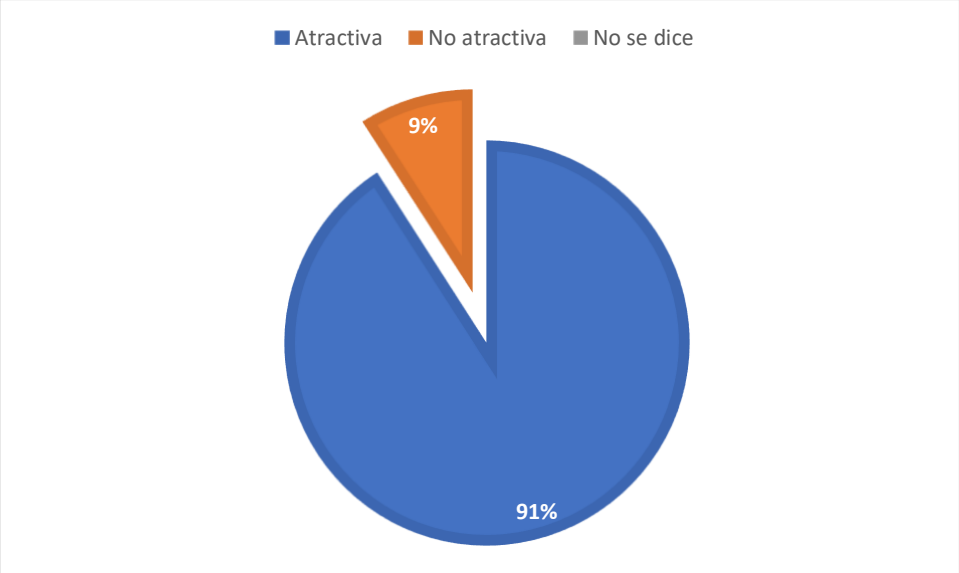
Tras presentar una breve descripción de los personajes analizados en esta investigación, a continuación, en los siguientes epígrafes y este se describen las dimensiones estudiadas de los personajes femeninos. La primera dimensión que se analiza es la física, donde tomamos en cuenta la apariencia y la vestimenta de las protagonistas. Considerando la prevalencia de personajes femeninos que cumplen con estándares de belleza imposible, se observó que en las series estudiadas el atractivo físico no es indispensable para el avance de la trama. Si bien de las 11 protagonistas estudiadas, el 91 % (N=10) son consideradas atractivas dado que cumplen con estándares normativas de belleza (ver Gráfica 3), es decir, su apariencia es delgada y hegemónica, en la mayoría de las protagonistas (N=6) no se hace referencia explícita a su atractivo físico, aunque la mayoría de estas se preocupan por su aspecto. En el caso de Carlota en *Desenfrenadas*, ella no se siente atractiva, pero sus amigas la animan a ganar confianza en su físico, asimismo, ella cuestiona su preocupación por encajar en los estándares de belleza, tal como se observa en el siguiente diálogo:

> MARCELA: Deja de revisarte, te ves re chula.
> CARLOTA: Conscientemente, sé que no me debería importar, pero no sé, güey… Me caga haber nacido en una sociedad en la que es super violento y super injusto que solo por haber nacido con vagina la sociedad te da un rol, en el que a huevo tienes que estar buenísima, porque si no, no vales. ¿Sabes?
>
> (Diálogo *Desenfrenadas* T1E4, 2020).

Similarmente, en *Valeria,* Carmen muestra insegura sobre su cuerpo, en un episodio expresa su descontento con su apariencia y cómo una prenda de ropa no la favorece. Esto retrata la complicada relación de algunas mujeres con sus cuerpos, porque Carmen es representada con un cuerpo delgado, y sigue sintiendo que no cumple con los estándares que impone la sociedad occidental en las mujeres. Por otra parte, esta escena puede ser problemática, ya que puede perpetuar los mismos cánones de los que es víctima la protagonista. Asimismo, durante esta secuencia ninguna de sus amigas la contradice o brinda palabras que problematicen esto, tal como se observa en *Desenfrenadas*, con el diálogo entre Carlota y Marcela antes mencionado. En contraste, en *Sweet Magnolias* solo se hace referencia al atractivo físico de Maddie cuando

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

va a tener un encuentro romántico con Cal Maddox, y su grupo de amigas la ayudan a elegir el atuendo perfecto para el evento.

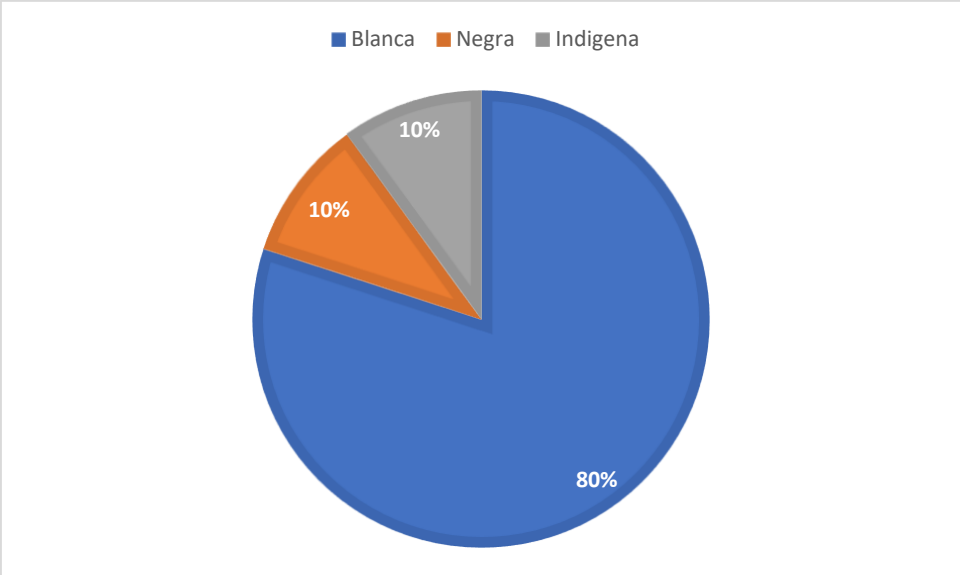


Gráfica 3. Atractivo físico. (Fuente: Elaboración propia).

A pesar de que el personaje de Dana Sue está representado en un cuerpo gordo, incluso tiene diabetes, nunca se comenta algo negativo sobre su peso. Del mismo modo, esto no impide que sus intereses sexo-afectivos cumplan con los estándares de belleza occidentales, su marido y Jeremy tienen cuerpos atléticos y están dispuestos a luchar por su afecto. Además, Dana Sue es una mujer segura de su atractivo sexual.

En cuanto a la representación de mujeres de diversas etnias, encontramos que el 80% de las protagonistas de la muestra son blancas (ver Gráfica 4), solo en *Desenfrenadas* y *Sweet Magnolias* se presentan personas racializadas. A pesar de esto, las temáticas no se concentran en abordar las implicaciones raciales en las sociedades occidentales. Aunque las protagonistas de *Valeria* todas son blancas, en los márgenes hay mayor diversidad, por ejemplo, una de las directivas de la empresa de publicidad donde trabaja Carmen es una mujer racializada. Asimismo, la colectiva feminista a la que pertenece Nerea es otro foco para la representación de otras realidades, como la transgénero y *genderqueer*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Gráfica 4. Diversidad y etnia. (Fuente: Elaboración propia).

7.2.2.2 Dimensión sexual

Como se observa en la Tabla 15, el 80 % de las protagonistas tienen relaciones sexuales, ya sea que se represente explícitamente con imágenes o a través de los diálogos. De ahí, el 27 % se muestra durante un acto de masturbación. Siendo así, que solo el 18 % de las protagonistas se representan en todas las acciones estudiadas de la dimensión sexual. Del mismo modo, otro 18 % solo se presenta mediante una acción sexual, cuya complexión física no es delgada.

Tabla 17. Representación de la dimensión sexual.

Serie	Personaje	Masturbación	Relación Sexual	Contacto sexo-afectivo
Valeria	Valeria	Sí	Sí	Sí
	Lola	Sí	Sí	Sí
	Nerea	No	Sí	Sí
	Carmen	No	Sí	Sí
Desenfrenadas	Rocío	No	Sí	Sí
	Vera	No	Sí	Sí
	Carlota	Sí	No	No
	Marcela	No	Sí	Sí
Sweet Magnolias	Maddie	No	Sí	Sí
	Helen	No	Sí	Sí
	Dana Sue	No	No	Sí

Fuente: Elaboración propia.

Asimismo, en cuanto a la diversidad sexual, *Valeria* y *Desenfrenadas* incluyen protagonistas disidentes de la heteronorma, Nerea, Marcela y Vera. Además, en personajes secundarios de *Valeria* también se observa una mayor diversidad sexual. Dentro del contexto de la representación de la dimensión sexual en las ficciones televisivas estudiadas, *Valeria* emerge como la serie que más enfatiza la exploración del placer femenino. Esta representación se manifiesta a través de diversas escenas que abordan tanto relaciones sexuales heterosexuales como sáficas, además de momentos de masturbación femenina. Dichas escenas, algunas de las

cuales son sueños eróticos o fantasías, revelan cómo las protagonistas buscan e idealizan el contacto sexual.

Por otro lado, *Desenfrenadas* también explora la sexualidad de sus protagonistas de manera similar, incluyendo un encuentro erótico entre Marcela y Vera, aunque con menor frecuencia en comparación con *Valeria*. Por ejemplo, en *Valeria* se muestra a tres de sus protagonistas en actos de masturbación, lo cual no se observa con la misma regularidad en *Desenfrenadas*, donde solo se presenta a Carlota en esta actividad, y esto porque su único interés sexo-afectivo es de tipo virtual.

En el caso de *Sweet Magnolias*, de nuevo, en concordancia con su tono conservador, la sexualidad es implícita, es decir, su sexualidad se representa mediante las conversaciones entre las protagonistas. Por esto, se muestran como mujeres deseantes. A pesar de esto, ninguna de ellas es presentada mediante un acto de masturbación.

7.2.2.3 Dimensión psicológica y el uso de estereotipos para la caracterización

El análisis de la dimensión psicológica de los personajes permite identificar los estereotipos que se utilizan para su caracterización. Si bien en los contenidos televisivos contemporáneos se apuesta por las personas protagonistas complejas, se pueden identificar algunos estereotipos de género o subgrupos. En el caso de la muestra, encontramos que la feminidad tradicional está presente en las tres series, aunque no en la misma medida. La manera en que todas la refuerzan es mediante la importancia que le dan a su aspecto físico, muestran a las protagonistas mirándose en el espejo y comentando sobre la imagen que tienen de sí mismas, en dos casos no es una opinión positiva (ej. Carmen, de *Valeria* y Carlota, de *Desenfrenadas*). Considerando la importancia que tienen los vínculos sexo-afectivos heterosexuales en el desarrollo de estos personajes, las protagonistas buscan activamente agradar la mirada masculina de sus intereses románticos, como se observa en las Figuras 9, 10 y 11 que capturan los momentos en que ellas se engalanan con el objetivo de atraer hombres.

Figura 16. Fotograma *Sweet Magnolias* T1E3. Nota: En esta imagen vemos a la protagonista acomodarse el cabello antes de saludar a su interés sexo-afectivo (Daniel L. Paulson Productions, 2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

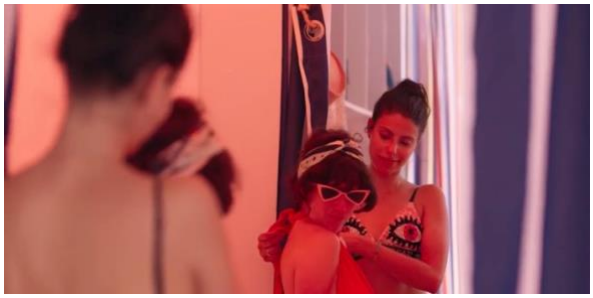
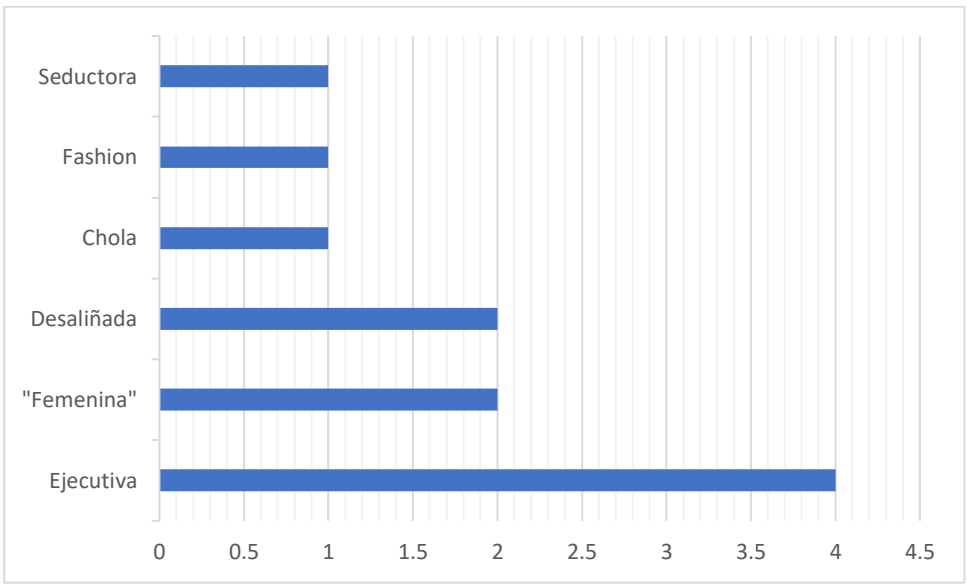


Figura 17. *Desenfrenadas* T1E5. Nota: En esta imagen percibimos la importancia del aspecto físico, lo que desencadena una conversación sobre cómo atraer a los hombres (Caponeto, 2020).

Figura 18. Fotograma *Valeria* T1E6. Nota: En esta imagen la protagonista se está vistiendo para una cita con su interés sexo-afectivo (Plano a plano, 2020).

La feminidad también la representan a través de la vestimenta. Aunque la mayoría no se viste de una manera tradicionalmente femenina, con vestidos y faldas, su feminidad está presentada en los detalles, o, dicho de otro modo, no se muestran masculinizadas. Por ejemplo, las prendas de tipo ejecutiva son trajes sastres que muestran la silueta, acentuando la cintura y las caderas, además enseñan un poco de piel con escotes sofisticados. En la Gráfica 5 se desglosan los estilos que registramos y su frecuencia.



Gráfica 5. Estilos de vestimenta. (Fuente: Elaboración propia).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

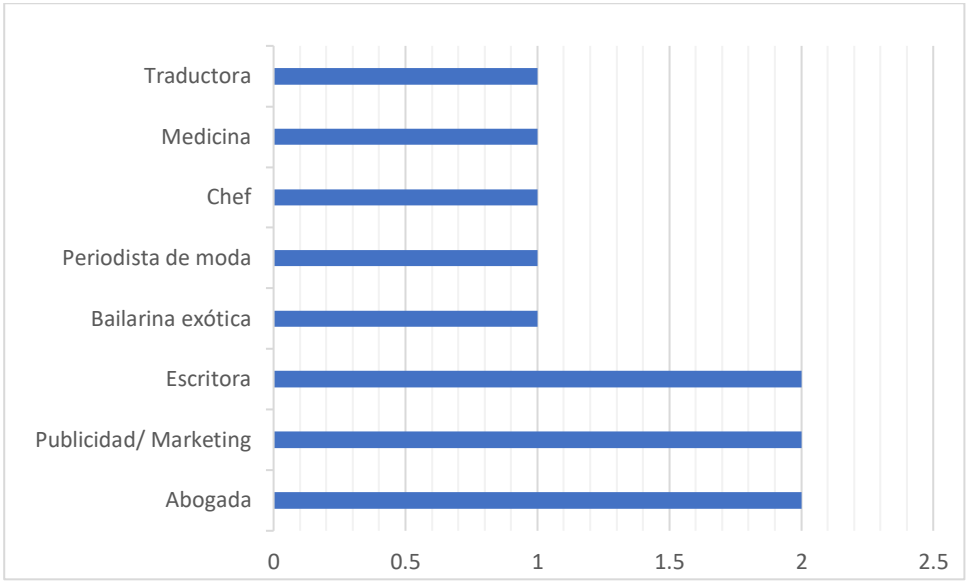
El estilo de vestimenta que más utilizan para representar a las protagonistas estudiadas es la ejecutiva/formal (N=4). A pesar de esta tendencia, notamos que en *Desenfrenadas* hay más diversidad de estilos de prendas que, además, tienen la función de comunicar sus personalidades o estado de ánimo. Vera como periodista de moda es presentada con un estilo fashionista, es decir, más apegado a la moda y los atuendos de alta costura, además, normalmente tiene los labios pintados de un rojo brillante. Rocío usa ropa más formal porque al principio, parece ser una mujer muy resuelta y responsable. Carlota, en cambio, utiliza un estilo desaliñado, pues, al ser feminista, la retratan con prendas que no favorecen su figura, a pesar de esto, tiene detalles femeninos, alejándola de un aspecto masculino. Por último, Marcela la retratan con un estilo cholo (ver Figura 19), es decir, ropa holgada y con estampados religiosos, sin embargo, en el caso de este personaje, su vestimenta es lo ajustada suficiente para representarla como una mujer seductora y sexualizada. Este retrato es una forma estereotipada de representar a un personaje racializado, por esto, observamos que, en *Desenfrenadas*, a pesar de la diversidad de personajes, caracterizan a sus personajes desde tópicos femeninos. Esta tendencia no es exclusiva de *Desenfrenadas*, también sucede en las otras series estudiadas. Por ejemplo, en *Sweet Magnolias*, aunque los atuendos no son completamente heterogéneos entre los personajes, las diferencias se apegan a la personalidad que quieren presentar, en este sentido, Maddie viste con los atuendos de colores más "femeninos", como los tonos pastel, ya que es presentada como una mujer más tradicional. Asimismo, Dana Sue, por su profesión de Chef, suele mostrarse con su vestimenta de trabajo, pero cuando está en otros espacios, suele portar vestidos. Helen, del mismo modo, suele vestirse con ropa ejecutiva ajustada, por su profesión de abogada. Asimismo, en *Valeria*, Nerea también utiliza prendas asociadas a la oficina, porque al igual que Helen, es abogada. Valeria, en cambio, tiene un estilo más desenfadado, rozando en el desaliñado, lo que comunica el caos de su estado mental, salvo en algunas excepciones donde busca agradar la mirada de Víctor, en esas secuencias suele llevar prendas que resaltan su figura, además está maquillada y con el pelo suelto. Lola, por su parte, se viste de manera seductora y sofisticada, parece siempre llevar puesto un conjunto de lencería sensual lista para impresionar a su interés sexo-afectivo. Por último, Carmen combina el estilo ejecutivo femenino con el llamativo, esto para comunicar que se dedica al trabajo creativo.

Figura 19 Fotograma *Desenfrenadas* T1E10. Nota: En esta imagen se aprecia la manera de vestir de la subcultura chola (Caponeto, 2020)

Seguidamente, otra manera en que se perpetúan los roles de género es a través de la representación de aficiones y profesiones femeninas. El 36,36% (N=4) de las protagonistas tienen profesiones que están asociadas al ámbito comunal y al mundo femenino. Por ejemplo, Vera trabaja en una revista de moda, Marcela es bailarina exótica, Carmen y Maddie se dedican a áreas de la publicidad, que, si bien no está completamente asociado al rol de las mujeres, las series lo anclan a este mundo, pues Maddie se ha dedicado al marketing de una boutique y ahora es propietaria y gerente de un spa. En cuanto a Carmen, suele crear campañas de publicidad para productos de belleza. Este anclaje a lo femenino también está presente en la novela que escribe Valeria, pues, aunque la categorizan como «novela erótica»,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

está dirigido a las lectoras más que a lectores. El 27,27% (N=3) se dedican a un trabajo valorado socialmente como la medicina (N=1) y al derecho (N=2).



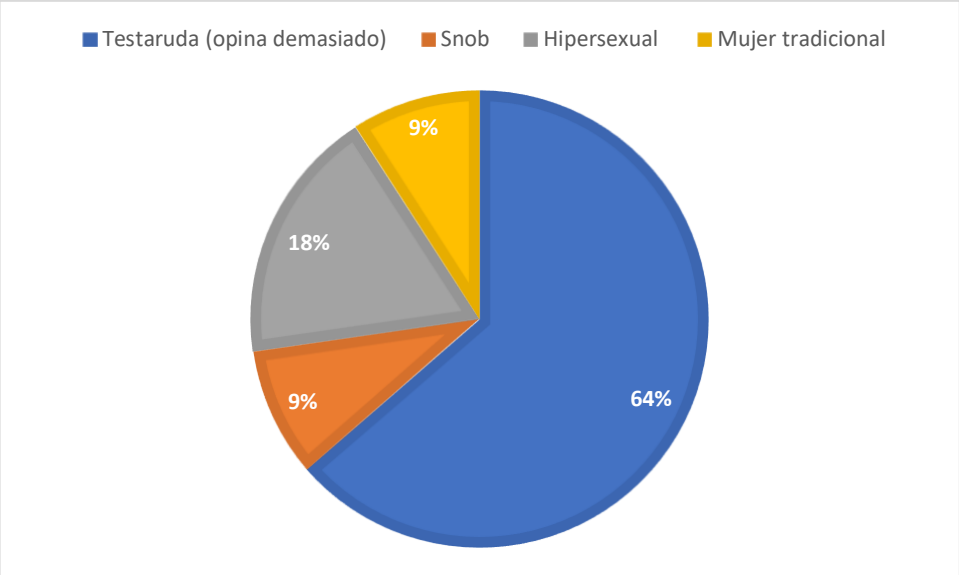
Gráfica 6. Profesiones. (Fuente: Elaboración propia).

La ficción entre las tres que más representa el ideal de la mujer tradicional es *Sweet Magnolias*, donde las tres protagonistas tienen un estilo de vestimenta "femenino", es decir, las tres usan prendas feminizadas y siempre están maquilladas. Además, emprenden un spa "solo para mujeres", si bien este aspecto es señalado en la diégesis, las tres protagonistas asumen que solo las mujeres acuden a estos espacios. Otro ejemplo del modo que este relato las retrata desde este estereotipo es durante el episodio 2, donde Helen hace un comentario sobre cuidar sus uñas a Erik y, también en el episodio 3, el constructor Skeeter le reprende a Helen por sus tacones:

> SKEETER: No puedes ir arriba, no con esos pinchos mortales.
> HELEN: Subo escaleras con tacones desde los nueve años.
>
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1E3, 2020).

Sin embargo, se observa que los productos analizados contradicen los estereotipos que utilizan. Las personalidades de las protagonistas tienen matices que nos impiden encasillarlas en un personaje tipo específico. Considerando el mapa que propone Levy (2022) del contínuum de antiheroína, aunque estas figuras quedan en un punto medio que podría ser entendido como la feminidad demandada por el contrato socio simbólico (Kristeva, 1981), no la performan por completo. El 90,90% (N=10) de las protagonistas pueden ser consideradas como mujeres difíciles, como se observa en la Gráfica 7, la mayoría de ellas se encuentran en el contínuum intelectual de testarudas, o que opinan demasiado. Asimismo, Maddie, a pesar de encajar en el estereotipo de mujer tradicional, también lo rompe en su arco narrativo, pues retoma su autonomía después del divorcio, además, deja de ser sumisa a los deseos de los demás y comienza a priorizar los suyos. Paralelamente, aunque Dana Sue y Helen también cumplen con características de la mujer tradicional, tienen personalidades que no cumplen con la sumisión que se espera de ellas. Helen es cuidadora, pero también es ambiciosa y Dana Sue, aunque es

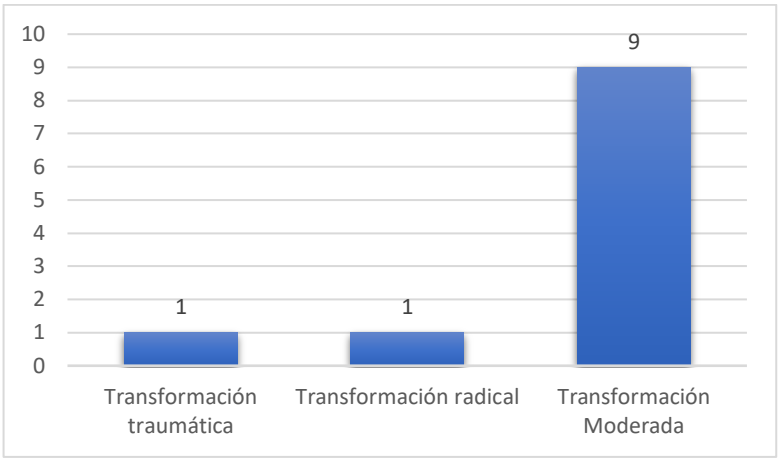
autoritaria, a la vez es comprensiva. Un aspecto que se puede resaltar de las protagonistas de *Sweet Magnolias* es que auto-regulan su género. Dana Sue se preocupa por la imagen que los demás puedan tener sobre ella con respecto a su perfeccionismo y autoridad, por otra parte, Helen desea ser madre y, en general, presenta características maternales y de cuidado.



Gráfica 7. Tipo de personaje. (Fuente: Elaboración propia).

Con respecto a las protagonistas de *Desenfrenadas* y *Valeria*, se observa una mayor similitud en sus construcciones, ya que ambas representan figuras femeninas no convencionales, en contraste con las de *Sweet Magnolias*. Esto se debe en ambas series a que presentan características de las mujeres millenials descritas por Liu (2019), es decir, muestran un desencanto por la hiperfeminidad promovida durante los productos televisivos post-feministas. En este sentido, el personaje de Valeria es una versión millenial de Carrie Bradshaw de *Sex and the city*. Además, sus amigas también parecen ser la versión contemporánea del resto de los personajes: Lola es como Samantha Jones, disfruta libremente de su sexualidad, Nerea es como Miranda, las dos son abogadas y tienen diálogos similares[9], y, por último, Carmen comparte rasgos con Charlotte. A pesar de ser una producción en un contexto post #MeToo y contar con subtramas que retratan crisis existenciales, los conflictos internos de estas caracterizaciones siguen centrándose, aunque en menor medida, en la búsqueda del amor romántico y no suele retratar la violencia sexista. En contraste, los personajes en *Desenfrenadas* se presentan más abrumadas por sus realidades sociales que la búsqueda de la pareja ideal, además, se están autodescubriendo conforme avanza la trama. Esto se traduce en personalidades ambivalentes y cambiantes, por este motivo consideramos que estos son los personajes de la muestra que tienen más transformación. Del mismo modo, la moralidad de las protagonistas de *Valeria* y *Desenfrenadas* no es la misma que encontramos en *Sweet Magnolias*.

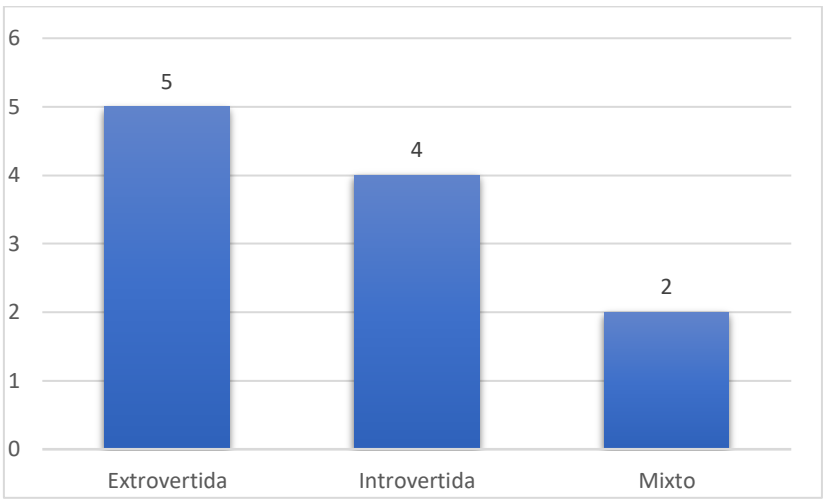
[9] En *Sex and the City* hay un diálogo donde Miranda cuestiona que las conversaciones entre ellas siempre versen en hombres. En *Valeria* ocurre esto dos veces, y en ambas ocasiones es Nerea quien lo comenta.



Gráfica 8. Transformación de los personajes femeninos. (Fuente: Elaboración propia).

En general, la tendencia en las transformaciones de los personajes estudiados es del tipo moderado, presente en el 80% de los casos, indicando que la caracterización de los personajes femeninos estudiados no es plana, pero tampoco es transgresora. Es importante destacar que, aunque dos de las protagonistas de *Desenfrenadas*, de nuevo, tienen un desarrollo más evidente, su retrato, a lo que se refiere a vestuario, es más caricaturesco y el personaje de Marcela puede ser interpretado como estereotipado a diferencia de sus coprotagonistas.

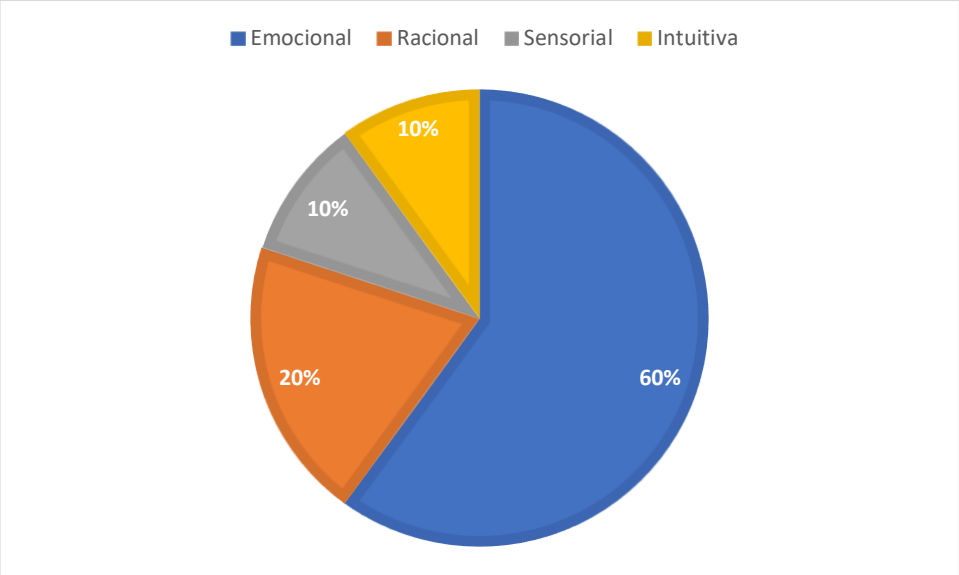
Por otra parte, los tipos de personalidad están en consonancia con los resultados del contínuum de antiheroínas, ya que cinco son extrovertidas, lo que coincide con expresar su opinión abiertamente. Luego, la presencia de figuras mixtas también sustenta que no son caracterizaciones planas, sino más bien, redondas.



Gráfica 9. Tipo de personalidad. (Fuente: Elaboración propia).

Sin embargo, considerando que el 60% de las heroínas se representan como emocionales, creemos que esto refuerza la idea mencionada en párrafos anteriores sobre la persistencia de la feminidad tradicional en los personajes. A pesar de este resultado, también observamos que hay más figuras femeninas racionales (20%) que intuitivas, lo que difumina la creencia de que las mujeres se rigen predominantemente por la intuición. Los personajes emocionales se encuentran en *Valeria* y *Desenfrenadas*, ya que ambos ejemplos muestran personalidades que toman decisiones precipitadas e impulsivas. Por otro lado, *Sweet Magnolias* prioriza la

representación de mujeres intuitivas, lo cual se evidencia en su forma de cuidar a la comunidad, percibiendo cómo se sienten las personas a su alrededor. Finalmente, tanto en *Valeria* como en *Sweet Magnolias* encontramos representaciones de mujeres racionales.



Gráfica 10. Temperamento. (Fuente: Elaboración propia).

En relación con las actitudes, como se observa en la Tabla 18, se expone que todas las protagonistas son confidentes, esto se evidencia en que la mayoría de las conversaciones representadas entre ellas son para brindar apoyo emocional a sus amigas. Las 11 protagonistas escuchan y están interesadas en conocer todos los detalles sobres sus vínculos sexo-afectivos y experiencias de vida. Seguidamente, otra actitud presente en la mayoría de las protagonistas es la comprensiva, esto implica que, de nuevo, las caracterizaciones están en consonancia con los estereotipos de género, en tanto que es una actitud del ámbito comunal. No obstante, esto se rompe al presentar también personajes femeninos seguros de sí mismos, resaltando la ambivalencia que está presente en la representación de las series.

Tabla 18. Actitudes de los personajes femeninos

Actitiudes	N. Personajes
Compresiva	8
Manipuladora	1
Confidente	11
Seductora	3
Desconfiada	4
Frustrada	2
Violenta	2
Brusca	4
Deprimida	3
Crítica	3
Segura	8

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Insegura	4
Arrepentida	1
Solidaria	1

Fuente: Elaboración propia

Estos resultados resultan similares a las observaciones de Burns-Ardolino (2015) sobre las series protagonizadas por cuartetos femeninos, donde la autora señala que este tipo de narrativa se resiste a la feminidad estereotípica a través de la mostración de un discurso feminista hegemónico, lo que permite que estos programas dialoguen entre la oposición de feminidad y feminismo, rechazando sus definiciones monolíticas (Dow, 1996). Esta consonancia es más evidente en *Desenfrenadas* y *Valeria* que en *Sweet Magnolias*, pues su discurso feminista está en la ejemplificación de la autonomía femenina. Además, a diferencia de las dos anteriores, esta no cuenta con un personaje que se autodefina feminista, que hable explícitamente del movimiento. Asimismo, notamos que, además de que las protagonistas retratan distintas imágenes de mujeres que tienen un rol específico dentro del grupo de amigas y la narrativa, de modo similar a la teoría de los actantes. Esto lo desglosamos en cuatro roles[10] que se repitieron en las series de la muestra: Feminista, Reguladora, Mediadora y Sensata (ver Tabla 19).

Tabla 19. Propuesta de rol de amigas en la ficción

Rol	Características principales	Nombre
Feminista	• Emite discursos grandilocuentes sobre feminismo. • Se identifica como feminista y participa en una colectiva feminista.	- Carlota (Desenfrenadas) - Nerea (Valeria)
Reguladora	• Ejerce crueldades normativas. • Comparte sus conocimientos de seducción.	- Vera (Desenfrenadas) - Dana Sue (Sweet Magnolias) - Lola (Valeria)
Mediadora	• Media las discusiones para que no haya discusiones. • No juzga las decisiones de sus amigas.	- Marcela (Desenfrenadas) - Maddie (Sweet Magnolias) - Valeria (Valeria)
Sensata	• Es exitosa en su profesión. • Está disponible para ayudar a sus amigas.	- Rocío (Desenfrenadas) - Helen (Sweet Magnolias) - Carmen (Valeria)

Fuente: Elaboración propia

En resumen, notamos que la construcción de los personajes está condicionada por el género narrativo. Por ejemplo, *Desenfrenadas* que presenta personajes, de entre las tres series, más transgresores, es una hibridación entre drama y acción, géneros asociados a los anti-héroes contemporáneos (ej. *Breaking Bad*). *Sweet Magnolias*, por otro lado, no solo comparte la estructura narrativa de la *soap opera*, también sus personajes se guían por la bondad y el buen comportamiento, según los valores de su comunidad. Por último, las protagonistas de *Valeria* tienen más características en común con las heroínas postfeministas típicas de la comedia romántica que con las que surgen en su contexto contemporáneo, pues sus preocupaciones se alinean con la búsqueda del amor romántico.

USC UNIVERSIDADE

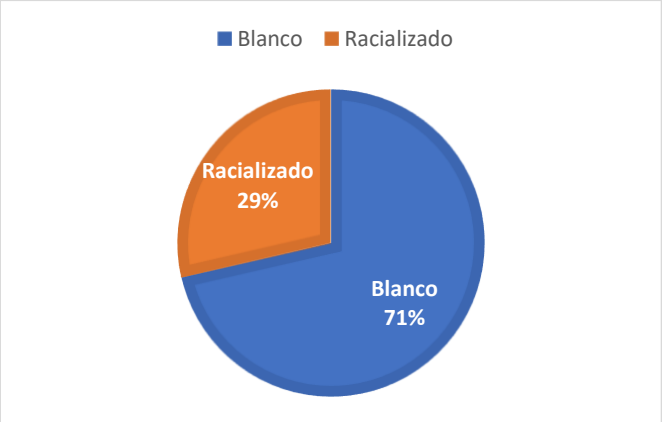
[10] Solamente en *Sweet Magnolias* no se encuentran los cuatro roles porque solo cuenta con tres protagonistas.

7.2.3 Representación de los hombres en las series de Netflix

7.2.3.1 Dimensión física

En el análisis de la representación racial de los personajes masculinos en la muestra es similar al de los femeninos, se observa que solo el 29% de los personajes (N=2) son racializados. Este porcentaje se distribuye en dos series específicas: *Desenfrenadas*, con el personaje Joshua, y *Sweet Magnolias*, con el personaje Erik Whitley. Es importante destacar que ambos personajes son intereses sexo-afectivos de las protagonistas racializadas en dichas series, lo que implica la ausencia de representación de parejas heterosexuales mixtas. En *Valeria*, nuevamente, los personajes racializados se presentan exclusivamente como extras o secundarios.

El 42% de los personajes principales de la muestra (N=3) son blancos y de complexión atlética, como es el caso de Víctor en *Valeria*, Juan Pablo en *Desenfrenadas*, y Cal Maddox en *Sweet Magnolias*. Solo Erik y Bill presentan una complexión media, sin un cuerpo visiblemente trabajado. Finalmente, Adrián, de *Valeria* y Joshua, de *Desenfrenadas*, son delgados.



Gráfica 11. Diversidad de personajes. (Fuente: Elaboración propia).

Estos resultados muestran que, en estos contenidos, el atractivo físico de los personajes masculinos es un factor importante. Las protagonistas conversan al respecto con sus amigas, además todas están de acuerdo en que son sumamente atractivos los nuevos intereses sexo-afectivos. Por ejemplo, esto es evidente durante una conversación en la serie de *Sweet Magnolias* después de que el personaje de Cal Maddox atrae la atención de toda la comunidad de Serenity cuando, tras ayudar a Maddie a arreglar su fregadero, se cambia de camiseta en la entrada de su casa:

> HELEN: Escuché que prácticamente estaba haciendo un *Magic Mike* en plena calle. Señor ten piedad.
> MADDIE: En serio, verlo con esa camiseta mojada me hizo pensar en Helen.
> DANA SUE: ¿Por qué?
> MADDIE: Porque dijo que era imposible ser amiga de un hombre que está tan bueno.
> HELEN: Exacto. Y por eso deberíais ser amigos con beneficios.

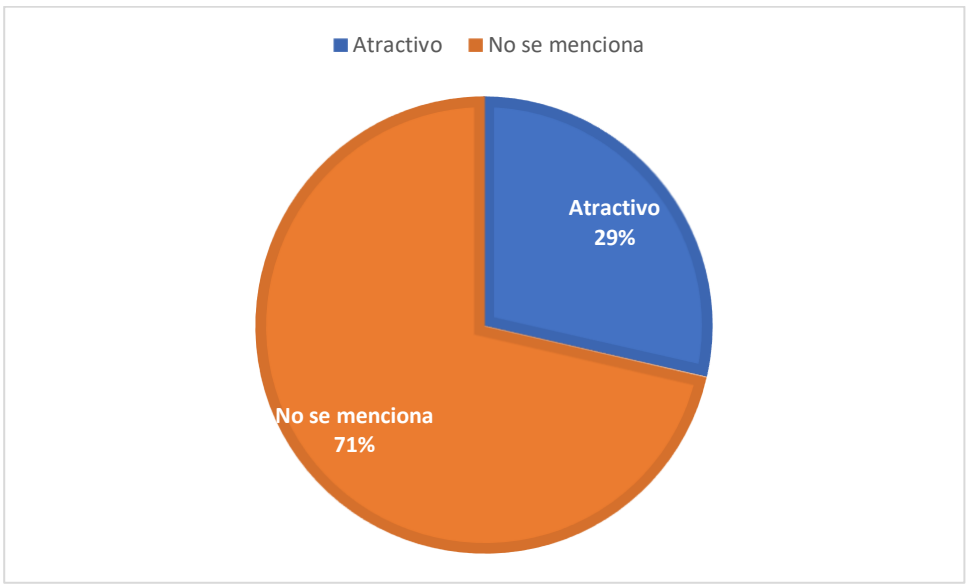
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(Diálogo *Sweet Magnolias* T1E3, 2020).

Paralelamente, en *Valeria*, la protagonista hace un soliloquio sobre lo atractivo qué es Víctor y porque solo deberían ser amigos, aunque al final, empieza a convencerse de que no puede ser una mala idea corresponder a sus coqueteos:

> VALERIA: A ver, chicas. Víctor es solo un tío con posibilidades de convertirse en amigo, nada más. Por eso no os he dicho nada, porque el plan ha surgido así. De repente. La verdad es que es un chico muy majo. Y está tremendo, las cosas como son. Pero de ahí a que surja algo, pues no. Me arrepentiría tanto… Aunque dicen que mejor arrepentirse que quedarse con las ganas, ¿no?
>
> (Diálogo *Valeria* T1E3, 2020).

No obstante, esto no ocurre con todos los personajes masculinos estudiados, ni en toda la muestra, pues, como se observa en los ejemplos presentados, solo sucede con Cal Maddox y Víctor. En el caso de *Desenfrenadas* solo hay un momento donde las protagonistas le preguntan a Rocío sobre Juan Pablo. En la respuesta, si bien no lo describió como bien parecido, ella halaga un aspecto de su apariencia física. Por otra parte, el resto de estos personajes no obtuvo menciones sobre su apariencia física, como se presenta en la Gráfica 12.



Gráfica 12. Atractivo físico de los personajes masculinos. (Fuente: Elaboración propia).

7.2.3.2 Dimensión sexual

En la Tabla 20 se observa que el desarrollo de la dimensión sexual de los personajes masculinos no es similar al de los femeninos. Como es tendencia en su caracterización, esta dimensión no se muestra a través de todas las interacciones registradas en la ficha de análisis. La sexualidad masculina, cuando se representa, se limita a las interacciones sexo-afectivas con personajes femeninos. En cuanto a la intimidad personal, solo Juan Pablo, de *Desenfrenadas*, se muestra en el acto de la masturbación. Sin embargo, esta representación se utiliza para

reforzar la idea de que este personaje es despreciable, ya que lo que lo motiva es el video sexual de Carlota, la amiga de su prometida. Asimismo, en el primer episodio se muestra a este personaje intentando convencer a Rocío de mantener relaciones sexuales con él, reforzando esta idea de que no es una pareja deseable.

Tabla 20. Dimensión sexual

Serie	Personaje	Masturbación	Relación Sexual	Contacto sexo-afectivo
Valeria	Víctor	No	Sí	Sí
	Adrián	No	Sí	Sí
Desenfrenadas	Juan Pablo	Sí	No	Sí
	Joshua	No	Sí	Sí
Sweet Magnolias	Cal Maddox	No	Sí	Sí
	Bill Townsend	No	No	No
	Erik Whitley	No	No	No

Fuente: Elaboración propia

De nuevo, *Valeria* es la única serie de la muestra que retrata a todos sus personajes principales en actos sexuales. Asimismo, intenta representar la sexualidad desde la óptica del placer femenino, por lo que la falta de escenas de auto eróticas masculinas no es un defecto de la caracterización de los personajes, sino el resultado de enfocarse en las mujeres deseantes. Igualmente, en el caso de *Sweet Magnolias*, el poco desarrollo de la dimensión sexual de estos personajes es esperable por su género narrativo y la presencia de la religión cristiana.

7.2.3.3 Dimensión psicológica y el uso de estereotipos para la caracterización

La lectura de estas series sugiere que los personajes masculinos son relegados al lugar que ocupaban las mujeres en las películas para el público general del Hollywood clásico, según algunos estudios de la teoría feminista de la década de 1970. Esto coincide con la idea de que en ciertos contenidos televisivos hay una inversión de estos roles. En algunos productos dirigidos a mujeres, los protagonistas masculinos pueden tener roles de mayor importancia que simplemente ser los intereses románticos de las protagonistas femeninas, sin embargo, en la mayoría de estos, sus conflictos internos están principalmente asociados a sus vínculos sexo-afectivos, una tendencia que observamos en el 85% (N=6) de las figuras masculinas (ver Tabla 21).

Tabla 21. Conflictos internos de los personajes masculinos

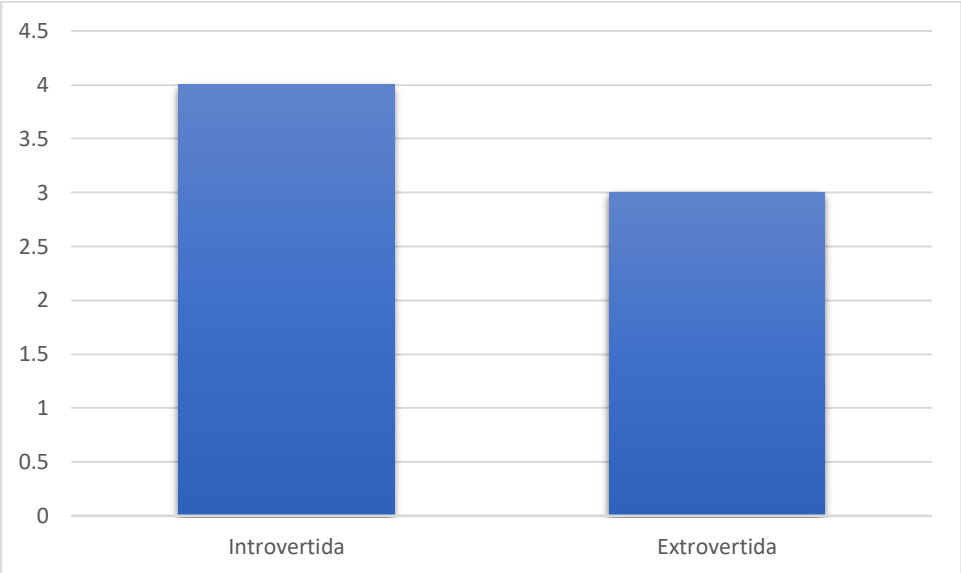
Serie	Personajes	Conflicto interno
Desenfrenadas	Juan Pablo	Está preocupado por el paradero de Rocío y teme que le sea infiel.
	Joshua	La única manera en que podrá saldar su deuda con el Sapo es prostituyendo a Marcela.
Sweet Magnolias	Cal Maddox	Su razón le dice que no debe intentar una relación con la madre de su jugador estrella de béisbol, Maddie, pero no puede alejarse de ella.
	Bill Townsend	Después de firmar el divorcio y alejarse de su familia, comienza a añorar formar parte de la cotidianidad familiar.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

	Erik Whitley	Guarda un trauma que lo hace desconfiar y no sabe cómo acercarse a Helen para conquistarla.
Valeria	Víctor	Está enamorado de una mujer casada, Valeria, pero eso no lo detendrá para conquistarla.
	Adrián	Aunque ya no es feliz con Valeria, quiere reparar su matrimonio.

Fuente: Elaboración propia

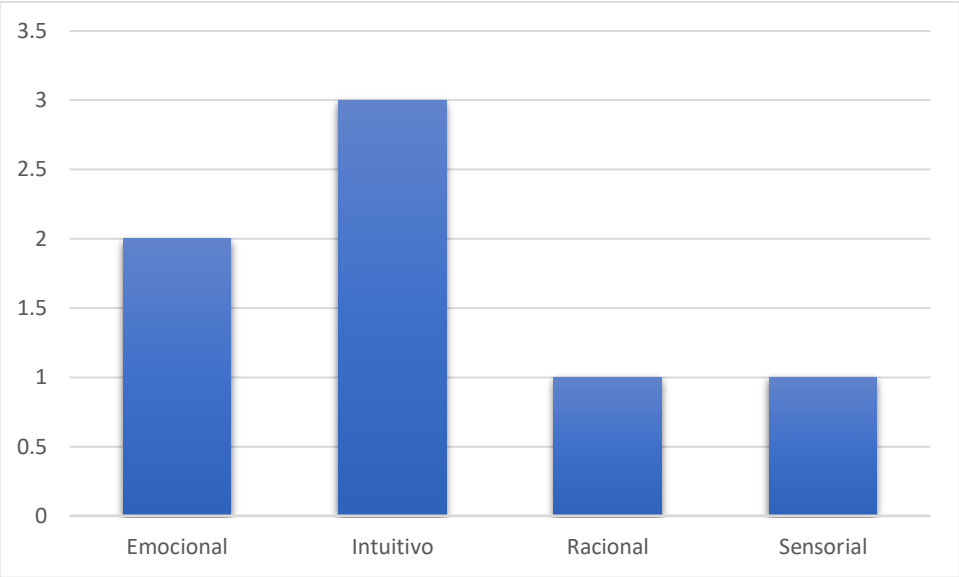
Debido a que su desarrollo está ligado al romance, la apariencia atractiva es un factor esencial para su construcción, como se muestra en el epígrafe anterior. Esta tendencia dialoga con la idea de que los productos dirigidos a mujeres, especialmente las telenovelas y *soap operas*, apuestan por la pornografía emocional, pues otra característica que comparten las tres ficciones de la muestra es la representación de la oposición de las masculinidades tóxicas de las nuevas. Esto retoma el patrón en la estructura narrativa, donde parte crucial del viaje de la heroína es el encuentro con un hombre opuesto a su actual o expareja. Las características que más se destacan en el nuevo interés romántico son su sensibilidad y su capacidad de verlas más allá de un objeto que refleja su ego masculino, a diferencia del anterior. Estas figuras masculinas pueden ser entendidas como idealizaciones que parecen cumplir con los requisitos de la pareja perfecta, apoyándose de algunos estereotipos, como el del hombre de apariencia dura pero sensible que representa Víctor en *Valeria*. Esto es visible en que el 57,14% (N=4) de estos son caracterizados con una personalidad introvertida, si bien no está ligada a la sensibilidad, esta se caracteriza por el interés en la introspección y la creación artística, de ahí que se pueda asociar a una masculinidad que acepta conectar con sus emociones.



Gráfica 13. Tipo de personalidad. (Fuente: Elaboración propia).

Asimismo, el temperamento que presentan estos personajes masculinos no se ajusta al estereotipo de género tradicionalmente asociado con la masculinidad, es decir, la racionalidad (ver Gráfica 14). Solo uno de ellos muestra un temperamento racional. En su mayoría, toman decisiones basadas en la intuición, sin considerar la opción más práctica. Este alejamiento de la razón les otorga una mayor inteligencia emocional, alineándose con el ideal del hombre sensible. En contraste, los hombres retratados como emocionales suelen tener actitudes manipuladoras y ser explosivos con sus parejas. Un ejemplo es Joshua de *Desenfrenadas*, quien

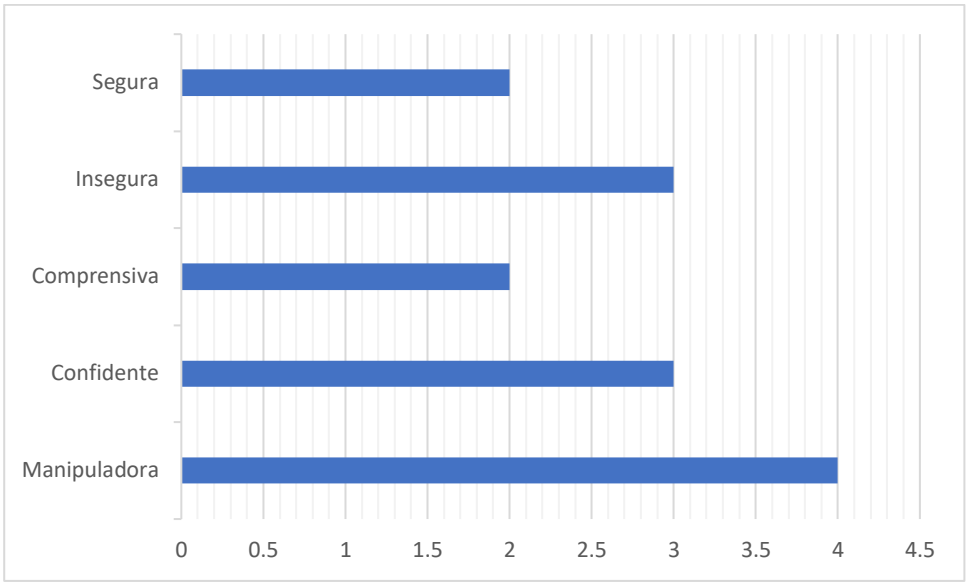
llega a ejercer violencia de género y Adrián también es presentado desde la óptica emocional e intenta manipular a Valeria para que desista en su carrera de escritora. De manera análoga, el temperamento racional tampoco se presenta desde una óptica positiva, el único personaje racional, Bill de *Sweet Magnolias*, es retratado como un antagonista y, por no afrontar sus emociones, es castigado con el exilio de la comunidad.



Gráfica 14. Tipo de temperamento. (Fuente: Elaboración propia).

Por otra parte, la actitud que más se presenta en los personajes masculinos estudiados es la manipuladora e insegura, en consonancia con que cuatro de estos son las ex parejas de las protagonistas. En este sentido, podemos notar la manera en que la narrativa empuja a la audiencia a preferir al nuevo interés romántico de la protagonista, pues se muestra siempre desde un prisma negativo al otro personaje. En una línea similar, en *Desenfrenadas*, estas figuras masculinas son presentadas como ejemplos de masculinidades tóxicas. En consecuencia, las protagonistas al terminar la temporada cortan toda relación sexo-afectiva con los hombres. En esta serie, las actitudes manipuladora e insegura reflejan a parejas controladoras y celosas. En cambio, las posibles futuras parejas de las heroínas, quienes carecen de tiempo en la pantalla, tienen actitudes comprensivas y confidentes, están dispuestas a escucharlas y brindarles apoyo emocional de ser necesario. Igualmente, las conversaciones de los personajes masculinos con sus amigos versan sobre sus situaciones sentimentales, esta idea la retomaremos en el epígrafe 7.3.2.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Gráfica 15. Actitudes de los personajes masculinos. (Fuente: Elaboración propia).

A pesar de mostrar dos caras de la masculinidad, estos personajes también son construidos con estereotipos de género, presentes en la vestimenta con la que los caracterizan, pues, paralelamente a las protagonistas, el vestuario que portan es del prototipo del grupo al que pertenecen. El 42,85% de los personajes viste con prendas ejecutivas, debido a la profesión que ejercen, mientras que el 57,14% tienen un vestuario representativo de su personaje. Por ejemplo, Adrián por su interés en la fotografía viste prendas bohemias e informales, Juan Pablo es un *Mirrey*, por lo que sus prendas responden al estereotipo, es decir, una camisa abierta y pantalones de vestir, luego Joshua, igual que Marcela, al ser pandillero su vestimenta es chola, por último, Cal Maddox por su afición al deporte, suele vestir ropa deportiva y masculina.

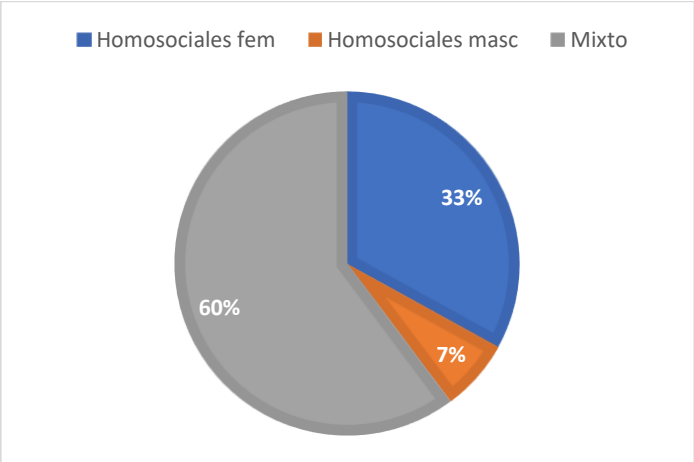
El 57,14% (N=4) de los personajes estudiados presentan un arco narrativo plano, el 42,82% restante presenta una transformación moderada. Su evolución, aunque casi imperceptible, se representa con un cambio en su pensamiento o actuación. Por ejemplo, Erik Whitley, de *Sweet Magnolias*, acude a terapia para gestionar el estrés postraumático que le ocasionó perder a su esposa. En este sentido, su desarrollo no se concentra en el presente diegético, ya que su pasado, ya lo transformó, pasa de ser trabajador del sector de la salud a *sous-chef*, también se anticipa un vínculo sexo-afectivo con el personaje de Helen. Similarmente, Bill Townsend, de *Sweet Magnolias*, decide ejercer su paternidad, esto se presenta cuando intenta conectar con su hijo Kyle, invitándolo a un evento relacionado con su afición por el teatro. Por otra parte, Víctor, en *Valeria*, también presenta una transformación minúscula, pues desea una relación con la protagonista, dejando atrás su vida de mujeriego.

Aunque estos personajes tienen un menor desarrollo que los femeninos, no corresponden por completo a las representaciones de mujeres en el cine clásico de Hollywood, donde sus profesiones no se mencionaban. En el caso de estos personajes, sus profesiones sí se identifican, aunque ninguna rompe con los estereotipos de género: Cal Maddox es entrenador de béisbol, Víctor es arquitecto, Juan Pablo es financiero, Joshua es delincuente, Erik es *sous-chef* y Bill es médico pediatra.

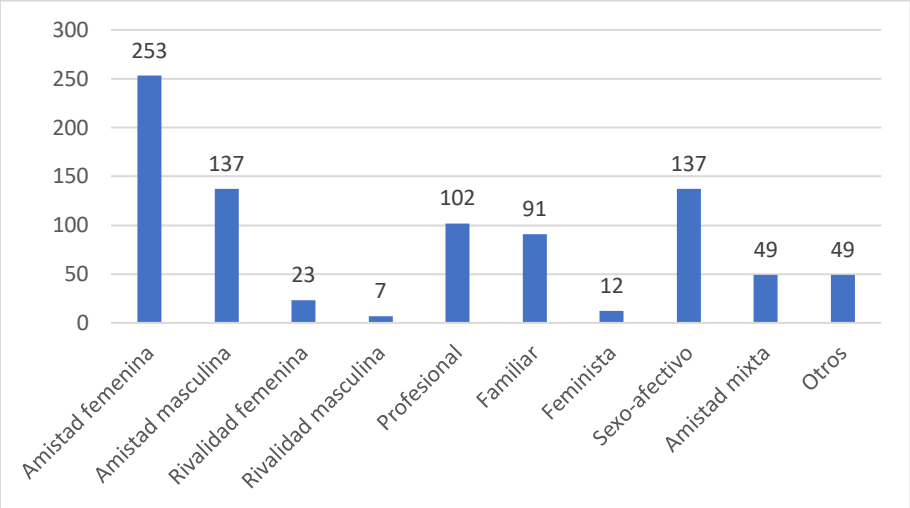
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7.3 ANÁLISIS DE LAS RELACIONES DE LOS PERSONAJES

Debido al objetivo principal de la investigación, parte fundamental del análisis se concentra en cómo se representan las relaciones entre los personajes, especialmente en los femeninos. Mediante el cruce de datos de las fichas 1 y 2 es posible observar el tipo de interacciones entre los personajes. Los datos que cruzamos fueron las interacciones por episodio, lo que resulta en 747 interacciones analizadas dentro de los 28 episodios de las ficciones de la muestra, y de la segunda ficha recopilamos las temáticas de conversación y los vínculos de los personajes estudiados. Notamos que en las tres series hay una escasez de interacción homosocial masculina, de manera que la mayoría de los vínculos que se retratan son entre el grupo de amigas protagonistas (ver Gráfica 16), y las relaciones sexo-afectivas heterosexuales (ver Gráfica 17).



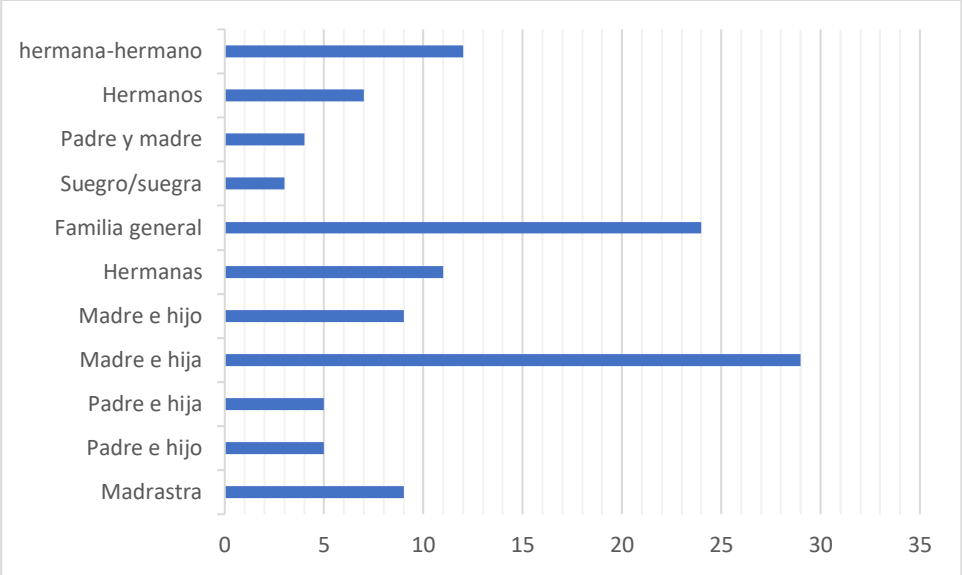
Gráfica 16. Interacciones y género. (Fuente: Elaboración propia).



Gráfica 17. Interacciones y vínculos. (Fuente: Elaboración propia).

Por otra parte, de los vínculos familiares se identificaron 11 tipos de interacciones familiares. Se registró cuando la interacción sucede entre (1) padre e hija, (2) padre e hijo, (3) madre e hija, (4) madre e hijo, (5) madrastra, (6) hermanas, (7) hermanos, (8) hermano-hermana, (9) grupo familiar mixto, (10) suegro o suegra y yerno, (11) padre y madre. De

estos, el que tuvo mayor frecuencia fue la de madre e hija con 24,57%, seguida de familia general con un 20,33%. La que menos prevalencia tuvo fue suegro o suegra y yerno con 2,5% (ver Gráfica 18).



Gráfica 18. Vínculos familiares. (Fuente: Elaboración propia).

No obstante, no todos estos tipos de vínculos aparecen en toda la muestra. *Sweet Magnolias* es la que presenta más variedad de relaciones porque tiene más personajes secundarios que el resto de la muestra, mientras que *Valeria* es la que presenta menos tipos de vínculos. Esto se debe, en parte, a que su narrativa se enfoca en las relaciones sexo-afectivas más que en otro tipo de lazos sociales. En este sentido, *Desenfrenadas* se encuentra entre ambas, pues, al concentrarse en las identidades de las protagonistas, explora en poca medida las relaciones de sus vínculos. Esto no pasa en *Valeria*.

A pesar de estas diferencias, las relaciones que presentan son similares en algunos aspectos, de ahí que, en los siguientes epígrafes, se presenta con mayor detenimiento los vínculos homosociales femeninos y los masculinos, y en el siguiente apartado se desglosa la representación de la amistad femenina.

7.3.1 Interacciones homosociales femeninas

Si bien el foco de la presente investigación son las amistades femeninas, es imprescindible observar y comparar todas las relaciones que son representadas en las series. Esto se debe a que la idea de rivalidad femenina no solo está presente en las relaciones homosociales, está nace en la familia entre madre e hija y hermanas (Cadoche y de Montarlot, 2023). Asimismo, con el objetivo de comprobar que estas series desmitifican la rivalidad femenina, es relevante analizar cómo se vinculan los personajes femeninos. En primer lugar, repasaremos las relaciones entre madres e hijas y entre hermanas, por último, las relaciones laborales y sociales. Más adelante, en otro apartado, describiremos a mayor detalle las relaciones amistosas homosociales de las protagonistas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7.3.1.1 Representación de las relaciones entre madres e hijas

La representación de las relaciones entre madres e hijas en las tres series es similar. Un aspecto común es que las interacciones entre madres e hijas son limitadas. De las once protagonistas analizadas, solo siete (Valeria, Lola, Nerea, Rocío, Carlota, Vera y Maddie) tienen interacciones con sus madres en pantalla. De las cuatro restantes (Dana Sue, Helen, Carmen y Marcela), las madres son solo mencionadas, con la excepción de Carmen, cuya madre no es mencionada ni una vez en la serie *Valeria*. Por otra parte, de las once protagonistas solo dos en *Sweet Magnolias* son madres y solo Dana Sue tiene interacciones relevantes de madre e hija durante la temporada estudiada, ya que Maddie, a pesar de tener una niña y dos hijos adolescentes, prescinde de estas, a excepción de las que son de juego o para efectos de comedia. Las relaciones entre madre e hijas que son representadas, en su mayoría, no son positivas. De las madres de las protagonistas dos abandonaron a sus hijas (Lola y Vera), dos son sumisas a sus maridos (Valeria y Rocío), lo que implica una desconexión entre ellas y, por último, solo dos tienen una buena relación con sus hijas (Maddie y Carlota). Cabe señalar que las madres que presentan buena relación con sus hijas son retratadas con un estilo de vestimenta bohemio. Ambos personajes, las madres de Maddie y Carlota están interesadas en el arte, además, apoyan la autonomía femenina. Por otra parte, las madres de Lola y Vera no son representadas de manera similar, pues, mientras que la madre de Vera es retratada como una esposa trofeo y devorahombres, la madre de Lola es representada con una vestimenta más conservadora.

Valeria y su madre tienen una relación distanciada y opacada por la competencia entre Valeria y su hermana. Como se puede observar en la Figura 20, en las fotos familiares, Valeria no tiene mucha presencia.

Figura 20. Fotogramas *Valeria* T1E5. Nota: En estos fotogramas se ilustra la invisibilidad de Valeria dentro de su hogar familiar. Solo se muestran fotos de la hermana y sus logros académicos (Plano a plano, 2020).

Incluso, esto se representa también en el siguiente diálogo donde Valeria se entera de que no forma parte del chat familiar:

> **TERESA:** Y avisa antes por el chat de la familia.
> **VALERIA:** ¿Qué chat de familia?
>
> (Diálogo de *Valeria* T1E5, 2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Del mismo modo, la relación entre Nerea y su madre es casi inexistente. La serie representa esta relación a través de diálogos donde Nerea conversa sobre cómo no puede ser ella misma porque su madre y padre no la aceptarían. La madre de Nerea también es profesionista y no tiene prácticamente diálogos, incluso su única interacción con Nerea es cuando ella decide salir del armario y dejar atrás su vida reprimida.

La madre de Lola estuvo ausente durante la mayoría de su vida, porque decidió priorizar su carrera como chelista profesional. Antes de decidirse a hablar con su madre, lo consulta con Valeria y Víctor. En esta conversación, Valeria y Lola son críticas con la decisión profesional de la madre de Lola, mientras que Víctor se muestra más comprensivo, incluso justifica y cuestiona la posición de ellas:

> VALERIA: Hombre es que dejar a tus hijos por la sinfónica de Viena.
> VÍCTOR: ¿Tú no lo dejarías todo por tu novela?
> VALERIA: Yo no tengo hijos.
> VÍCTOR: A veces las oportunidades se presentan cuando menos te lo esperas. ¿Lo harías?
> VALERIA: Dejaría la vida que tengo ahora, pero no la que tengo con unos hijos.
>
> (Diálogo de *Valeria* T1E7, 2020).

A pesar de que, con el aporte de Víctor, la discusión sobre la maternidad adquiere matices interesantes que cuestionan los estereotipos sobre ser buena madre, la postura de Lola y Valeria coincide con la idea de la maternidad abnegada, donde la madre debe cumplir con ciertos requisitos para ser considerada como tal. Esta idea se vuelve a reforzar más tarde en el mismo episodio, cuando Lola por fin habla con su madre. La serie revela que es Lola quien no se interesa por continuar una relación con ella, porque su hermano no le guarda rencor y mantienen una buena relación a pesar de la distancia. Asimismo, la misma madre se identifica como una mala madre, después de que Lola le explica cuál es el modo correcto de ser madre en el siguiente diálogo:

> LOLA: Mira, una madre debe estar ahí siempre y tú no has estado, punto.
>
> (Diálogo de *Valeria* T1E7, 2020).

Similarmente, en *Desenfrenadas*, Vera no tiene una relación con su madre en el presente diegético, la representación de esta es a través de *flashbacks* donde se retrata que su madre no estaba interesada en su crianza, era el servicio doméstico el que cuidó de Vera. Incluso, de manera muy similar que, en *Valeria*, Vera crítica a su madre por no cumplir con el rol ideal de madre y esposa, catalogándola de mala esposa:

> VERA: No mames, mi mamá era pésima esposa.
>
> (Diálogo de *Desenfrenadas* T1E5, 2020).

Por otra parte, dentro de ese mismo episodio, se muestra la rivalidad que Vera mantiene con su madrastra. Una exmodelo con una edad más cercana a la de Vera que a la de su padre. Sirviéndose de estereotipos, la madrastra es representada de manera opuesta a la ama de casa,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de cierta manera es idéntica a su madre, por lo que Vera también la crítica sobre la misma línea comentándole a Rocío lo siguiente:

> VERA: Que cocine, que sirva de algo.
>
> (Diálogo de *Desenfrenadas* T1E5, 2020).

Rocío y su madre tienen una relación distanciada, similar a la que mantiene Valeria con su madre en *Valeria*. El personaje de la madre de Rocío responde al estereotipo de esposa sumisa, aunque en este caso su sumisión puede ser producto de la depresión por la muerte de su otra hija y no indicadora de su personalidad. A pesar de esto, no se muestra que la madre de Rocío sea comprensiva con ella o que contradiga a su marido, tal como se aprecia en el siguiente diálogo:

> ROCÍO: ¿No puedes tratar de entenderme?
> MADRE DE ROCÍO (EVA): ¿Entender qué? ¿Qué nos partimos el alma para darte un futuro y tú lo pones en jaque? No, mi hijita. No es momento para sustos.
>
> (Diálogo de *Desenfrenadas* T1E3, 2020).

Asimismo, la madre de Rocío también regula la relación sexo-afectiva de su hija. Apoya que continúe con Juan Pablo porque corresponde a la idea de un buen partido en la sociedad mexicana, es decir, bien parecido y de buena familia.

En el caso de la madre de Carlota, esta relación tiene una óptica más positiva. Su madre la motiva a seguir sus sueños, aunque no sean exactamente los más adecuados para tener una vida sólida según la norma social de tener un trabajo tradicional. Del mismo modo, se muestra que la madre de Carlota tiene una buena relación con sus dos hijas, apoyando sus decisiones, aunque no sean de su agrado. La empatía de la madre de Carlota se muestra en el episodio 9 donde su hija es víctima de porno-venganza y ella muestra su apoyo de la siguiente manera:

> CARLOTA: Sharon me va a odiar, ¿verdad?
> MADRE DE CARLOTA: Si tu hermana no lo entiende es problema de ella. Tú eres fantástica. Es lo único que me importa. Te quiero mucho.
>
> (Diálogo de *Desenfrenadas* T1E9, 2020).

La madre de Marcela está muerta y su relación es representada a través de las conversaciones que mantiene Marcela con las otras protagonistas. En estas conversaciones, Marcela se expresa sobre ella de manera positiva, la recuerda como una madre que se preocupa por la crianza de ella y su hermano Mike, pues comparte la siguiente memoria:

> MARCELA: Una vez vine aquí, a la playa, de morrita. Mi mamá estaba feliz. Hasta que se perdió el Mike. Nos lo pusimos a buscar como locas. No sabíamos dónde estaba. Andábamos de arriba abajo, al sol. Neta que yo ya no podía más, mis piernas… se desvanecieron. Pero eso no le importó a mi jefa. Me cargó y siguió buscando. El pinche chamaco estaba jugando al superhéroe en una roca. Mi mamá le gritó: "Mike, ¿dónde chingados estabas?". Lo jaloneó… le gritó… lo besó, lo abrazó. ¿Cómo lo iba a dejar ahí?
>
> (Diálogo de *Desenfrenadas* T1E9, 2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En este recuerdo también se percibe la idea de la madre que hace todo por sus hijas e hijos sin importar si está cansada. Este diálogo se contrasta con la ausencia de la madre de Vera, porque ella cuenta esto como respuesta a la confesión de Vera sobre su desaparición.

Por otra parte, en *Sweet Magnolias* también hay atisbos de relaciones complicadas entre madres e hijas. Sobre todo, en el personaje de Dana Sue. Ella y su hija Annie discuten a lo largo de la temporada. Incluso en el episodio 3, se intuye en el siguiente diálogo que su hija la resiente por la separación de su matrimonio:

> ANNIE ¿Y papá? Un error y lo echaste de la casa sin que pudiera disculparse.
> DANA SUE: Annie Lenore Sullivan, sabes que tu padre hizo mucho más que cometer un error.
> ANNIE: No, el metió la pata una vez y lo echaste del pueblo.
> (Diálogo de *Desenfrenadas* T1E3, 2020).

Asimismo, la relación que tenía Dana Sue con su madre mientras estaba con vida parece ser complicada y ambivalente, pues ella afirma que no quiere ser como ella. En el episodio 4 después de estar en peligro por vivir con diabetes tipo 2 reprocha indirectamente a su madre al recordar que ella falleció por la enfermedad. Juzga que no se cuidaba lo suficiente, mientras que Dana Sue afirma llevar el control de su salud:

> DANA SUE: Mi madre pasó por todo esto, y recuerdo que me sentí indefensa viendo cómo se apagaba.
> JUNE: Pues sabes cómo se sienten.
> DANA SUE: Pero yo no soy ella, porque controlo mi vida y mi salud, y que se inquieten me hace sentir débil y lo detesto.
> (Diálogo de *Desenfrenadas* T1E4, 2020).

No obstante, Maddie y Helen tienen relaciones positivas con sus madres. A pesar de que no muestran en pantalla interacciones entre Helen y su madre, porque no vive en Serenity, ella no duda en contactarla vía telefónica para contarle sobre sus problemas emocionales. Cabe señalar que también Helen deja su vida en San Francisco para cuidar a su madre. La relación madre e hija que tiene más interacciones durante la temporada estudiada es la de Maddie con su madre, Paula, quien la aconseja y guía, a la vez que la ayuda con la crianza de sus hijos e hija. Si bien Maddie no recibe siempre bien los consejos de su madre, a través de su propia maternidad comprende que la intención de estos siempre es positiva e incluso, le brinda consejos para regresar al mundo laboral después de dejar todo para criar a sus hijos e hija, además de motivarla a vivir para ella misma y no por los demás.

La manera en que se representan las relaciones de madre e hija se observa la tendencia a situarlas desde una óptica de empoderamiento o de distanciamiento. Asimismo, no se presentan como vínculos definitorios de la identidad, en general, las tres series se concentran en presentar la amistad femenina. Por otra parte, no hay trazos de rivalidad femenina entre madres e hijas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7.3.1.2 Representación de la relación entre hermanas

En cuanto a las relaciones entre hermanas, solamente tres de las once protagonistas de las series analizadas tienen una hermana. De hecho, en *Sweet Magnolias,* ninguna de ellas tiene este vínculo. Las protagonistas que tienen hermanas son Rocío y Carlota de *Desenfrenadas* y Valeria de *Valeria*. El aspecto que comparten los vínculos entre hermanas en *Valeria* y *Desenfrenadas* es que se representan a través de ser distintas, esto es, con personalidades opuestas. Una de ellas es la que cumple con las expectativas de las madres y padres, además de las expectativas sociales occidentales, es decir, una de ellas tiene claras sus metas profesionales y personales (Sharon, Rocío y Rebeca), mientras que la otra aún no tiene una vida estable, pues sigue buscando su identidad (Carlota, Sofía y Valeria). Esta disparidad de intereses y personalidades se ve reflejada en relaciones que rozan en los tópicos de la rivalidad femenina. Por ejemplo, la relación entre Valeria y su hermana Rebeca está cimentada en la competencia por ser la mejor, pero, la relación no es estática. En el episodio 1, Valeria confía lo suficiente en su hermana como para pedirle dinero prestado; aunque Rebeca no se lo concede, mostrando tensión entre ellas, al final del episodio 5, que desarrolla en detalle la dinámica entre ambas, Valeria y Rebeca se reconcilian. Este momento es clave, ya que retrata una relación de confianza e intimidad, donde Rebeca se muestra vulnerable y empática con Valeria, motivándola a continuar con su carrera de escritora, sin dejar de reconocer los roces típicos entre hermanas, como se refleja en los siguientes diálogos:

> REBECA: Con 28 tacos no puedes dejar de hablar a tu hermana por un champiñón.
> VALERIA: No sólo es eso.
> REBECA: Soy un poco repelente, lo admito. Solo un poco. Pero nunca te impedí que hicieras lo que quisieras. Val, siempre has tenido ideas geniales. Siempre. Pero es que las dejas en tu cabeza. Escoge una y ve a por ella.
> VALERIA: Eso es lo que hice y me tumbaron la novela.
> REBECA: Yo también tengo mis miedos. Estoy cagada por ser mamá.
> VALERIA: Pero si lo tienes todo bajo control.
> REBECA: Ese es el problema. Que soy una controladora de mierda. Las probabilidades de que mi hija me odie son altísimas.
> VALERIA: Es verdad, no lo había pensado. ¡Pobre niña!
> REBECA: Tengo claro que Jaime será el preferido. El padre consentidor.
> VALERIA: Primera vez que serías segunda en algo.
> REBECA: Pero no por ello voy a dejar de intentarlo.
>
> (Diálogo de *Valeria* T1E5, 2020).

Por otra parte, en *Desenfrenadas* se retratan dos pares de hermanas: Rocío y Sofía, y Carlota y Sharon. Rocío y Sofía también son opuestas. Mientras Sofía es un alma libre que disfruta de su sexualidad y explora sus opciones profesionales, Rocío sigue un plan de futuro trazado por su padre. Este vínculo se representa a través de *flashbacks*, ya que Sofía falleció en el pasado reciente de la historia. Los recuerdos de Rocío reflejan la culpa que siente por estar viva mientras su hermana ya no, pero también la impulsan a cuestionarse si realmente desea seguir el futuro que su padre le asignó o construir su propio destino. Las interacciones que se muestran en pantalla son similares a las características de la amistad femenina descritas en el Capítulo 4, con regulación de comportamiento, confidencias y solidaridad. También se

representa mucha intimidad en escenas donde conversan en el baño mientras una de ellas se baña (ver Figura 21).

Figura 21. Fotograma *Desenfrenadas* T1E1. Nota: En esta imagen se percibe implicitamente la intimidad entre Rocío y su hermana, ya que comparten el baño, un espacio de vulnerabilidad e intimidad, sin ningún reparo (Caponeto, 2020)

A pesar de que no muestran indicios de una relación tan complicada como la de Valeria y Carlota con sus hermanas, sí hay momentos de tensión entre ellas, sobre todo, el último día que Sofía está con vida, lo que acrecienta la culpabilidad que siente Rocío, ya que cree que ella es responsable de su muerte. Sus conflictos están cimentados en sus modos dispares de entender el mundo. Por ejemplo, Sofía aconseja a su hermana disfrutar de su sexualidad en lugar de casarse con su primer novio, mientras que Rocío le aconseja que se responsabilice de sus acciones.

En el caso de Carlota y su hermana Sharon solo tienen una interacción que sucede vía telefónica, donde Sharon le comunica a Carlota que su vídeo sexual se hizo viral. Esta conversación muestra las diferencias entre ellas dos, pues Sharon tiene una visión más conservadora, está reconectando con su religión judía, mientras que Carlota es activamente feminista y, por tanto, no comparte los mismos ideales que su hermana, lo que provoca tensión. Otra característica de su relación es la dinámica que tienen: Sharon quiere ayudar a Carlota a encontrar un marido potencial, en esta misma conversación se hace alusión a que después del vídeo será casi imposible buscarle un marido, además de acusarla de avergonzar a a toda su familia.

7.3.1.3 Representación de las relaciones laborales y sociales entre mujeres

Las relaciones homosociales femeninas que tienen menos tiempo en pantalla en las series analizadas son las profesionales y sociales. A pesar de esto, las que se muestran diegéticamente están más relacionadas con la idea de la rivalidad femenina, ya que, mientras la amistad femenina la retratan desde una óptica más idealizada, las relaciones paralelas con otras mujeres no son del todo positivas, en algunos casos, hasta son conflictivas. Esto se observa especialmente en *Desenfrenadas* con las relaciones laborales y sociales de Vera.

La plantilla profesional del trabajo de Vera es en su totalidad femenina, y el ambiente laboral está marcado por la competencia. Las compañeras de trabajo se envidian y evitan ayudarse entre sí. Es en la oficina de la revista *Strike* donde conocemos a Yunuén, la rival de Vera, quien consigue el ascenso que ella deseaba tener. Por este motivo, Vera decide complicar el trabajo de Yunuén. Dentro de la misma línea, Zoé, la jefa de la revista, tampoco es solidaria

con sus compañeras. Esto es representado en distintos momentos. Uno de ellos ocurre en el episodio 1, cuando Vera escucha una conversación en la que Zoé y Yunuén hablan mal de ella. Luego, en el episodio 3, esta actitud se refuerza cuando Zoé decide publicar el video en el que Vera, durante una crisis emocional, rompe el ordenador de Yunuén. Asimismo, en la relación entre Yunuén y Zoé se observa una regulación de género o ginóptico, cuando Zoé le comenta a Yunuén que las uvas la harán subir de peso.

Por otra parte, la asistente de Vera, aunque en un principio se resiste a seguir las órdenes de Yunuén y Zoé, tampoco es solidaria con ella, pero esto se justifica con que Vera no la trataba con respeto, incluso a sus espaldas se refería a ella como «mi asistonta». En resumen, este ambiente femenino está representado a través de la rivalidad entre mujeres, reforzando los estereotipos negativos de las relaciones homosociales femeninas, es decir, retrata los espacios asociados a la feminidad como nidos de competencia frívola, mientras que otros escenarios menos feminizados como lugares de sororidad. Por este motivo, otras conocidas de Vera que pertenecen al mundo de la moda también hablan mal de ella a sus espaldas, de hecho, durante una fiesta se acercan a ella con el objetivo de mofarse de ella. Si bien se separa del tópico clásico de las telenovelas mexicanas de competencia por hombres, en los últimos episodios desvelan que uno de los intereses sexo-afectivos de Vera, Cris, es expareja de Yunuén. Asimismo, aunque no tienen mucha relevancia en la trama, Rocío y Carlota tuvieron confrontaciones por las parejas de hombres que estaban conociendo.

En el caso de Rocío, en pantalla no tiene compañeras de trabajo. Sus intercambios sociales con otras mujeres, exceptuando las antes mencionadas en su ámbito familiar y con las otras protagonistas de la serie, son limitadas. No obstante, en el episodio 6 tiene una interacción muy interesante con Juana, una partera que las acoge durante un huracán. Esta interacción es positiva, porque la partera la acoge y enseña una nueva forma de abordar un parto. Además, las conversaciones que comparten son metafóricas y existenciales, ayudándola a descubrir que debe cambiar su destino. Carlota también interactúa con ella, del mismo modo, la inspira a crear arte feminista desde el cine documental y a continuar escribiendo.

Con respecto a Carlota, sus interacciones con otras mujeres son desde la sororidad. Presentan a Carlota en una colectiva feminista, y sus interacciones son muestras de solidaridad. Son empáticas con ella cuando no puede recitar su poesía, igualmente cuando su vídeo sexual se hace viral, la animan a responder a las reacciones negativas y misóginas. En el episodio 7, conoce a Mare, quien la motiva a recitar en la fiesta cósmica de la playa el poema que escribe durante el viaje. No obstante, no todas las interacciones entre feministas son retratadas como sororas o solidarias, ya que la novia de un chico que enfrenta a Carlota es una artista que organizó un evento feminista al que acude con Vera y Rocío. Dentro de esta misma línea, en la colectiva feminista en la que coopera Nerea de *Valeria* se desata una rivalidad entre Olga y Gloria por el afecto de Nerea. Este desencuentro entre ellas conlleva a qué se ponga en duda la capacidad de Nerea como coordinadora de la colectiva. A pesar de esto, la relación global del grupo feminista es solidaria, con algunas discusiones sobre los feminismos y los "modos correctos" de hacer activismo feminista.

Por otra parte, Valeria también interactúa en la dimensión laboral con su editora, Chus. El trato es cordial y profesional. Chus en el episodio 1 le hace una crítica a Valeria, pero los motivos son estrictamente relacionados con su trabajo como escritora y no traspasa al ámbito personal. Del mismo modo, Carmen trabaja en la publicidad y los equipos directivos están liderados por mujeres. A pesar de esto, las conversaciones entre ellas están limitadas, pues se prioriza la representación de su relación con Borja, su pareja y compañero de trabajo. De este modo, en *Valeria* las relaciones laborales entre mujeres son más cordiales que en *Desenfrenadas*. Fuera del ámbito laboral, Carmen tiene una amiga de la que, aunque no se

muestra mucho, es quien invita a Nerea a participar en la colectiva feminista. A pesar de que se dice en la temporada que es amiga de Carmen, sus interacciones son mínimas y no hay conversaciones que muestren atisbos de la naturaleza de su vínculo homosocial. Por otra parte, Lola comparte piso con otras mujeres, lo poco que convive durante la serie, su relación con ellas es solidaria, pero no son relaciones íntimas como la que mantiene con sus amigas, Valeria, Carmen y Nerea.

Por último, la serie de *Sweet Magnolias* presenta una villana para el trío de las Magnolias: Mary Vaughn, quien consigue retrasar la apertura de su spa por sus contactos con el ayuntamiento, además de complicar sus vidas cuando tiene la oportunidad de hacerlo. La forma de actuar de Mary Vaughn siempre es desde el estereotipo de las mujeres manipuladoras que utilizan su capital social para atacar pasivo-agresivamente a sus rivales, por ejemplo, en un episodio cambia la fecha de la fiesta de recaudación de fondos para el equipo de beisbol al mismo día de la inauguración del spa de las Magnolias. En una conversación, Maddie informa a la audiencia que esta enemistad proviene desde que estaban en la secundaria. No obstante, Maddie se esfuerza por mantenerse cordial e invitarla a que deje de lado su competencia por ser la mejor en Serenity. Es por esta conversación que parece que Mary Vaughn envidia más a Maddie que al resto de las Magnolias.

Si bien es positivo identificar que esta animadversión no es por la obtención del afecto de un hombre, el cual era el tópico en las telenovelas latinoamericanas y *soap operas* estadounidenses, la serie presenta una antipatía producida por la competencia entre Annie, la hija de Dana Sue, y Cece por la atención de Tyler. Esta oposición se compensa o contrasta con el vínculo ambivalente entre Maddie y Noreen, la amante de su exmarido. Aunque Maddie mantiene interacciones cordiales con ella y en ocasiones se comporta de manera solidaria, afirma que no puede tener un vínculo de amistad con ella en el siguiente diálogo:

> MADDIE: Mira, no tenemos que ser enemigas, Noreen, pero no vamos a ser amigas.
>
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1E3,2020).

En este sentido, la rivalidad entre Annie y Cece se justifica por su juventud, contrastado con la madurez de Maddie, quien decide no enemistarse con la mujer con quien su exmarido le fue infiel. De manera similar, las Magnolias mantienen relaciones tensas con otras mujeres de la comunidad de Serenity. Por un lado, tienen un vínculo complicado con Peggy, la periodista principal del pueblo, sin embargo, esto no se debe a la competencia por un hombre. Por otro lado, mantienen una relación cercana con Frances, la expropietaria de la casa donde abren su spa, y con las amigas de esta. También tienen una relación cordial con la Pastora June, quien, en sus momentos más complicados, las guía de acuerdo con la moralidad que presenta la serie. En el caso específico de Helen, este personaje desarrolla un vínculo especial con Cece al descubrir en ella un talento para el debate, lo que amplifica los celos de Annie, ya que Helen actúa como una segunda madre para ella.

En resumen, las relaciones homosociales femeninas en las series estudiadas son complejas y no se limitan a mostrar rivalidad o solidaridad femenina. Esto es evidente en que las ficciones que dedican más tiempo en retratar la rivalidad femenina, *Desenfrenadas* y *Sweet Magnolias*, intentan reparar la animadversión entre sus personajes. Esto es más claro en *Desenfrenadas*, cuando Vera busca reconciliarse con Yunuén, y en *Sweet Magnolias,* cuando Maddie se rehúsa a continuar la hostilidad entre ella y Mary Vaughn.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7.3.2 Interacciones homosociales masculinas

De la muestra, la ficción que representa más interacciones entre hombres es *Sweet Magnolias*, en parte porque tiene más personajes y más subtramas en cada uno de sus capítulos. En esta serie, se representa la amistad masculina entre Cal Maddox y Trotter, aunque se retrata de la idea de que los hombres más que conversar, practican actividades juntos, su amistad se basa en las confidencias. Cal habla abiertamente con Trotter sobre sus sentimientos por Maddie. Quizás este giro en su vínculo está relacionado con la sexualidad de Trotter, quien es abiertamente homosexual y está casado con Ashley, el psicoterapeuta de la comunidad, quien en ocasiones también participa en sus reuniones. No obstante, se muestra la reticencia de Cal a abrirse emocionalmente con sus amigos, prefiriendo mirar los partidos deportivos que se emiten en la televisión del bar donde se reúnen (ver Figura 22). Es Trotter quien anima a Cal a hablar, manteniendo y a la vez contradiciendo el estereotipo de que las amistades entre hombres no son profundas ni conversacionales, tal como se refleja en la siguiente conversación:

> CAL: Hoy ha sido un día raro.
> TROTTER: ¿Raro de pez con lunares y dos cabezas o raro de "no a todo el mundo le gusta Beyoncé"?
> CAL: Raro de pensé que ibamos a hacer ejercicio.
> TROTTER: Va ser uno de esos días en los que no quieres hablar, y yo hablo rápido con frases largas y te hartas de oír cuánto hablo sin respirar porque tengo abdominales bestiales y me lo cuentas. ¿va a ser así?
> CAL: Me rindo.
>
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1T3, 2020).

Figura 22. Fotograma *Sweet Magnolias* T1T3. Nota: En esta imagen observamos el entorno donde los personajes se reunen para conversar (Daniel L. Paulson Productions, 2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En otras ocasiones, Trotter y Cal se encuentran en el lugar de trabajo del primero, el spa de Maddie, donde Cal acude a visitarla. Del mismo modo, Isaac y Erik, amigos y compañeros de trabajo, también comparten actividades mientras se sinceran sobre sus pasados y trabajan en sus emociones. Otras relaciones homosociales masculinas se desarrollan durante el entrenamiento de beisbol, donde Cal Maddox entrena al equipo de bachillerato junto con Harlan. Las conversaciones entre los dos son estrictamente profesionales.

También hay interacciones entre hombres en la esfera familiar, como las de Bill Townsend con sus hijos Kyle y Tyler. Al principio de la temporada, la relación entre los hermanos es cercana, pero a medida que avanza la trama, surge la tensión entre ellos. El conflicto principal en esta relación es la envidia entre hermanos. Kyle envidia lo que Tyler representa: es popular en la escuela, tiene una mejor relación con su padre debido a su participación en el beisbol, mientras que Kyle es más sensible y está interesado en el teatro. La distancia en la relación entre Kyle y Bill se muestra claramente cuando el padre no se pierde ningún partido de Tyler, pero se va antes de que comience la obra de teatro de Kyle porque su localizador de médico permanece encendido esta ocasión. Además, Kyle parece desear la atención de Annie, quien está interesada en Tyler. La tensión entre los hermanos culmina en el último episodio de la temporada, cuando, en medio de una pelea, Kyle grita: "¿Cuándo vas a mirarme?", toma las llaves del automóvil de Tyler y tiene un accidente. Esta preferencia del padre y el resentimiento entre los hermanos refuerzan los estereotipos de género masculinos que sugieren que los padres tienen el rol de regular la performatividad de género de sus hijos.

Por otra parte, dentro de la relación entre Bill y Kyle, el padre intenta reconectar con él invitándolo a un musical en la ciudad más cercana después de terminar su relación con Noreen.

Figura 23. Fotograma *Desenfrenadas* T1E4. Nota: En esta imagen se ilustra que la manera en que los hombres de la serie se relacionan es compartiendo actividades recreativas, como en este caso jugar al tenis (Caponeto, 2020).

Similarmente, *Desenfrenadas* representa la amistad masculina desde la misma óptica que los ejemplos anteriores, como compañeros de actividades lúdicas, tal como lo indican algunos estudios sobre las amistades homosociales, ya que afirman que las amistades entre mujeres son más profundas e íntimas que las masculinas. En este contexto, Juan Pablo y su amigo juegan al tenis juntos (ver Figura 23). De manera casi idéntica a *Sweet Magnolias*, su

amigo, al notar que está distraído, le pregunta si todo está bien, a lo que Juan Pablo procede a hablar de Rocío. La diferencia en la interacción entre *Desenfrenadas* y *Sweet Magnolias* radica en el desinterés del amigo de Juan Pablo por discutir sus emociones, él las minimiza e invita a Juan Pablo a continuar con la actividad que están realizando, como se refleja en el siguiente diálogo:

> AMIGO DE JUAN PABLO: Tranquilo, papá, estamos jugando. ¿Qué tienes?
> JUAN PABLO: Rocío. No me da señales.
> AMIGO DE JUAN PABLO: No tienes de qué preocuparte, carnal. Las despedidas de viejas son bien ñoñas. Lo único que hacen es chupar y hablar de nosotros. No te preocupes, ya. Órale que te voy a chingar, güey. Ya, concéntrate.
>
> (Diálogo *Desenfrenadas* T1E4, 2020).

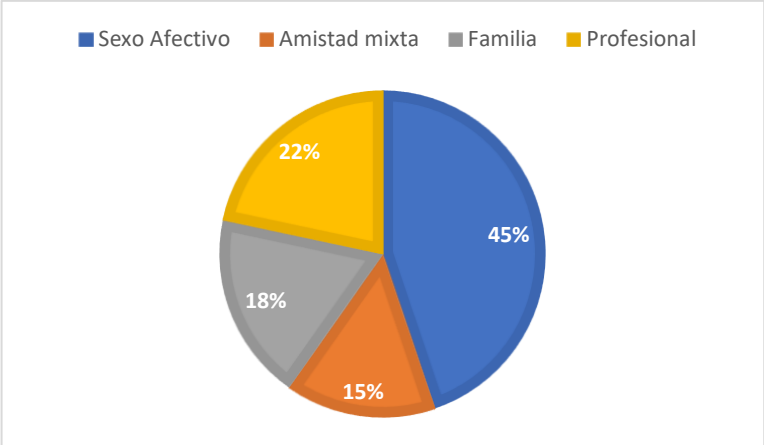
Considerando que en las conversaciones entre hombres suele predominar el enfoque en sus intereses sexo-afectivos, se observa una inversión del tópico que inspira el test Bechdel-Wallace. En esta ocasión, los personajes masculinos hablan casi exclusivamente sobre las protagonistas, sin importar el tipo de vínculo que los une. Ya sean compañeros de trabajo, suegro y yerno. Estas discusiones parecen desempeñar la función narrativa de reflejar el estado mental de los hombres en relación con sus intereses sexo-afectivos. Por ejemplo, en la conversación entre Juan Pablo y su amigo, se percibe la inseguridad de Juan Pablo respecto a la fidelidad de Rocío, lo que también revela su personalidad controladora. Esta inseguridad se manifiesta cuando Juan Pablo expresa su preocupación por no saber dónde está Rocío ni qué está haciendo ni con quién está, mientras que su amigo intenta minimizar la situación recurriendo a comentarios basados en estereotipos de género. En esta interacción, se muestra una masculinidad hegemónica a través del lenguaje utilizado, reforzado por la invitación a una despedida de solteros con prostitutas. Además, describe a las amistades femeninas de "ñoñas" (cursis y frívolas), reforzando la idea que inspira el test Bechdel-Wallace, pues este personaje sostiene que las mujeres solo hablan de hombres. Este retrato de los personajes masculinos en *Desenfrenadas* resalta su carácter misógino, lo cual el montaje contrasta de manera cómica con el cambio de plano que muestra a las protagonistas huyendo de la policía.

Por otro lado, en *Valeria*, las interacciones entre hombres se limita al tópico del triángulo amoroso, lo que Haskell (1973) denomina la «trama de competencia» en géneros para un público femenino. Este tópico se presenta únicamente en *Valeria*, donde Adrián y Víctor compiten por el afecto de la protagonista. Las interacciones entre ellos son casi las únicas conversaciones entre hombres en toda la temporada, y giran en torno a Adrián pidiendo a Víctor que deje de buscar a Valeria. Nuevamente, se confirma que los hombres en las ficciones estudiadas están definidos principalmente por su relación con las mujeres.

7.3.3 Interacciones entre personajes femeninos y masculinos

Los vínculos mixtos representados en las series analizadas incluyen relaciones de tipo sexo-afectivo, profesional, familiar y amistoso (ver Gráfica 19). Aunque la mayoría de las interacciones mixtas se desarrollan en un plano sexo-afectivo, los resultados relacionados con este tipo de vínculos se abordan en el siguiente epígrafe. En este apartado, nos enfocamos en describir las formas en que hombres y mujeres se relacionan en sus vínculos amistosos, profesionales y familiares.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Gráfica 19. TIpo de vínculos entre mujeres y hombres. (Fuente: Elaboración propia).

El segundo tipo de vínculo mixto más frecuente en la muestra es el profesional, con un 22%, seguido del familiar con un 18% y, por último, la amistad entre hombres y mujeres con un 15%. La serie que más muestra los vínculos profesionales mixtos es, nuevamente, *Sweet Magnolias*, ya que también es la que más representa la dimensión profesional de sus protagonistas. De hecho, *Valeria* es la serie que menos los muestra, y cuando lo hace, es mediante la combinación de lo personal con lo laboral. Esto también ocurre, aunque en menor medida, en *Sweet Magnolias*, donde dos de los empleados de Dana Sue se convierten en sus amigos. Por otra parte, *Desenfrenadas* también tiene pocas interacciones laborales mixtas, ya que la trama se desarrolla durante un viaje por carretera, lo que limita la posibilidad de mostrarlas en un entorno profesional. Las únicas interacciones laborales mixtas de esta serie tienen lugar en el burdel donde trabaja Marcela.

Las relaciones laborales mixtas en *Sweet Magnolias* son cordiales, aunque en ellas se observan atisbos de mensajes sexistas. Un ejemplo es el comportamiento de Brad, un ex empleado de Dana Sue, quien menosprecia su talento como chef (ver epígrafe 7.1.5). De manera paralela, en *Desenfrenadas*, las interacciones laborales también reflejan sexismo, como la hipersexualización de la protagonista, Marcela. Además, Joshua intenta que Marcela mantenga relaciones sexuales con su jefe, el Sapo, para saldar sus deudas, lo que convierte al Sapo en una figura de patrón para ella. Sin embargo, el acoso no se concreta en el ámbito laboral, ya que Marcela logra escapar atacándolo por sorpresa.

En consonancia con la violencia de género y las actitudes sexistas, en una interacción con un match de Tinder[11], Vera estuvo a punto de ser abusada sexualmente por él. Asimismo, *Desenfrenadas* muestra otras formas de violencia sexista, como el acoso callejero.

Por otro lado, las relaciones familiares mixtas son aún más limitadas que las que se producen entre mujeres. Recapitulando los vínculos de los personajes estudiados, solo tres personajes tienen una relación con su padre: Rocío, de *Desenfrenadas*, Valeria y Lola, de *Valeria*. En *Sweet Magnolias*, solo Bill Townsend tiene una hija, Katie, y del mismo modo que Maddie (ver epígrafe 7.3.1.1), sus interacciones con ella son mínimas y siempre desde la inocencia de su infancia. Por ejemplo, en un episodio, Katie le pregunta a su padre cómo conoció a su madre. En *Desenfrenadas*, las interacciones familiares también contienen

[11] No consideramos este vínculo como sexo-afectivo en tanto que Vera no siente un interés por él, y tampoco se mantiene el contacto para clasificarlo de tal manera. Asimismo, clasificarlo a este tipo de relación, creemos que es perpetuar la idea machista de que al hacer match con alguien en una app de citas implica un contrato implícito para mantener relaciones sexuales.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

micromachismos, por ejemplo, los intercambios entre Rocío y su padre se caracterizan por la práctica del *mansplaining*, ya que él le explica cosas y le da órdenes sobre cómo debería vivir su vida. De hecho, en los primeros minutos del primer episodio, su padre le hace el siguiente comentario después de que ella finaliza una cirugía antes de obtener la beca para estudiar en Suecia:

> PADRE DE ROCÍO: Dudaste, Rocío. Nunca permitas que tus emociones se interpongan. Tienes que tener la cabeza fría.
>
> (Diálogo *Desenfrenadas* T1E1, 2020).

Asimismo, en las reuniones familiares, el padre hace comentarios sexistas hacia su esposa. En una ocasión, le pide que vaya a ayudar a su madre en la cocina para silenciarla, evitando así que le dé consejos sobre cómo debería ser comprensivo con Rocío. Paralelamente, la relación entre Valeria y su familia es distante. En una secuencia, Valeria escucha a su familia hablar mal de ella y apostar sobre cuál será su próximo fracaso. Tal como se describe en el epígrafe 7.3.1.1, las pocas veces que vemos a Valeria interactuar con su familia se manifiesta la rivalidad entre hermanas. Similarmente, Lola solo tiene una interacción con su padre en toda la temporada, en la se muestra cercanía entre los dos. Están comiendo en familia, lo que permite desarrollar con más detalle la relación con su hermano, Dani. Sin embargo, en la mayoría de sus conversaciones giran en torno a la madre ausente. Cuando no están conversando, Lola está llevando a Dani a su fisioterapia, ya que tiene una discapacidad motriz.

Del mismo modo que en las amistades masculinas, el principal tema de conversación entre las amistades mixtas son las relaciones sexo-afectivas. Estas se representan con el amigo buscando un consejo femenino sobre cómo acercarse a la mujer que les interesa. Esto sucede cuando Víctor y Adrián se acercan a Lola para obtener respuestas sobre Valeria. Asimismo, en *Sweet Magnolias,* Kyle solicita ayuda a Noreen para conquistar a Annie. En otras ocasiones, las amistades mixtas son espacios para hablar mal de otras mujeres, como ocurre con los amigos de Annie, quienes se mofan constantemente de Cece. Los consejos también están presenten en las amistades que Dana Sue y Helen mantienen con hombres, donde estos tienden a explicarles cosas. A pesar de esto, Dana Sue y Erik tienen una amistad donde ambos se brindan apoyo emocional, como se muestra en la siguiente conversación que mantienen mientras están pescando:

> ERIK: Ya te he dicho que eres una buena jefa, pero no te he dicho…que eres buena amiga. Cuando llegue a Sullivan's… Estaba en uno de los peores momentos de mi vida.
> DANA SUE: ¿Por qué? Si no te importa que te lo pregunte.
> ERIK: Mi mujer murió. Fue repentino. No pude hacer nada por ayudar... aunque creía debía ser capaz de hacerlo. Me dejó hundido. Me sentí totalmente fuera de control. Por eso estudié cocina… y vine a Sullivan's, para encontrar un lugar ordenado… que fuera lógico.
> DANA SUE: Lo siento mucho.
> ERIK: No, yo lo siento. Debíamos hablar de tus problemas, no de los míos.
> DANA SUE: Ni se te ocurra pedirme perdón. Esto de la amistad es recíproco.
>
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1E8, 2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En esta escena se muestra que, al menos en *Sweet Magnolias*, la amistad se basa en la confidencia y las conversaciones sobre emociones. A pesar de esto, las amistades mixtas no son tan valoradas en estas ficciones, pues tanto en *Sweet Magnolias* como *Valeria* hacen referencia de la imposibilidad de ser amigas de un hombre atractivo (ver epígrafe 7.2.2).

En general, en *Sweet Magnolias* y *Desenfrenadas*, existe una tendencia a mostrar relaciones mixtas complicadas, más que positivas, pues la mayoría de estas interacciones están marcadas con micromachismos y violencia sexista. En cambio, en *Valeria* hay poca variedad de interacciones mixtas, excepto en lo que respecta a las relaciones sexo-afectivas heterosexuales.

7.3.4 Representación de las relaciones sexo-afectivas

Considerando que la dimensión sexo-afectiva tiene un peso significativo en las narrativas de la muestra, a continuación, presentamos un análisis de la representación de este tipo de vínculos. En el plano sexo-afectivo, se observa una coincidencia en las tres series analizadas, tal como se menciona previamente en el epígrafe 7.2. Rocío (*Desenfrenadas*) y Valeria (*Valeria*) están en una relación sexo-afectiva que no las hacen felices. Sus parejas no las comprenden ni muestran interés en escuchar los problemas que ellas desean compartir. De manera similar, Maddie (*Sweet Magnolias*) está firmando su divorcio con Bill, quien tampoco presenta actitudes de comprensión ni interés en considerar sus deseos. Esta dinámica también se ve presente en *Valeria* con el siguiente intercambio entre la protagonista su ya casi expareja:

> VALERIA: Tú nunca me das consejos, sobre mi carrera literaria, digo.
> ADRIÁN: Sí, alguno sí que te he dado.
> VALERIA: Sí, que lo deje. Menudo consejo. Tampoco lees nada de lo que escribo.
>
> (Diálogo *Valeria* T1E8, 2020).

Más adelante en la trama, las tres conocen a alguien que es opuesto a ellos. La aparición de estos personajes masculinos presenta a la audiencia una contraparte que cumple con los requisitos de una relación ideal, al menos según las palabras de Valeria en el episodio 8:

> VALERIA: Mira, para soñar, tienes que tener a tu lado a alguien que sueñe tanto como tú. Y lo más importante es que me hace muy feliz.
>
> (Diálogo *Valeria* T1E8, 2020).

No obstante, este ideal no se presenta explícitamente en todas las series. Por ejemplo, en *Desenfrenadas* y *Sweet Magnolias* lo representan mostrando las actitudes de cada uno de los opuestos a sus exparejas. Estos tres personajes masculinos son similares en tanto que son mostrados desde una masculinidad no hegemónica, son hombres sensibles (ver epígrafe 7.2.3) que están dispuestos a comprenderlas y aceptar sus deseos. Las interacciones de estos hombres se representan a través de las confidencias, el apoyo y la solicitud de opinión. Esto se evidencia en *Valeria* con Víctor, a quien la protagonista busca para compartir los avances de su novela, en contraste con Adrián, quien nunca mostró interés en leer lo que ella escribía. La redacción de su obra se convierte en la excusa perfecta para que se desarrolle un romance, aunque al final de la temporada este no se consolida.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De manera similar, en *Sweet Magnolias*, Cal Maddox se muestra comprensivo con Maddie, incluso antes de invitarla a salir, duda si es correcto, porque entiende que estar en medio de un divorcio no es fácil. Por otra parte, en *Desenfrenadas*, Rocío conoce a dos posibles intereses sexo-afectivos que, cada uno a su manera, son opuestos a Juan Pablo, su actual pareja. El primero es Vicente, quien no tiene el mismo nivel socioeconómico de ellos y vive en una aldea, y el segundo, es Tobías, un bohemio que está en contra de las grandes corporaciones y vive en una van cerca de la playa. Ambos personajes inspiran una nueva visión de vida en Rocío: Vicente le enseña otro tipo de vida a la que ella no está acostumbrada, mientras que Tobías la inspira a desatarse de la culpabilidad. Sin embargo, al igual que en *Valeria*, ninguno de estos romances se consolida.

En contraste, sus exparejas o parejas son retratados como manipuladoras y, en ocasiones, realizan micromachismos. Un ejemplo de esto se observa en *Sweet Magnolias* cuando en un episodio Bill asume que Noreen dejaría de trabajar para dedicarse por completo a la maternidad. Esta actitud muestra su egoísmo y su machismo, porque toma decisiones en nombre de su pareja. En un tono más crudo, dentro de *Desenfrenadas*, la relación sexo-afectiva de Marcela representa diferentes violencias de género: económica, psicológica, física y, posiblemente, sexual. Similarmente, la tendencia de mostrar relaciones negativas y un nuevo interés sexo-afectivo positivo, también se presenta en Marcela. Ella conoce a Vera y, aunque en los primeros episodios no se presentan como intereses sexo-afectivos, incluso tienen una conversación dónde comparten sus experiencias heterosexuales, a medida que avanza la trama se van uniendo cada vez más, culminando en un encuentro erótico. Esta relación tampoco se consolida ni se conoce con certeza si ambas se identifican como bisexuales o lesbianas.

En este sentido, entre las series estudiadas, solo Nerea en *Valeria* se identifica como lesbiana. Aunque se muestran escenas de índole sexual entre mujeres, sus vínculos sexo-afectivos tienen un desarrollo limitado en la trama, ya que su primer interés sexo-afectivo aparece en el cuarto episodio de ocho. Sus relaciones se retratan de manera conflictiva, especialmente cuando Nerea no le específica a Olga que estaba buscando una relación abierta. Esto desencadena una rivalidad entre ellas y comentarios donde se regula su sexualidad y cuestiona la ética de la votación que se llevó a cabo para nombrar a la nueva coordinadora de la colectiva feminista, como se evidencia en el siguiente diálogo:

> OLGA: Es que… en qué momento te dije lo de la charca, tía. Te has venido arriba de una forma…Joder, ¿con cuántas de aquí te has liado ya? Bueno, mejor, ¿con cuántas no?
> NEREA: Ah, vale, te molesta que mi charca esté aquí.
> OLGA: Pues sí, un poco sí. Pero, vamos, que te ha salido genial la jugada, ¿no? Así es más fácil conseguir votos.
>
> (Diálogo *Valeria* T1E6, 2020).

Igualmente, una tendencia presente en *Valeria* y *Sweet Magnolias* es la representación de la combinación del ámbito profesional con el personal, sobre todo, en lo sexo-afectivo. Las protagonistas de *Sweet Magnolias* que tienen estas dinámicas son Helen, quien solicita la ayuda de Ryan para resolver unos asuntos de trabajo, y Dana Sue, quien coquetea con su proveedor de frutas y verduras. Sin embargo, esto es más evidente en *Valeria*, donde Carmen empieza una relación sexo-afectiva con su compañero de trabajo, Borja. Esta relación es inestable, ya que Carmen se muestra insegura o culpable de ser más talentosa que él. Aunque Borja se muestra comprensivo con ella, se exaspera por la actitud que ella adopta frente a su propio talento como publicista, lo que lo lleva a decirle lo siguiente:

> BORJA: Yo no me voy a sentir mal porque tus ideas sean buenas.
> CARMEN: Vale, pues… perdona.
> BORJA: No tienes que pedirme perdón cada cinco minutos, no estoy enfadado.
> CARMEN: ¿Te vienes a cenar a mi casa esta noche?
> BORJA: Todavía no lo sé.
> CARMEN: Sí que estás enfadado.
> BORJA: Es que ese es tu problema, que siempre mezclas lo personal con lo profesional y así es una mierda.
>
> (Diálogo *Valeria* T1E7, 2020).

Este diálogo no solo muestra cómo Carmen no sabe separar la vida profesional de la personal, sino que también refleja su inseguridad y su comportamiento desesperado por mantener a Borja contento. Lo positivo en esta dinámica es la actitud de Borja, quien es paciente y también sabe disculparse cuando cruza la línea, con esto, de nuevo, se percibe el retrato de hombres mediante nuevas masculinidades. Otra manifestación de la complacencia de Carmen es cuando está indecisa en tomar un mejor trabajo por no separarse de su pareja. Debido a que no sabe cuál decisión tomar, lo consulta con sus amigas en el siguiente diálogo:

> CARMEN: Bueno, es que hay una compañera de la agencia que es muy pesada y que me está dando la brasa todo el día, porque le han ofrecido un trabajo muy bueno. Es más que bueno, buenísimo. Y no sabe que hacer porque está muy a gusto en la agencia. Y, además, su compañero de trabajo también es su pareja, como Borja y yo. Y claro, si cogiese el trabajo, no van a trabajar juntos nunca más. Y la pobre está hecha un lío.
> LOLA: Dile que no puede mezclar la proyección profesional con el novio.
> NEREA: Dile a tu amiga que coja el puesto pero ya.
>
> (Diálogo *Valeria* T1E8, 2020).

A pesar de que sus amigas le aconsejan que acepte el puesto, Carmen intenta consultarlo con Borja de manera indirecta, es decir, sin comunicación asertiva. Como resultado, él responde que disfruta mucho trabajando con ella sin saber que esto la llevaría a priorizar su vida sentimental sobre la laboral. Más tarde, descubre que a Borja le ofrecieron el puesto después de que ella lo rechazara, y él si lo acepta sin considerarla a ella. Esto perpetúa ideas de las series postfeministas que presentan mujeres exitosas, pero infelices porque no han encontrado pareja, y que hacen cualquier cosa por mantenerlas felices para no perderlas. Sin embargo, Carmen no es el único ejemplo de una mujer que prioriza su relación sexo-afectiva en *Valeria*. Lola, a pesar de ser un personaje de devorahombres, sigue el ritmo que Sergio, su interés sexo-afectivo, impone. Cuando se reduce su tiempo libre por las fisioterapias de su hermano, utiliza cualquier momento libre para verlo, incluso teniendo relaciones sexuales en su lugar de trabajo. Otra manera en que se retrata su sumisión es a través de los siguientes comentarios que dirigen Carmen y Nerea a su amiga:

> CARMEN: Siempre dices que llevas las riendas, pero está claro que es Sergio.
> NEREA: Si él te dice ven, lo dejas todo.
>
> (Diálogo *Valeria* T1E2, 2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

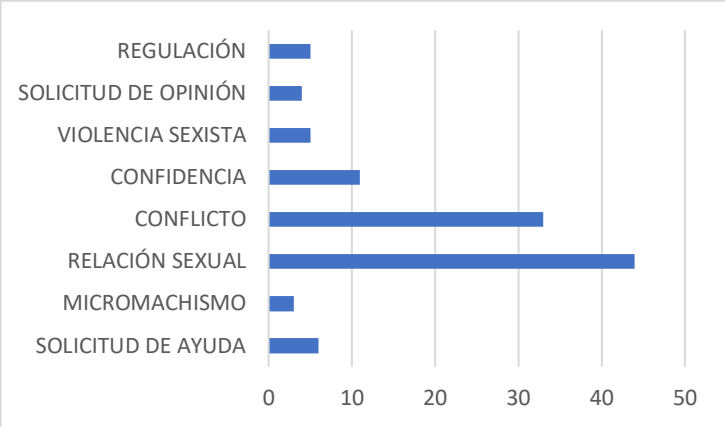
Esta tendencia también se evidencia cuando Carmen y Lola dejan sola a Valeria el día que conoce a Víctor, pues ambas estaban ocupadas con sus respectivos intereses sexo-afectivos. Asimismo, en *Desenfrenadas*, aunque en menor medida, también se retratan tres momentos en los que las protagonistas priorizan sus relaciones sexo-afectivas. El primero ocurre cuando Vera invita a sus amigas a Oaxaca para perseguir a Cris, su interés sexo-afectivo. Luego, Rocío prefiere quedarse a limpiar la playa con Tobías, y, finalmente, Carlota, quien mantiene una relación sexo-afectiva virtual con Toshi, cuando él le envía un mensaje solicitándole una fotografía o vídeo sexual, ella se detiene para cumplir sus deseos. De cierta manera positiva, la serie castiga este comportamiento, ya que Carlota es víctima de porno-venganza. A este evento ella responde con el siguiente discurso:

> CARLOTA: Para todos los que destilan odio sobre mi vídeo y me llaman la feminazi que se empala por un hombre, quiero decirles que no me avergüenzo de lo que soy. Soy feminista, sí. También soy mujer y vivo mi sexualidad como puedo. Exploré lo más íntimo y alguien decidió hacerlo público para que personas como ustedes pudieran reírse de mí. Estaba engañada, pero no me avergüenzo de lo que hice porque lo que sentí fue real. Tú, Toshi, cobarde, me hiciste sentir que existe un amor más allá de lo físico. Tus palabras fueron veneno. Ahora no apareces, seguramente te sientes poderoso, pero no te odio, ni te tengo miedo. No te voy a pedir que bajes el video para recordarme que soy una mujer fuerte y que me abriste los ojos. Tú no eres más que un depredador de palabras y de sueños. El peor tipo de monstruo. Pero no estoy sola, y estamos harta. No me voy a quedar callada. Voy a decirte algo y quiero que te quede muy claro. Tu opresión no me cabe.
>
> (Diálogo *Desenfrenadas* T1E9, 2020).

Este monólogo pone de manifiesto la ambivalencia de sus personajes, pues, en efecto, Carlota es feminista, pero no se ajusta al estereotipo negativo de ser una odia-hombres. A pesar de ser castigada, al final de temporada es recompensada por aceptar quien ella es, con sus contradicciones y deseos.

En resumen, la mayoría de las relaciones sexo-afectivas en la muestra son complicadas, ya que el 84,71% de las protagonistas mantienen relaciones insatisfactorias. Esto se evidencia en que la mayoría de las interacciones, después de la relación sexual, se perciben como conflictivas (ver Gráfica 20). No obstante, también presentan modelos de hombres ideales que encarnan nuevas masculinidades y que, en medida de lo posible, no ejercen micromachismos, a diferencia de las exparejas o parejas de las protagonistas.

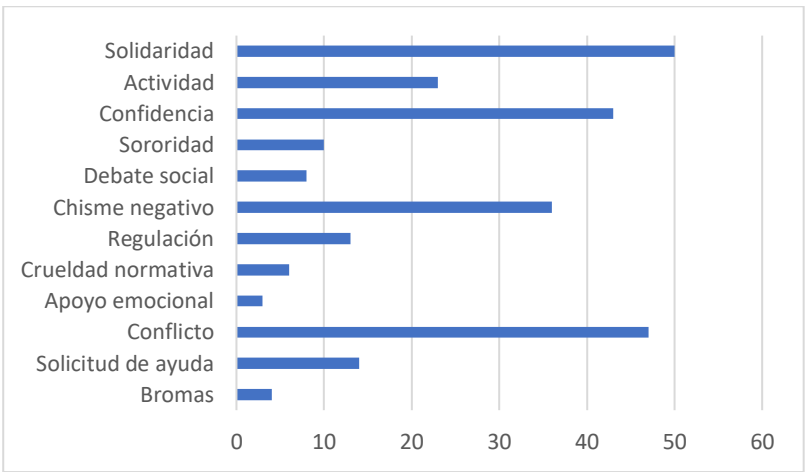
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Gráfica 20. Interacciones entre vínculos sexo-afectivos. (Fuente: Elaboración propia).

7.4 LA REPRESENTACIÓN DE LA AMISTAD FEMENINA

En la muestra estudiada, la amistad femenina se retrata como una parte fundamental del desarrollo personal de las mujeres. Son sus amigas las que están a una llamada o mensaje para brindarse apoyo mutuo. Sin duda, la característica común entre estas representaciones es la prevalencia de las interacciones solidarias y de confidencia (ver Gráfica 21). Esta tendencia indica, de acuerdo con las tipologías de amistad femenina propuestas por Todd (1980) y Hollinger (1998), que la amistad del tipo social es la que tiene mayor frecuencia en las ficciones estudiadas. No obstante, como ya señalaron Hollinger (1998) y Pravadelli (2017), estas categorías suelen solaparse, especialmente cuando la producción televisiva contemporánea apuesta por imágenes más verosímiles. Durante el análisis, observamos que los vínculos homosociales retratados no son perfectos ni idealizados, como podría ser la categoría de amistad sentimental, más bien, son una combinación de casi todas estas categorías descritas por Todd (1980). Por una parte, comparten secretos y se sinceran entre ellas sobre sus problemas existenciales, además de compartir palabras de afecto intensas como "te amo", por la otra, también tienen conflictos, regulaciones de comportamiento y crueldades normativas. Asimismo, sienten celos o envidia entre ellas por el afecto de un hombre.



Gráfica 21. Interacciones entre amigas. (Fuente: Elaboración propia).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A pesar de coincidir en muchas interacciones con otras series, *Sweet Magnolias* es la que más idealiza la amistad femenina dentro de la muestra, al ser la que presenta más características de una amistad sentimental. Esto se muestra en que no hay secretos entre ellas y de ser necesario, pausan sus responsabilidades para consolar a su amiga después de una ruptura amorosa. Generalmente, no se juzgan entre ellas, más bien se concentran en apoyarse y aconsejarse para aliviar su carga profesional y personal. Si bien son una tríada, ninguna es excluida. Cuando alguna de ellas no se encuentra presente, no se discuten los temas más importantes, y si se conversó de algo relevante, la amiga ausente es puesta al tanto posteriormente. Ellas, además de hablar en sus espacios profesionales, tienen reuniones habituales para beber margaritas y desahogarse de todo lo que les ocurrió en la semana. De hecho, el primer episodio donde nos presentan a las protagonistas se titula "*Pour it out*" que en castellano se traduce como "Desahógate". Esta frase describe su ritual y marca el inicio de muchas de sus reuniones a lo largo de la temporada. Otra manera en que la se idealiza esta amistad es a través del apodo que les da la comunidad, llamándolas Magnolias, asimismo, Annie, la hija de Dana Sue, anhela una amistad tan profunda y duradera como la de ellas (ver Figura 24). Por esto, consideramos que esta representación es la que más se aproxima al tipo sentimental según Todd (1980).

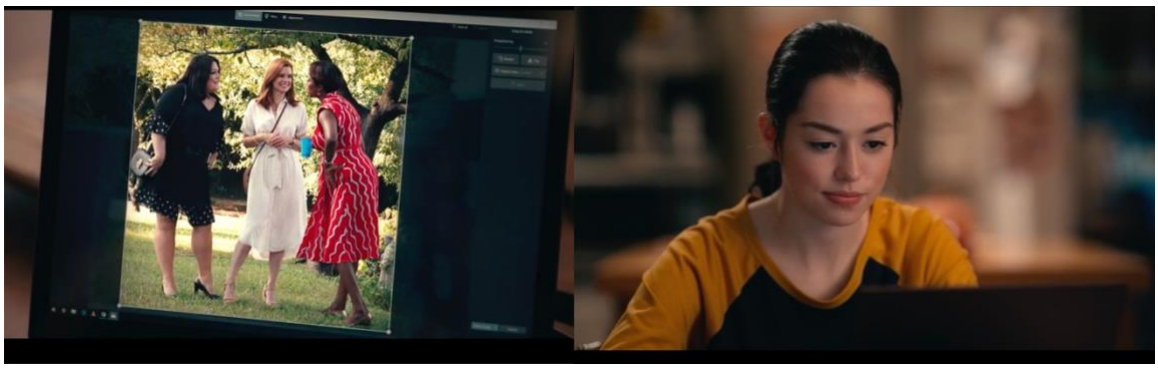


Figura 24. Fotogramas *Sweet Magnolias* T1E1. Nota: esta secuencia de fotogramas retrata la manera en que el personaje anhela o admira la amistad de las Magnolias (Daniel L. Paulson Productions, 2020).

El tipo de amistad política solo se encuentra en la serie de *Desenfrenadas* de entre las tres narrativas estudiadas. En esta ficción, se observan actos de sororidad y resistencia al patriarcado. Por una parte, Marcela ayuda a Vera a escapar de una situación de violencia de género, a pesar de que no son amigas y esta previamente había sido desconsiderada con ella. Por otra parte, la colectiva feminista apoya a Carlota cuando decide denunciar el acto de porno-venganza del que fue víctima. La vídeo-respuesta que Carlota publica también recibe un fuerte apoyo sororo, convirtiéndose en una tendencia similar al movimiento #MeToo, donde las mujeres comparten su solidaridad con ella a través de publicaciones con el *hashtag* #TuOpresiónNoMeCabe.

Además, la serie también refleja rasgos del tipo de amistad sentimental cuando discuten sobre la culpabilidad que las atormenta: Rocío por la muerte de su hermana y Vera por el abuso sexual que sufrió en su infancia. Todas se desahogan y consuelan mutuamente. No obstante, a diferencia de la amistad que se retrata en *Sweet Magnolias*, las protagonistas de *Desenfrenadas* tienen conflictos recurrentes, riñen constantemente, ya sea por regular el comportamiento de la otra o por sus personalidades disímiles. Esto coincide con la descripción de O'Connor (1992) sobre las amistades femeninas, que señala que, más allá de la idealización que hacen algunos textos de psicología social sobre los vínculos homosociales femeninos, estos también pueden ser espacios de rivalidad y envidia. Aunque en esta serie la envidia entre amigas no se presenta

de manera frecuente, en una ocasión se muestra cuando Rocío y Carlota se interesan por el mismo hombre. A pesar de estos roces, lo que más genera conflictos entre ellas es su honestidad sin filtros. No obstante, estos enfrentamientos suelen transformarse rápidamente en bromas. Otro aspecto relevante de esta representación es como no se desahogan completamente entre sí, en parte porque tienen miedo a ser juzgadas:

> VERA: La única que no me juzgaba era Marcela.
>
> (Diálogo D*esenfrenadas* T1E8, 2020).

En este sentido, Marcela es la única de las protagonistas que no intenta regular el comportamiento de las demás, lo que le permite a Vera conectar con ella a un nivel más profundo. Esto sugiere la representación del tipo de amistad erótica en *Desenfrenadas*, pues en la diégesis no se confirma si comienzan una relación sexo-afectiva. En cualquier caso, este vínculo puede interpretarse tanto como un posible romance como una amistad sentimental.

En general, en *Desenfrenadas* muestra la ambivalencia y profundidad del vínculo entre sus cuatro caracteres protagónicos, retratando lo complejas que pueden ser las relaciones interpersonales. Por lo tanto, las interacciones representadas son realistas porque reflejan la naturaleza fluctuante de la amistad femenina.

Similarmente a *Desenfrenadas*, la serie *Valeria* también construye el vínculo de sus protagonistas a través de la amistad sentimental y social. Sin embargo, a diferencia de las otras ficciones, esta presenta una representación más caricaturizada de la amistad femenina. Por una parte, algunos diálogos romantizan el vínculo entre mujeres, pero en las interacciones se percibe una desconexión con eso, ya que las protagonistas se excluyen entre sí. Solo Valeria y Lola mantienen una relación cercana, mientras que Nerea y Carmen parecen estar relegadas a un papel secundario en su grupo de amigas. Esta exclusión culmina en una gran discusión, sobre todo por parte de Nerea, quien expresa su descontento por no ser tomada en cuenta y por el desinterés que percibe hacia su persona y sexualidad, como se representa en el siguiente diálogo:

> CARMEN: Lola, cuéntanoslo, que somos tus amigas, estamos aquí para esto.
> NEREA: Igual eso no es verdad.
> VALERIA: ¿El qué?
> NEREA: Que estemos para contarnos las cosas.
> LOLA: Pero ¿qué dices?
> NEREA: Bueno, de mi lo sabéis todo, lo que pasa es que os interesa una mierda.
> VALERIA: Eso no es verdad, qué te pasa.
> NEREA: Que cada vez que intento contaros algo me cortáis como si no fuera importante.
> CARMEN: no es cierto, sí que te escuchamos.
> NEREA: Cuando queréis consejos, pero cuando yo necesito algo, pasáis de mí.
> CARMEN: No sé, tía, lo siento, estaba a fuera con Borja.
> NEREA: Joder, otra vez con Borja, no tienes otro tema de conversación, ¿no?
>
> (Diálogo *Valeria* T1E4, 2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta conversación implica un cambio positivo en la manera en se relacionan entre sí, a la vez que acerca a la realidad a este cuarteto, ya que muchas mujeres podrían identificarse con este momento, aunque la serie sigue con la tendencia a centrar muchas de sus conversaciones en temas sobre sexo y hombres. Además, esta ficción también presenta comportamientos de regulación de género y crueldad normativa, principalmente ejercidos por Lola. Ella insiste en que sus amigas exploren su sexualidad y da consejos sobre lo que considera la manera correcta de seducir a los demás. En sintonía con esto, muestra cómo las protagonistas priorizan sus relaciones sexo-afectivas sobre sus amistades, esto también ocurre en *Desenfrenadas*. De hecho, Marcela expresa esta dinámica cuando hace el siguiente comentario:

> CARLOTA: Pues por eso, es lo de siempre. Está de la verga, hay que cambiarlo. Pinche hetero-patriarcado de mierda. Las mujeres tenemos que estar unidas.
> MARCELA: Hasta que se te cruza un vato.
> (Diálogo *Desenfrenadas* T1T5, 2020).

De manera similar a lo que ocurre en *Desenfrenadas*, en *Valeria* las amigas no comparten todo entre ellas. Valeria, por ejemplo, prefiere confesarse con Víctor en lugar de hablar de ciertos temas con sus amigas. A pesar de esto, suelen desahogarse, ayudarse y aconsejarse cuando el momento lo requiere.

En resumen, las series de la muestra seleccionada presentan amistades sociales imperfectas aproximándose a una representación verosímil. Aunque las protagonistas enfrentan conflictos, los resuelven a la brevedad y tienen la confianza suficiente para hacer bromas sobre sus penas amorosas o personales. También pueden hablar y opinar con sinceridad, sin que esto afecte negativamente sus vínculos. Del mismo modo, las imágenes de amistad que retratan son positivas, porque, aunque hay altibajos, crueldades normativas y regulaciones del comportamiento, el afecto es lo que prevalece. Incluso cuando surge una envidia por un hombre, este hecho no llega a dañar la amistad, ya que saben que siempre estarán la una para la otra. En los siguientes epígrafes, se detallan aspectos específicos de estas representaciones.

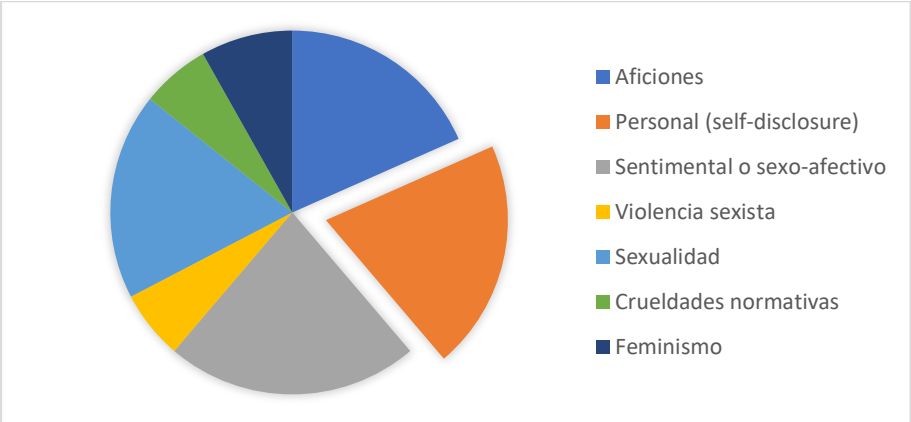
7.4.1 Temáticas de conversación

Un aspecto fundamental para el análisis de la amistad y representación femenina son las conversaciones entre los personajes. Este interés surge de la prueba Bechdel-Wallace, la cual señala que las conversaciones entre los personajes femeninos suelen versar sobre sus relaciones con hombres. En este sentido, dado que la muestra analizada se enfoca en la amistad femenina, se esperaba que las conversaciones no giraran principalmente en torno a ese tema. Sin embargo, durante el análisis se constata que muchos diálogos abordan los intereses sexo-afectivos de las protagonistas. A pesar de esta tendencia, tanto en *Valeria* como en *Desenfrenadas* se cuestiona esta dinámica en los siguientes diálogos:

> NEREA: Lleváis una hora hablando de tíos, no tenéis otro tema.
> VALERIA: Yo he venido a hablar de mi libro.
> (Diálogo de *Valeria* T1E1, 2020).
> CARLOTA: Y hablando de relaciones irreales, ya no has hablado tanto de Chris.
> VERA: Yo nunca he hablado tanto de Chris.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(Diálogo de *Desenfrenadas* T1E7, 2020).



Gráfica 22. Temáticas de conversaciones. (Fuente: Elaboración propia).

Sin embargo, las protagonistas también hablan sobre sí mismas en distintas dimensiones de su vida (ver Gráfica 22). Por ejemplo, el 21% de las conversaciones se centran en confesiones personales (*self-disclousure*), mientras que el 18% se divide entre la sexualidad y las aficiones. Las temáticas menos prevalentes son el feminismo (8%), las crueldades normativas (6%) y la violencia sexista (6%). Estos resultados indican que las conversaciones entre ellas tocan más aspectos que solo sus vínculos sexo-afectivos.

Las conversaciones del tipo personal tocan temas como el miedo al abandono. Por ejemplo, Vera, en diversos episodios, habla con sus amigas sobre la ausencia de su madre y padre, y cómo siente que las personas, después de conocerla, descubren que es insoportable. Este sentimiento se intensifica cuando Marcela, tras haber compartido un encuentro sáfico con ella, desaparece sin explicación. En estas conversaciones, se manifiesta el soporte emocional que caracteriza a las amistades femeninas:

> VERA: Pues tengo la sensación cómo de que toda la gente que me conoce se da cuenta inmediatamente de que soy insoportable.
> ROCÍO: Claro que no. Eso no es cierto. Toda la gente que te conoce se da cuenta de que detrás de ese disfraz de sexi punk, hay una niña tierna y una amiga incondicional.
> VERA: Güey, cero una niña muy tierna.
>
> (Diálogo *Desenfrenadas* T1E10, 2020).

En cuanto a las aficiones, estas suelen ser el preludio para conversar de sus dilemas amorosos o como una manera de orientar el episodio. Esto sucede más a menudo en *Valeria* y *Desenfrenadas*. Por ejemplo, el primer monólogo de Valeria, en forma de nota de voz, que ellas denominan «podcast», para sus amigas, menciona el final de temporada de una serie y otras curiosidades. Asimismo, este monólogo encapsula todos los temas que suelen aparecer en sus conversaciones: un poco de trivialidades. Luego se centra en sus relaciones sexo-afectivas y después vuelven a tocar asuntos personales, para finalmente regresar al tema de sus parejas. Esta dinámica puede observarse claramente en la siguiente transcripción:

> VALERIA: Chicas, necesito veros. Quiero acabar con toda la cerveza de esta ciudad. ¿Nos vemos esta noche? Es una orden. Nos vemos esta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> noche. Lola, como tú dices, si no lo ves claro, busca urgentemente a tus amigas. Pues eso, que os necesito. Si has quedado con Sergio, cancela. Recuerda que solo el 42% de los españoles practica sexo una vez a la semana. ¿Y tú, Carmen? No estarás pensando en hacer horas extras otra vez solo para hablar con Borja, ¿verdad? Venga, vente. Necesito tus consejos. Nerea, ya sé que en el bufete estás rodeada de personas quejándose de sus miserias, que son muy importantes, lo sé. Pero ¿te importaría escuchar las mías esta noche? Y sí, te doy permiso para que te rías de ellas. Es un test. Ya os lo he mandado. Si respondéis sí en más de tres, os saldrá que sois codependientes en vuestras relaciones personales. Yo lo he hecho y me ha salido que estoy limpia. Lo mismo que con el test de los animales, pero molaba más el pulpo que el ratón. Por cierto, tenemos que comentar el final de la serie… me alucina que haya otra temporada. Lo de que la acusen por una huella en el jodido retrovisor que me lo expliquen porque no lo entiendo. Ostras, Carmen. Perdona, no la habías terminado, ¿no? Joder, lo siento. Te dejo que me hagas un spoiler de la última peli…
>
> (Diálogo Valeria T1E1, 2020).

Esta tendencia también está presente en las otras series de la muestra, aunque en menor medida. Por ejemplo, en *Desenfrenadas* (ver epígrafe 7.1.4), el enfoque recae más en la búsqueda de identidad de las protagonistas y sus experiencias en un entorno hostil y sexista. Muchas de sus interacciones giran alrededor de debates sociales sobre los roles de género, la violencia sexista y los estándares de belleza. En *Sweet Magnolias*, por su parte, las conversaciones suelen tratar sobre el trabajo, recuerdos compartidos, rumores que circulan en la comunidad y la maternidad.

7.4.2 Palabras de afecto

Un aspecto que notamos en todas las series son las palabras de afecto que se comparten entre ellas. Algunas de estas retratan el amor y la importancia del vínculo entre ellas, mientras que otras muestran la admiración que sienten por sus amigas. Consideramos que estas palabras encapsulan a estas ficciones como representaciones positivas de la amistad femenina, pues no hay castigos que impidan el vínculo como se notaba en otras producciones centradas en las amistades femeninas de las últimas décadas del siglo pasado (ej. *Thelma & Louise; Heavenly Creatures*). Tampoco se muestra la amistad disfrazada de rivalidad, algo común en otras ficciones audiovisuales como *Amigas y Rivales* (Televisa, 2001); *Mean Girls* (Waters, 2004); *Black Swan* (Aronofsky, 2010). Asimismo, en las producciones televisivas clásicas que cuentan con amigas de protagonistas, también se destacan frases que reflejan la intensidad de estos vínculos (*Sex and the city, Everything I know about love* [BBC, 2021]; *Dollface* [Hulu, 2019-2020]). Esta tendencia se alinea con la categoría de amistad sentimental descrita por Todd (1980), en la cual una de las características es la declaración de afecto hacia las amigas. Por ejemplo, en *Valeria*, el personaje de Lola dice la siguiente frase:

> LOLA: Chicas yo no necesito tenerlo todo… a mi… vosotras me dais la vida.
>
> (Diálogo de *Valeria* T1E1, 2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Consideramos que esta frase expresa un afecto intenso, ya que sitúa la amistad como una prioridad por encima de "todo", que incluye tanto el éxito profesional como las relaciones sexo-afectivas. Esto sugiere que, para el personaje, sus amigas son lo único que realmente necesita para estar bien. Esta idea está en consonancia con el primer monólogo de *Valeria*, citado en las páginas 184 y 185, donde menciona que, en una emergencia, la mejor opción es llamar a tus amigas. De manera paralela, en *Desenfrenadas* hay una frase que transmite una connotación similar:

> VERA: ¿Cómo se hace para estar bien?
> ROCÍO: Cómo dice Marcela, nos tenemos a nosotras.
> (Diálogo *Desenfrenadas* T1E5, 2020).

Del mismo modo, *Sweet Magnolias* presenta el siguiente diálogo sobre la importancia de la compañía entre amigas:

> MADDIE: Al menos, vamos a trabajar juntas.
> DANA SUE: Y, al menos, estamos juntas.
>
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1E2, 2020).

Otra forma en la que las protagonistas expresan su afecto es a través de los halagos. Por ejemplo, Vera le confiesa a Marcela que la admira por su valentía al defender a las personas que ama. Este comentario crea un paralelismo con el momento en que Marcela impide que abusen sexualmente de Vera y, más adelante, en el final de temporada, cuando es Vera quien toma la iniciativa para ayudar a su amiga:

> VERA: Me encantaría ser como tú.
> MARCELA: Nah, créeme que no te gustaría.
> VERA: Neta, eres todo lo segura y fuerte que a mí me encataría ser. Güey, cuando lastiman a alguien que quieres, te pones como fiera.
> (Diálogo de *Desenfrenadas* T1E9, 2020).

Igualmente, en *Sweet Magnolias* también se halagan mutuamente, como se expresa en el siguiente diálogo:

> HELEN: Maddie, eres un gran directora. Tienes un don para el marketing. ¿recuerdas la boutique de Charlestone antes de ti?
> MADDIE: Apenas. Eso fue antes de los niños.
> HELEN: Así le pagaste la facultad de medicina a Bill.
> MADDIE: Eso fue en otra vida.
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1E1, 2020).

En general, las protagonistas expresan su afecto a través de palabras que reflejan la importancia que tienen en la vida de las demás. Este afecto también se manifiesta en consejos y bromas, donde entre líneas se percibe la confianza que comparten. No importa lo que se digan, siempre estarán ahí para brindarse apoyo emocional. Los conflictos, los comentarios incómodos o los intentos de regular el comportamiento no afectan el vínculo entre ellas. Estas amistades resisten los cambios, manteniéndose fuertes gracias a la comunicación y el respeto mutuo.

USC DE COMPOSTELA

7.4.3 Regulación de género y comportamiento

Sin embargo, no todas las palabras que intercambian entre ellas son de afecto. En las tres series se representan interacciones donde las amigas ejercen una regulación de género. Aunque, en la mayoría, más que regular el género, lo que se regula es el comportamiento, sugiriendo que las mujeres contemporáneas suelen salirse de la horma de feminidad estereotipada. Por ello, catalogamos estas interacciones como consejos no solicitados de diversa índole. Un ejemplo claro es el personaje de Lola en *Valeria*, quien a menudo hace preguntas o comentarios bruscos que, claramente, no son bien recibidos por sus amigas.

Figura 25. Fotograma *Desenfrenadas* T1E5. Nota: En esta escena se observa a Vera recomendando a sus amigas cómo deben vestir, una de los comportamientos que se reconocen como regulamiento de género (Caponeto, 2020).

En algunas ocasiones, estos comentarios se refieren a aspectos sexo-afectivos, mientras que en otras abordan cómo deberían vestirse, como se observa en la figura 25, donde Vera (*Desenfrenadas*) sugiere a sus amigas qué prendas usar. En esta misma escena, Vera hace un comentario que ejemplifica perfectamente lo que se entiende como una crueldad normativa, tal como se muestra en el siguiente diálogo:

> VERA: ¡Bebé! ¿Ves cómo si te arreglas hasta buena te ves?
> CARLOTA: ¿Neta dijiste eso, güey?
> VERA: Güey, es un halago!
> CARLOTA: No, güey, eso fue un "insulta-halago".
> VERA: Ahhg, todavía que te trato de hacer un favor.
> CARLOTA: Güey, no inventes. ¿de qué favor me estás hablando? ¿según tú tengo que disfrazarme para gustarle a alguien?
>
> (Diálogo *Desenfrenadas* T1E5, 2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 26. Fotograma *Desenfrenadas* T1E5. Nota: Esta imagen retrata el momento justo donde Vera realiza una crueldad normativa mientras Carlota se mira al espejo, es decir, en un espacio estereotípicamente femenino como lo es una Boutique (Caponeto, 2020).

Como menciona Carlota, las crueldades normativas son insultos disfrazados de halagos, expresados con la supuesta intención de ayudar a una amiga a mejorar su comportamiento, en este caso, para atraer a los hombres. La secuencia continúa con Carlota cuestionando el comentario de Vera, quien responde reafirmando su regulación de género a través de otro consejo sobre cómo conquistar a los hombres:

> CARLOTA: ¿No crees que pueda gustarle a alguien, así como soy?
> VERA: Carli, es muy fácil. ¿quieres seducir? Te pones guapa, o sea, no hay gran ciencia detrás de eso.
>
> (Diálogo *Desenfrenadas* T1E5).

El ginóptico, como denomina Winch (2013) a este tipo de interacciones, también se presenta en relaciones femeninas secundarias, es decir, que las protagonistas no están directamente involucradas. Un ejemplo de esto se presenta en la oficina de Vera, cuando Zoé le comenta a Yunúen que las uvas te hacen subir de peso. Otro caso se encuentra en *Valeria*, cuando Carmen le pide consejos a Lola para saber si Borja está enojado con ella:

> LOLA: Tía, no seas pesada.
> CARMEN: Es que no lo hemos hablado, si sigue agobiado es mejor que lo hablemos ¿no?
> LOLA: ¿Pero hablar el qué? No se le levanta, escogiste mal, chau.
> CARMEN: Oye, pues a lo mejor si eres un poquito borde.
>
> (Diálogo *Valeria* T1E7, 2020).

Otra forma en la que el ginóptico opera en *Valeria* es a través del personaje de Lola, quien enseña a Carmen y Nerea la manera correcta de ligar a través de las aplicaciones de citas. Incluso, en el segundo episodio nos informan que Lola descarga la aplicación sin el consentimiento previo de Carmen ni el de Nerea, una acción que no tiene reprimenda, pues se presenta como una actitud normal y esperable de su carácter. Curiosamente, estas interacciones suelen mostrarse en espacios altamente asociados con el mundo femenino, como el salón de belleza en el caso de *Valeria* (ver figura 27) y en la boutique en *Desenfrenadas* (ver figura 26).

Esto sugiere que el ginóptico está vinculado a mujeres hiperfemeninas, ya que estas actitudes refuerzan las ideas estereotipadas de la feminidad.

Figura 27. Fotograma *Valeria* T1E2. Nota: Esta imagen muestra los lugares donde la serie refuerza ideas de feminidad, en este caso un salón de belleza (Plano a plano, 2020).

En *Sweet Magnolias*, las regulaciones de comportamiento entre las amigas son reducidas, ya que su amistad se caracteriza por la falta de juicios entre ellas. Sin embargo, cuando consideran que expresar una opinión puede beneficiar realmente a una amiga, lo hacen sin reservas. Esto se observa en el primer episodio, cuando deciden abrir el spa en nombre de Maddie sin consultar si ella estaba de acuerdo, o cuando cuidan a Dana Sue después de que se desmayó en el trabajo. Este tipo de regulación se refleja en el siguiente diálogo, donde Helen admite haber presionado a Dana Sue:

> HELEN: Dejaré de presionarte, pero no de preocuparme. Así es como expreso mi amor.
>
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1E3, 2020).

De manera similar, en *Sweet Magnolias* se presenta el ginóptico cuando las amigas ayudan a Maddie a prepararse para su cita con Cal Maddox. Al igual que en otras series, esta escena ocurre en un espacio tradicionalmente asociado con lo femenino. Al observar estas acciones, notamos que la normalización de las regulaciones está en consonancia con la idea de solidaridad, un rasgo esencial de la amistad, ya que estos comportamientos se entienden como una forma de cuidar y apoyar a sus amigas. Sin embargo, regular o emitir crueldades normativas no es deseable en una amistad, ya que lo más importante es ofrecer apoyo sin juicios negativos. En *Valeria* y *Desenfrenadas*, debido al ginóptico, las protagonistas tienden a cuidar lo que comparten con sus amigas por miedo a ser juzgadas. Esto no ocurre en *Sweet Magnolias*, donde lo que caracteriza a la representación de la amistad es una idealización de la hermandad que surge de un grupo de amigas, basada en la confianza y el apoyo incondicional.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7.4.4 Actividades entre amigas

En su estudio sobre la amistad femenina, Yalom y Brown (2015) destacan algunas características clave que guían las expectativas sobre su representación, incluyendo actividades estereotípicas como cuidar el aspecto físico. En la muestra analizada, observamos momentos que reflejan esta idea, como cuando las protagonistas van de compras o se arreglan juntas para salir (ver epígrafe 7.4.3). En *Desenfrenadas*, la actividad de cuidar el aspecto físico es una de las que más se repite, después de cantar y viajar por la carretera. Un ejemplo de esto es cuando Vera insiste en vestir a sus amigas. También vemos a Rocío haciendo una trenza a Vera (ver Figura 28), y a Carlota discutiendo con Marcela sobre cómo elegir un bañador. Además, salen de fiesta y se emborrachan, reforzando el enfoque en actividades compartidas que consolidan sus vínculos.

Figura 28. Fotogramas *Desenfrenadas* T1E5. Nota: Esta imagen retrata una de las actividades que realizan entre amigas, otra vez, realicionada a la feminidad hegemónica (Caponeto, 2020).

En *Valeria*, las amigas suelen reunirse en bares, preferentemente en terrazas, para tomar cervezas. También se acompañan en actividades más monótonas, como buscar un departamento para alquilar en Madrid o empacar las pertenencias del exmarido de Valeria. En una ocasión, vemos a Lola y Carmen disfrutando de una feria.

Por otro lado, en *Sweet Magnolias*, las protagonistas comparten una actividad recurrente: beber margaritas como una forma de desahogo. Esto se refleja en el siguiente diálogo

> HELEN: Esto toca mi alma.
> MADDIE: ¿La compañía o las margaritas?
> HELEN: Hmm…sí. Me encantan las noches de margaritas. De verdad creo que no hay problema en este mundo que no pueda resolverse con una copa y una charla con vosotras dos.
>
> (Diálogo *Sweet Magnolias* T1E1).

Además de tener este ritual establecido, emprenden negocios juntas. Durante su infancia vendían limonadas y, actualmente, realizan entrevistas de trabajo y visitas a la remodelación de la casa en donde se instalará el spa. También se reúnen en el restaurante de Dana Sue y, dado

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que la religión es una parte importante de sus vidas, asisten a misa en la iglesia. Posteriormente, suelen conversar en el patio.

El aspecto en el que más coinciden estas representaciones es en el compartir bebidas alcohólicas. Sin embargo, el propósito varía: en *Desenfrenadas*, beber alcohol suele darse en un contexto de fiesta, donde la conversación no es el objetivo principal. En cambio, en *Valeria* y *Sweet Magnolias*, las reuniones alrededor de una bebida tienen como fin principal el desahogo emocional.

7.5 PROPUESTA DE UNA TIPOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE LA AMISTAD FEMENINA EN LA FICCIÓN

Después del análisis de contenido y en línea con lo señalado por Hollinger (1998) y Pravadelli (2017), observamos que la tipología de la amistad femenina propuesta por Todd (1980) puede servir como guía para analizar su representación en la ficción seriada contemporánea. Sin embargo, en la práctica, estas categorías tienden a entrelazarse y evolucionan. Por lo tanto, consideramos que estas categorías pueden ser actualizadas y adaptadas. A partir de esto, proponemos una nueva tipología de la amistad femenina, basada en los resultados de esta investigación y en la bibliografía citada.

En este estudio, identificamos tres formas distintas, aunque similares, de representar la amistad femenina. Estas representaciones de la amistad se caracterizan por mostrar una unión femenina marcada por la lealtad, solidaridad y afecto. *Sweet Magnolias* se destaca como una visión idealizada, que cumple con todos los requisitos de un vínculo positivo, rozando lo idílico. *Valeria* representa una amistad ambivalente, donde, a pesar de las diferencias, las amigas logran apoyarse en los momentos cruciales. *Desenfrenadas*, aunque también es ambivalente, la consideramos un ejemplo de amistad sorora, con un fuerte componente de solidaridad política. Finalmente, aunque no se presenta en ninguna de las series analizadas, creemos necesario incluir el concepto de "anti-amistad", ya que este tipo de representación puede aparecer en una misma narrativa de manera secundaria, o, en algunos casos, en el grupo de amigas. A continuación, describimos en detalle esta nueva tipología.

7.5.1 Amistad idealizada

La amistad idealizada comparte elementos con la amistad sentimental: es un vínculo profundo que permite que las integrantes se desahoguen y se demuestren afecto con discursos grandilocuentes y contacto físico. Este vínculo es esencial para sobrevivir en un mundo heteropatriarcal, aunque no necesariamente implique un cambio político. La solidaridad es un concepto clave en su dinámica, no importa el momento del día, siempre están disponibles para consolarse y apoyarse mutuamente en cualquier circunstancia. Es un vínculo horizontal, se perciben como iguales y su relación, al margen del patriarcado, se basa en valores de equidad, sin lugar para jerarquías. Esta amistad es tan profunda que parece ser consanguínea, una especie de hermandad.

En esta amistad no hay secretos, ya que no hay motivo para ocultar errores. Tienen la certeza de que ninguna juzgará a la otra. Estas relaciones suelen incluir rituales, como compartir margaritas para hablar de sus penas, como ocurre en *Sweet Magnolias*, o realizar alguna otra actividad fundamental para mantener el contacto. Compartir sus preocupaciones sobre sus identidades como mujeres es esencial para preservar el vínculo. Conversan sobre sus roles sociales como esposas, madres e hijas. La comunicación de sus emociones es constante.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Si bien esta amistad puede implicar ocasionalmente crueldades normativas, estas no son la norma, sino interacciones fortuitas cuyo propósito es evitar que entren en una relación que pueda ser dañina para ellas, es decir, las críticas que se hacen son necesarias. El nivel de confianza entre ellas puede retratarse a través de las bromas que comparten.

En general, sus conversaciones abarcan tanto temas profundos como triviales, ya que lo más importante es la compañía. Este tipo de amistad puede representarse a través de la idealización que los demás personajes tienen de ellas. Por ejemplo, podrían tener un apodo por el cual sean conocidas en su comunidad, o aparecer en diálogos o escenas que muestren a otros personajes añorando este tipo de conexión. Estas amistades, que trascienden lo común y lo cotidiano, presentan la amistad femenina como algo ideal. Debido a su naturaleza idealizada, el grupo de amigas puede ser multicultural, destacando la incondicionalidad de su vínculo.

7.5.2 Amistad sorora

En la misma línea de la amistad política, la del tipo sorora representa una forma de resistencia al patriarcado. Al menos uno de los personajes se identifica como feminista y toma conciencia de los micromachismos que afectan a todas. La sororidad retratada en estas narrativas se basa en el concepto propuesto por bell hooks (2020), es decir, una unión política que reconoce las múltiples formas de opresión que atraviesan a sus amigas. Esta amistad puede ser interracial y abarcar distintas clases sociales, como ocurre en *Desenfrenadas*.

La representación de estos personajes no se centra en sus intereses sexo-afectivos, sino que presenta historias sobre la experiencia de ser mujer en un entorno hostil y machista. La trama puede abordar la violencia de género o bien destacar las diferencias entre mujeres sin que estas afecten negativamente la amistad.

En estas historias, los diálogos suelen reflejar la importancia de mantenerse unidas y resistir a los roles de género impuestos. En este sentido, no es necesario excluir representaciones de mujeres femeninas, ya que estas pueden coexistir con otros modos de performar el género. Por otra parte, esta amistad puede incluir momentos de tensión y conflicto, ya que al apostar por narrativas crudas y verosímiles, es fundamental mostrar la complejidad de las relaciones interpersonales, especialmente las amistosas.

Un elemento clave es la representación de este grupo de amigas huyendo de un entorno hostil. Esto puede mostrarse cuando una de ellas ayuda a otra a evitar ser víctima de violencia de género. Aun cuando el lazo entre ellas no esté estrictamente vinculado a la amistad, la solidaridad prevalece. Es crucial que la narrativa exponga explícitamente el compromiso político de las amigas.

7.5.3 Amistad ambivalente

La amistad ambivalente está alineada con los conceptos de amistad social y sentimental. Lo que las diferencia es la prevalencia del enfoque ginóptico en sus relaciones. Estas amigas suelen expresar sus opiniones sin mucho tacto y buscan corregir los comportamientos que consideran inadecuados, aun cuando esto no sea consentido. A pesar de ello, son amigas incondicionales e imperfectas. En ocasiones, pueden excluir a alguna en ciertas actividades, pero si esta se siente ignorada, rápidamente corrigen su actitud.

El grupo de amigas tiende a subdividirse en dúos, y siempre hay una que tiene un vínculo especial con todas. Por ejemplo, en *Valeria*, es la protagonista, cuyo nombre es el mismo que el título de la ficción. Este esquema también se observa en *Sex and the city*, donde la protagonista es el eje que mantiene unido al grupo.

La representación de esta amistad suele centrarse en las conversaciones, las cuales, aunque abordan temas variados, frecuentemente giran en torno a la sexualidad y la búsqueda de la pareja ideal. Estas ficciones refuerzan la idea del amor romántico y la necesidad de estar en una relación sexo-afectiva como fuente de felicidad. A menudo, las amigas priorizan sus romances sobre el apoyo mutuo.

La amistad ambivalente suele alinearse más con la realidad, ya que sobrevive a conflictos y desencuentros. A diferencia de la amistad idealizada, no romantiza este vínculo, sino que muestra cómo la solidaridad y la lealtad pueden coexistir con sentimientos negativos como la envidia y los celos. Además, refleja el temor que muchas mujeres sienten al ser juzgadas por sus amigas tras cometer errores, como volver con una expareja. Sin embargo, el afecto entre ellas es lo que permite que esta unión perdure a lo largo de los años. Estas representaciones también muestran como la amistad femenina es una fuente de consuelo para sobrevivir en el mundo patriarcal y un espacio donde buscar la validación fuera de la familia y sus vínculos sexo-afectivos.

7.5.4 Anti-amistad femenina

Por último, las representaciones de la anti-amistad son narrativas que exageran las crueldades normativas, presentándolas como manifestaciones de envidia y celos. Según Todd (1980), estas representaciones reflejan el miedo patriarcal a la unión femenina, y por lo tanto, se convierten en retratos de amistades marcadas por la competencia y la manipulación. La actualización de la categoría propuesta por Todd (1980) es que, en la mayoría de la ficción contemporánea, la rivalidad por el afecto de un hombre ha perdido peso, tal como señalan los resultados de esta investigación. No obstante, las narrativas de anti-amistad perpetúan la rivalidad entre amigas.

A lo largo del desarrollo argumental, estas historias suelen incluir situaciones de traición, como iniciar una relación amorosa con la pareja de una amiga o atribuirse el mérito de una idea creativa ajena. Ejemplos claros de este tipo de narrativas se encuentran en películas como *13 Going on 30* (Winick, 2004) o *Mean Girls*, donde la confianza entre la protagonista y sus amigas se quiebra debido a actos de deslealtad. Por lo tanto, la traición emerge como un elemento crucial en esta categoría.

Asimismo, estas tramas tienden a favorecer las relaciones heterosexuales, mostrando dinámicas donde las amigas disfrutan de torturarse mutuamente, mientras sugieren que la verdadera solidaridad reside en los hombres. La hipocresía de una de ellas es un tema recurrente, ya que la protagonista desconoce hasta qué punto su amiga está dispuesta a sabotear su vida. Debido a la prevalencia de este ambiente hostil entre amigas, estas historias suelen aparecer como subtramas en ficciones audiovisuales del género de comedia romántica heteronormativa. En ellas, se prioriza retratar a hombres sensibles que actúan como los verdaderos amigos, en contraste con las mujeres, que se presentan como volátiles y desleales.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8 CONCLUSIONES

"Dreams change, trends come and go,
but friendships never go out of style"
– Carrie Bradshaw

8.1 DEL TRAYECTO DE LA INVESTIGACIÓN Y LOS OBJETIVOS

El recorrido de esta investigación comienza con el objetivo de analizar la representación de los personajes femeninos en la ficción seriada desde una perspectiva de género. Debido a que en la bibliografía encontramos una tendencia a estudiar la imagen de las mujeres en productos donde no son protagonistas, decidimos enfocarnos en series donde las experiencias femeninas estuvieran al centro. Esta fase exploratoria de la literatura feminista de los medios, nos guío hacia los contenidos que, en la voz de Winch (2013), son denominados *Girlfriend Media*, es decir, narrativas que retratan las dinámicas entre amigas.

El interés por este objeto de estudio surge de la escasez de bibliografía que explore en profundidad esta particular experiencia femenina. Consideramos que se trata de un tema relevante y actual, ya que (1) está vinculado a conceptos como la rivalidad femenina y la sororidad, (2) ha sido impulsado por la creciente popularidad de la unión femenina a raíz del movimiento #MeToo, y, sobre todo, (3) se ve reflejado en el culto a *Sex and the city* entre el público femenino, un producto cultural ampliamente investigado en los estudios de televisión feminista. Cabe destacar que, aunque esta serie ha sido objeto de numerosos estudios, rara vez se ha analizado en profundidad la representación de la amistad entre sus personajes.

Con el objetivo de analizar esta experiencia, hicimos una aproximación teórica al estudio de la representación desde los estudios culturales, cuyos aportes, especialmente los de Hall (1997), afirman que las representaciones, y por tanto, las ideas negativas sobre las mujeres y sus vínculos homosociales, son construidas y reforzadas por los medios de comunicación, también encontramos en la literatura académica que diversos productos culturales retratan las amistades femeninas desde una óptica negativa que resalta su imposibilidad. Asimismo, con el objetivo de comprender el concepto de estereotipo y, en particular los estereotipos de género, se hizo un recorrido a la teoría de Representación Social propuresta por Moscovici (1960) y los estudios sobre la estereotipia de género. Este reorrido teórico nos permitió comprender la configuración de los mitos y la formación de prejuicios dentro del imaginario colectivo de una cultura específica.

Considerando que los personajes son vehículos de la representación, también recorrimos la literatura académica sobre narratología, que nos permitió encontrar una metodología para el análisis de los personajes y la construcción de sus relaciones a través de la estructura narrativa. Sin embargo, antes de comenzar con el desarrollo de la metodología, hicimos, igulamente, una exploración sobre los estudios feministas que existen sobre la amistad femenina dentro de la ficción. A partir de estos textos académicos, encontramos una tipología de la amistad que nos permite analizar cualitativamente la manera en que construyen estos vínculos dentro de los relatos y como estos se entretejen con la caracterización de los personajes. Después de desarrollar la metadología, llevamos a cabo el análisis de 28 episodios de tres series de Netflix que se centran en la amistad femenina: *Desenfrenadas*, *Sweet Magnolias* y *Valeria*.

Los resultados del análisis nos permitió actualizar y proponer una tipología para el análisis de la amistad femenina en la ficción, ya que la que utilizamos para el análisis, aunque sigue

USC DE COMPOSTELA

vigente, consideramos que es heteronormativa, porque no pone las relaciones sexo-afectivas entre mujeres en el mismo nivel que las parejas heterosexuales. Asimismo, encontramos que los tipos de amistades se solapaban de tal manera que la nueva tipología que proponemos puede mejorar ese detalle porque creamos categorías amplias que engloban las características que encasillan mejor los tipos de amistad. En cualquier caso, descubrimos que al analizar las amistades, o cualquier tipo de relación retratadas en la ficción deben considerarse como un contínuum, porque a lo largo del relato, están en constante transformación. Por esa razón, consideramos que es productivo hacer este tipo de análsis a través de la estructura narrativa, dado que permite hacer un recorrido a la evolución de los vínculos sociales mediante los cambios de estado de la narración.

A continuación, abordamos el cumplimiento de los objetivos que se hallan en el apartado de la metodología. Por una parte, los revisamos y de estos, extraemos las primeras conclusiones de esta investigación.

8.1.1.1 Analizar la caracterización de los personajes principales en las series de Netflix *Valeria*, *Desenfrenadas* y *Sweet Magnolias*

En este estudio, se exploraron diversas dimensiones y elementos clave relacionados con los personajes femeninos y sus relaciones interpersonales. Los objetivos planteados permitieron abordar una visión integral de la representación y construcción de estos personajes en su contexto narrativo. Los resultados del análisis demuestran que la caracterización de los personajes femeninos tiene un desarrollo más complejo, es decir, un arco narrativo más redondo, mientras que los masculinos son caracteres planos, pues su función narrativa es la de interés sexo-afectivo. En general, podemos llegar a la conclusión que los personajes femeninos en las series de *Valeria*, *Desenfrenadas* y *Sweet Magnolias*, a pesar de su caracterización basada en la estereotipia, en su mayoría, son personajes redondos o multidimensionales y contradictorios. La estereotipia utilizada para su caracterización se rompe cuando el relato nos dice que son las máscaras que esconden las verdaderas personalidades de las protagonistas. Además, observamos el interés de Netflix en interpelar a la ciudadanía local, ya que la construcción de algunos de los personajes estudiados está basada en estereotipos locales, por ejemplo, el personaje de Marcela está representada mediante el estereotipo de la subcultura urbana mexicana de los cholos. En los siguientes epígrafes desarrollamos con detalle cada uno de los objetivos específicos.

8.1.1.1.1 Descripción las dimensiones física, social, sexual y psicológica

Mediante la investigación se lograron identificar y describir con detalle las múltiples dimensiones que conforman la complejidad de los personajes femeninos analizados. Desde sus características físicas y psicológicas hasta su inserción en el entorno social y sexual. Los resultados evidencian la sofisticación de su representación y el impacto que tienen las relaciones humanas en la trama de las tres series originales de Netflix estudiadas. Entre los resultados más relevantes, observamos que la dimensión física se mantiene hegemónica. Encontramos que la mayoría de los personajes estudiados son personas blancas, heterosexuales y que responden a los estándares de belleza eurocéntricos. No obstante, en dos de las series estudiadas encontramos dos personajes que no cumplen con los estándares de belleza impuestos. En *Sweet Magnolias* encontramos cuerpos diversos, una protagonista racializada y una que tiene sobrepeso y diabetes. Mismamente, Desenfrenadas cuenta con una protagonista racializada y otra que no tiene un cuerpo delgado. A pesar de que estas dos series cuentan con protagonistas

racializadas, solo una de ellas lo es, por lo tanto, la mayoría de ellas son blancas y delgadas. Esto es más importante de destacar en *Desenfrenadas*, ya que la mayoría de la población mexicana, el país donde se produce la serie, no corresponde al color de piel de la mayoría de las protagonistas. En este sentido, la dimensión física sigue manteniendo la tendencia de priorizar la representación de mujeres hegemónicas.

Las minorías sociales, en las ficciones estudiadas, siguen en los márgenes, es decir, se incluyen, pero en su mayoría son personajes secundarios o extras. A pesar de esto, parece haber un interés por mostrar personas diversas en puestos de poder, como es en el caso de la jefa racializada de Carmen en *Valeria*. Del mismo modo, aunque encontramos protagonistas disidentes de la heterosexualidad en dos de las series, la mayoría de los personajes que se identifican como homosexuales o identidades trans y no binarias, se encontraban en un plano secundario.

La dimensión sexual está presente en todas las protagonistas, por lo que, son series que representan el deseo femenino. Las protagonistas discuten sobre lo que significa ser una mujer deseante en un mundo patriarcal. La dimensión sexual representada no se limita a encuentros sexuales heterosexuales, también se representa la masturbación femenina y las relaciones sexuales sáficas. Un aspecto de esta dimensión que no se muestra es la salud sexual. Si bien solo en una serie se muestra a un personaje menstruando, la temática de la responsabilidad de cuidar la salud sexual es inexistente. Dicho de otro modo, muestran mujeres que disfrutan de su sexualidad sin discutir las posibles consecuencias de estas interacciones. Por lo tanto, siguen existiendo tabúes al momento de representar la sexualidad en la muestra, además de no hablar sobre la interrupción voluntaria del embarazo. En general, aunque encontramos que todas las protagonistas tuvieron esta dimensión, cada serie la representa de manera distinta, por ejemplo, tal como se observa en el epígrafe 7.2, *Sweet Magnolias* no muestra en pantalla a sus protagonistas durante esta interacción, pero se transmite implícitamente en los diálogos y cortando la secuencia cuando los personajes están a punto de mantener relaciones sexuales, mientras que en *Valeria* y *Desenfrenadas* la dimensión sexual se trató visualmente y mediante los diálogos.

En el caso de la dimensión social, notamos que las protagonistas con mayor presencia en la narrativa mantenían más lazos sociales que el resto. Por lo que los personajes masculinos se presentan desde sus relaciones con las protagonistas, lo cual va en concordancia con que su arco narrativo es plano. Los vínculos sociales de las protagonistas son diversos: profesionales, sociales, familiares y sexo-afectivos. Este abanico de relaciones sociales permite mostrar a las protagonistas en distintas facetas y brindar una mayor profundidad a su caracterización.

Asimismo, las series representadas muestran matices psicológicos en sus personajes, dotándolos de complejidad, contradicciones y conflictos. En cuestión de la personalidad de los personajes femeninos, observamos en la muestra que la mayoría de estos son presentados como emocionales, confirmando estereotipos de género. En contraste, los hombres son retratados como intuitivos y emocionales, reafirmando la representación de nuevas masculinidades en los contenidos audiovisuales estudiados. De manera escueta, se aborda el tema de la salud mental, pues se muestra el trauma de algunas protagonistas después de vivir eventos trágicos.

En resumen, la descripción multidimensional de los caracteres estudiados nos permite afirmar que su construcción consta de más de una dimensión, y, por tanto, su caracterización es multidimensional, psicologizada y con arcos narrativos redondos. Cabe destacar que en *Sweet Magnolias* y *Valeria* la transformación de estos personajes es menor a comparación de *Desenfrenadas*, pues sus protagonistas tienen un cambio sustancial en sus perspectivas de vida.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8.1.1.1.2 Identificación del uso de estereotipos de género y si se utilizan de manera subversiva, es decir, una aproximación a la tipología de antiheroínas de Levy (2022)

El análisis reveló que la caracterización de los personajes en general utiliza estereotipos, sin embargo, también identificó que las protagonistas tienen contradicciones. El uso de estereotipos de género para la representación de las protagonistas estudiadas se encuentra especialmente en la vestimenta, sus intereses, sus actitudes y las profesiones que ejercen. El vestuario que utilizan está codificado como "femenino" porque son prendas que resaltan la figura, tiene colores pastel que apuntan a la delicadeza de las mujeres. La vestimenta que más se aleja del estereotipo se complementa con detalles femeninos, por ejemplo, Carlota en *Desenfrenadas*, utiliza ropa holgada y sin colores pastel, siempre viste un sujetador con tirantes con detalles florales, dotando al vestuario de feminidad. Por otra parte, los intereses también versaban en actividades asociadas al auto-cuidado femenino, como el salir de compras, ir al spa y al salón de belleza. La mayoría de las protagonistas se preocupaban por el cuidado de su aspecto físico y cómo agradar a sus intereses sexo-afectivos. Del mismo modo, la mayoría de las ocupaciones y profesiones representadas se enmarcan en la sección comunal asociada con las mujeres. En cuestión de las actitudes, observamos en los resultados una tendencia a mostrarlas como confidentes y comprensivas, de nuevo, aproximándolas al rol comunal. También tienden a representarlas como personas inseguras y desconfiadas.

La subversión que presentan a los estereotipos de género es sutil y poco contundente, en tanto que las series contienen discursos neoliberales, además, en consonancia con otros contenidos audiovisuales contemporáneos, por ejemplo, encontramos similitudes con el análisis de Alsop (2019) sobre la retórica de la sororidad en la televisión *post-network*. Esta disrupción de los estereotipos lo observamos mediante el contínuum de la antiheroína propuesto por Levy (2022). Los resultados apuntaron que la mayoría de las protagonistas pertenecen al contínuum de la antiheroína intelectual, específicamente en el grado de testaruda. La mayoría de las protagonistas hablan sobre sus experiencias sin tapujos, rompiendo el estereotipo de género de sumisión. Esto también corresponde a que estos productos cimientan su narrativa mediante los diálogos. Asimismo, la presentación de personajes femeninos testarudos apunta una contradicción, pues en algunos casos, estos se sienten inseguras a la vez que son valientes al defender sus ideales o hacer notar su intelectualidad. Por tanto, observamos que las series estudiadas priorizan el intelecto de sus protagonistas, en lugar de resaltar su belleza física.

Otros contínuums de la antiheroína que identificamos en las series fueron el de sexual, en el grado de hipersexual, el de clase social, se encontraron los dos grados: esnob y poco femenina. El contínuum doméstico lo localizamos en menor medida en *Sweet Magnolias*, en el personaje de Maddie, pues, aunque no pertenece ni al grado de hiperdoméstica ni al de resistencia doméstica, se encuentra en él en un grado medio. Debido a ello, consideramos que este personaje no está construido desde esta perspectiva, más bien, es el único que se ajusta más en el estereotipo de mujer tradicional. Es doméstica en la medida ideal. Asimismo, encontramos similitudes con el estereotipo de nueva mujer que engloba a la trabajadora, pues su narrativa, en parte, se trata de su lucha por combinar su profesión con su vida doméstica y privada. Por otra parte, los personajes racializados cumplen con estereotipos asociados a su etnia. Helen cumple con características de la *mammy* moderna y Marcela se ajusta a estereotipos estadounidenses de persona latina, es decir, una mujer pasional y con un deseo sexual desmedido. Dentro de esta línea, Marcela es el personaje con la construcción más problemática, en tanto que, aunque sea la menos femenina por no ser sumisa, se presenta como un cuerpo más

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que como una persona. En este sentido, estos dos personajes femeninos son los más estereotipados, por lo que destacamos que las minorías siguen siendo retratadas a partir de ellos.

Notamos también que, tanto en *Valeria* como *Desenfrenadas*, el personaje perteneciente al grado hipersexual tenía un rol o función similar. Estos dos personajes constantemente regulaban el comportamiento de sus amigas. Esto nos permitió identificar que tal como describe Burns-Ardolino (2015), en las ficciones centradas en grupos amistosos femeninos, cada una de ellas tiene una función o rol dentro del grupo. En las series estudiadas, localizamos: Feminista, Reguladora, Mediadora y Sensata.

Por otro lado, en el análisis de los personajes masculinos, a pesar de su limitado desarrollo, se observa una construcción basada en la oposición entre la masculinidad tradicional y las nuevas masculinidades. Estas últimas, aunque no son necesariamente transgresoras, se diferencian de la masculinidad tradicional en la medida en que muestran una mayor sensibilidad y comprensión a sus parejas sexo-afectivas. Cabe destacar que son representados como accesorios de las protagonistas, ocupando el lugar que las mujeres tienen en las narrativas clásicas donde ellos son el sujeto principal, pero, pese a ello, siguen buscando explicar cosas a las protagonistas.

8.1.1.1.3 Registro de las relaciones interpersonales de los personajes

En la tesis, se documentaron las diversas relaciones que los personajes femeninos mantuvieron con otros dentro del contexto narrativo. Esto permitió identificar conexiones significativas, conflictos y transformaciones en función de las interacciones sociales y emocionales desarrolladas. En cuanto a estas relaciones, notamos una conexión entre el desarrollo del personaje y los vínculos que retratan. Por ejemplo, las protagonistas son las que tiene más relaciones interpersonales dentro de la serie, mientras que los personajes masculinos carecían de redes sociales. Esto también se refleja en la presencia de más interacciones entre personajes femeninos que masculinos. Asimismo, por la naturaleza de las series, es decir, su centralidad en la amistad entre mujeres, el tipo de interacciones con más frecuencia fue entre el grupo de amigas.

Las relaciones sociales que mantienen las protagonistas son de distintos tipos: familiar, profesional, civil, amistosa, competitiva y sexo-afectiva. Después de la amistad, la interacción más representada en la muestra fue la sexo-afectiva, pues la presencia de este vínculo sigue siendo imprescindible para la narrativa femenina. La relación social que menos representación obtuvo fue la familiar. Pocos personajes de las series estudiadas tuvieron interacciones familiares en la pantalla y, en su mayoría, eran las protagonistas nucleares.

8.1.1.1.4 Determinación de los espacios donde transcurren los eventos protagonizados por los personajes femeninos

Finalmente, se mapearon y analizaron los espacios físicos y simbólicos en los que se desarrollaron las experiencias y acciones de las protagonistas. Esta investigación reveló cómo las mujeres cada vez se representan más en espacios profesionales. En todas las series se mostraron escenas de las protagonistas en su espacio de trabajo. No obstante, también estuvieron en lugares estereotípicamente femeninos, el salón de belleza, tiendas departamentales, boutiques, etc., mientras que los hombres eran retratados en espacios masculinizados, por ejemplo, en bares donde transmiten eventos deportivos o espacios donde se práctica deporte.

Los espacios donde se representan las amistades homosociales corresponden a los estereotipos. Por un lado, las amigas mantenían conversaciones sentimentales, por otro, la poca

USC DE COMPOSTELA

representación de la amistad entre hombres tuvo lugar mientras compartían una actividad masculina, por ejemplo, practicar deportes, ver eventos deportivos o pescar.

8.1.1.2 Analizar la representación de las relaciones de amistad entre los personajes

El análisis detallado de las interacciones entre personajes femeninos en la obra estudiada reveló aspectos fundamentales relacionados con las temáticas, dinámicas interpersonales y representaciones sociales de las amistades entre ellas. Globalmente, observamos que las amistades fueron representadas desde una óptica positiva y realista, por tanto, las describimos como ambivalentes. Aunque los diálogos pusieron en valor la amistad con palabras de afecto, las relaciones mostradas son complejas y dinámicas, evolucionan acorde a los eventos narrados, además de presentar situaciones que las pueden poner en peligro. De este modo, las amistades, como las protagonistas, no fueron perfectas, también retratan los defectos y contradicciones que surgen en las relaciones humanas reales. A continuación, presentamos los objetivos específicos que guiaron la investigación hacia una comprensión profunda de estos elementos.

8.1.1.2.1 Identificación de las temáticas de conversación entre los personajes

Las conversaciones de las protagonistas de las series de la muestra en su mayoría versaban sobre ellas mismas, es decir, sus reuniones eran similares a las sesiones de terapia, en consonancia con la literatura sobre la amistad femenina que resalta la importancia de desahogarse. A pesar de esto, la mayoría de dichas conversaciones trataban de sus relaciones sexo-afectivas. En consecuencia, de nuevo, observamos que estas series no son transgresoras en su representación porque repiten patrones que tienen críticas por limitar las conversaciones entre mujeres en sus vínculos amorosos. En dos de las tres series analizadas, *Valeria* y *Desenfrenadas*, hay diálogos que resaltan el protagonismo de sus parejas en sus charlas, como una forma de auto-crítica hacia la limitada diversidad de los temas que abordan. Este recurso también fue utilizado en su momento en *Sex and the city*, una serie de referencia de la amistad femenina contemporánea. Lotz (2006) destaca que la producción de estos contenidos utiliza este recurso para mitigar las críticas feministas. En este sentido, las consideramos como un modo de presentar a la serie como transgresora y auto-consciente de sus posibles mensajes problemáticos. Por otra parte, los hombres también conversan en su mayoría sobre sus intereses sexo-afectivos. Ahora bien, una tendencia que observamos en *Desenfrenadas* y *Valeria* es la búsqueda de consejo de las protagonistas en sus contrapartes masculinas.

Los personajes de estas series también discuten sobre el feminismo (excepto en *Sweet Magnolias*), la maternidad, sus experiencias como mujeres y las violencias sexistas, a la par que hay presencia de crueldades normativas y chismes. Por esta razón, podemos afirmar que las series estudiadas muestran conversaciones que son realistas.

Del mismo modo, las protagonistas discuten temas de actualidad. En toda la muestra encontramos una tendencia a representar comentarios cortos alrededor de la crisis ambiental. Cada serie lo enfoca de distinta manera y adaptándose a su tono narrativo. Otro tema que estuvo presente en más de una serie fue el movimiento #MeToo, en *Valeria* y *Desenfrenadas*, como mencionamos en el apartado de los resultados, abordan esto, y en el caso específico de *Desenfrenadas* se hizo un paralelismo mediante la denuncia de la porno-venganza de Carlota con el #TuOpresiónNoMeCabe. Asimismo, encontramos temáticas de actualidad enfocada en el país de origen del producto, por ejemplo, en *Valeria* muestran la huelga de los taxistas por la llegada de Uber a España, en *Sweet Magnolias*, la gentrificación en las ciudades estadounidenses y en *Desenfrenadas*, el crimen organizado y los feminicidios en México. En

este sentido, observamos que Netflix busca representar temas actuales del país de origen en el contenido, brindando mayor cercanía entre la audiencia nacional y el producto (Lobato, 2019).

La variedad de temáticas en las conversaciones de los personajes muestra una representación femenina y de su amistad naturalista, porque muestran la ambivalencia dentro de la dialéctica amistosa. Asimismo, a través de las palabras de afecto, las series estudiadas consiguen poner en valor la amistad femenina, sin desestimar la envidia o desacuerdos que puedan aparecer en la amistad.

8.1.1.2.2 Determinación del papel de las relaciones entre mujeres como reguladores del género a través de crueldades normativas y chismes negativos

Las amistades femeninas representadas en la muestra sí regulan el género. Nos presentan a amigas recomendando maneras adecuadas para vestir, cómo bajar de peso y cómo ligar con las personas de su interés. Si bien los personajes feministas cuestionan los roles de género dentro de la diégesis, siguen perpetuando mensajes sobre la feminidad tradicional. Con respecto a la regulación del comportamiento, observamos que el personaje hipersexual tiene el rol de aleccionar a sus amigas sobre cómo deben ser para encontrar una pareja sexo-afectiva. También encontramos que las crueldades normativas suelen usarse con respecto a los vínculos sexo-afectivos, por lo que se puede inferir que estas series refuerzan la heteronorma, pues la representación sáfica está limitada, y en los márgenes. Por ejemplo, el personaje de Nerea en *Valeria* se siente excluida de su grupo de amigas, y aunque este hecho parece no tener relación directa con su orientación sexual, es una coincidencia destacable del modo en que la narrativa excluye a los miembros de la comunidad LGBTQ+.

Asimismo, hay una tendencia, aunque menor, en representar conversaciones donde las personas participantes hablan mal de las mujeres, esto es especialmente recurrente en el caso de los personajes masculinos. Del mismo modo, presentan momentos donde las protagonistas hablan sobre una de sus amigas durante su ausencia, normalmente no es desde una óptica positiva. Mismamente, encontramos ocasiones donde se hacen comentarios hirientes en su presencia, un ejemplo es cuando Carlota y Rocío juzgan a Vera. En este sentido, durante la experimentación, notamos que estos personajes más que regular el género, regulan los comportamientos que perciben como negativos. No obstante, en las tres series analizadas retratan esta conducta como un aspecto indeseable, pero inevitable de la amistad, pues la corrección de los modales es comprendida como solidaridad entre amigas. Respecto a las crueldades normativas, tal como se presenta en epígrafe 7.4, son cuestionadas en un episodio de *Desenfrenadas*. En la misma línea, es destacable que la amistad más conflictiva está retratada en la serie creada por un hombre (*Desenfrenadas*), lo que cuestiona su discurso sobre la la sororidad y el movimiento feminista dentro de diégesis.

8.1.1.2.3 Descripción de las representaciones de amistades entre mujeres según tipologías propuestas por Todd (1980) y Hollinger (1998)

Las representaciones de amistades femeninas estudiadas muestran relaciones verosímiles, en tanto que son cambiantes y presentan comportamientos tanto positivos como negativos, siendo posible que la audiencia encuentre el retrato de sus vínculos en la ficción. En la mayoría de estas, encontramos que la tipología propuesta por Todd (1980) más presentada es la social, pues, son amistades que regulan y brindan confort en medio de un mundo patriarcal. Considerando que ese tipo de amistad no es problemática o que no muestra la rivalidad femenina en su totalidad, podemos afirmar que en la muestra la representación de este vínculo

USC DE COMPOSTELA

entre mujeres es positiva. Además, la narrativa lo pone en valor y lo presenta como una relación necesaria para la supervivencia femenina.

No obstante, en la serie de *Sweet Magnolias* notamos una representación de un vínculo más sentimental, en tanto que presentan un grupo de amigas que se conoce desde la infancia y su amistad es profunda e intensa. Lo que diferencia esta de las otras series estudiadas, es que ellas conversan sobre todo lo que les ocurre y preocupa, mientras que en *Valeria* y *Desenfrenadas* se percibe una predisposición de no compartirse secretos por miedo a ser juzgadas. Asimismo, analizando las relaciones de las protagonistas divididas en binomios notamos que la tipología más recurrente, de nuevo, era la social, en segundo lugar, la sentimental, pues se vislumbra que hay una jerarquía de vínculos en estos grupos. Por tanto, presentan mejores amigas dentro del mismo grupo protagónico. En ese caso, es donde se desarrolla la narrativa de una relación más íntima y sentimental. Dado que la jerarquía de amigas no existe en la amistad retratada en *Sweet Magnolias*, consideramos que es una representación que pertenece a esa categoría.

Los tipos de amistad menos presentes fueron la política y la erótica. La única amistad de tipo erótica aparece en *Desenfrenadas*, la describimos así porque la temporada termina antes de que se defina el tipo de vínculo entre ambas. La amistad política se representa en las colectivas feministas dentro de la diégesis y en el grupo de amigas de *Desenfrenadas*, ya que su narrativa se centra en la resistencia a la hostilidad sexista en México. Ahora bien, es importante destacar que la falta de más representaciones de esta categoría confirma que estas narrativas retratan un feminismo neoliberal, pues priorizan las historias de superación individualistas sobre la resistencia colectiva y la sororidad. Además, encontramos amistades interraciales en *Desenfrenadas* y *Sweet Magnolias*. Y solamente en *Desenfrenadas*, este tipo se intersecta con una clase social diferente.

Por otra parte, el uso de esta tipología de representaciones durante el análisis evidenció que las amistades representadas en estas series y otros productos audiovisuales tienen matices que impiden que pertenezcan a una sola categoría. Las categorías se solapaban en más de una ocasión, por ejemplo, el caso de Vera y Marcela en *Desenfrenadas* abarca casi todos los tipos. En consideración a esto, proponemos una tipología nueva, inspirada en Todd (1981) y Hollinger (1998). Los tipos de representación de amistad femenina que proponemos son: la idealizada, que encontramos en *Sweet Magnolias*, sorora, representada en *Desenfrenadas*, la ambivalente, inspirada en las dinámicas mostradas en *Valeria* y la anti-amistad, que, si bien no encontramos en las amistades protagónicas de nuestra muestra, está presente en algunas tramas secundarias de las series estudiadas, por ejemplo, la enemistad entre Vera y Yunuén en *Desenfrenadas*, y Maddie y Mary Vaughn en *Sweet Magnolias*.

8.1.1.2.4 Identificación de la representación de la rivalidad femenina entre amigas u otras mujeres

En todas las series se representa la rivalidad femenina. El motivo más frecuente de esta fue el avance profesional y la aceptación dentro de una comunidad. Además, en ocasiones puntuales, se representó la competencia por un interés amoroso. La enemistad por la atención sexo-afectiva de una persona, en la mayoría de la muestra, se mitigaba durante la narrativa, un ejemplo es la manera en que Maddie es empática con Noreen, la amante y actual pareja de su exmarido. Los resultados nos permiten afirmar que las series estudiadas tienen el interés de priorizar la unión femenina sobre la rivalidad, dado que las protagonistas buscaron la reconcialición con sus rivales y dejar atrás la animaversión. A pesar de esto, la rival decide no aceptar la disculpa o redención. Por este motivo, se mantiene la enemistad, aunque la protagonista desea una convivencia cordial y decida no participar más en la competencia. Cabe

destacar que la competencia femenina se muestra especialmente en espacios completamente femeninos. Por ejemplo, la revista de moda donde trabaja Vera en *Desenfrenadas* se retrata como un ambiente tóxico, repleto de mujeres que hablan mal de otras y están dispuestas a destruir a otras con tal de alcanzar sus objetivos profesionales. Esta representación, que encontramos en *Desenfrenadas* y *Valeria*, presenta la oposición feminidad/feminismo desde una perspectiva contraria a la de los contenidos post-feministas, ya que la feminidad se presenta como negativa y envidiosa, mientras que el feminismo como un espacio para la unidad femenina. No obstante, en los espacios feministas también se representan antagonismos entre las participantes de la colectiva. De este modo, encontramos que, aunque las series tengan discursos en favor del movimiento, lo diluyen con esta contradicción. Por tanto, es casi imposible determinar si el retrato es positivo o negativo.

Por otra parte, la representación de la amistad femenina dentro de estas series no fue desde el tipo de anti-amistad, pues las amistades retratadas no están contaminadas por la rivalidad, como en otros contenidos audiovisuales, por ejemplo, *13 going 30* donde la protagonista descubre la traición de su mejor amiga durante el clímax de la película. Aun así, las representaciones estudiadas, a excepción de *Sweet Magnolias*, muestran la envidia o competencia que puede aparecer en las amistades. Este detalle, considerando los testimonios de mujeres en los estudios de psicología social en Reino Unido sobre la amistad (Ringrose, 2010), dota estas relaciones de realismo y complejidad. En este sentido, podemos afirmar que las series estudiadas retratan amistades femeninas verosímiles y que las ponen en valor minimizando la rivalidad entre ellas, aunque fuera de éstas, sí pueden existir enemistades entre mujeres, producto de la sociedad patriarcal.

8.1.1.3 Detección de los patrones narrativos y temáticos y su relación con el feminismo de las series de Netflix *Valeria, Desenfrenadas* y *Sweet Magnolias*

Este objetivo específico está relacionado con el análisis de la estructura narrativa. Su desarrollo nos permite identificar patrones y modelos en la construcción de narrativas, además de recopilar los temas que narran en las series. Los resultados principales sobre este objetivo fue que las tres ficciones estudiadas comparten un esquema narrativo. En el epígrafe 7.1.2 describimos con detalle los eventos que son similares entre los contenidos estudiados. Por esto, a pesar de las diferencias de género de ficción, las protagonistas nucleares parecen compartir el mismo viaje. Esta similitud nos permite afirmar que hay patrones narrativos en las series protagonizadas por amigas.

Asimismo, el análisis detecta patrones temáticos en las series, y, como adelantamos en el epígrafe 8.1.1.2, tratan temas relacionados con la actualidad y que están presentes en la teoría feminista. Solo en *Valeria* y *Desenfrenada*s se representa el feminismo post #MeToo, mientras que en *Sweet Magnolias* su presencia es sutil e implícita. En cualquier caso, los tres contenidos de la muestra tratan de empoderar a las mujeres desde un discurso feminista neoliberal, donde la individual y los problemas estructurales y sistemáticos no tienen la misma importancia que la superación personal. A continuación, desarrollaremos con más detalle lo que respecta a este objetivo a través de sus objetivos secundarios.

8.1.1.3.1 3. Identificación de la presencia de temáticas feministas y su relación con el movimiento #MeToo

USC DE COMPOSTELA

Del mismo modo que adelantamos anteriormente, en las tres series identificamos temáticas feministas relacionadas con el movimiento #MeToo a lo largo de la narrativa. Por este motivo,

consideramos que este movimiento tuvo un impacto en las narrativas estudiadas, sobre todo en *Desenfrenadas* y *Valeria*. En *Valeria* se discuten las preocupaciones de los varones con respecto a las denuncias publicadas en las redes sociales, En *Desenfrenadas* las tramas están influenciadas por la narrativa alrededor del movimiento, por ejemplo, tratan temáticas en referencia al abuso sexual y se hace una denuncia a través de internet con una etiqueta que desata una reacción paralela al #MeToo. Si bien en *Sweet Magnolias* su influencia no es evidente, esta se nota en la mención al peligro que supone relacionarse con hombres en las fiestas después de beber bebidas alcohólicas. En cualquier caso, las temáticas de las ficciones estudiadas se concentran en abordar cuestiones de género, poder y consentimiento en el contexto contemporáneo. Solo en *Valeria* se tocaron temas sobre la identidad de género, no obstante, en la misma línea de lo que hemos notado, la discusión no profundiza en la discriminación de las identidades disidentes de la cisheteronorma. Por lo tanto, podemos afirmar que las series analizadas comparten patrones temáticos y la línea ideológica es la misma, es paralela al feminismo neoliberal.

8.1.1.3.2 Observación del retrato del feminismo en la serie, incluyendo la caracterización de personajes feministas

Localizamos en *Valeria* y *Desenfrenadas* un personaje feminista. Su caracterización cumple con algunos estereotipos que existen sobre las mujeres que se identifican con este movimiento político y otros los rompe. Por ejemplo, por un lado, Nerea es retratada como lesbiana, sin embargo, apuesta por un atuendo más femenino de lo que se podría asociar estereotípicamente a un personaje de este tipo, por el otro, Carlota tiene una vestimenta más asociada al estereotipo de feminista, es decir menos femenino, incluso no se depila las axilas, pero es heterosexual y añora una conexión sexo-afectiva. Otra característica común que identificamos es que ambas protagonistas sufren un castigo simbólico: Carlota es víctima de una violencia sexista y Nerea tiene que enfrentar a su madre y padre sobre su sexualidad después de que alguien hiciera una pintada fuera de su casa que la señalaba como lesbiana.

En cuanto al feminismo, del mismo modo que comentamos en los objetivos precedentes, las tres series presentan discursos sobre el lugar de las mujeres en la sociedad occidental patriarcal. Las experiencias, en cierta medida, son similares, las protagonistas se enfrentan a desafíos que las motivan a alzar la voz y retomar su autonomía desde una perspectiva de empoderamiento femenino, una característica clave en el feminismo neoliberal. Por tanto, su retrato del feminismo es superficial, y en ocasiones se presentan mensajes contradictorios. Los espacios feministas tienen desencuentros con otras miembros de la colectiva, además, muestran algunas feministas poco sororas, y algunos eventos feministas que se representan en *Desenfrenadas* asemejan más una sátira que un retrato naturalista o desde una óptica positiva. Asimismo, en *Sweet Magnolias* la palabra parece estar prohibida, aunque se hable explícitamente en los diálogos sobre el empoderamiento femenino.

Por lo tanto, interpretamos que el feminismo presente en las temáticas y el discurso de las series es del tipo neoliberal. Las ficciones de la muestra no evitan hacer una crítica a actitudes machistas y sexistas, pero no se comprometen políticamente, los temas que abordan no tienen un desarrollo real, solo se mencionan sin un seguimiento durante la narrativa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8.1.1.3.3 Identificación de los conflictos y experiencias femeninas retratadas a lo largo de la temporada

Durante el análisis, buscábamos tres tipos de conflictos en las protagonistas, el interno, relacional y social. Aunque notamos que algunos personajes no contaban con los tres tipos, todas tenían uno interno. Observamos que la mayoría de los conflictos estaban relacionados con tomar el control o hacer un cambio significativo en sus vidas. Ningún conflicto interno de las protagonistas tenía relación con la búsqueda del amor, quizás a excepción de Carmen (*Valeria*) que su narrativa giraba en torno a su pareja. La mayoría de los conflictos relacionales estaban vinculados a sus intereses sexo-afectivos. Esta tendencia nos permite afirmar que las protagonistas buscan encontrarse a sí mismas y en el camino se enredan con historias sentimentales que, en ocasiones, las distraen de sus verdaderas metas.

Asimismo, en concordancia con sus conflictos, los objetivos de las protagonistas están fuera del ámbito amoroso. La mayoría de ellas quieren cumplir un sueño profesional, ahora bien, en la parte de objetivos personales, las protagonistas de *Valeria* están más centradas en encontrar o mejorar su relación de pareja que el resto de la muestra, incluso, algunos de los personajes de esta serie no presentan objetivos profesionales, solo Valeria y Nerea, además de la parte sentimental, desean progresar en el ámbito laboral. Los objetivos personales de las protagonistas de *Sweet Magnolias* y *Desenfrenadas* están relacionados con sus facetas familiares. Debido a que nos interesamos por la relación del feminismo en la construcción narrativa, observamos si las protagonistas tenían objetivos políticos, sin embargo, en la línea de feminismo neoliberal, no encontramos un interés por la lucha contra las injusticias sociales. A pesar de esto, los personajes que se identificaban como feministas presentan interés por eliminar las actitudes sexistas y participan en colectivas del movimiento.

En lo que respecta en las experiencias femeninas, notamos diversas vivencias encarnadas en cada una de las protagonistas en concordancia con lo que expone Burns-Ardolino (2015) sobre la representación de amistades en la ficción televisiva. Algunas experiencias que encontramos fueron la culpabilidad, el síndrome del impostor, el divorcio, la maternidad, la sexualidad libre, las violencias sexistas, el acoso callejero, entre otras.

La experiencia que estuvo presente en las tres series fue la maternidad, solo en *Sweet Magnolias* fue narrada en primera persona, pero notamos que tanto en *Valeria* y *Desenfrenadas*, a pesar de que ninguna de las protagonistas es madre, se tenía una expectativa similar sobre lo qué significa ser buena madre. La visión que presentan estas dos series es conservadora, porque, de acuerdo con sus conversaciones diegéticas, la madre debe ser abnegada y sumisa, es decir, deben poner en primer lugar a sus hijos e hijas. Contrariamente a su ideología más conservadora, en *Sweet Magnolias* se cuestiona y rompe este estereotipo, en diversas conversaciones diegéticas, distintos personajes invitan a Maddie a ponerse como prioridad, en vez de lo que pensará su prole de ella. En resumen, las series muestran diversas experiencias femeninas centrándolas en la búsqueda de libertad de sus protagonistas, lo que entra en contracción con mensajes conservadores y guías de comportamiento.

8.1.1.3.4 Identificación de las principales tramas de la serie y su relación con géneros de ficción específicos

Las protagonistas con mayor presencia en la narrativa de las tres series estudiadas recorren el mismo viaje narrativo. De modo que a estos personajes nos los presentan en un ambiente profesional y, a través de los diálogos se nos introduce en los primeros minutos, su conflicto interno. Casi enseguida de esto, conocemos al resto de las protagonistas, en los tres casos

USC DE COMPOSTELA

estudiados, se reúnen para hablar de sus problemas. Luego, conforme avanza la trama, la protagonista encuentra un interés sexo-afectivo que es distinto a su expareja o pareja. A pesar de que no es el conflicto interno más significativo, la protagonista tiene un problema con su expareja o pareja. Este personaje masculino no la entiende y no la toma en cuenta, busca controlar las decisiones de su vida, mientras que su interés sexo-afectivo busca apoyar las metas profesionales de la heroína, motivándola a poner en marcha el cambio que anhela hacer. A pesar de que la expareja o pareja intenta resolver los problemas que los separan y alejan, las protagonistas deciden que no hay cabida para una reconciliación en la nueva vida que están cimentando. Al final de la temporada, el estado civil de la protagonista queda inconcluso a modo de *cliffhanger* para una segunda temporada, pues en el desenlace ella se transforma y prioriza su desarrollo personal antes del sexo-afectivo. Globalmente, las tres series estudiadas mantienen una relación con los géneros de ficción generizados como femeninos, hay tramas de relaciones sentimentales, es una historia coral, y retratan problemáticas que atraviesan a las mujeres. No obstante, en su marco neoliberal, siguen representando solo las experiencias de las personas hegemónicas, incluso cuando dentro del elenco haya diversidad, sus vivencias quedan en segundo plano o se solucionan mágicamente.

Si bien los tipos de personajes que muestran estas series no son del todo similares, encontramos que el grupo de amigas juegan un rol específico que se repite en las tres series: Feminista, Reguladora, Mediadora, Sensata. Debido a que en *Sweet Magnolias* solo hay tres protagonistas, el único rol que no se encuentra en esta serie es el de feminista, y, por tanto, como hemos destacado anteriormente, no hay discursos explícitamente feministas. Es importante destacar que un punto común de la amistad es el rol de una amiga reguladora del comportamiento, porque mientras una de ellas regula, la mediadora se encarga de resolver las asperezas causadas por esta conducta. Asimismo, la figura de la sensata también tiene un carácter de regulación, la diferencia entre las dos es que esta no brinda consejos no solicitados, por lo que, sus amigas le piden ayuda para resolver sus dilemas personales. Estos papeles presentes en las series resaltan que las dinámicas amistosas entre mujeres son similares, independientemente del género de ficción del producto audiovisual.

En conclusión, las representaciones femeninas dentro de la muestra rompen estereotipos al tiempo que los utilizan. A pesar de subvertirlos, notamos una tendencia por mantener discursos conservadores, y el feminismo que representa es del tipo neoliberal que promueve el empoderamiento femenino. El movimiento #MeToo está presente en la narrativa de manera implícita, sobre todo, en lo que concierne la discusión sobre el consentimiento y la influencia de las redes sociales en la política. Además, en la representación de la amistad femenina, notamos una tendencia a representarla de manera ambivalente, con sus claros y oscuros, siempre desde una perspectiva positiva.

8.2 DE LA COMPROBACIÓN DE LAS HIPÓTESIS

Tras haber presentado las conclusiones con respecto a los objetivos establecidos, a continuación, presentamos la comprobación de las hipótesis de las que partía esta investigación y que deriva del cumplimiento de los objetivos.

8.2.1 Hipótesis 1: Las series analizadas presentan una representación positiva de las mujeres. Si bien utilizan estereotipos de género para simplificar la lectura de la audiencia, los contradicen para acercarse a un personaje más redondo como lo describe Forster en su libro *Aspects of the novel* (1974), y a las categorías de anti-heroínas establecidas por Levy (2022)

USC DE COMPOSTELA

Los resultados que arrojó el análisis de contenido narrativo confirman esta hipótesis. Primeramente, porque las protagonistas de las series estudiadas pueden ser descritas como personajes redondos, es decir, tienen una transformación significativa a lo largo de la temporada. Ninguna de las protagonistas femeninas carece de un arco narrativo, todas, en mayor o menor medida evolucionaron durante la narrativa. Asimismo, no se muestran en arquetipos clásicos de la ficción, ni cumplen por completo estereotipos que se utilizan para su construcción. En su lugar, en varios personajes vemos contradicciones, dotándolos de psicologización.

En cuanto al contínuum de la antiheroína establecida por Levy (2022), los resultados determinan que, en efecto, las protagonistas corresponden a este. La mayoría de los personajes femeninos estudiados pueden localizarse dentro del contínuum intelectual e hipersexual, a excepción de uno (Maddie) que no se encuentra del todo dentro de algunos de estas categorías. En cualquier caso, el desarrollo de estas protagonistas es coherente con la hipótesis 1, ya que, en las series estudiadas, existe una tendencia a la creación de protagonistas multidimensionales que saben expresarse asertivamente y elegir su propio destino. Además, se priorizan a ellas mismas, siguiendo preceptos del empoderamiento femenino del marco post #MeToo.

8.2.2 Hipótesis 2: Las series analizadas contienen entre ellas patrones similares en sus temáticas y modos de representación falsamente integradores, es decir, contienen mensajes del feminismo neoliberal

Asimismo, como se constata en el apartado 7 y el epígrafe 8.1, esta hipótesis también se confirma con los resultados obtenidos en esta investigación, pues se detectaron patrones narrativos, temáticas y modos de representación falsamente integradores, por ejemplo, el cuidado del medio ambiente, la sexualidad femenina, el empoderamiento o la autonomía de las mujeres desde una óptica superficial. Los resultados de la investigación destacan que la trama principal tiene puntos catalizadores similares. El patrón que se repite en las narrativas de la muestra se resume de la siguiente manera: al principio, las protagonistas nucleares tienen un evento que cambia por completo el rumbo de sus vidas, conforme van a aceptando este cambio, encuentran a un interés sexo-afectiva que las inspira a tomar las riendas de su autonomía sin importar la opinión de los demás.

También se identifica una tendencia a emitir discursos falsamente integradores, esto se evidencia en que, a pesar de mostrar personajes diversos, sus desafíos como minoría social no son retratados. Por ejemplo, aunque en *Desenfrenadas* haya un atisbo, se muestra una solución fácil a los problemas que experimenta Marcela, es salvada por sus amigas blancas fácilmente de un entorno hostil. En *Sweet Magnolias*, aunque Helen no era aceptada por la familia de su expareja por el color de su piel, nunca se discute en profundidad la experiencia de ser negra en una comunidad extremadamente conservadora y que en su mayoría es blanca. Otra manera en que *Sweet Magnolias* muestra feminismo neoliberal es mediante la Pastora June, ella también es negra, aunque lo transgresor de su presencia es que el oficio de representante religioso habitualmente está reservado a los hombres. De este modo, consiguen mostrar mujeres en cargos de poder sin comprometerse a un discurso subversivo. En general, en las tres series se presentan grupos subrepresentados en cargos de poder.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8.2.3 Hipótesis 3: Las amistades representadas en las series analizadas desmitifican la imposibilidad de la amistad femenina, favoreciendo el concepto de sororidad propuesto por hooks (2020)

La hipótesis 3 se construyó en torno a la idea de que las series producidas en un contexto post #MeToo utilizan el concepto de la sororidad para construir los vínculos femeninos. Esto está presente en otras series en las plataformas de *streaming*, como *Sex Education* (Netflix, 2019-) y *The sex lives of college girls*. Sin embargo, los resultados obtenidos de la muestra de la investigación no comprueban del todo esta hipótesis. De las tres series analizadas, solo *Desenfrenadas* cumple con esa idea de sororidad, considerando que la amistad es retratada como una relación de unión y resistencia contra el patriarcado. El modo en que se representa en *Desenfrenadas* es a través de los rescates de Vera y Marcela en situaciones de peligro de violencia sexista. Asimismo, la narrativa retratada en esta serie trata temas que están enlazados a lo que representa el movimiento #MeToo. No obstante, en consonancia con la hipótesis 2, su retrato se hace desde una perspectiva neoliberal, aunque considera las intersecciones que atraviesan a Marcela, no se compromete a construir una resistencia verdadera, solo desde lo individual. Además, la representación no es contundente con su posición con el feminismo y la sororidad.

Por otra parte, Sweet *Magnolias* y *Valeria* se centran por completo en un tipo de amistad social y sentimental, es decir, la alianza, solidaridad y complicidad presente en los grupos de amigas representados no hay un interés político. Esto impide que se clasifiquen como amistad sorora. A pesar de la falta de la representación de la sororidad en la muestra, las series estudiadas ponen en valor la unión femenina, especialmente a través del intento de reconciliación de las protagonistas con sus antagonistas.

En conclusión, la representación de la amistad femenina en las series estudiadas es retratada positivamente y se acerca a la idea de sororidad, pero no se compromete porque mantiene una perspectiva feminista neoliberal. En los contenidos estudiados todavía se encuentran vestigios de las narrativas postfeministas y del mito del amor romántico, dotando estos vínculos de mayor prioridad que sus lazos homosociales. No obstante, se percibe que es posible la creación de narrativas sobre amigas sin que existan los intereses sexo-afectivos y que se centren por completo en el desarrollo de su identidad, y no en el de la pareja principal.

8.3 FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Durante la investigación se identificó que la representación de la amistad femenina es un campo fértil de investigación con muchas líneas de análisis posibles. A continuación, proponemos futuras líneas de investigación que podrían dar continuidad a esta tesis doctoral.

En primer lugar, el crecimiento de la popularidad del *girlfriend tv* evidencia que el estudio de este tipo de contenidos audiovisuales es un área productiva para proseguir un seguimiento de la evolución de sus patrones narrativos y cómo esto afecta a la representación de las mujeres en los productos culturales.

En segundo lugar, la amistad femenina también puede analizarse en contenidos para el gran público, sin la especificidad del público generizado como femenino. Investigar estos contenidos pueden brindar una perspectiva más extensa de la manera en que esta unión femenina se retrata para una audiencia más diversa. Asimismo, la presencia de un elenco más heterogéneo podría potenciar un análisis comparativo entre la amistad femenina y la masculina.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En tercer lugar, resultaría interesante ahondar en los modos de representación de la sororidad y los personajes que se identifican como feministas. Es importante investigar si se mantienen estereotipos que oponen al movimiento a la feminidad, además, buscar la presencia de mujeres feministas en los contenidos audiovisuales contemporáneos.

En cuarto lugar, los resultados de la investigación sugieren la posibilidad de otra metodología para abordar el análisis de la amistad. En este sentido, los datos obtenidos destacan que las series estudiadas apuestan por la oralidad más que otro modo de representación. Los diálogos no solo contienen información relevante sobre la ideología implícita en el relato, también son espacios donde las relaciones sociales se construyen y evolucionan. Por tanto, resultaría interesante explorar la amistad femenina mediante un análisis conversacional, una técnica que puede encontrarse en algunas investigaciones como la realizada por Bubel (2003).

Por último, la bibliografía revisada y el alza de los chats de Inteligencia Artificial (I.A.) sugieren otro aspecto a analizar de los personajes de ficción: las relaciones parasociales de la audiencia con estos. Este lazo que construye el público con los caracteres se puede ver en los contenidos generados por personas en internet, como los fanfics, wikis, foros y, ahora, las conversaciones autogeneradas por los chats de I.A. Asimismo, estos contenidos digitales son un espacio fértil para analizar la recepción de los contenidos televisivos.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

9 BIBLIOGRAFÍA

Abellán Guzmán, C., & Cortés Quesada, J. A. (2022). Narrativas feministas en las plataformas de contenido en streaming: análisis de caso de los contenidos de Netflix, HBO, Amazon Prime y Disney+. *Historia y comunicación social*, *27*(2), 349-357.

Abbot, H. P. (2007) Story, plot, and narration. En Herman, D. *The Cambridge Companion to narrative (Cambridge companions to Literature)* (pp. 39-51). Cambridge: Cambridge University Press.

Abric, J.C. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. (1ª edición) México D.F.: Ediciones Coyoacán.

Acosta-Alzuru, C. (2003). "I'm Not a Feminist...I Only Defend Women as Human Beings": The Production, Representation, and Consumption of Feminism in a Telenovela. *Critical Studies in Media Communication*, *20*(3), 269–294. https://doi.org/10.1080/07393180302775

Adalian, J. (11 de junio 2018). Inside the binge factory. *Vulture*. https://www.vulture.com/2018/06/how-netflix-swallowed-tv-industry.html

Adorno, T. W., Frenkel-Brunswik, E., Levinson, D. J., Sanford, N., & Gordon, P. E. (2019). *The authoritarian personality*. Londres: Verso. (Obra original publicada en 1950)

Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Ahmed, S. (2023). *The Feminist Killjoy Handbook*. Westminster: Penguin Random House.

Akass, K., & McCabe, J. (Eds.). (2004). *Reading Sex and the City*. Londres: Tauris.

Akass, K., & McCabe, J. (Eds.). (2006). *Reading 'The L Word': Outing contemporary television*. I.B. Londres: Tauris.

Alasuutari, P. (1992). `I'm ashamed to admit it but I have watched Dallas': the moral hierarchy of television programmes. Media, Culture & Society, 14(4), 561-582. https://doi.org/10.1177/016344392014004005

Albornoz, L. A., & García Leiva, M. T. (2022). Netflix Originals in Spain: challenging diversity. *European Journal of Communication*, *37*(1), 63-81. https://doi.org/10.1177/02673231211012174

Allen-Robertson, J. (2013). *Digital culture industry: a history of digital distribution*. Springer.

Allport, G. W., & Castillo Castillo, J. (1958). *The nature of prejudice: abridged*. Nueva York: Doubleday.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Allrath, G., Gymnich, M., & Surkamp, C. (2005). Introduction: Towards a Narratology of TV Series. En G. Allrath & M. Gymnich (Eds.), *Narrative Strategies in Television Series* (pp. 1-43). Londres: Palgrave Macmillan.

Alsop, E. (2019). Sorority flow: the rhetoric of sisterhood in post-network television. *Feminist Media Studies*, *19*(7), 1026–1042. https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1667066

Althusser, L., & Vara Coomonte, A. (1974). Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Buenos Aires: Nueva Visión.

Altman, R. (1999). *Film/Genre*. Londres: BFI Publishing

Amossy, R., & Heidingsfeld, T. (1984). Stereotypes and Representation in Fiction. *Poetics Today*, *5*(4), 689–700. https://doi.org/10.2307/1772256

Amossy, R. & Herschberg Pierrot, A. (2021). *Stéreotypes et clichés. Langue, discours, sociéte.* Paris: Armand Colin (1ª edición 1997).

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.

Ang, I. (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination.* Londres: Menthuen.

Anshory, A., Muntaqim, A., Nirmala, B. N., & Latifah, N. (2023). AJ Greimas' Narrative structure in the animated film Turning Red. Presentada en The 4th Annual International Conference on Language, Literature and Media (AICOLLIM 2022).

Apple. (2019, septiembre 10). Apple TV+ launches November 1, featuring originals from the world's greatest storytellers. *Apple Newsroom*. https://www.apple.com/es/newsroom/2019/09/apple-tv-launches-november-1-featuring-originals-from-the-worlds-greatest-storytellers/

Aristóteles (2000). *Poética.* Barcelona: Icaria Literaria. (Quinta edición).

Arranz Lozano, F., & Carrasco, P. A. (2010). *Cine y género en España: Una investigación empírica*. Valencia: Universitat de València

Arranz Lozano, F. (2020). *Estereotipos, roles y relaciones de género en series de television de producción nacional: un análisis sociológico*. Instituto de la mujer y para la Igualdad de Oportunidades.

Atkin, D. J., Moorman, J., & Lin, C. A. (1991). Ready for prime time: Network series devoted to working women in the 1980s. *Sex Roles*, *25*, 677-685.

Aumont, J. (1996). *Estética del cine : espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (2ª ed. rev. y amp.). Barcelona: Paidós.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bakan, D. (1966). *The duality of human existence: Isolation and communion in western man*. Boston: Beacon Press.

Bajtín, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics* (C. Emerson, Ed. & Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1929, revisada en1963).

Banet-Weiser, S. (2018). Postfeminism and popular feminism. *Feminist Media Histories, 4*(2), 152–156. https://doi.org/10.1525/fmh.2018.4.2.152.

Barash, S. S. (2006). *Tripping the prom queen: The truth about women and rivalry*. Nueva York: St. Martin's Press.

Bardin, L. (1991). *Análisis de contenido*. Ediciones Akal.

Barragán, A. (23 noviembre 2023). Más de 3.000 asesinadas al año en México: la violencia contra las mujeres se ceba con las más jóvenes. *El País M*. https://elpais.com/mexico/2023-11-25/la-violencia-contra-las-mujeres-se-ceba-con-las-mas-jovenes-en-mexico-mas-de-3000-asesinadas-al-ano.html#

Barragán Goetz, P. M. (2015). Breaking away from reverence and rape: The AFI Directing Workshop for Women, feminism, and the politics of the accidental archive. *History Faculty Publications*, (30).

Barrera Bassols, D., & Venegas Aguilera, L. (1984). Cholos, una nueva identidad del joven marginado en Ciudad Juárez y Tijuana. *Historias*, (5), 129–136.

Barrett, B. (2016, Marzo 27). Netflix's grand, daring, maybe crazy plan to conquer the world. *Wired*. https://www.wired.com/2016/03/netflixs-grand-maybe-crazy-plan-conquer-world/

Barrett, M., Corrigan, P., Kuhn, A., & Wolff, J. (Eds.). (1979). *Ideology and Cultural Production*. Londres: Croom Helm.

Barthes, R. (1982). *Análisis estructural del relato*. Ediciones Buenos Aires.

Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.

Barthes, R. (2010). *Mitologías* (2ª ed.). Siglo XXI Editora Iberoamericana.

Baruah, Sabyasachee, Digbalay Bose, Meredith Conroy, Shrikanth S. Narayanan, Susanna Ricco, Komal Singh, Krishna Somandepalli. (2022). *"#SeeItBeIt: What Families Are Seeing on TV*." The Geena Davis Institute on Gender in Media.

Bauer, R. A. (1964). The Obstinate Audience: The Influence Process from the Point of View of Social Communication. *American Psychologist*, 19(5), 319-328

Beauvoir, S. de. (1977). *El Segundo sexo*. Buenos Aires: Ediciones siglo veinte.

Belmonte Arocha, J., & Guillamón Carrasco, S. (2008). Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV. *Comunicar*, 31(16), 115-120.

Bem, S. L. (1981). Gender schema theory: A cognitive account of sex typing. *Psychological Review, 88*(4), 354–364. https://doi.org/10.1037/0033-295X.88.4.354

Benson-Allott, C. (2017). No such thing not yet: Questioning television's female gaze. *Film Quarterly, 71*(2), 65-71

Berelson, B. (1984). *Content analysis in communication research* (Facsimile of 1952 edition, [reprinted]). Nueva York: Hafner.

Berger, J. (1972) *Ways of seeing*. Londres: Penguin.

Bernárdez Rodal, A. (2015). *Mujeres en medio(s): Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Madrid: Fundamentos

Billig, M. (1991). *Ideology and opinions: studies in rhetorical psychology*. Londres: SAGE.

Binimelis, M. (2016). Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica / Theoretical Perspectives on Women's Cinema Representations: A Brief Historical Approximation. *Secuencias*, (42). https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001

Blay, Z. (18 de junio 2015). How feminist TV became the new normal. *HuffPost*. https://www.huffpost.com/entry/how-feminist-tv-became-the-new-normal_n_7567898

Bleske-Rechek, A., & Lighthall, M. (2010). Attractiveness and rivalry in women's friendships with women. *Human Nature, 21*(1), 82-97. https://doi.org/10.1007/s12110-010-9081-5

Boisvert, S. (2019). Les séries Netflix Originals. La diversité à l'heure de l'hyperchoix. *24 images*, *190*, 16-21.

Bordwell, D. (1995). *Narration in the fiction film*. Londres: Routledge.

Braga, M. L. S., & Nöth, W. (2003). *Imagen: comunicación, semiótica y medios*. Kassel: Reichenberger.

Branigan, E. (1992). *Narrative comprehension and film*. Londres: Routledge.

Branston, G., & Stafford, R. (2010). *The media student's book*. Routledge.

Bremond, C. (1964). Le message narratif. *Communications, 4*, 4-32. https://doi.org/10.3406/comm.1964.1025

Brey, I. (2018): *Sexo y series: las sexualidades femeninas, una revolución televisiva.* Sevilla: Héroes de papel.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Brey, I. (2020) *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Paris: Éditions de l'Olivier, les feux.

Bridgeman, T. (2007) Time and Space. En Herman, D. *The Cambridge Companion to narrative (Cambridge companions to Literature).* Cambridge: Cambridge University Press.

Brontë, E., Kindelán Echevarría, M. P., & Castillo, R. (2009). *Cumbres borrascosas* (11ª ed.). Madrid: Cátedra.

Brooks, D. E., & Hébert, L. P. (2004). Gender, race, and media representation. In B. J. Dow & J. T. Wood (Eds.), *The SAGE Handbook of Gender and Communication* (pp. 297-317). Londres: Sage Publications.

Brost, M. J. (2020). *The Anti-Heroine on Contemporary Television: Transgressive Women*. Lanham: Lexington Books.

Brunsdon, C. (2000), *The Feminist, the Housewife and the Soap Opera*, Oxford: Oxford University Press.

Brunsdon, C. (2008a). In Focus: The Place of Television Studies: A View from the British Midlands: Introduction. *Cinema Journal*, *47*(3), 122–127. http://www.jstor.org/stable/30136119

Brunsdon, C. (2008b). Is Television Studies History? *Cinema Journal*, *47*(3), 127–137. http://www.jstor.org/stable/30136120

Brunsdon, C., & Spiegel, L. (Eds.). (2008). *Feminist Television Criticism: A Reader* (2nd ed.). Glasgow: Open University Press.

Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical inquiry*, *18*(1), 1-21.

Bubel, C. (2005). *The linguistic construction of character relations in TV drama : doing friendship in Sex and the City*. https://doi.org/10.22028/d291-23475 [Tesis doctoral, Universität des Saarlandes].

Burns-Ardolino, W. A. (2015). *TV Female Foursomes and Their Fans: Featuring The Golden Girls, Designing Women, Living Single, Sex and the City, Girlfriends, Cashmere Mafia and Hot in Cleveland*. Carolina del Norte: McFarland.

Burgess, D. y Borgida, E. (1999). Who women are, who women should be: Descriptive and prescriptive gender stereotyping in sex discrimination. *Psychology, Public Policy, and Law*, 5, 665-692.

Burroughs, B. (2019). House of Netflix: Streaming media and digital lore. *Popular Communication*, *17*(1), 1-17.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Cadoche, E., & de Montarlot, A. (2023). *La rivalidad femenina y cómo acabar con ella*. Ciudad de México: Planeta México.

Callahan, V. (2010). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Detroit: Wayne State University Press.

Cambra-Badii, I., Mastandrea, P. B., Paragis, M. P., & Martínez, D. (2019). Big Little Lies: una serie contemporánea sobre la representación de la subjetividad femenina y la violencia hacia la mujer. *Comunicación y medios*, *28*(39), 14-25.

Caminos, A. (2007). La construcción de personajes. Perspectiva general. En Sangro Colón, P. & Huerta Floriano, M.A. (Eds.). *El Personaje en el cine: del papel a la pantalla*. Madrid: Ediciones Calamar.

Campbell, C. P. (2017) Representation. Stuart Hall and the "Politics of Signification". En Campbell, C.P. (Ed.) The *Routledge Companion to Media and Race*. Londres: Routledge.

Campbell, J. (2008). *The hero with a thousand faces* (3ra ed.). California: New World Library; Joseph Campbell Foundation. (Obra Original publicada en 1949)

Campion, B. (2023). Des séries originales distribuées par Internet. Une révolution technologique avant d'être artistique. *Saison. La revue des séries*, (6), 37-49.

Campos, S. (2024, abril 23). *Los Oscar cambian sus reglas y favorecen la exhibición en cines*. La Razón. https://www.larazon.es/cultura/oscar-cambian-sus-reglas-favorecen-exhibicion-cines_202404236627f7d2c18d400001935e39.html

Cano Vila, P. (2023). Representación de las amistades entre mujeres en series de ficción: análisis de las relaciones femeninas en The Sex Lives of College Girls (HBO MAX, 2021). En Rebollo Bueno, S., Pérez de Algaba, C. & Fernández Martínez, L.M. (Coords.) *Género y educación ante la manipulación de la comunicación*. Madrid: Dykinson.

Cantor, N. y Mischel, W. (1979). Prototypes in person perception. En L. Berkowitz (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 12, pp. 3-52). Nueva York: Academic Press.

Cantor, M. G., & Pingree, S. (1983). *The soap opera*. Londres: SAGE.

Caricote Agreda, E. A., (2008). Influencia de los padres en la educación sexual de los adolescentes. *Educere*, 12(40), 79-87.

Carriger, G. (2020). *The Heroine's Journey: For Writers, Readers, and Fans of Pop Culture*. (auto-publicado) GAIL CARRIGER LLC.

Carrillo Bernal, J., & Olivares, J. (2018). *Paradigma Netflix : el entretenimiento de algoritmo*. Barcelona: Editorial UOC.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Casey, B. (2002). *Television studies: the key concepts*. Londres: Routledge.

Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

Cassetti, F. & Chio di, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Castoriadis, C. (1987). *The imaginary institution of society*. Massachusetts: MIT Press.

Castro Ricalde, M. (2002) Feminismo y teoría cinematográfica. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n.º 25, pp. 23-48.

Chalaby, J. K. (2005). From internationalization to transnationalization. *Global media and communication*, *1*(1), 28-33.

Charbonneau, C., & Winer, L. (1981). Lesbians in 'Nice'Films. *Jump Cut*, *24*(25), 25.

Chartier, R. (1999). *El Mundo como representación: estudios sobre historia cultural* (4ª reimp). Barcelona: Gedisa.

Chatman, S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell Paperbacks. (Obra original publicada en 1978 por Cornell University Press).

Cheng, X. (2023). Arquivando o passado, pintando o presente: representações da diversidade e do feminismo no Portrait of a Lady on Fire. *Revista FAMECOS*, *30*(1), e44857. https://doi.org/10.15448/1980-3729.2023.1.44857

Cixous, H., & Cohen, K. (1974). The Character of "Character." *New Literary History*, *5*(2), 383–402. https://doi.org/10.2307/468401.

Clemente, A. (1992). *Modelos de Comunicación y Psicología Social*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Clover, C. J. (2015). *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film-updated edition* (Vol. 15). Nueva Jersey: Princeton University Press. (Obra original publicada en 1992).

Collins, R. L. (2011). Content analysis of gender roles in media: Where are we now and where should we go?. *Sex Roles*, *64*(3-4), 290-298.

Conde, M. R. B., & Galera, M. D. C. G. (2005). El método científico aplicado a la investigación en Comunicación Mediática. En *Investigar en Comunicación: guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación* (pp. 19-42). Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España.

Cook, P. (1991). Melodrama and the women's picture. En Landy, M. (Ed.) *Imitations of life: a reader on film and television melodrama* (pp. 248-261). Detroit: Wayne State University Press.

Cooper, B. (2000). "Chick Flicks" as Feminist Texts: The Appropriation of the Male Gaze in *Thelma & Louise*. *Women's Studies in Communication*, *23*(3), 277–306. https://doi.org/10.1080/07491409.2000.11735771

Cornejo Stewart, J. (2016). El caso Netflix 2012-2015. Nuevas formas de pensar la producción, distribución y consumo de series dramáticas.(Tesis Doctoral Universitat Ramon Llull).

Cornelio-Marí, E. M. (2020). Melodrama mexicano en la era de Netflix: algoritmos para la proximidad cultural. *Comunicación Y Sociedad*, 1–27. https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7481

Cornillon, S. K. (1972) (Ed.). Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives. Ohio: Bowling Green University Press.

Crozier, S. (2008). Making it after all: a reparative reading of The Mary Tyler Moore Show. *International Journal of Cultural Studies*, *11*(1), 51-67.

Cruzado, Á. (2009). La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine. *Revista Internacional De Culturas Y Literaturas*, (8), 36–58. https://doi.org/10.12795/RICL.2009.i08.04

Cuadrado Guiraido, M. I., (2007). Estereotipos de género. En Morales, J. F., Gaviria, E., Moya Morales, M. C., Cuadrado Guirado, M.I. (Eds.) *Psicología Social*. (pp. 243-266). Madrid: McGraw-Hill.

Curtin, M. (2009). Matrix Media. En G. Turner & J. Tay (Eds.), *Television Studies After TV: Understanding Television in the Post-Broadcast Era* (pp. 9-19). Londres: Routledge.

Daalmans, S., Kleemans, M., & Sadza, A. (2017). Gender Representation on Gender-Targeted Television Channels: A Comparison of Female- and Male-Targeted TV Channels in the Netherlands. *Sex Roles*, *77*(5-6), 366-378. https://doi.org/10.1007/s11199-016-0727-6

D'Acci, J. (1994). *Defining Women: Television and the Case of Cagney and Lacey*. Carolina del Norte: University of North Carolina Press.

de la Peza, M. D. C. (2022). De la representación a la significación: la construcción social de sentido. *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, *9*(12), 7-26.

de Montmollin, G. (1985). El cambio de actitud. En Moscovici, S., Abric, J.-C. (Eds.) *Psicología social I* (pp. 117-173). Barcelona: Paidós.

Deaux, K. y Lewis, L. L. (1984). The structure of gender stereotypes: Interrelationships among components and gender label. *Journal of Personality and Social Psychology*, 46, 991-1004.

Derrida, J. (1972). *Positions*. Nouvelles Editions Latines.

USC DE COMPOSTELA

Dessinges, C., & Perticoz, L. (2019). Les consommations de séries télévisées des publics étudiants face à Netflix: une autonomie en question. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, *201*(1), 5-23.

Diawara, M. (1988). Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance. *Screen*, *29*(4), 66–79. https://doi.org/10.1093/screen/29.4.66

Digeser, P. E. (2016). *Friendship reconsidered: What it means and how it matters to politics*. Columbia University Press.

Doane, M. A. (1982). Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. *Screen*, 23(3-4), 74-87.

Doane, M. A. (1987a) The Moving Image: Pathos and the Maternal. En Landy, M. (Ed.) *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama* (p. 285). Detroit: Wayne State University Press.

Doane, M. A. (1987b). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Doane, M. A. (1991). *Femmes fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis*. Routledge.

Doise, W. (1993). Debating Social Representations. En Breakwell, G. M. & Canter, D. (eds.) - *Empirical Approaches to Social Representations*. Oxford: Science Publications, Oxford.

Doise, W., Clémence, A., & Lorenzi-Cioldi, F. (1993). *The quantitative analysis of social representations.* (J. Kaneko. Trad.). Londres: Harvester Wheatsheaf.

Domínguez, J. (2017, 18 septiembre). Hulu adelanta a Netflix y Amazon al ganar el primer Emmy para una serie de streaming. Fotogramas. https://www.fotogramas.es/premios-emmy/a19446394/hulu-adelanta-a-netflix-y-amazon-al-ganar-el-primer-emmy-para-una-serie-de-streaming/

Douglas, A. (1980). Soft-Porn Culture. *The New Republic*, 183(9), 25-29.

Dow, B. J. (1996). *Prime time feminism: Television, media culture, and the women's movement since 1970*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Dow, B. J., & Condit, C. M. (2005). The state of the art in feminist scholarship in communication. *Journal of communication*, *55*(3), 448-478.

du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Mackay, H., & Negus, K. (1997). *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage Publications.

Durkheim, E., (1898), *Representations indivuduelles et representations collectives*. Revue de metaphysique et de morele, 6, 273-302.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Durkheim, É., & Vara Coomonte, A. (1993). *Las Formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.

Dyer, R. (1977). *Gays and film*. Londres: British Film Institute.

Dyer, R. (1999). *The Role of Stereotypes*. En Marris, P. & Thornham, S. (Eds.), *Media Studies: A Reader* (2nd ed.). Edimburgo: Edinburgh University Press.

Eagly, A. H. (1987). *Sex differences in social behavior: A social-role interpretation*. Hillsdale: L. Erlbaum.

Eagly, A. H. y Steffen, V. J. (1984). Gender stereotypes stem from the distribution of women and men into social roles. *Journal of Personality and Social Psychology*, 46, 735-754.

Ebert, T. L. (1986). The Crisis of Representation in Cultural Studies: Reading Postmodern Texts [Review of *Critical Angles: European Views of Contemporary American Literature*, by M. Chenetier]. *American Quarterly*, *38*(5), 894–902. https://doi.org/10.2307/2712833.

Eco, U. (1988). *Tratado de semiótica general* ([4ª ed.]). Barcelona: Lumen.

Eder, J., Jannidis, F., & Schneider, R. (Eds.). (2010). *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. De Gruyter.

Egri, L. (2009). *The art of dramatic writing: its basis in the creative interpretation of human motives* (G. Miller. Trad.). Wildside Press. (Obra original publicada en 1946).

Eichenbaum, L., & Orbach, S. (1988). *Between Women: Love, Envy, and Competition in Women's Friendships*. Viking.

Elkins, E. (2019). Algorithmic cosmopolitanism: on the global claims of digital entertainment platforms. *Critical Studies in Media Communication*, *36*(4), 376–389. https://doi.org/10.1080/15295036.2019.1630743

Emons, P. A., Wester, F., & Scheepers, P. (2010). He works outside the home; she drinks coffee and does the dishes: Gender roles in fiction programs on Dutch television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media, 54*(1), 40-53.

Estill, A. (2001). The Mexican telenovela and its foundational fictions. En Paz-Soldán, E. & Castillo, D.A. (Eds.). *Latin American literature and mass media* (pp. 169–189). New York: Garland.

Faderman, L. (1981). *Surpassing the love of men: Romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*. New York: William Morrow and Company.

Faludi, S. (1992) *Backlash: The Undeclared War Against Women*, Chatto & Windus, London.

Ferris, S. &Young, M. (2007). *Chick Flicks Contemporary Women at the Movies*. Routledge

Ferris, S. & Young, M. (2006). *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Routledge

Fiske, J. (1987). *Television culture*. Routledge.

Forster, E. M. (2002). *Aspects of the novel*. Rosetta Books. (Obra original publicada en 1927).

Foucault, M. (2010). *Las Palabras y las cosas : una arqueología de las ciencias humanas* (Ed. rev. y corr, 2ª ed. corregida). Siglo XXI.

Frye, N. (1951). The Archetypes of Literature. *The Kenyon Review*, *13*(1), 92–110. http://www.jstor.org/stable/4333216

Furnham, A., & Paltzer, S. (2010). The portrayal of men and women in television advertisements: An updated review of 30 studies published since 2000. *Scandinavian Journal of Psychology*, *51*(3), 216-236.

Galán Fajardo, E. (2006). *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva.* ECO-PÓS, 2006, vol. 9, n.1, p.58-81.

Galán Fajardo, E. (2007): *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Gama, F. (2009). *Mazahuacholoskatopunk.* Instituto Mexicano de la Juventud.

García Beaudoux, V. (2014) Influencia de la televisión en la creación de estereotipos de género y en la percepción social del liderazgo femenino. La importancia de la táctica de reencuadre para el cambio social Television, *Ciencia Política*, 9(18), pp. 47–66.

García Jiménez, J., & Castro, J. C. e. (1993). *Narrativa audiovisual*. Cátedra.

García Varas, A. (2011). *Filosofía de la imagen* (1 ed.). Ediciones Universidad de Salamanca.

Gardies, R., Marie, M., & Goldstein, V. (2014). *Comprender el cine y las imágenes*.

Geena Davis Institute on Gender in Media. (2016). *The Reel Truth: Women Aren't Seen or Heard: An Automated Analysis of Gender Representation in Popular Films*. https://geenadavisinstitute.org/research/the-reel-truth-women-arent-seen-or-heard/

Geena Davis Institute on Gender in Media. (2020). *Historic gender parity in family films*. https://geenadavisinstitute.org/research/2020-film-historic-gender-parity-in-family-films/

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (J. E. Lewin, Trans.). Cornell University Press. (Obra original publicada en 1972).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Genovese, E., & Paige, T. P. (2024). Life as Distinct from Patriarchal Influence: Exploring Queerness and Freedom through Portrait of a Lady on Fire. *Australian Feminist Law Journal*, 1-22.

Geraghty, C. (1981). Continuous serial: A definition. En Dyer, R. (Ed.), *Coronation Street* (pp. 9-26). BFI.

Geraghty, C. (1991). *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*. Polity Press.

Gerbner, G., & Signorielli, N. (1982). *The world according to television: Cultural indicators project*. In M. E. Rosengren, L. A. Wenner, & P. Palmgreen (Eds.), *Media gratifications research: Current perspectives* (pp. 100-124). Beverly Hills, CA: Sage.

Gerbner, G. (1985). *Mass Communication and Cultural Change: The Contribution of Cultivation Theory*. En J. L. Theisen & A. Thomas (Eds.), *Communication: Foundations for the Future* (pp. 18-34). Beverly Hills, CA: Sage.

Gill, R. (2007) *Gender and the Media*. Polity Press.

Gilman, S. L. (1985). *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Gledhill, C. (1999). Pleasurable Negotiations. En Thornham, S. (Eds.). *Feminist Film Theory: A Reader*, 166

Gledhill, C. & Ball, V. (2013) Genre and Gender: The case of Soap Opera. En Hall, S. Evans, J. y Nixon, S. (eds.). *Representation*. [2a edición]. Sage.

Glick, P., & Fiske, S. T. (1996). The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating hostile and benevolent sexism. *Journal of Personality and Social Psychology, 70*(3), 491–512. https://doi.org/10.1037/0022-3514.70.3.491

Gómez Jiménez, A., (2007). Estereotipos. En José F. Morales, Elena Gaviria, Miguel C. Moya Morales, María Isabel Cuadrado Guirado, *Psicología Social*. págs. 213-241, McGraw-Hill.

Gónzalez, L. P. S. (2002). Mirada de Mujer: Negotiating Latina Identities and the Telenovela. *Counterpoints*, *169*, 84-96.

Gónzalez Catalán, C.D.L.C. & Jiménez Revuelta, J.C. (2023). La representación del universo femenino en el cine de autor latinoamericano dirigido por mujeres. Análisis de Noche de Fuego (Tatiana Huezo, México, 2021). En Rebollo Bueno, S., Pérez de Algaba, C. & Fernández Martínez, L.M. (Coords.) *Género y educación ante la manipulación de la comunicación.* Dykinson.

Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*. Lawrence and Wishart.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gray, J. y Lotz. A. D. (2019). *Television Studies.* Polity Press [1a edición: 2011].

Greif, G. L., & Sharpe, T. L. (2010). The friendships of women: Are there differences between African Americans and Whites?. *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, *20*(6), 791-807.

Greimas, A. J. (1987). On meaning: Selected writings in semiotic theory. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Greimas, A. J., & Courtés, J. (1982). *Semiótica : diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.

Gripsrud, J. (1998). Television, broadcasting, flow: Key metaphors in television theory. En C. Geraghty & D. Lusted (Eds.), *The television studies book* (pp. 17-32). Arnold Publishers.

Guarinos, V. (2008). Mujer y Cine. En Núñez, T., Guarinos, V. & Vera, T. (Eds.) Los medios de comunicación con mirada de género. Instituto Andaluz de la Mujer. Pp. 103-120.

Guerin, M. A. (2004). *El Relato cinematográfico*. Paidós.

Guil Bozal, A. (1999). El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer. Comunicar, 12, 95-100. https://doi.org/10.3916/C12-1999-14.

Gunter, B. (1986). *Television and Sex Role Stereotyping*. London: John Libbey.

Gutiérrez, N., & Núñez, R. (1998). Arquetipos y estereotipos en la construcción de la identidad nacional de México. *Revista mexicana de sociología*, 81-90.

Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Cátedra.

Hadida, A. L., Lampel, J., Walls, W. D., & Joshi, A. (2021). Hollywood studio filmmaking in the age of Netflix: A tale of two institutional logics. *Journal of cultural economics*, 45:213–238. https://doi.org/10.1007/s10824-020-09379-z

Hall, S. (1997a). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage.

Hall, S. (1997b). The spectacle of the 'other'. En Hall, S. (Ed.) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. (pp. 215- 272) Londres: Sage.

Hall, S. (1999). Encoding/decoding. En Marris, P., & Thornham, S. (Eds.). *Media studies : a reader* (2ª ed). Edinburgh University Press.

Hansen, A., & Machin, D. (2013). Researching visual environmental communication. *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture*, 7(2), 151-168.

Harding, S. (1987). Is there a feminist method. *Social research methods: A reader*, 456-464.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hartley, J. (2009). Less popular but more democratic? Corrie, Clarkson and the dancing Cru. In *Television studies after TV* (pp. 30-40). Routledge.

Haskell, M. (2016). *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. The University of Chicago Press. [3ª edición, obra original publicada en 1973].

Havas, J. (2022). *Woman Up: Invoking Feminism in Quality Television*. Detroit: Wayne State University Press.

Havens, T., & Stoldt, R. (2022). Netflix: Streaming channel brands as global meaning systems. In *from Networks to Netflix* (pp. 201-212). Routledge.

Heilbrun, C. G. (1988). *Writing a woman's life*. Ballantine.

Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative* (1st ed.). Wiley-Blackwell.

Herman, D. (2004). *Story Logic. Problems and possibilities of narrative*. University of Nebraska Press.

Herman, D. (2007). *The Cambridge Companion to narrative (Cambridge companions to Literature)*. Cambridge University Press.

Hidalgo-Marí, T. (2017). De la maternidad al empoderamiento: Una panorámica sobre la representaión de la mujer en la ficción española, *Prisma Social*, Especial 2, pp. 291–314.

Hidalgo-Marí T. y Palomares Sánchez P. (2020). Ser madre en la ficción televisiva: una comparativa entre series españolas y estadounidenses. *Área Abierta*, *20*(1), 123-137. https://doi.org/10.5209/arab.62518

Hinds, H., & Stacey, J. (2001). Imaging feminism, imaging femininity: The bra-burner, Diana, and the woman who kills. *Feminist Media Studies*, *1*(2), 153-177.

Hoffman, C. y Hurst, N. (1990). Gender stereotypes: Perception or rationalization? *Journal of Personality and Social Psychology*, 58, 197-208.

Hollinger, K. (1998) *In the Company of Women: contemporary female friendship films*. University of Minnesota Press.

Hollinger, K. (2012) *Feminist film studies*. Routledge

hooks, bell. (1992) *Black looks. Race and representation.* Routledge

hooks, b. (2020). *Teoría feminista: de los márgenes al centro.* Traficantes de sueños.

Höijer, B. (2011). Social Representations Theory: A New Theory for Media Research. *Nordicom Review*, *32*(2), 3–16. https://doi.org/10.1515/nor-2017-0109.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Howard-Williams, R. & Katz, E. (2013). "Did television empower women? The introduction of television and the changing status of women in the 1950s". *Journal of Popular Television*, 1(1), 7-24.

Hudelet, A., & Crémieux, A. (2020). Introduction: Cinematic, televisual, or post-serialities 1. In *Exploring Seriality on Screen* (pp. 1-15). Routledge.

Igartua Perosanz, J. J. (2006). *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. Barcelona: Editorial Bosch S.A.

Inzunza-Acedo, B. E. (2017). Los medios de comunicación como fuente de información en la construcción de representaciones sociales de la delincuencia. *Comunicación y Sociedad*, (29), 185-201. https://doi.org/10.32870/cys.v0i29.5749

Irigaray, L. (1985). *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press.

Instituto de la Mujer. (2007). *Tratamiento y representación de las Mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional.* Madrid: Instituto de la Mujer.

Izquierdo, A. (31 de enero 2019). 2000 comunidades de gustos y 27000 micro-géneros, la base del sistema de recomendación de Netflix. XATACA https://www.xataka.com/streaming/2000-comunidades-gustos-27000-micro-generos-base-sistema-recomendacion-netflix

Izquierdo-Castillo, J. & Latorre-Lázaro, T. (2022). Oferta de contenidos de las plataformas audiovisuales. Hacia una necesaria conceptualización de la programación streaming. *Profesional de la información*, v. 31, n. 2, e310218. https://doi.org/10.3145/epi.2022.mar.18

Kerlinger, F.N. (1986). *Foundations of behavioural research* (3rd ed), New York: Holt, Rinehart and Winston.

Kidd, J. (2016). *Representation.* Routledge

Kinder, M. (1978). Review of the film *Girlfriends*, by C. Weill. *Film Quarterly, 32*(1), 46-50.

Kuhn, A. (1999) The power of the image. En Marris, P., & Thornham, S. (Eds.). *Media studies : a reader* (2ª ed). Edinburgh University Press.

Kuhn, A. (1982) *Women's pictures: feminism and cinema*. Routledge

Kuhn, A. (1984) Women's Genres. Melodrama, soap opera and Theory. *Screen*, n.º 25-1, pp. 18-29.

Krippendorf, K. (1990). Metodología del análisis de contenido. Teoría y práctica. Paidós. (Obra original publicada en 1980).

Kristeva, J. (1969). *Sèméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.

Kristeva, J., Jardine, A., & Blake, H. (1981). Women's Time. *Signs*, *7*(1), 13–35. http://www.jstor.org/stable/3173503

Jakobson, R. (1987). Language in Literature. *Eds. Krysina Pomorska and Stephen Rudy/Harvard UP*.

Jakubinskij, L. P., Knox, J. E., & Barna, L. (1979). ON VERBAL DIALOGUE. *Dispositio*, *4*(11/12), 321–336. http://www.jstor.org/stable/41491182

Jenkins, H. (2006). Introduction: "Worship at the Altar of Convergence": A new paradigm for understanding media change. En *Convergence culture* (pp. 1-24). New York University Press.

Jermyn, D. (2004). In love with Sarah Jessica Parker: celebrating female fandom and friendship in Sex and the City. En Akass, K., & McCabe, J. (Eds.). *Reading Sex and the City*. London: Tauris.

Jodelet, D. (1989). *Les Représentations Sociales*. Presses Universitaires de France.

Johnson, D. (2022). Pluto TV: Channels, portals, and the changing television cosmos. En D. Johnson (Ed.), *From Networks to Netflix: A Guide to Changing Channels* (2ª ed., pp. 20-35). Routledge.

Johnston, C. (1973). Women's Cinema as Counter-Cinema. In *Notes on Women's Cinema* (pp. 24-31). Society for Education in Film and Television. Reimpreso en Thorman, S. (1999) Feminist *Film Theory: A Reader* (pp. 31-40). Edinburgh University Press.

Juesas, M. (2024, febrero 3). *David Fincher defiende a Netflix: "No es el mal, está lleno de gente que quiere hacer películas interesantes"*. Fotogramas. https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a46603675/david-fincher-netflix-peliculas-critica-director-festival-cannes/

Lacalle, C., & Hidalgo-Marí, T. (2016). La evolución de la familia en la ficción televisiva española. *Revista latina de comunicación social*, (71), 470-483.

Lacalle, C., & Gómez, B. (2016). La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, *24*(47), 59-67.

LaSalle, M. (2000). *Complicated women: Sex and power in pre-code Hollywood*. Macmillan.

Laswell, H. D. (1941). Technique of Symbol Analysis (Content Analysis). Document No. 11 Experimental Division for the Study of War Time Communications. In *Washington, DC: Library of Congress*.

Laszlo, J. (1997). Narrative Organisation of Social Representations. *Papers on Social Representations*. 6.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Porte, A., & Cavusoglu, L. (2023). Faux Feminism in a Capitalistic Fever Dream: A Review of Greta Gerwig's Barbie (2023). *Markets, Globalization & Development Review*, 8(2). Doi https://doi.org/10.23860/MGDR-2023-08-02-06

Lauretis, de T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine.* Cátedra.

Lauretis, de T. (1987). *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction*. Indiana: Indiana University Press.

Lauzen, M. M. (2020). *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019*. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University.

Lauzen, M. M., Dozier, D. M., & Horan, N. (2008). Constructing gender stereotypes through social roles in prime-time television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media, 52*(2), 200-214.

LaViolette, F., e Silvert, K. H. (1951). A theory of stereotypes. *Social Forces, 29*, 257-262.

Lagerwey, J., Leyda, J., & Negra, D. (2016). Female-centered TV in an age of precarity. *Genders*, *1*(2).

Leitch, T. M. (1986). *What Stories Are: Narrative Theory and Interpretation*. University Park: Pennsylvania State University Press.

Leo, S. (2006). *La ciudad y el hombre*. Katz Editores.

Lévi-Strauss, C. (1981). *Mito y significado*. Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1977).

Lévi-Strauss, C. (1955). The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, 68(270), 428-444. doi:10.2307/536768

Leverette, M., Ott, B. L., & Buckley, C. L. (2008). *It's not TV: Watching HBO in the post-television era*. Routledge.

Levy, Y. (2022). *Chick TV: Antiheroines and Time Unbound*. Syracuse University Press.

Le Gall, P. (2022). *Utopies Féministes sur nos écrans. Les amitiés féminines en action*. Villejuif: Editions Daronnes.

Lippmann, W. (1922). *Public Opinion*. Harcourt, Brace and Company INC.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Liu, R. (12 de junio 2019). The making of a millennial woman: Feminist, capitalist, Fleabag, Girls, Sally Rooney, Lena Dunham, the unlikeable female character and the relatable. *Another Gaze: A Feminist Film Journal*. Recuperado de https://www.anothergaze.com/making-millennial-woman-feminist-capitalist-fleabag-girls-sally-rooney-lena-dunham-unlikeable-female-character-relatable/

Livingstone, S. M. (1998). *Making sense of television : the psychology of audience interpretation* (2nd ed). Routledge.

Lobato, R. (2019). Netflix nations: The geography of digital distribution. In *Netflix nations*. New York University Press.

Lombardo, E., & Meier, P. (2016). *The Symbolic Representation of Gender: A Discursive Approach*. London: Routledge

Lotz, A. D. (2022). *Netflix and streaming video: The business of subscriber-funded video on demand*. John Wiley & Sons.

Lotz, A. D. (2017). *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*. University of Michigan Library.

Lotz, A. D. (2001). *Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes*. Feminist Media Studies, 1:1, 105-121

Lotz, A. D. (2006). *Redesigning Women: Television after the Network Era*. Chicago: University of Illinois Press.

Lotz, A. D. (2016). The paradigmatic evolution of US television and the emergence of internet-distributed television. *Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, *14*(2), 122-142.

Lotz, A. D. (2007). *The Television Will Be Revolutionized*. New York University Press.

Lotz, A. D. (2014). *The Television Will Be Revolutionized* (2ª ed.). New York University Press.

Lotz, A. D. (2021). Unpopularity and cultural power in the age of Netflix: New questions for cultural studies' approaches to television texts. *European Journal of Cultural Studies*, *24*(4), 887-900.

Lotz, A. D. (2018) *We Now Disrupt This Broadcast.* Cambridge, MA: The MIT Press.

Lotz, A. D., & Eklund, O. (2023). Beyond Netflix: Ownership and content strategies among non-US-based video streaming services. *Journal of Media Studies*, *15*(3), 45-67.

Lull, J. (1995). *Media, communication, culture: a global approach*. Columbia University Press.

Lyotard, J. F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (G. Bennington & B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1979)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MacDonald, M. (1997). *Representing women : myths of femininity in the popular media*. Arnold.

Mancinas-Chávez, R., & Morejón Llamas, N. (2012). Presencia social de las mujeres en series de ficción y cine estadounidense: análisis de estereotipos, contextualización, diagnóstico y perspectiva. In *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género.(pp. 1259-1272). Sevilla: Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla*.

Marcus, S. (2007). Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England. Princeton University Press.

Margolin, U. (1986). The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative. *Poetics Today*, *7*(2), 205–225. https://doi.org/10.2307/1772759.

Marín Pérez, B. (2021). Streaming: ventajas, desafíos y oportunidades de las radiotelevisiones para captar audiencias. *Revista De Ciencias De La Comunicación E Información*, *26*, 45–65. https://doi.org/10.35742/rcci.2021.26.e85.

Martin, B. (2013). *Difficult men: Behind the scenes of a creative revolution: From the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Penguin.

Martin, H., Hertz, E., Messant, F., Delphy, C., Füger, H. & Sala, A. (2011). Les relations d'amitié. *Nouvelles Questions Féministes*, 30, 24-33. https://doi.org/10.3917/nqf.302.0024

Martin-Barbero, J. (2010). *De los medios a las mediaciones : comunicación, cultura y hegemonía* (6ª ed). Anthropos.

Martínez i Surinyac, G. (2010). *El guión del guionista. El desarrollo del guión desde la idea al guión literario*. CIMS

Mattelart, M. (1982) *Mujeres e industrias culturales*. Anagrama.

Mayne, J. (1990). *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Indiana University Press.

McFadden, M. (2010). "L" is for Looking Again: Art and representation on The L Word. *Feminist Media Studies*, *10*(4), 421-439.

McKee, R. (1998). *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Methuen.

McMahon, B., & Quin, R. (1997). *Historias y estereotipos*. Ediciones de la Torre.

McNally, K. (Ed.). (2022). *American Television During a Television Presidency*. Detroit: Wayne State University Press.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

McRobbie, A. (2008). *The Aftermath of feminism: gender, culture and social change*. Sage publications

Mellen, J. (1974) *Women and Their Sexuality in the New Film*. Horizon Press

Menéndez Menéndez, M. I. (2008). Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión. Universitat de les Illes Balears. Servei de PUblicacions i Intercanvi.

Menéndez Menéndez, M. I. y Zurián Hernández, F. A. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy. Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación, 13(25), 55-71.

Mendes, K., & Carter, C. (2008). Feminist and Gender Media Studies: A Critical Overview. *Sociology Compass*, 2(6), 1701-1718. https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2008.00158.x

Mercer, K. y Julien, I. (1994) Black masculinity and the politics of race. En Mercer, K. (ed.), *Welcome to the jungle.* Londres: Routledge.

Mikos, L. (2014). Analysis of Film. En U. Flick (Ed.), *SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis* (pp. 409-423). SAGE Publications.

Miller, V. (2010). *Understanding Digital Culture*. SAGE Publications.

Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Akal.

Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. NYU Press.

Modleski, T. (1982). *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, Routledge.

Molina García, B. (2021). El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión. Comunicación y género, 4(1) 2021, 61-71.

Morin, C. (2017). *Les Héroïnes de séries américaines: De ma sorcière bien-aimée à The Good Wife*. Presses universitaires François-Rabelais (PUFR).

Morley, D. G. (1980). *The nationwide audience*. British Film Institute.

Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Editorial Huemul, S.A. (Obra original publicada en 1961).

Moscovici, S. (1984). *The phenomenon of social representations*. En R. Farr & S. Moscovici (Eds.), *Social representations* (pp. 3-69). Cambridge: Cambridge University Press.

Morley, D. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Amorrortu.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen 16*(3), 6-18.

Mulvey, L. (1989a). Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). En Mulvey, L. (Ed.), *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. Palgrave Macmillan. (pp. 29–38) https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_4

Mulvey, L. (1989b). Notes on Sirk and melodrama). En Mulvey, L. (Ed.), *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. Palgrave Macmillan (pp. 39-44).

Mugny, G., & Carugatí, F. (1985). *L'intelligence au pluriel: les représentatíons sociales de l''intelligence et de son développement*. Cousset: DelVal.

Murdock, M. (1990). *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Shambhala Publications.

Murray, T. (2019). *Studying feminist film theory*. Liverpool University Press.

Nash, M. & Whelehan, I. (eds.) (2017). *Reading Lena Dunham's Girls. Feminism, postfeminism, authenticity, and gendered performance in contemporary television*. Palgrave Macmillan.

Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge.

Negra, D., & Tasker, Y. (Eds.). (2014). *Gendering the recession: Media and culture in an age of austerity*. Duke University Press.

Neira, E. (2020). *Streaming wars: La nueva televisión*. Editorial Planeta.

Nöth, W. (2003). Crisis of representation?. *Semiotica*, *2003*(143), 9-15. https://doi.org/10.1515/semi.2003.019

Nussbaum, E. (2013). Difficult women. *The New Yorker*, *29*(1), 1-7.

O'Connor, P. (1992). *Friendships Between Women: A Critical Review*. Harvester Wheatsheaf.

O'Sullivan, T., Dutton, B., & Rayner, P. (1998). *Studying the media : an introduction* (2nd ed). Arnold.

Palacios, M. L. F., & Santana, A. G. S. (2008). Realidad y ficción en Wisteria Lane: análisis de contenido de los personajes de la serie de televisión Esposas desesperadas. *Perspectivas de la Comunicación*, *1*(2), 95-108

Paszkiewicz, K. (2017). *Rehacer los géneros : mujeres cineastas dentro y fuera de Hollywood*. Icaria.

Paszkiewicz, K., & Rusnak, S. (Eds.). (2020). *Final girls, feminism and popular culture*. New York: Palgrave Macmillan.

Parsons, T. y Bales, M. (1955). *Family, socialization and interaction process.* Nueva York: Free Press.

Pearson, R. (2007). Anatomising Gilbert Grissom: The structure and function of the televisual character. *Reading CSI: Crime TV under the microscope*, 39-56.

Peirce, Ch. S. (1973). *Semiótica de Peirce*. Ediciones Nueva Visión

Peña Cañas, J. J. (2023). *El viaje de las protagonistas en las narcotelenovelas (2010-2019): poder, "no femenino" y violencia* (Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid).

Pérez García, M. E., & Leal Larrarte, S. A. (2017). Las telenovelas como generadoras de estereotipos de género: El caso de México. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 16(31), 171-190.

Pérez, M. & Leal, S. (2017). Las telenovelas como generadoras de estereotipos de género: el caso de México. Anagramas - rumbos y sentidos de la comunicación. 16. 167-185. 10.22395/angr.v16n31a7.

Pérez Pereiro, M. (2008). Modalidades humorísticas na comedia televisiva galega: humor e ideoloxía na fórmula televisiva da comedia de situación [Tesis Doctoral. Universidade de Santiago de Compostela]. Minerva-USC. http://hdl.handle.net/10347/2381

Pérez Pereiro, M. (2020). A creación do suxeito feminino no cinema. Inicios, consolidación e novos caminos da teoría e crítica feministas. En Ledo Antión, M., Pérez Pereiro, M. Roca Baamonde, S. (Eds.). *Cadernos de Comunicación e Xénero CO(M)XÉNERO*. Via Láctea.

Pinedo, I. (2021). *Difficult women on television Drama: The gender politics of complex women in serial narratives*. Routledge.

Piñuel Raigada, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. Estudios.

Plascencia, J. R. (2007). Durkheim y las representaciones colectivas. *Representaciones sociales: Teoría e investigación*, 17-50.

Plaza, J.F. (2010). Introducción: representaciones audiovisuales, identidad de género y transgresión. En. Sangro, P. & Plaza, J.F. (Eds.). La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos. Laertes.

Plothe, T., & Buck, A. M. (Eds.). (2020). *Netflix at the nexus: Content, practice, and production in the age of streaming television*. Peter Lang Incorporated, International Academic Publishers.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pravadelli, V. (2017). Female friendship, globalization and women's filmmaking in the Mediterranean. En Pravadelli, V. (Ed.), *Contemporary women's cinema, global scenarios and transnational contexts* (pp. 29-44). Milán: Mimesis International

Pribram, E. D. (ed.) (1988) *Female Spectators: Looking at Film and Television (Questions for Feminism)*. Verso Books.

Prince, G. (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Propp, V. (2006). Morfología del Cuento [Morfologija skazky] (12ª ed.). Editorial Fundamentos. (Obra original publicada en 1928).

Radway, J. (1984) *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

Raj, P. P. E. (2015). Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality. *Ars Artium: An International Peer Reviewed-cum-Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences*, 3(1), 77-80

Rankin, J. (2002). What is narrative? Ricoeur, Bakhtin, and process approaches. *Concrescence: the Australasian journal of process thought*, *3*(3), 1-12.

Porcel, M. (2023, 27 julio). 'Dulces magnolias', el culebrón feminista que retrata la amistad en las profundidades de EE UU. *El País*. https://elpais.com/television/2023-07-27/dulces-magnolias-el-culebron-feminista-que-retrata-la-amistad-en-las-profundidades-de-ee-uu.html.

Rateau, P., Moliner, P., Guimelli, C., & Abric, J. C. (2012). Social representations theory. In *The Cambridge Handbook of Social Representations* (pp. 478-492). Cambridge: Cambridge University Press.

Raya Bravo, I. (2019). *El viaje de la heroína: 10 iconos femeninos épicos del cine y la televisión*. ReaDuck Ediciones.

Renov, M. (1983). Leave Her to Heaven: The Double Bind of the Post-War Woman. *Journal of the University Film and Video Association*, *35*(1), 28–36. http://www.jstor.org/stable/20686925

Rich, A. (1980). *Compulsory heterosexuality and lesbian existence*. Signs, 5(4), 631-660.

Richardson, B. (2005). *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ohio State University Press.

Richardson, N. (2006). As Kamp as Bree: The politics of camp reconsidered by Desperate Housewives. *Feminist Media Studies*, *6*(2), 157-174.

Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative* (Vol. 1). University of Chicago Press.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (2nd ed.). Routledge.

Ringrose, J. & Renold, E. (2010) Normative cruelties and gender deviants: the performative effects of bully discourses for girls and boys in school, *British Educational Research Journal*, 36:4, 573-596, DOI: 10.1080/01411920903018117

Roca Baamonde, S. (2021). A representación do pobo galego a través da creación de personaxes de ficción das longametraxes cinematográficas (Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela).

Rodriguez, M. P., & Cucklanz, L. (2014). Gender dimension in media and communication studies: main concepts and illustrations in mass mediated texts. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, *50*, 0027-38.

Romaguera, J., & Alsina, N. (1989). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Rooney, S. (2018). *Normal People*. Faber & Faber.

Rosen, M. (1973) *Popcorn Venus; Women, Movies and the American Dream*.

Rosida, I., Handayani, T., Anugrah, F. B., Kurnia, R., & Septiasari, I. (2023). *Women, gossip, and film: Why are women considered gossipers?* Penerbit KBM Indonesia.

Rottenberg, C. (2014). The rise of neoliberal feminism. *Cultural Studies, 28*(3), 418-437. https://doi.org/10.1080/09502386.2013.857361

Roy, C., Bhattacharya, K., Dunbar, R. I. M., et al. (2022). Turnover in close friendships. *Scientific Reports*, 12, 11018. https://doi.org/10.1038/s41598-022-15070-4

Rughiniș, C., Rughiniș, R., & Humă, B. (2016). Impromptu crowd science and the mystery of the Bechdel-Wallace test movement. En *Proceedings of the 2016 CHI Conference Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems* (pp. 487-500). ACM. https://doi.org/10.1145/2851581.2892580.

Ruiz-Muñoz, M. J., & Pérez-Rufí, J. P. (2020). Hermanas, amigas y compañeras en serie. La ficción coral femenina española de las televisiones generalistas y plataformas VOD (1990-2019).

Ryan, M.-L. (Ed.). (2004). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. University of Nebraska Press.

Ryan, M.-L. (2007) Toward a definition of narrative. En Herman, D. *The Cambridge Companion to narrative (Cambridge companions to Literature).* Cambridge University Press.

Saavedra Llamas, M., Herrero de la Fuente, M., & Gago Gelado, R. (2024). Valeria y el liderazgo femenino en la ficción seriada. *Revista de Comunicación*, *23*(1), 535-553.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sánchez Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guion cinematográfico*. Ariel Cine.

Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual /*. UOC.

Sanson, K., & Steirer, G. (2019). Hulu, streaming, and the contemporary television ecosystem. *Media, Culture & Society*, *41*(8), 1210-1227.

Sarbin, T. R. (1986). *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*. Praeger.

Saussure de, F. (1991). *Curso de lingüística general.* Akal.

Schmidt, P. (1975). First Speculations: Russian Formalist Film Theory. *Texas Studies in Literature and Language*, *17*, 327–336. http://www.jstor.org/stable/40755244

Seger, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables : guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Paidós.

Sharpe, S. L., Anderson, A. P., Cooper, I., James, T. Y., Kralick, A. E., Lindahl, H., Lipshutz, S. E., McLaughlin, J. F., Subramaniam, B., Roth Weigel, A., & Lewis, A. K. (2023). Sex and biology: Broader impacts beyond the binary. *Integrative and Comparative Biology*, *63*(4), 960–967. https://doi.org/10.1093/icb/icad113

Shklovski, V. (1991). El arte como artificio. En Todorov, T. (Ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI (Trad. Nethol, A. M.)

Silverstone, R. (1981) *The Message of Television: Myth and Narrative in Contemporary Culture*.Heinemann.

Signorielli, N. (1982). Marital Status in Television Drama: A Case of Reduced Options. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, *26*(2), 593-606.

Signorielli, N., & Bacue, A. (1999). Recognition and respect: A content analysis of prime-time television characters across three decades. *Sex Roles*, *40*(7-8), 527-544

Smith, S. L., Choueiti, M., & Pieper, K. (2016). *Inclusion or Invisibility? Comprehensive Annenberg Report on Diversity in Entertainment*. USC Annenberg School for Communication and Journalism.

Smith, L. S., Pieper, K., Wheeler, S. & Neff, K. (2023) *Inclusion in Netflix Original U.S. Scripted Series & Films.* USC Anneberg Inclusion Initiative.

Smyth, S. L. (2024). Reese Witherspoon's popular feminism: adaptation and authorship in *Big Little Lies*. *New Review of Film and Television Studies*, *22*(1), 296–315. https://doi.org/10.1080/17400309.2023.2263690

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Spangler, L. C. (1989). A historical overview of female friendships on prime-time television. *Journal of Popular Culture*, *22*(4), 13.

Spigel, L., & Mann, D. (Eds.). (1992). *Private screenings: Television and the female consumer* (Vol. 2). U of Minnesota Press.

Spigel, L., & Olsson, J. (2004). *Television after TV: Essays on a Medium in Transition*. Duke University Press.

Springer, K. (2008). Divas, Evil Black Bitches, and Bitter Black Women. African-American women in postfeminist and post-civil rights popular culture. En Brunsdon, C. & Spiegel, L. (Eds.) *Feminist Television Criticism: A Reader* (2ª ed.). McGraw Hill.

Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Routledge.

Strauss, C. (2006). The imaginary. Anthropological Theory, 6(3), 322-344. https://doi.org/10.1177/1463499606066891

Studlar, G. (1984). Masochism and the perverse pleasures of the cinema. *Quarterly Review Of Film Studies*, *9*(4), 267-282. https://doi.org/10.1080/10509208409361219

Svennevig, J. (2000). *Getting acquainted in conversation: A study of initial interactions*. John Benjamins Publishing Company.

Swanson, G. (1991). Building the feminine: Feminist film theory and female spectatorship. *Continuum*, 4(2), 206–217. doi:10.1080/10304319109388208

Tajfel, H. (1982). Social psychology of intergroup relations. *Annual Review of Psychology, 33*, 1–39. https://doi.org/10.1146/annurev.ps.33.020182.000245

Tajfel, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona: Herder.

Taibo, M. (2020, 16 marzo). «Desenfrenadas», la serie de Netflix «millennial» y feminista que querrás comentar en la distancia con tus amigas. *Cosmopolitan*. https://www.cosmopolitan.com/es/famosos/peliculas-series/a31653456/desenfrenadas-netflix-serie/

Tatar, M., & Sánchez Díez, A. I. (2023). *La heroína de las 1001 caras* (1ª edición, junio de 2023). Kōan.

Taylor, C. (2003). *Modern Social Imaginaries*. Duke University Press.

Tedesco, N. S. (1974). Patterns in prime time. *Journal of Communication, 24*(2), 119-124.

Thoër, C., Boisvert, S., & Niemeyer, K. (2022). La télévision à l'ère des plateformes. Quels enjeux et opportunités pour l'industrie de l'audiovisuel et les publics?. *Questions de communication*, (41), 315-338.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Todd, J. (1980). *Women's Friendship in Literature*. Columbia University Press.

Todorov, T. (1984). *Critique de la critique: Un roman d'apprentissage (Poétique t. 1*). Éditions du Seuil.

Todorov, T. (1988). *Introduction to Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Todorov, T. (1967). *Littérature et Signification*. Paris: Larousse.

Todorov, T. (1978). *Poetics of Prose*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Todorov, T. (1971). The 2 Principles of Narrative. *Diacritics*, *1*(1), 37-44

Torres-Romay, E., & Izquierdo-Castillo, J. (2022). La representación de la mujer en la ficción española. Propuesta de clasificación de roles y estereotipos desde la perspectiva de género. *Ámbitos. Revista Internacional De Comunicación*, (57), 102–122. https://doi.org/10.12795/Ambitos.2022.i57.06

Trejo Silva, M. A. (2011). *La telenovela mexicana: Orígenes, características, análisis y perspectivas*. Trillas.

Tuchman, G. (ed.) (1978) *Hearth and Home: Images of Women and the Media*. Oxford University Press, Oxford and New York.

Turner, J. C., & Giles, H. (1981). *Intergroup Behavior*. Oxford: Blackwell.

Turner, G., & Tay, J. (Eds.). (2009). *Television studies after TV: Understanding television in the post-broadcast era*. Routledge.

Valles Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Iberoamericana Vervuert. (Nuevos hispanismos; 3).

Viveros Vigoya, M. (2007). *Teorías feministas y estudios sobre varones y masculinidades: dilemas y desafíos recientes.* Universidad del Valle, Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad.

Vinacke, W. E. (1956). Explorations in the dinamic processes of sterotyping. *Journal of Social Psychology*, *43*, 105-132.

Vogler, C. (1999). *The Writer's journey : mythic structure for storytellers and screenwriters* (2nd rev. ed). Pan Books.

Voloshinov, V. N. (1976) *El Signo Ideológico Y La Filosofía Del Lenguaje*. Ediciones Nueva Visión.

Vygotsky, L.S. (1971). *The psychology of art.* Cambridge, The M.I.T. Press.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Vygotsky, L. S., & Kozulin, A. (1989). *Thought and language* ([1st ed. 4th printing]). The Mit Press.

Wagner, W., & Hayes, N. (2011). *El discurso de lo cotidiano y el sentido común : la teoría de las representaciones sociales*. Anthropos.

Wallenstein, A. (2013, 12 agosto). Netflix flexes new muscle with breaking bad ratings boom. *Variety*. https://variety.com/2013/digital/news/netflix-flexes-new-muscle-with-breaking-bad-ratings-boom-1200577029/

Warn, S. (2006). Introduction. En Akass, K., & McCabe, J. (Eds.). *Reading 'The L Word': Outing contemporary television*. I.B. Tauris.

Wayne, M. L., & Uribe Sandoval, A. C. (2023). Netflix original series, global audiences and discourses of streaming success. *Critical Studies in Television*, *18*(1), 81-100.

Wilks, L. (2012). Is Grey's Anatomy on the Wave? A Feminist Textual Analysis of Meredith Grey and Cristina Yang.

Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, *44*(4), 2–13. https://doi.org/10.2307/1212758

Williams, L. (1990). Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama. En Erens, P. (Ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington, indiana University Press. pp. 137-162.

Williams, L. (2015). 3 When the Woman Looks. In B. Grant (Ed.), *The Dread of Difference, 2nd ed.: Gender and the Horror Film* (pp. 17-36). New York, USA: University of Texas Press. https://doi.org/10.7560/771376-003

Williams, R. (1974). *Television: Technology and Cultural Form*. Londres: Fontana.

Wimmer, R. D., & Dominick, J. R. (1991). *Mass media research: An introduction* (3rd ed.). Belmont, CA: Wadsworth.

Winch, A. (2013). *Girlfriends and postfeminist sisterhood*. Palgrave Macmillan.

Wittig, M. (1992). *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press.

Whelehan, I. (2017). Hating Hannah: Or learning to love (post) feminist entitlement. En Nash, M. & Whelehan, I. (Eds.) *Reading Lena Dunham's Girls: feminism, postfeminism, authenticity and gendered performance in contemporary television*, 31-44.

Wollen, P. (1982). *Signs and Meaning in the Cinema*. Indiana University Press.

Wood, E. A. (2009). *Gendered lives: Communication, gender, and culture*. Belmont, CA: Wadsworth Cengage Learning.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Woodward, K. (ed.) (1997). *Identity and difference*. Sage

Yalom, M. & Brown, T. D. (2015) *The social sex: a history of female friendship*. HarperCollins.

Zanna, M. P. y Olson, J. M. (1994). *The Psychology of Prejudice*. Hillsdale: Erlbaum.

Zhao, X., & Gantz, W. (2003). Disruptive and cooperative interruptions in prime-time TV dramas: The role of gender, status, and topic. *Journal of Communication*, *53*(2), 347-362.

Zinoman, J. (2015, March 26). How the modern TV comedy explores narrative ambition. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2015/03/26/arts/television/how-the-modern-tv-comedy-explores-narrative-ambition.html

Zurián Hernández, F. A., & Herrero Jiménez, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica como marco teórico y metodológico para la investigación en la cultura audiovisual. *Área Abierta*, *14*(3), 6-21. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

10 FILMOGRAFÍA

Albou, K. (Directora). (2009). *The Wedding Song* [Película]. Strand Releasing.

Alderton, D. (Creadora). (2021). *Everything I know about love* [Serie de televisión]. BBC.

Alexandra, D., & Jacobs, M. (Creadores). (1987-1990*). My Two Dads* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Michael Jacobs Productions, Tri-Star Television,

Anderson S. J. (Creadora). (2020). *Sweet Magnolias* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Netflix.

Aronofsky, D. (Director). (2010). *Black Swan* [Película]. Fox Searchlight Pictures.

Armiñán, J. de (Productor). (1961-1962). *Chicas en la ciudad* [Serie de televisión]. TVE.

Armiñán, J. de (Productor). (1961). *Mujeres Solas* [Serie de televisión]. TVE.

Armstrong, J. (Creador). (2018-2023). *Succession* [Serie de televisión]. Home Box Office.

Arzner, D. (Directora). (1940). *Dance, girl, dance*. [Película]. RKO Pictures.

Audry, J. (Director). (1951). *Olivia* [Película]. Cinédis.

Banquells, R. (Director). (1959). *Teresa.* [Telenovela] Televisa.

Barrett, B., & Perotta, J. (Creadores). (1981-1988). Cagney & Lacey [Serie de televisión]. Barney Rosenzweig Productions; Columbia Pictures Television.

Barris, K., & Rosen, W. (Productores ejecutivos). (1993–1998). *Living Single* [Serie de televisión]. Warner Bros. Television.

Belson, J. (Director). (1987). *Surrender* [Película]. Estados Unidos: The Cannon Group, Inc

Benet i Jornet, J. M., Onetti, A., Sirera, R., & Cubedo, M. (Creadores). (2005-2012). *Amar en tiempos revueltos* [Serie de televisión]. España: Diagonal TV.

Blacke, W. & Manings, A. (Creadores). (1975-1983). *One Day at a Time* [Serie de television]. CBS.

Bloom, R., & McKenna, A. (Creadoras). (2015-2019). *Crazy Ex-Girlfriend* [Serie de televisión]. Estados Unidos: The CW.

Bloodworth-Thomason, L. (Creadora). (1986-1993). *Designing Women* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Bloodworth/Thomason Mozark Productions, Columbia Pictures Television.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Borden, L. (Director). (1983). *Born in Flames* [Película]. First Run Features.

Boyett, T. L., & Miller, R. L. (Productores ejecutivos). (1986-1991). *Valerie's Family* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Lorimar Television.

Brock Akil, M. (Creadora). (2000-2008). *Girlfriends* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Happy Camper Productions, Grammnet Productions, CBS Paramount Network Television

Brooks, J. L. (Director). (1983). *Terms of Endearment* [Película]. Paramount Pictures.

Brooks, J. & Burns, A. (Creadores). (1974-1978). *Rhoda* [Serie de televisión]. MTM Enterprise.

Brooks, J. & Burns, A. (Creadores). (1970–1977). *The Mary Tyler Moore Show* [Serie de televisión]. MTM Enterprise.

Burge, C. (Creador). (1998-2006). *Charmed* [Serie de televisión]. Paramount Network Television; Spelling Television.

Campos, R., Neira, G.R. & Fernández, T. (Creadores). Las chicas del cable [Serie de televisión]. Netflix, Bambú Producciones.

Carvajal, E. (Autora). (2015). Planeando el tiempo [Canción]. En *Rey*. Sony Music Entertainment México.

Cassavetes, J. (Productor & Director). (1974). *A Woman Under the Influence* [Película]. United States: Faces International Films.

Chaiken, I., Abbott, M., & Greenberg, K. (Creadoras). (2004-2009). *The L Word* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime Networks, Coast Mountain Films Studio.

Chase, D. (Creator). (1999-2007). *The Sopranos* [Serie de televisión]. Home Box Office (HBO).

Cherry, M. (Creador). (2004-2012). *Desperate Housewives* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Cherry Productions, ABC Studios.

Coben, S. (Creadora). (1984-1989). *Kate & Allie* [Serie de televisión]. Estados Unidos: CBS.

Coel, M. (Creadora). (2020). I May Destroy You [Serie de televisión]. Home Box Office (HBO); Various Artists Ltd.; FALKNA Productions.

Collins, R.E. (Creador). (1974-1978). *Police Woman* [Serie de televisión]. United States: NBC.

Costanzo, S. (Director). (2018). *L'amica geniale* [Serie de televisión]. HBO, RAI, TIMvision.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cramer, S.D. & Ross, S.R. (Creadores). (1975-1979) *Wonder Woman* [Serie de televisión]. Warner Bros.

Daniels, G., & Schur, M. (Creadores). (2009-2015). *Parks and Recreation* [Serie de televisión]. Estados Unidos: NBC.

Deitch, D. (Director). (1985). *Desert Hearts* [Película]. The Samuel Goldwyn Company.

Dunham, L. (Creadora). (2012-2017). *Girls* [Serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.

English, D. (Creadora). (1988-1998). *Murphy Brown* [Serie de Televisión]. CBS.

Ephron, N. (Directora). (1992). *This is My Life* [Película]. 20th Century Fox.

Escobar, S., Campos, R. & Neira, G.R. (Creadores). (2014-2016). *Velvet* [Serie de televisión]. Bambú Producciones.

Evans, M. & Monte, E. (Creadores). (1974-1979). *Good Times*. [Serie de Televisión]. Tandem Productions.

Favreau, J. (Creador). (2019). *The Mandalorian* [Serie de televisión]. Lucasfilm; Disney+.

Fischer, S.P., Levinson, R. & Link, W. (Creadores). (1984-1996). *Murder, She Wrote*. [Serie de Televisión]. Universal Television.

Flahive, L., & Mensch, C. (Productores ejecutivos). (2017–2019). *GLOW* [Serie de televisión]. Netflix; Tilted Productions.

Fleming, A. (Director). (1996). *The Craft* [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Frank, F., Spiegel, E. R., & Perry, F. (Productores), & Perry, F. (Director). (1970). *Diary of a Mad Housewife* [Película]. United States: Universal Pictures.

Franklin, J. (Creador). (1987-1995). *Full House* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Jeff Franklin Production

Gaitán, F. (Creador). (1999-2001). *Yo soy Betty, la fea* [Serie de televisión]. Colombia: RCN Televisión.

Getchell, R. (Creador) (1976-1985). *Alice* [Serie de Televisión]. Warner Bros. Television.

Gilligan, V., Johnson, M. y MacLaren, M. (Productores ejecutivos). (2008–2013). B*reaking Bad* [Serie de Televisión]. High Bridge Entertainment; Gran Via Productions; Sony Pictures Television.

Glazer, I., & Jacobson, A. (Creadoras). (2014-2019). *Broad City* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Comedy Central.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gómez Obregón, J. (Productor). (1958) *Senda Prohibida* [Telenovela]. Televisa.

Gristein, M. (Creadora). (2008-) Mujeres Asesinas [Serie de Televisión] Madiamates, Televisa.

Guy, C. (1912). Les Résultats du Féminisme [Película].

Harris, S. (Creadora). (1985-1992). *The Golden Girls* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Witt/Thomas/Harris Productions, en asociación con Touchstone Television.

Herron, K. (Directora), & Waldron, M. (Creador). (2021). *Loki* [Serie de televisión]. Marvel Studios; Disney+.

Huezo, T. (Directora). (2021). *Noche de fuego* [Película]. Pimienta Films.

Hurwitz, M. (Creador). (2003-2019). *Arrested Development* [Serie de televisión]. Imagine Television; 20th Century Fox Television; Netflix.

Ibarra, E. (Prodctor) (1997). Mirada de mujer [Telenovela]. TV Azteca.

Iannucci, A. (Creador). (2012-2019). Veep [Serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.

Ingelsby, B. (Creador). (2021). Mare of Easttown [Miniserie de televisión]. Home Box Office (HBO); Mayhem Pictures; wiip Studios; Juggle Productions.

Kaplan, J. (Director). (1988). *The Accused* [Película]. Paramount Pictures.

Kelley, D. E. (Creador). (2017-2019). *Big Little Lies [*Serie de televisión]. Home Box Office (HBO); Blossom Films; David E. Kelley Productions; Pacific Standard.

Kelley, D. E. (Creador). (1997-2002). *Ally McBeal* [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television; David E. Kelley Productions; 20th Television (FOX).

Kershner, I. (Director). (1972). *Up the Sandbox* [Película]. Barwood Films.

King, M. P. (Director). (2008). *Sex and the City* [Película]. New Line Cinema.

King, R., & King, M. (Creadores). (2009-2016). *The Good Wife* [Serie de televisión]. Estados Unidos: CBS.

Kirgo, G. (Creador). (194-1975). *Get Christie Love!* [Serie de Televisión]. ABC.

Kohan, J. (Creadora). (2013-2019). Orange Is the New Black [Serie de televisión]. Lionsgate Television; Tilted Productions; Netflix.

Kusama, K. (Directora). (2009). *Jennifer's Body* [Película]. 20th Century Fox.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Jackson, P. (Director). (1994). *Heavenly Creatures* [Película]. Nueva Zelanda: WingNut Films, Miramax Films.

Larrosa, E. (Productor). (2001). *Amigas y rivales* [Serie de Televisión]. Televisa

Lear, M. & Speight, J. (Creadores). (1971-1979). *All in the Family* [Serie de Televisión]. CBS.

Lear, M. (Creador). (1972-1978). *Maude* [Serie de television]. Tandem Productions.

Lee, D., Angell, D. & Casey, P. (Creadores). (1993-2004). *Frasier* [Serie de televisión]. Paramount Television.

López Castaño, M. (2020). *Valeria* [Serie de televisión]. España: Netflix

Luketic, R. (Director). (2001). *Legally Blonde* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Maguire, H. (Director). (2001). *Bridget Jones's Diary* [Película]. Universal Pictures; StudioCanal; Miramax.

Mankiewicz, J. L. (Director). (1950). *All about Eve* [Película]. 20th Century Fox.

Marshall, P. D. (2009). Screens: television's dispersed 'broadcast'. En G. Turner & J. Tay (Eds.), *Television Studies After TV* (1ª ed., pp. 10). Routledge.

Martínez Ulanosky, D. (Creador) (2020). *Desenfrenada*s [Serie de televisión]. México: Netflix.

Mercero, A. (Creador). (1991-1995). *Farmacia de guardia* [Serie de televisión]. España: Antena 3.

Micklin Silver, J. (Director). (1988). *Crossing Delancey* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

Miller, B. (Creador). (2017-). *The Handmaid's Tale* [Serie de televisión]. Hulu; MGM Television.

Murphy, R.; Canals, S.; Falchuk, B. (Creadores). (2018-). Pose [Serie de televisión]. FX Productions; Color Force.

Nicholl, D., Ross, M. & West, B. (Creadores). (1975-1985) *The Jeffersons* [Serie de televisión] T.A.T. Communications.

Nichols, M. (Director). (1988). *Working Girl* [Película]. United States: 20th Century Fox.

Nimoy, L. (Director). (1988). *The Good Mother* [Película]. Touchstone Pictures.

Nunn , L. (Creadora). (2019-). *Sex Education* [Serie]. Netflix.

Olivares, J. (Creador). (2012-2014). *Isabel* [Serie de Televisión]. Diagonal TV.

USC DE COMPOSTELA

Persky, B. & Denoff, B. (Creadores). (1966-1971). *That Girl*. [Serie de televisión]. Daisy Productions.

Rhimes, S. (Creadora). (2006-). *Grey's Anatomy* [Serie de televisión]. Shondaland; The Mark Gordon Company; ABC Studios; Touchstone Television.

Rae, I., & Wilmore, L. (Creadoras). (2016-2021). *Insecure* [Serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.

Ross, H. (Director). (1977). *The Turning Point* [Película]. 20th Century Fox.

Ruben, J. (Director). (1991). *Sleeping with the Enemy* [Film]. 20th Century Fox.

Condal, R, Martin, G.R.R. (Creadores)(2022). *House of the Dragon* [Serie de televisión]. Home Box Office.

Sciamma, C. (Directora). (2014). *Bande de Filles* [Película]. Hold Up Films; Lilies Films.

Sciamma, C. (Directora). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* [Película]. Lilies Films; Arte France Cinéma; Hold Up Films.

Scorsese, M. (Director), & Davison, D. (Productor). (1974). *Alice Doesn't Live Here Anymore* [Película]. United States: Warner Bros.

Scott, R. (Director). (1991). *Thelma & Louise* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Sherman-Palladino, A. (Creadora). (2000-2007). Gilmore Girls [Serie de televisión]. Dorothy Parker Drank Here Productions; Hofflund/Polone; Warner Bros. Television.

Shyer, C. (Director). (1987). *Baby Boom* [Película]. Estados Unidos: United Artists, distribuida por MGM/UA Communications Co.

Simon, D. (Creador). (2002-2008). *The Wire* [Serie de Televisión]. HBO.

Sistach, M. (Directora). (2002). *Perfume de Violetas* [Película]. México: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Alta Vista Films.

Spelling, A. (Productor). (1976-1981). *Charlie's Angels* [Serie de televisión]. United States: ABC.

Spielberg, S. (Director). (1985). *The Color Purple* [Película]. Warner Bros.

Star, D. (Creador). (1998-2004). *Sex and the City* [Serie de televisión]. Home Box Office (HBO).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Stopello, R. (Creador). (2011-). *La Reina del Sur*. [Serie de televisión]. Telemundo Global Studios.

Stopello, R. (Creador). (2014-2019). *Señora Acero* [Serie de televisión]. Telemundo Global Studios.

Uriarte Cordero, O. & Martín Puig, B. (Autoras) (2019). Dolor [Canción]. En *Clara Oscuridad.* Mont Ventoux.

Urquidi, A.C. (Productora). (2010). *Las Aparicio* [Telenovela]. Argos Comunicación.

Vallée, J. (Director). (2018). Sharp Objects [Miniserie de televisión]. Crazyrose; Fourth Born; Home Box Office (HBO); Blumhouse Television.

Vasconcelos, A. (Creador). (1996-1997). *Xica da Silva* [Serie de televisión]. Brasil: Rede Manchete.

Vidor, K. (Director). (1937). *Stella Dallas* [Película]. United Artists.

Waller-Bridge, P. (Creadora). (2016-2019). Fleabag [Serie de televisión]. Two Brothers Pictures; All3Media International; Amazon Studios; BBC Three.

Waters, M. (Director). (2004). *Mean Girls* [Película]. Paramount Pictures.

Weber, L. (Director). (1916). Where Are My Children [Película].

Weill, C. (Directora). (1978). *Girlfriends* [Película]. Warner Bros.

Weiss, J. (Creadora). (2019–2020). *Dollface* [Serie de Televisión]. Hulu.

Wexler, P. (Productor), & Mazursky, P. (Director). (1978). *An Unmarried Woman* [Película]. United States: 20th Century Fox.

Williams, M. (Creador). (1988-1997). *Roseanne* [Serie de televisión]. Estados Unidos: ABC.

Willimon, B. (Creador). (2013-2018). *House of Cards* [Serie de televisión]. Media Rights Capital; Panic Pictures; Trigger Street Productions; Wade/Thomas Productions; Netflix.

Winick, G. (Director). (2004). *13 going on 30* [Película]. United Artists.

Wyler, W. (Director). (1961). *The Children's Hour* [Película]. United Artists.

Yagüe, V. (Creadora). (2008-2019). La Señora [Serie de Televisión] Diagonal TV.

Yates, P. (Director). (1987). *Suspect* [Película]. United States: TriStar Pictures.

Zemeckis, R. (Director). (1992). *Death Becomes Her* [Película]. Universal Pictures.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Zieff, H. (Director). (1980). *Private Benjamin* [Película]. United States: Warner Bros.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El movimiento #MeToo marcó un hito en la popularización del feminismo contemporáneo, influyendo notablemente en la cultura mediática y promoviendo la emergencia del feminismo pop o neoliberal. Esta influencia se refleja en el aumento de producciones culturales que abordan temas de violencia sexista y sororidad. En este contexto, esta tesis doctoral, desde una perspectiva feminista y de los Estudios Culturales, se enfoca en examinar cómo estas representaciones reflejan y responden a las cambiantes percepciones sociales sobre el género, particularmente en la era post #MeToo. El estudio se centra específicamente en analizar la representación de las mujeres en las series Desenfrenadas, Sweet
Magnolias y Valeria de Netflix producidas en México, Estados Unidos y España respectivamente.