



**LAS MUJERES YA NO SON LO QUE ERAN. NUEVOS MODELOS FEMENINOS  
EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL**

*Women are no longer what they used to be. New feminine models  
in the audiovisual narrative*

**Juana Gallego Ayala**

[Joana.Gallego@uab.cat](mailto:Joana.Gallego@uab.cat)

*Universitat Autònoma de Barcelona - España*

*Recibido: 23-02-2021*

*Aceptado: 10-06-2021*

**Resumen**

Este texto analiza los modelos femeninos que se están imponiendo en la nueva narrativa audiovisual. Las mujeres han ocupado casi siempre un lugar secundario en los relatos de ficción, y aun siendo protagonistas han sido representadas mayoritariamente como personas que anteponían los intereses de los demás a los suyos propios en todos los órdenes de la vida. Los nuevos modelos que proponen las series de ficción presentan mujeres que actúan y viven para sí, que intentan encontrar acomodo en una sociedad en la que todavía perviven los estereotipos de género que estas nuevas heroínas tratan de combatir. La renovación de los clásicos modelos femeninos es de vital importancia para proporcionar nuevos referentes a las jóvenes generaciones.

**Palabras clave:** modelos femeninos; narrativa audiovisual; nuevas propuestas audiovisuales; mujeres en series de ficción; referentes generacionales.

**Abstract**

This text focuses on the female models that are being imposed in the new audiovisual narrative. Women has occupied mostly a secondary place in the fiction stories, and even as protagonists, they were depicted as persons who put their personals interests in a second place, either in the workplace, in sentimental or in family life. Women in the new fictional series are persons who act and want to live one's own life. They give priority to their jobs in their lives and they usually maintain anticonventional sentimental relationships. These women try to maintain equality relationships either in their professional and in the family life. The renewal of the classic feminine models is of utmost importance to promote new referents to new generations.

**Keywords:** female models; audiovisual narrative; new audiovisual proposals, women in fiction series, generational referents.

## 1. Introducción

Que la ficción audiovisual es una de las mayores fuentes nutricias del imaginario social colectivo no parece que pueda ser cuestionado. Desde que el cine se popularizó a primeros del siglo XX es la modalidad audiovisual que más impacto tiene en la conciencia del ser humano. No vamos a restarle importancia a otros productos culturales, como la música, la literatura, el cómic, el arte, la fotografía etc. pero el relato audiovisual ha hechizado a millones de personas desde sus inicios, ya sea en formato cinematográfico, en pantalla pequeña o más recientemente, que es el tema que aborda este texto, en capítulos seriados de televisión.

No se pretende hacer un listado exhaustivo de los numerosos trabajos que han abordado la influencia del relato, especialmente el vehiculado a través de la televisión, por lo que citaremos algunas aportaciones que nos parecen las más significativas, como los trabajos de Ang (1985), Morley (1986), Lull (1990), Silverstone (1994), Thompson (1998) o Buonanno (1999) que en el ámbito internacional son pioneros en el tema de la influencia de lo audiovisual en la sociedad. Más específicamente centrados en el tema que nos ocupa, se han producido bastantes aportaciones como los de Martín Alegre (2005), Galán (2007), Menéndez (2006a, 2006b, 2008, 2013), Tous, (2012, 2015), Menéndez y Zurián (2014), Lacalle (2016), el conjunto de textos publicados bajo el título de *Sexo, mujeres y series de televisión* de varias autoras (2015), las aportaciones de Anna Tous y Sue Aran-Ramspott (2017), Gavilán, Martínez-Navarro, y Ayestarán (2019) y Cambra-Badii et. altri (2019) entre los más actuales y que específicamente se han centrado en el análisis de las mujeres en las series de televisión. Todas estas referencias se unen al más reciente volumen descriptivo titulado *Mujeres en las series* (2019) de Anabel Vélez; todavía no se ha publicado ninguna monografía centrada en los modelos femeninos en la ficción seriada audiovisual posterior al movimiento #MeToo, aunque es de esperar que se produzca producción académica sobre el tema en un futuro próximo.

En este texto nos vamos a centrar en veinte series de ficción televisiva que se han producido y emitido en 2019 o 2020. Aunque en algún caso alguna serie haya tenido una producción anterior, y por tanto conste de varias temporadas, como por ejemplo *Rita*, que empezó en el 2012, o *Jessica Jones* que se inició en el 2015, todas ellas han continuado produciéndose hasta al menos el 2019.

## 2. De *Mary Taylor Moore* a *Little Big Lies*

La narración seriada no es un invento de la televisión. De hecho, la literatura ya recurrió a este formato desde sus inicios. Grandes autores y autoras escribieron gran parte de sus novelas por entregas en los diarios y revistas de la época. Por ejemplo, Charles Dickens, de quien se tiene documentado que quienes seguían sus obras acudían al puerto de Nueva York para recibir a los

visitantes que traían entregas de las novelas del escrito británico. Su obra, *Grandes Esperanzas*, entre otras, se publicó semanalmente entre 1860-1861 en *All the year*. Leon Tolstoi publicó *Anna Karenina* en *El Mensajero Ruso* entre 1875 y 1877, igual que *Guerra y Paz*; Dovstoyeski publicó en el mismo diario *Los hermanos Karamazov* entre 1879 y 1880, o *Crimen y Castigo*. Entre nosotros también había escritoras que publicaban por entregas, como Emilia Pardo Bazán, o Benito Pérez Galdós.

A la literatura le seguiría la radionovela, que en España adquirió gran importancia, sobre todo en el ámbito rural, a donde era difícil que penetrara otro tipo de medio de comunicación que no fuese la radio. Radionovelas emblemáticas fueron *Lo que nunca muere* (1952) o *Ama Rosa* (1959) que convocaba cada día hacia las cuatro de la tarde a una legión de amas de casa que lloraban las penalidades de una mujer que tiene que ocultar a su hijo que es su madre. El artífice de la mayoría de radionovelas de la época fue Guillermo Sautier Casaseca, un canario afincado en Madrid, que dominó el folletín radiofónico durante casi treinta años (Albillo Torres, 2015).

De ahí al relato seriado de la televisión hay un paso. Cuando la televisión empieza a tener presencia en la vida cotidiana de la ciudadanía no tardará en aparecer el relato seriado que podían prolongarse durante años. Entre las series más populares que pudimos ver en España, de origen sobre todo americano se encontraban *La tribu de los Brady* (1969-1974); *La Casa de la pradera* (1974-1983); la británica *Los Rooper* (1976-1979) *Dallas* (1978-1991); *Falcon Crest* (1981-1990); *Dinastía* (1981-1989) o *Las chicas de oro* (1985-1992) o ya más cerca en el tiempo *Roseanne* (1988-1997).

Entre todas ellas destaca *El Show de Mary Taylor Moore* (1970-1977) que podríamos decir es el precedente de las mujeres emancipadas que hoy estamos analizando. Entre las series españolas que tuvieron más impacto se pueden citar *Crónicas de un pueblo* (1971-1974); *Anillos de oro* (1983) con un joven Imanol Arias y una madura Ana Diosdado que se atrevían a lidiar con un asunto recién aprobado en 1981 como era el divorcio; *Farmacia de guardia* (1991-1995) *Médico de familia* (1995-1999) o *Periodistas* (1998-2002), además de la incombustible *Cuéntame como pasó* (2001-2020), que lleva en antena 20 años intentando explicar la historia de España desde 1968.

Pese a la diversidad de relatos audiovisuales y la variedad de personajes, si hacemos una clasificación del tipo femenino que se presenta podríamos dividirlos en los dos modelos de mujer que refieren la polaridad Eva/María; santa/puta.; ángel del hogar/pérfida y maligna que se ha cultivado tanto en el cine (Gallego (2012); Castejón (2020) como en las series de televisión.

- a) Protagonistas con comportamiento convencional: (tipo *La tribu de los Brady*, *La casa de la pradera*) que son sobre todo mujeres compañeras, esposas, madres, amigas y sus cualidades fundamentales ser complacientes, sufridoras, entregadas, pacientes, sumisas, amorosas, es decir personajes sin una vida propia.

b) Protagonistas con comportamientos no convencionales (mujeres irritantes, insufribles (*Los Rooper*) odiosas (*Falcon Crest*) manipuladoras, frías, exigentes (*Dallas*, *Dinastía*) insumisas (*Roseanne*) o indómitas (*Las Chicas de Oro*) pero escindidas entre el mundo doméstico y el exterior.

Si atendemos a los escenarios donde estas historias tenían lugar veremos que la mayor parte de las historias ocurrían en escenarios domésticos, los temas dominantes son las relaciones sentimentales, amorosas o familiares y la mayoría de los personajes femeninos son planos, sin profundidad ni complejidad.

Hay que esperar hasta finales de los 90 para ver emerger series que presentaran unos nuevos modelos femeninos y reflejaran los cambios producidos en las vidas de las mujeres de finales del siglo XX. Incluso en las primeras series del siglo XXI que podríamos ya incluir en el calificativo “de calidad” (Gorgot, 2014) los personajes centrales son masculinos, como *Twin Peaks* (1990-1991); *Los Soprano* (1999-2007); *El Ala Oeste de la Casa Blanca* (1999-2006); *The Wire* (2002-2006), *Perdidos* (2004-2010); *Mad Men* (2007-2015); *Newsroom* (2012-2014), aunque ya empiecen a despuntar algunos personajes femeninos con carisma, como C.J.Cregg, la portavoz presidencial en *El Ala Oeste*; MacKenzie, la productora de *Newsroom*; Kate, la presidiaria audaz de *Perdidos* o Peggy Olson la secretaria que aspira a creativa de publicidad de *Mad Men*.

Todas las que se ha citado hasta ahora abordan temas generales, no específicamente centrados en las peripecias femeninas. Las que sí se centran en las vidas de las mujeres son *Sexo en Nueva York* (1998-2004), *Gilmore Girls* (2000-2007); *Mujeres desesperadas* (2004-2012); *Gossip Girls* (2007-2012); *Girls* (2012-2017) o *New Girl* (2011-2016) que constituyen una oleada de series que supuestamente reflejan las vivencias y preocupaciones de las mujeres de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI (Fernández Morales (2006); Menéndez, (2006b).

Mucho se ha escrito si estas series son feministas o postfeministas (Chicharro (2013); (McRobbie (2004), (2009) lo cierto es que se centran en asuntos y problemáticas que no se habían tratado tan profusamente con anterioridad, y que de alguna manera abordan los temas femeninos con cierto respeto y profundidad.

Sea dicho lo anterior con la salvedad de las películas secuelas de *Sexo en Nueva York*, que podría haber quedado en la historia de las series como una de las que mejor abordó la vida y relaciones de una cierta clase y estatus de mujeres de finales de los 90, pero que sin embargo cerró el ciclo con *Sexo en Nueva York 2* (2010) una película que lejos de acercarnos a una visión de las cuatro amigas en su madurez, presenta a Carrie, Charlotte, Miranda y Samantha en un entorno de exagerada ostentación, exhibiendo unos comportamientos un tanto estridentes más propios de la juventud que de la adultez.

### 3. Las series que preceden al #MeToo

Sin embargo, las mujeres empiezan a adquirir verdadero protagonismo en series que no están centradas específicamente en las experiencias femeninas sino en asuntos generales a partir de series como *Borgen* (2010-2013), *Bron/Broen* (2011-2018) *Orange is the New Black* (2013-2019) *Top of the Lake* (2013-2017) *The Fall* (2013-2016) *Fargo* (2014-2015) *Fleabag* (2016-2019) o *The Good Fight* (2017-2020).

La primera se centra en la vida de una primera ministra danesa (Birgitte Nyborg) con sus avatares políticos y también familiares, que nunca pone su familia por delante de su profesión, aunque ello le cueste el divorcio de un marido que, por otra parte, es ejemplar, algo que va a ser una constante en la vida de las nuevas heroínas, que no van a permitir postergar sus carreras para satisfacer a sus maridos o hijos.

El mismo camino lleva Saga Norén, la peculiar policía sueca de *Bron/Bruin* (*El Puente*), cuya falta de empatía y sentido de la oportunidad la llevará a cometer más de una indiscreción. Saga Norén hace gala de un comportamiento desacomplejado en sus relaciones sexuales, de las que no siente que deba dar explicaciones ni por ello la obligación de estar vinculada a nadie, salvo al final a su compañero de trabajo, que le despierta unos sentimientos diferentes a todos los que hasta entonces había experimentado y al que le salvará la vida en varias ocasiones.

Igual que la tenaz detective Stella Gibson de *The Fall* (*La caza*), cuya minuciosa y precisa investigación acabará por desenmascarar al temible asesino en serie que se oculta tras un en apariencia respetable asistente social. Stella Gibson ha dejado atrás a la investigadora que la hizo famosa, Scully de *Expediente X*, y no solo porque ahora es agente de Scotland Yard y no del FBI, sino porque en *The Fall* no es ni espera ser la *chica* de nadie, sino una profesional que labra su propio camino y cuyo comportamiento sexual se muestra libre de prejuicios.

Las mujeres de *Orange is the New Black* viven en la cárcel, por eso sus problemas no son los típicos de un grupo de cuatro amigas que comparten piso en Nueva York, sino la supervivencia de cada día en un entorno hostil, con la competencia entre los grupos de internas, al mismo tiempo que tienen que defenderse del hostigamiento de los funcionarios. La rivalidad entre grupos no les impide en ciertos momentos complicidades intra étnicas cuando han de enfrentarse a un enemigo común. No solo comparten celdas y comedor sino mucho, mucho sexo.

Con *Top of the Lake* se abordan dos temas que están siendo debatidos en la actualidad, como son el abuso sexual de un padre a su hija (primera temporada) y las granjas de vientres de alquiler y la compraventa de criaturas para parejas acomodadas del primer mundo (segunda temporada). La policía Robin Griffin ha de lidiar con ambos temas no solo profesionalmente, sino también con aspectos que la han afectado personalmente, como superar la violación sufrida en su juventud. La novata policía de *Fargo*, Molly Solverson, fue primero una Frances McDormand embarazada en la película del mismo título (1996), y en la primera temporada ha heredado el

cargo de policía que ya ejerció su padre, cuyo deseo de que su hija abandone la profesión no es satisfecho por la misma razón por la que él no la abandonó en su momento. *Fleabag*, una londinense treintañera explora la vida de forma desacomplejada sin olvidar el sentimiento de culpa que experimenta por la muerte de su mejor amiga. Sin olvidar a Diane Lockhart de *The Good Fight*, que tras aparecer en *The Good Wife* como secundaria de lujo, es ahora una madura y eficaz abogada que tiene que reinventarse tras caer en desgracia en el anterior bufete.

Política honesta la protagonista de *Borgen*, o policías incorruptibles, profesionales entregadas a su trabajo, minuciosas, inteligentes resolutivas y casi siempre pésimas amas de casa, y prisioneras variopintas, las nuevas series ofrecen un variado perfil de mujeres que tienen poco o muy poco que ver con los modelos complacientes, sumisas y abnegadas esposas de las series de antaño. Algo que ya va a desaparecer por completo en la era Post-MeToo.

Los *Expediente X* (1993-2002) o *Las CSI* (2000-2015) ya nos habían presentado mujeres profesionales, pero estos prototipos parece que ofrecen la fantasía de centrarse en las heroínas cuando en realidad están explicando la historia del héroe (Martín Alegre, 2005).

#### 4. Nuevos referentes en la ficción audiovisual actual

Estas series citadas son de alguna manera las precedentes de las que vamos a analizar en este texto, y ya contienen prácticamente los mismos rasgos de las elegidas como muestra. Las series que he citado anteriormente, *Borgen*, *Bron/Broen*, *The Fall*, *Top of the Lake*, *Orange is the New Black*, *Fargo*, *Fleabag* o *The Good Fight* tienen en común que no se centran en explicar “la vida de las mujeres”, tal y como otras series lo habían hecho anteriormente, como *Sexo en Nueva York*, *Girls*, *Las chicas Gilmore*, o incluso *Grace* y *Frankie*, que aunque barajaran numerosos temas colindantes, el centro de las tramas giraba sobre las vidas y experiencias de mujeres de diferentes edades, estatus o profesiones.

Digamos que lo que se exploraba es “qué y como era ser mujer” en la sociedad actual. Las que hemos nombrado antes, y las que vamos a analizar a continuación, tienen la particularidad de que no se centran en la vida de las mujeres ni están interesadas en explorar lo que representa ser mujer en el nuevo siglo, sino que abordan aspectos generales, ya sean políticos, policiales, educativos o sociales en cuyo desarrollo las mujeres participan como protagonistas o coprotagonistas. No se han incluido en el análisis tres series españolas recientes (*El sabor de las margaritas* (2018), *Antidisturbios* (2020) o *Dime quien soy* (2020) ni las estadounidenses *The Undoing* (2020) o *Mare of Easttown* (2021) por haber sido visualizadas con posterioridad a la escritura de este texto, pero bien podrían ser también ejemplos de lo aquí expuesto. Concretamente, el personaje de Mare Sheehan en *Mare of Easttown* sería un ejemplo perfecto del nuevo modelo de mujer que se analiza en este artículo.

#### 4.1. Objetivos e hipótesis

El objetivo principal de este trabajo es analizar los nuevos modelos femeninos y masculinos que se están proponiendo en las series de ficción que se están produciendo y son emitidas tanto por las plataformas de contenidos como por televisión. El interés de este análisis reside en comprobar si los nuevos tipos de mujeres que protagonizan las series de ficción responden a nuevos parámetros de comportamiento respecto a los estereotipos de género convencionales (Lotz, 2006) y, en ese caso, cuáles serían esos rasgos y en qué ámbitos se manifiestan, cómo se caracterizan estos nuevos modelos femeninos, qué actitudes mantienen, cuáles son sus intereses y en qué han cambiado respecto a los anteriores.

Tradicionalmente, las mujeres en la mayor parte de las series habían jugado un papel secundario, actuado en escenarios domésticos, y con frecuencia afectadas por las acciones de los otros, y no tanto por sus propias iniciativas. Otro rasgo atribuido a las mujeres había sido el de dar prioridad a los aspectos sentimentales y afectivos en sus trayectorias vitales, y menos a sus ambiciones profesionales o al desarrollo de sus potencialidades. Los personajes eran con frecuencia planos y carentes de complejidad, y en la mayoría de las ocasiones ponían por encima de sus intereses profesionales su vida amorosa y familiar (Guarinos, 2013).

Si bien todavía estos caracteres tienen presencia en los relatos de ficción (Cima, 2020) mantenemos la hipótesis de que cada vez más los modelos femeninos propuestos en las series de ficción son más complejos, están mejor definidos, tienen mayor protagonismo y su desarrollo personal y profesional adquiere relevancia frente a los tradicionales roles vinculados al hogar y a las relaciones sentimentales. Estos nuevos modelos femeninos entran en competencia con los masculinos, y, sobre todo, para estas protagonistas sus carreras profesionales ocupan prioritariamente el lugar que antaño ocupaba el ámbito doméstico y familiar, y además sin complejos de culpabilidad, como era habitual.

Algunas autoras llaman a esto la “inversión de género” esto es “la sustitución en el papel protagonista de una mujer donde antes se hubiera puesto un varón” (Cima, 2020) y se pone como ejemplo la serie *Hierro*. Lo que no se explica en este caso es cómo se debería haber representado el personaje de la jueza para no reproducir “los parámetros androcéntricos del universo diegético” ya que según estas autoras el comportamiento de la protagonista no difiere del papel que hubiera representado un juez varón.

En este texto no se comparte totalmente este análisis pues Candela Montes, pese a que tiene una profesión que la absorbe, en alguna ocasión se ve llevando a su hijo discapacitado a la oficina, cosa que hubiera sido bastante impensable en un juez, y además se observa la dificultad que tiene de conciliar la vida laboral con el cuidado de su hijo, cosa que hace en solitario con la ayuda de una persona externa.

Por otra parte, en ocasiones muestra una empatía con los implicados en los casos que no es habitual ver en el comportamiento de un juez. Otro ejemplo de relato alternativo que cuestiona

los clásicos patrones patriarcales es el caso de los policías que no creen e incluso hacen retractarse de su acusación a Marie, una joven que denuncia haber sido violada en la serie *Unbelievable*, basada en hechos reales; la complicidad y colaboración que establecen las dos policías protagonistas de la serie, Karen Duvall y Grace Rasmussen, es una muestra de una sensibilidad diferente a la hora de abordar e investigar una serie de violaciones en diferentes puntos del país que acaban por resolver el caso de Marie. Rita es una profesora muy competente, pero lidia con su faceta de madre, que cree no saber ejercer, y así la mayoría de las protagonistas de las series analizadas, todas ellas como veremos intentando encontrar su propia voz y lugar en el mundo.

#### 4.2. Metodología

Se han elegido veinte de las series con protagonistas mujeres que se han producido durante los años 2018-2020, aunque algunas de ellas se emitieron antes de estas fechas se han mantenido en uno de estos dos años. La razón es que han sido los productos audiovisuales más recientes por lo que es más fácil detectar los cambios que se han podido producir en el tratamiento y representación de los personajes femeninos. Algunas de las series analizadas están protagonizadas por una pareja –hombre, mujer– en la que ella ocupa un lugar similar al masculino. De las series analizaremos los siguientes aspectos

- a) Caracterización de los personajes protagonistas: se describe el personaje principal y los secundarios, a los que se les atribuye unas características comportamentales relevantes.
- b) Ámbitos de referencia: se describen los escenarios fundamentales donde tiene lugar la acción
- c) Dedicación profesional: se cita la profesión del personaje principal, así como de los personajes secundarios.
- d) Referencias sexuales: se describen las alusiones a la orientación sexual de los personajes y cómo son incorporadas en la trama
- e) Relaciones y vínculos familiares: se describen la relación de los personajes en este ámbito y el nivel de importancia que se otorga a esta esfera en la trama

Dado que no es un análisis cuantitativo (cosa que creemos no arroja demasiada luz a la hora de abordar estos temas) el enfoque es cualitativo, y en concreto de interpretación deductiva, describiendo lo más ampliamente los detalles que nos lleven a dilucidar los rasgos que hemos establecido en los 5 aspectos seleccionados.



### 4.3. Las series analizadas

*Rita* (Dinamarca, 2012-2020) se centra en la vida cotidiana de una profesora en un centro de educación primaria; *Line of Duty* (Reino Unido, 2012-2020) describe el funcionamiento del Departamento de Asuntos Internos de la policía londinense, donde se investigan los casos de corrupción policial. *Jessica Jones* (USA, 2015-2019) relata los casos en los que se ve envuelta la protagonista, una detective poco convencional con ciertos poderes; *The Handmaid's Tale* (USA, 2017-2019) narra el régimen teocrático que se implanta en Gilead y el sistema que se impone a las criadas para asegurar descendencia al nuevo orden; *Big Little Lies* (USA, 2017-2019) relata las vidas de unas mujeres en un entorno paradisíaco que esconde, no obstante, turbulentas relaciones tóxicas y oscuros secretos.

*Wanderlust* (Reino Unido, 2018) describe lo que sucede cuando un matrimonio decide abrir su relación a otras experiencias sentimentales para combatir la apatía sexual; *Sharp Objects* (USA, 2018) cuenta la vuelta a su pueblo de una periodista para investigar un crimen cometido en su localidad; *Killing Eve* (USA, Reino Unido, 2018-2020) aborda la obsesiva persecución que inicia una agente de Scotland Yard para capturar a una fascinante asesina en serie; *Gentleman Jack* (Reino Unido, 2019) se basa en la vida real de Anne Lister, que decide vivir su vida acorde a los sentimientos que experimenta por otra mujer en la puritana Inglaterra del siglo XIX; *Unbelievable* (USA, 2019) reconstruye el caso de una joven violada a la que la policía convence de que todo es producto de su imaginación, hasta que dos mujeres policías descubren que ha habido otros casos similares que acaban relacionados con el primero; *Vida perfecta* (España, 2019) narra la experiencia de una joven cuyo novio rompe el compromiso poco antes de casarse, lo que le generará una crisis vital a la que deberá hacer frente junto a otras amigas.

*Euphoria* (USA, 2019) se centra en las vicisitudes de unas jóvenes de Instituto que deben enfrentarse a problemas de adicción, depresión y otros problemas familiares; *Sex Education* (Reino Unido, 2019) relata la vida de un adolescente que descubre tener ciertas habilidades para el consejo psicológico y los problemas que ello le causará en su centro escolar; *Run* (USA, 2020) narra la huida que emprenden dos antiguos amantes para culminar la relación que mantuvieron años atrás; *Hierro* (España, 2019) describe los problemas a los que deberá enfrentarse una jueza destinada a la isla canaria donde no acaba de encajar; *I May Destroy You* (Reino Unido, 2020) aborda la vida de una aspirante a escritora y la crisis que le provoca la agresión sexual padecida y cómo superarla.

*Trigonometry* (Reino Unido, 2020) se centra en la relación que establece una joven pareja con su inquilina y la relación amorosa que entablan los tres; *We are who we are* (Italia-USA, 2020) desarrolla las vicisitudes de un adolescente problemático que debe seguir a su madre y a la esposa de esta a una base militar en Italia; *Emily in Paris* (USA, 2020) narra las aventuras de una joven ejecutiva experta en redes sociales cuando es trasladada por su empresa a la capital francesa y *Gambit of Dame* (USA, 2020) desarrolla el fulgurante ascenso en el mundo del ajedrez de una huérfana que descubre en el orfanato este juego y acaba por codearse con los mejores jugadores de esta disciplina.

**Cuadro 1. Las series analizadas**

| <b>Título</b>              | <b>País</b> | <b>Inicio</b> | <b>Protagonista/s</b>        | <b>Profesión</b> |
|----------------------------|-------------|---------------|------------------------------|------------------|
| <i>Rita</i>                | Dinamarca   | 2012          | Rita Madsen                  | Profesora        |
| <i>Line of Duty</i>        | Reino Unido | 2012          | Steve Arnott/Kate Fleming    | Policía          |
| <i>Jessica Jones</i>       | USA         | 2015          | Jessica Jones                | Detective        |
| <i>The Handmaid's Tale</i> | USA         | 2017          | June Osborn/Serena Joy/      | Editora/Criada   |
| <i>Big Little Lies</i>     | USA         | 2017          | Madeleine/Celeste/Jane       | Abogada/Varias   |
| <i>Wanderlust</i>          | Reino Unido | 2018          | Joy y Alan Richards          | Psicóloga        |
| <i>Sharp Objects</i>       | USA         | 2018          | Camille Preaker              | Periodista       |
| <i>Killing Eve</i>         | USA         | 2018          | Eve Polastri/Vilanelle       | Policía          |
| <i>Gentleman Jack</i>      | Reino Unido | 2019          | Anne Lister                  | Terrateniente    |
| <i>Unbelievable</i>        | USA         | 2019          | Karen Duvall/Grace Rassmusen | Policías         |
| <i>Vida perfecta</i>       | España      | 2019          | Maria Eugenia Aguado         | Odontóloga       |
| <i>Euphoria</i>            | USA         | 2019          | Rue Bennet/Jules             | Estudiante       |
| <i>Sex Education</i>       | Reino Unido | 2019          | Otis Wilburn/Maeve           | Estudiante       |
| <i>Hierro</i>              | España      | 2019          | Candela Montes               | Jueza            |
| <i>Run</i>                 | USA         | 2020          | Ruby Richardson              | Arquitecta       |
| <i>I May Destroy you</i>   | Reino Unido | 2020          | Arabella Essiuedu            | Escritora        |
| <i>Trigonometry</i>        | Reino Unido | 2020          | Gemma/Ray/Kieran             | Dueña de bar     |
| <i>We are who we are</i>   | USA/Italia  | 2020          | Fraser Wilson/Caitlin        | Estudiante       |
| <i>Emily in Paris</i>      | USA         | 2020          | Emily Cooper                 | Ejecutiva        |
| <i>Gambito de Dama</i>     | USA         | 2020          | Beth Harmon                  | Jugadora Ajedrez |

Fuente: Elaboración propia.

## 5. Resultados

### 5.1. Ni damas de hierro ni princesas pusilánimes: sujetos que actúan

El principal rasgo que todas las series analizadas tienen en común es que las mujeres protagonistas se han convertido en *Sujeto que actúa desarrollando su propio proyecto de vida*. Un sujeto es el individuo humano que es capaz de hacer, transformar, pensar y desear. Para transformar el mundo es necesario verse y comportarse como sujeto que hace, significa nadar en la dirección elegida, y no flotar dejándose llevar por la corriente (Izquierdo, 1998). Ya hace más

de 40 años que Laura Mulvey (1975) sostuvo que en el cine los hombres eran los portadores de la mirada, y que las mujeres eran los objetos observados. La mujer ha sido conceptualizada como *el otro, la alteridad*, en palabras de Simone de Beauvoir (1977). Según esta filósofa, recogiendo el pensamiento de filósofos anteriores, el hombre es lo Absoluto, mientras que la mujer es la Alteridad, lo Otro, lo desconocido. Este concepto de lo Otro sirve para señalar la falta de reciprocidad en las relaciones entre hombres y mujeres, pues las mujeres nunca han definido al hombre como Otro para convertirse ellas en el Uno. Según Simone de Beauvoir, en realidad el único sexo que existe es el femenino que se define “por su ser para el otro sin reciprocidad”, pues el varón no existe por y para satisfacer las expectativas de la mujer.

Lo novedoso en estas nuevas series es que han dejado de ser *Objeto* y se han convertido en *Sujeto*, sin tener que desplazar por ello a los hombres, con quienes comparten individualidad. Las mujeres se han convertido en el Sujeto que se enfrenta a la experiencia humana en toda su complejidad, sin la dependencia de tener que vivir pendiente de las decisiones de los demás. No quiere decir que los demás no les importen, sino que no viven *para los demás*, que son personajes que viven su vida al completo, viven *para sí*, aunque ello pueda significar en algún momento experimentar dolor o causarlo a los otros. Las nuevas protagonistas han conseguido su propia individualidad, y a partir de aquí viven la experiencia humana en su totalidad.

*Rita Madsen* se muestra competente en la escuela, y aunque afronta dificultades en sus relaciones familiares y amorosas, no abandona su proyecto vital, que es enseñar. *Kate Fleming (Line of Duty)* es una agente policial que no antepone la relación materna ni sentimental a su profesión, que ejerce con brillantez y honestidad; *Jessica Jones* experimenta la soledad de haber perdido a su familia, defiende con uñas y dientes el único vínculo que le queda, su hermana, y encuentra cierto consuelo en el alcohol. *June Osborn (El cuento de la criada)* nunca se rinde a pesar de la esclavitud imperante en Gilead, y toma arriesgadas decisiones que la ponen en peligro a ella y a sus compañeras.

*Celeste, Madeleine* y las demás mujeres de *Big Little Lies* gestionan con dificultades sus vidas personales, pero todas ellas se sobreponen hasta encontrar lazos en común en las diferencias que las separan; *Joy Richards (Wanderlust)* toma la arriesgada decisión de abrir su pareja a otras experiencias antes de sucumbir al hastío matrimonial; *Camille Preaker (Sharp Objects)* lucha contra la autodestrucción que la compleja relación con su madre y entorno le ha provocado, pero no se rinde ante la adversidad; *Eve Polastri (Killing Eve)* fascinada por una asesina en serie pone en riesgo incluso su estabilidad matrimonial con tal de atrapar a su adversaria.

*Anne Lister (Gentleman Jack)* no duda en desafiar las estrictas normas morales de su época y llevar al límite su pasión lésbica. *Karen Duvall* y *Grace Rassmussen* establecen una cordial colaboración profesional que acaba siendo amistosa hasta resolver un caso de violación olvidado (*Unbelievable*); *Maria Aguado (Vida perfecta)* tiene que lidiar con un embarazo imprevisto fruto de una relación fortuita, y se interna en nuevas relaciones no convencionales; La

adolescente Rue Bennet (*Euphoria*) lidia contra la droga y la depresión mientras intenta paliar la soledad con la amistad de Jules, una chica trans.

Maeve (*Sex Education*), la chica mala del instituto esconde la precariedad y soledad a la que la ha llevado una madre irresponsable; Candela Montes (*Hierro*) ejerce su papel de jueza con eficacia y empatía y tiene que añadir a la hostilidad del entorno la dificultad de criar a su hijo discapacitado en soledad; Ruby Richardson (*Run*) sabe que su escapada con un antiguo amante no puede acabar bien, pero se entrega a la aventura antes de sucumbir a la apatía matrimonial; Arabella Essiuedu (*I May destroy You*) cree ser una celebridad de las redes sociales, hasta que se percata de que no ha resuelto las secuelas de una agresión sexual y empieza a ajustar cuentas consigo misma y con su entorno.

Gemma (*Trigonometry*) regenta su bar y está felizmente emparejada con Kieran, pero la aparición en su vida de la joven Ray la impulsa a explorar nuevas emociones y afectos. Caitlin (*We are who we are*) explora su sexualidad y su identidad mientras crece en la base militar italiana donde su padre está destinado; Emily Cooper (*Emily in Paris*) defiende con ahínco sus apuestas profesionales pese a la animadversión de su jefa y Beth Harmon (*Gambito de Dama*) se sobrepone a su condición de huérfana cultivando su pasión por el ajedrez, iniciando una carrera profesional junto a una madrastra que muestra más interés que afecto.

Todas estas protagonistas han roto el esquema del héroe que tras muchas vicisitudes acaba rescatando a la princesa, mito que ha empezado a resquebrajarse tras casi 3000 años de historia. Parece que por fin las mujeres también pueden ser individuos completos que se hacen cargo de sí mismas, toman las riendas de su vida y nadan en la dirección que desean, y no solo en la que las lleva la corriente.

## 5.2. De la casa a la calle: La ocupación del espacio público

Las protagonistas de las series que analizamos han dejado atrás definitivamente *el hogar* como lugar al que se las tenía destinadas y han ocupado las calles, la oficina, los lugares de trabajo. El principal lugar donde actúa *Rita Madsen* es la escuela; *Jessica Jones* pasa la mayor parte del tiempo en su oficina (que utiliza como vivienda); Eva Polastri (*Killing Eve*) se pasa la vida en espacios públicos persiguiendo a Vilanelle, una malvada asesina; June Osborn está mucho en casa porque es una esclava, pero tampoco es su lugar de referencia, y no lo era antes de ser reducida a criada.

Las mujeres que protagonizan *Big Little Lies* tienen unas mansiones fabulosas y maravillosas, pero precisamente el interés de esta serie es que desacraliza el concepto “hogar” como santuario y remanso de paz para devenir lugar de conflicto y agresividad. Por otra parte, las mujeres se relacionan también en el espacio público, calle, bares, escuela, empresa, etc. Anne Lister (*Gentleman Jack*) se pasea con paso firme por sus propiedades, que es su verdadero interés, y no el hogar, que deja para su hermana y su anciano padre; Karen Duvall y Grace Rassmussen

(*Unbelievable*) y Kate Flaming (*Line of Duty*) pasan la mayor parte del tiempo en las dependencias policiales; Rue Bennet (*Euphoria*) y Maeve (*Sex Education*) se desenvuelven en el Instituto; Ruby Richardson (*Run*) emprende una alocada aventura en un tren; Candela Montes (*Hierro*) tiene como lugar de referencia el juzgado o la calle, a pesar de tener un hijo que requiere cuidados especiales.

María, Esther o Cris (*Vida perfecta*) tienen una casa acogedora, pero sus vidas transcurren mucho más en los exteriores, bares, oficinas o calles que en sus domicilios, en los que no las vemos limpiando o cocinando en demasía; Camilla Preaker (*Sharp Objects*) deambula por las calles, hoteles o comisarías huyendo precisamente de la casa de su temible madre; Arabella Essieudu (*I May destroy You*) se pasea por discotecas, bares, editoriales, el extranjero u otros espacios, pero la casa no es una de sus mayores preocupaciones. Tampoco lo es para Emily Cooper (*Emily in París*) que vive prácticamente en la oficina, cuando no en el *chateau* de su amiga o las mismas calles de París. A Gemma, Ray y Kieran (*Trigonometry*) sí se les ve más en casa, aunque el restaurante que regentan acaba siendo su principal preocupación; Beth Harmon (*Gambito de Dama*) ha hecho de los hoteles y lugares de juego su hogar.

En definitiva, en las series que analizamos, el hogar es un espacio de convivencia, pero no es el lugar que dote de identidad a las protagonistas de estas series, como lo era por ejemplo en *Mujeres desesperadas* (2004-2012). Ni están especialmente vinculadas a las tareas domésticas, al cuidado del entorno, a la limpieza, a la cocina o a realzar detalles hogareños. No es el refugio sagrado, ni es presentado como una preocupación fundamental en las vidas de estas mujeres que pasan la mayor parte del tiempo en sus lugares de trabajo. Han conquistado la calle, y el hogar es en todo caso un espacio al que regresar después de la batalla cotidiana por la vida, que tiene lugar fundamentalmente fuera de él.

### **5.3. Romper el techo de cristal: la dedicación profesional**

Uno de los rasgos identificadores de los nuevos modelos femeninos propuestos por las series de ficción es que todas las protagonistas tienen una profesión, que suele ocupar el lugar prioritario en sus vidas. La profesión es uno de los elementos que otorga identidad a las personas, y aunque esta sea la de ser vagabundo, no se concibe un protagonista masculino, por ejemplo, cuya situación laboral o su profesión no esté definida en cualquier relato, y que sea la que da sentido a su existencia.

Es bastante improbable que se eduque a un niño, por ejemplo, al que se contemple la posibilidad de que dedique solo a “su hogar”. Sin embargo, esto ha sido muy frecuente en el caso de las mujeres que, aunque pudiesen desempeñar una profesión, siempre cabía la posibilidad de que su dedicación fuese ser esposa y madre, y por consiguiente dedicarse a cuidar o gestionar el hogar.

La profesión podía estar presente en el relato, pero esto no constituía el rasgo distintivo de su identidad, siempre dividida entre lo privado y lo público. La profesión representaba el eje central de la vida de los hombres, mientras era una consideración secundaria en el caso de las mujeres. Esto ha cambiado radicalmente en las series actuales, donde todas ellas ejercen una profesión o una actividad laboral. Incluso June Osborn (*El cuento de la criada*) que por la lógica del relato está destinada a procrear, tenía una profesión antes de ser cautiva, y la vimos en la redacción de una editorial.

Rita Madsen es una magnífica profesora de primaria; Karen Duvall y Grace Rasmussen (*Unbelievable*) son policías, Eva Polastri (*Killing Eve*) es agente secreto, Kate Fleming (*Line of Duty*) no solo es agente anticorrupción sino que aspira a ser ascendida a Investigadora Jefe en competencia con Steve Arnott, que conseguirá el ascenso que Kate creía merecer; Candela Montes (*Hierro*) es jueza; Joy Richards (*Wanderlust*) es psicóloga; Maria Aguado es odontóloga y Cris es abogada (*Vida perfecta*); Camilla Preaker (*Sharp Objects*) es periodista, y Arabella Eissiedu (*I May Destroy You*) es escritora en ciernes; Ruby Richardson (*Run*) es arquitecta; Gemma (*Trigonometry*) regenta un restaurante; Emily Cooper (*Emily in Paris*) es responsable de marketing y Anne Lister (*Gentleman Jack*) administra sus propiedades y discute fieramente con quienes pretenden engañarla al comprar sus minas.

Rue Bennet (*Euphoria*) y Maeve (*Sex Education*) son estudiantes y aún no tienen un horizonte delimitado, pero todo hace indicar que entre sus preferencias no aparecen casarse y dedicarse a la vida hogareña. También la madre de Otis en la misma serie es sexóloga, pasión que transmite a su hijo. La madre de Fraser, Sarah Wilson en *We are who we are* es la nueva Comandante en Jefe de la Base Americana en Véneto, (Italia), y su esposa, Maggie, es médica en la misma base. Beth Harmon (*Gambito de Dama*) es jugadora profesional de ajedrez.

En resumen, las mujeres que protagonizan las nuevas series de ficción tienen una profesión y unas ambiciones profesionales de las que no están dispuestas a prescindir. Este rasgo las convierte en sujetos con un proyecto de vida propio. No entra en los planes de ninguna de ellas retirarse de su actividad laboral para dedicar su tiempo al hogar, como podría ser el caso de otras heroínas en el pasado, o poner de relieve los problemas no solo de conciliación de la vida personal con la laboral, sino la lucha interior entre su faceta privada y su faceta pública, que en las series que se analizan ha desaparecido.

Tampoco están dispuestas a ceder sus espacios y metas a los hombres por delante de las suyas. Las nuevas heroínas se han desprendido del lazo que las ataba a lo doméstico como horizonte vital, y aunque el hogar sea naturalmente un lugar que cuidar, no representa la preocupación fundamental en sus vidas, más allá de tener una casa lo más presentable posible. Tampoco son esposas ejemplares, antes al contrario, muchas veces descuidan las relaciones amorosas (como Eva Polastri), o no las tienen (como Candela Montes).

El amor no constituye el motor de sus vidas, y aunque no renuncian a él, no se observa que estén dispuestas a cederle más tiempo del necesario para mantener una vida razonablemente

feliz. Un aparente caso que contraría lo dicho anteriormente es el presentado en *Big Little Lies*, cuyo conjunto de protagonistas parecería que disfrutasen de vidas hogareñas perfectas, pero precisamente el mérito de esta serie es poner al descubierto la falsedad de este ensueño. Las mujeres de la serie son acomodadas, y Celeste (Nicole Kidman) ha renunciado a su profesión de abogada para dedicarse a su familia, actividad que reprenderá cuando se esfume la fantasía de ser un ama de casa feliz. Renata Klein es una empresaria agresiva, Jane Chapman intenta buscarse la vida en el acuario de la ciudad, y Madeleine, insatisfecha de ser la perfecta casada, también busca un trabajo como agente inmobiliaria.

#### 5.4. Referencias sexuales: Ni santas ni putas

Relacionado con lo que se ha comentado en el epígrafe anterior, el amor ha dejado de ser el motor central en la vida de los nuevos modelos femeninos, y en cambio ha tomado relieve la satisfacción sexual, conceptos que no necesariamente tienen que ir unidos. Aman, se enamoran, mantienen relaciones sexuales si les place, o renuncian a ellas si no las satisfacen, pero en ningún caso parece que estén dispuestas a mantener relaciones tóxicas, desiguales o insatisfactorias.

Las relaciones viciadas y agresivas son precisamente el tema central de *Big Little Lies*, en la que el origen de un crimen permite poner al descubierto las relaciones tortuosas que discurren por los sótanos de esas mansiones aparentemente paradisíacas. Joy Richard (*Wanderlust*) propone a un marido que ama abrir su pareja a nuevas relaciones que estimulen su alicaída actividad sexual, lo que causa estupor en sus tres hijos mayores.

Por otra parte, el lesbianismo puede mostrarse abiertamente, como es el caso de Anne Lister en *Gentleman Jack*, que intentó y consiguió mantener una relación amorosa estable con Ann Walker pese a la censura de la época (1832). La madre de Fraser en *We are who we are*, Sarah Wilson, está casada con Maggie Teixeira, y ambas son destinadas a la base militar de Veneto, donde Maggie tendrá una relación sexual con Jenny Polythress, esposa de un teniente coronel. Aunque la mayoría de las heroínas de las que hablamos son heterosexuales, los límites de las orientaciones sexuales se hacen difusas, y así Gemma y Kieran (*Trigonometry*) una pareja enamorada, compartirá amor y sexo con Ray, su inquilina, que lejos de desestabilizar su relación la enriquecerá y les llenará de afecto a los tres.

Es una indagación en el *poliamor*, entendido no como una relación meramente sexual sino planteada como una manera posible de ampliar los afectos. Esther, la hermana bohemia de María Aguado en *Vida perfecta* es lesbiana, y mantiene relaciones no siempre estables o satisfactorias, pero como podría ser el caso de su amiga Cris, que también mantiene relaciones secretas con hombres aparte de su marido. Eve Polastri (*Killing Eve*) tiene una relación perfecta con su marido, Niko, hasta que se inmiscuye la despiadada Vilanelle con la que establece una relación de atracción-repulsión que no acaba de resolverse. Beth Harmon (*Gambito de Dama*) mantiene relaciones amorosas y sexuales con varios de sus rivales en las competiciones de ajedrez, pero

ello no es el motor de su vida, ni cae en la desesperación si sus amantes tienen otros contactos sexuales.

Emily Cooper (*Emily in Paris*) se enamora de su vecino cocinero, pero no duda en tener una relación sexual esporádica incluso con un joven menor de edad cuando visita el *chateau* de su amiga. Rita mantiene relaciones sexuales más o menos estables (con Rasmus) o episódicas sin ningún tipo de prejuicio, a la vez que acompaña a Jeppe, su hijo adolescente y homosexual en el descubrimiento del amor, cosa que le recuerda el amor de juventud que tuvo con una compañera de instituto, Lea.

La psicóloga del colegio de Rita, Helle, acabará teniendo una relación lésbica con otra mujer, pese a su relación y su maternidad junto a Rasmus. Rue Bennet (*Euphoria*) mantiene una estrecha amistad cercana al enamoramiento con Jules, una chica *trans*, que a su vez se cita con hombres fascinados por el cuerpo de la joven, de la que ignoramos, no obstante, si tales relaciones la satisfacen. El amigo más querido de Otis Wilburn (*Sex Education*), Eric Effiong, es homosexual, y le encanta maquillarse y vestir de forma un poco exótica, y sufrirá el acoso de Adam Groff, el hijo del director del Instituto, hasta que se revele que su hostilidad es debido a que él mismo es también homosexual. Anwar, otro alumno es abiertamente gay, y plenamente aceptado por su grupo de amigos.

En estas nuevas series también hay lugar para las relaciones complicadas, como las de Kate Fleming (*Line of Duty*) que no acaba de encontrar una pareja estable, o las de Candela Montes, inexistentes en su dedicación como jueza y madre de hijo discapacitado, aunque se intuye una cierta complicidad con Antonio Díaz, el acusado del asesinato que tiene que resolver. Varias de las protagonistas de estas series han experimentado acoso o agresiones sexuales, como la que desencadena la crisis de Arabella en *I May distroy You*, o la Aimee Gibbs en *Sex Education*, que pone de relieve el trauma que supone ser agredida y el complejo proceso que se requiere para superarlo.

Este tema es el central de dos de las grandes series analizadas en este texto, (*El cuento de la criada* e *Unbelievable*) dos historias que abordan con rigor, respeto y profundidad las violaciones sistemáticas que han de sufrir las criadas por parte de los Comandantes para darles la descendencia que sus esposas no pueden, en el primer caso; y la violación de Marie Adler que da origen a la investigación que emprenderán las dos policías, Karen Duvall y Grace Rasmussen, en el segundo.

A diferencia de lo que solía pasar en el caso de las agresiones sexuales, que en la mayor parte de las ficciones audiovisuales eran tratadas de manera superficial, cuando no morbosa y espectacularmente, en estas nuevas series se adopta un tono de respeto y rigor, hasta el punto de constituir una importante crítica a la desprotección que padecen las víctimas, la condescendencia cuando no desdén que reciben por parte de la policía y los errores que estos cometen al abordar estas denuncias. El caso paradigmático y real es la violación que sufre Marie Adler (*Unbelievable/Creedme*) que es presionada por la policía hasta el punto de lograr que se retracte



y dude de la veracidad de los hechos, hechos que solo la pertinaz y respetuosa colaboración de las policías Karen Duvall y Grace Rasmussen podrán desentrañar.

Como conclusión de este apartado se puede decir que los nuevos modelos femeninos hacen gala de una sexualidad desprejuiciada, que le dan al sexo su justa importancia, y no dudan en cambiar de pareja, dejar la que tienen o explorar nuevos territorios amorosos o eróticos sin sentido de culpa. Son mujeres que toman la iniciativa si conviene, que adoptan una actitud abierta ante las diferentes orientaciones sexuales sin juzgar, y que saben diferenciar entre amor y sexo, aunque el sentido común dicte que siempre es preferible que ambos conceptos aparezcan unidos. Pero su identidad de mujeres no viene definida por la importancia que le otorgan a este aspecto de la vida, como sí era el caso por ejemplo de *Sexo en Nueva York*, cuya trama giraba en torno fundamentalmente a las relaciones sentimentales y a la importancia que éstas ocupaban en las vidas de sus protagonistas.

### **5.5. Relaciones y vínculos familiares: Adiós a La Casa de la Pradera**

La vida humana no sería completa, naturalmente si no tuviésemos un enjambre de relaciones, unos vínculos familiares, unos afectos, un conjunto de personas con las que interactuar en nuestro devenir. De la misma manera, la verosimilitud de los relatos de ficción descansa en el entramado de relaciones que mantienen los diferentes personajes protagonistas. No sería creíble una historia que presentara a un individuo aislado totalmente, solo, ajeno al mundo. Incluso *Robinson Crusoe* encontró en la escritura de su diario la manera de relacionarse con los demás, por no decir su encuentro con *Viernes*, con el que entabla una cierta relación, aunque fuese de patrón a sirviente, y el protagonista de *Náufrago* (2000), Chuck Nolan, convierte un balón en *Wilson* y le habla como si de una persona se tratara para combatir la soledad.

Los personajes de las series de ficción mantienen unos contactos humanos a semejanza de los que mantenemos las personas de carne y hueso, pero cómo se presentan estas relaciones, qué importancia revisten en la vida de los protagonistas, qué valor les otorgan y cómo se sitúan ante las expectativas y requerimientos que tales relaciones representan, es lo que determina la posición a la que nos referíamos anteriormente: si la vida de las protagonistas está en función de estas relaciones, o estas relaciones, aun siendo importantes, no determinan ni interfieren en el proyecto de vida personal de los personajes. Es lo que diferencia el *vivir para sí* de *vivir para otros*, que había sido el tradicional esquema con el que las mujeres habían sido representadas, que no es otro sino el reflejo del papel histórico que se ha adjudicado a las mujeres a lo largo de la historia (Beauvoir, 1977).

Pues bien, este esquema tradicional parece que no es el que los nuevos modelos femeninos van a seguir representando: *Rita* está separada del padre de sus tres hijos; tiene una madre a la que no le hace mucho caso y una hermana con la que tampoco mantiene una estrecha relación. Pero no parece que esto afecte mucho a su vida personal. Kate Fleming (*Line of Duty*) está

separada del padre de su hijo, que es quien parece que tiene la custodia, ya que no vemos a Kate en las labores de cuidado de la criatura más que esporádicamente. Esta circunstancia parece causarle cierto pesar, pero ella sigue con su profesión, sin hundirse emocionalmente o vivir en permanente estado de culpa. *Jessica Jones* adora a su hermana adoptiva, y sueña con una madre que murió en accidente y con la que mantendrá una tensa relación cuando reaparezca, pero al final incluso la dejará morir con tal de liberarla de la pesadilla en la que los experimentos biotecnológicos la habían sumido.

De June Osborn en *The Handmaid's Tale/El cuento de la criada* sabemos que tiene un marido y una hija de los que es separada al ser secuestrada para ser criada en Gilead, pero dentro del horror que puede representar vivir esclavizada, es capaz de sobreponerse y vivir, ni que sea clandestinamente, un amor con Nick, uno de los Ojos, que al final será el padre de la criatura que Serena Joy tanto ansiaba.

Las vidas de las mujeres de *Big Little Lies* gira en torno a las de sus criaturas –motivo que origina la trama inicial al encontrarse todas alrededor del colegio– pero sus complicadas relaciones amistosas y sentimentales trascienden el hecho de su maternidad, decantándose la acción mucho más en sus complejos y dificultades psicológicas que en el hecho de ser madres y lo que esto representa en sus vidas.

El matrimonio formado por Joy y Alan Richards en *Wanderlust* mantiene una excelente relación de amistad, lo que no obsta para que de mutuo acuerdo anuncian a sus tres hijos, ya mayores, que van a abrir su pareja para vivir otras experiencias que ambos, pese a quererse mucho, están necesitando. Abrir la pareja a otras relaciones no es fácil, como se verá en la serie, pero tampoco imposible, y la vida familiar no impide a Joy ser la iniciadora de tal apertura. Eve Polastri (*Killing Eve*) tiene un marido, Nico, amable, cariñoso, complaciente, hogareño, fiel, sin embargo, Eve no duda en arriesgar esta entrañable vida familiar para darle emoción y acción a su existencia. Camille Preaker (*Sharp Objects*) mantiene una relación de amor-odio con su madre, Adora, mientras intenta salvar a Amma, su hermana, del posesivo amor de aquella hacia la joven.

Camille intenta incluso sobrevivir a la asfixia que su madre representa. Anne Lister (*Gentleman Jack*) soporta a su convencional hermana, su soporífero padre y su apreciada tía, pero ninguno de los tres puede poner límites a la voluntad e independencia de la enérgica propietaria. Marie Adler (*Unbelievable*) ha pasado por diferentes familias de acogida, con las que ha llegado a mantener relaciones cordiales, pero ninguna de ellas representa un vínculo por el que merezca la pena sacrificar su libertad; las policías Karen Duvall y Grace Rasmussen tienen diferentes situaciones familiares: mientras la primera tiene un marido y una hija con las que mantiene una excelente relación, la segunda tiene un marido al que no se le ve demasiado y cada uno lleva su proyecto vital sin interferir en el del otro.

Maria Aguado (*Vida perfecta*) tras ser abandonada por su novio ante notario, prosigue una vida con el sobresalto de una maternidad no prevista, pero este hecho no representa un cambio de rumbo en su vida, mientras que Esther, su hermana lesbiana, intenta encontrar su sitio tras varios

amores fallidos. Cris, madre y esposa ejemplar, no duda en arriesgar su estabilidad para combatir el aburrimiento marital. Rue Bennet y las demás protagonistas de *Euphoria* viven las tribulaciones adolescentes propias de hogares un tanto desestructurados, inestables, sin relaciones sólidas, mientras batallan con las drogas, y en el caso de Rue sobrevuela el recuerdo de un padre muerto. Estas jóvenes están un poco perdidas, pero la responsabilidad no es solo de sus entornos familiares, sino de una sociedad que les niega expectativas de futuro.

La madre de Otis Wilburn (*Sex Education*) parece que vive por y para él, pero también sabe mantener su propia independencia e intereses profesionales e incluso relaciones sexuales sin compromiso; Maeve lidia con una madre drogadicta con la que no quiere mantener contacto, pues representa una mala influencia en su ya precaria vida. Ruby Richardson (*Run*) madre de dos hijos, está aburrida de un matrimonio convencional y no duda en arriesgarlo todo para vivir una aventura incierta con un antiguo novio de universidad. Estas aventuras nunca acaban bien, pero Ruby no quiere conformarse con una vida anodina.

Candela Montes (*Hierro*) vive entregada a su carrera, por lo que el cuidado de su hijo discapacitado, al que adora, tiene que estar con frecuencia en manos de terceras personas. Tampoco tiene un marido con el que compartir las tareas de cuidado. En otros tiempos, dada esta circunstancia, lo más probable es que Candela hubiera dejado de trabajar para cuidar a su hijo, pero ahora incluso la vemos acudiendo con su hijo al juzgado. Arabella Essiuedu (*I May Destroy You*) vive sin ataduras, aunque la vemos en algún momento con su familia no parece que esta ocupe un lugar destacado en su vida. Sus amigas y amigos la nutren de los afectos necesarios para mantener cierta estabilidad vital.

Gemma y Kieran (*Trigonometry*) forman una pareja muy bien avenida, y no quieren dejar de serlo cuando aparece Ray, una inquilina con la que integran un trío amoroso (no solo sexual), pese a las críticas que este hecho les acarrea en sus respectivas familias de procedencia. La madre de Fraser Wilson (*We are who we are*) es la Comandante en Jefe de la Base Militar de Véneto, pero como madre permite que su insoportable hijo adolescente la maltrate, sin que sepamos por qué es tan permisiva con un chico que no se lo merece. Misterios sin resolver, porque ella tiene una vida profesional y amorosa junto a su esposa de lo más convencional, y no parece que la vida de su indolente hijo le amargue la existencia. Caitlin, la amiga de Fraser, parece estar mucho más unida a su padre que a su madre, mostrando una tendencia *transgénero* que la hace identificarse más con lo masculino que con lo femenino.

Emily Cooper (*Emily in Paris*) se ha trasladado a esta ciudad por lo que vive sin las ataduras de familiar alguno, y tiene tanta suerte que de seguida encuentra un vecino ideal del que se enamora, pero como tiene novia, no duda en mantener otras relaciones si conviene. No parece que la vida familiar sea muy importante en su proyecto vital.

Y, por último, Beth Harmon (*Gambito de Dama*) sobrevive de milagro al accidente provocado de una madre suicida, y sus únicos vínculos en la infancia son los que establece en el orfanato con una compañera, y más adelante con una madre que la adopta más por aburrimiento

que por interés, aunque al final sientan incluso afecto la una por la otra. El proyecto vital de Beth no depende de los vínculos ni familiares ni amistosos que establece, aunque el reverso de este desapego sea una tendencia a los tranquilizantes y el alcohol que no parece que vayan a empañar su futuro como campeona de ajedrez.

Por su parte, los hombres que acompañan como secundarios o como coprotagonistas a estos nuevos modelos femeninos tampoco encajan en lo que se llama masculinidad hegemónica (Bonino, 2002): Nico, el marido de Eve Polastri (*Killing Eve*) cocina, limpia y cuida la casa tanto o más que ella; Rasmus, la pareja temporal de Rita es un manitas que lo mismo cocina, que plancha que arregla el jardín. Alan Richards (*Wanderlust*) ve un tanto extraño que su mujer le proponga abrir su pareja, y pronto encuentra una nueva relación sustitutoria, pero aprende que una cosa es el sexo y otra el vínculo profundo de amor y amistad.

El marido de Karen Duvall en *Unbelievable* también es un oficial de policía, y es un compañero atento que cuida a su hija, mientras que el marido de Grace, Steve Rasmussen es investigador en la oficina del Fiscal General del Estado, y no duda en infringir la ley para ayudar a su esposa cuando esta le pide una información confidencial.

Otis Milburn (*Sex Education*) es un adolescente encantador que vive bajo las enseñanzas de Jean, su madre, y no está desarrollando ningún patrón de masculinidad, sino más bien una dulzura y una disposición a ayudar a los demás que le reportará no pocos problemas; sus compañeros de instituto son variopintos, y hay desde el matón de instituto que oculta una homosexualidad reprimida, pasando por su mejor amigo, que como ya se ha dicho es gay así como otro de los alumnos, que viven este hecho con naturalidad. Sin olvidar a un fontanero sueco que, lejos de aprovecharse de la buena predisposición de Jean Milburn, la madre de Otis, para mantener una aventura, le hace saber que está interesado en una relación más seria, que ya no tiene edad para escarceos que no llevan a ninguna parte.

Steve Arnott y Ted Hasting, compañero y jefe, respectivamente, de Kate Fleming en *Line of Duty* no responden al policía chulesco o al jefe autoritario, sino que son dos tipos de hombres amables que tampoco tienen mucho éxito en sus vidas amorosas, y en el caso del Inspector Jefe Hastings, separado de su esposa, el único desliz que se le descubre es haber recurrido a mirar pornografía para sobrellevar su solitaria vida en su habitación de hotel.

No obstante considerar iguales en méritos a Steve y Kate, cuando tiene que ascender a uno de los dos elige a Steve, lo que es vivido amargamente por Kate, que se siente menospreciada. Otros hombres que aparecen son Kwame, el mejor amigo gay de Arabella (*I May Destroy You*) que se relaciona con otros jóvenes ninguno de los cuales responde al arquetipo masculino tradicional, sino más bien al estereotipo de lo que podríamos definir como andrógino. Fraser de *We are who we are* es violento solo con su madre, pero un muchacho inofensivo y bastante perdido en sus relaciones con los demás; su ambigüedad sexual parece que empieza a decantarse hacia los chicos, pese a estar un tanto enamorado de Caitlin (y aún más cuando esta se convierte en Harper, un chico *trans*).

Kieran es un sanitario agotado en *Trigonometry* siempre dispuesto a ayudar a los demás; los novios o admiradores de Beth Harmon son diversos, pero todos ellos parecen adorarla, incluido un fotógrafo del que está enamorada, pero que finalmente se revela que no está interesado en las chicas más que como amigo.

Chirría un poco este retrato coral de admiradores incondicionales de Beth en la época en que está ambientada la acción (alrededor de los años 60), pero precisamente eso es lo que pone de relieve que las producciones actuales, incluso aunque se desarrollen en el pasado proyectan una mirada diferente a la convencional, como también es el caso de *Gentleman Jack*, ambientada en 1832, en la vida de cuya protagonista, Anne Lister no hay hombres, salvo aquellos comerciantes o propietarios que creen que por ser mujer van a poder engañarla.

El personaje masculino más oscuro es Billy (*Run*) cuyas intenciones respecto a Ruby son más difíciles de desentrañar; Ruby escapa de un marido bastante controlador y desagradable (que no obstante queda al cuidado de sus dos hijos) pero la carrera que emprende con Billy no parece que sea la mejor opción.

Como conclusión de este apartado se puede decir que las protagonistas de estas 20 series mantienen unos universos familiares muy diversos, pero en ninguna de ellas son determinantes, ni causa o efecto de las decisiones que adoptan los personajes. Los vínculos establecidos son inevitables en cualquier relato o ficción, pero en el caso de las mujeres que protagonizan estas series no tienen una influencia absoluta en sus proyectos de vida, de tal manera que estas antepongan los intereses de sus seres queridos (u odiados) a su propia realización personal.

Queda muy lejos la edulcorada imagen de Caroline Ingalls como la dulce esposa de *La casa de la pradera* o Carol, la atareada ama de casa de *La tribu de los Brady*. La división sexual del trabajo ha empezado a disolverse en estas nuevas propuestas narrativas, y los espacios domésticos ya no son el reposo del guerrero. En los más de 50 años transcurridos desde *La tribu de los Brady* (1969-1974) o *La Casa de la Pradera* (1974-1983), las nuevas heroínas han estudiado carreras, se han incorporado al mundo laboral, compiten con sus compañeros sin complejos y ya no parecen preocupadas porque sus hogares estén tan impolutos como era habitual.

## 6. Lo que va de ayer a hoy. A modo de conclusión

Nos podríamos preguntar si estas nuevas heroínas son un reflejo del cambio experimentado por las mujeres reales en la sociedad, si se han convertido en individuos completos con sus propios proyectos de vida o son simplemente una ilusión, una fantasía, una propuesta optimista de lo que las mujeres podrían llegar a ser, más que una constatación de lo que son. Sabemos que la ficción se nutre de la realidad, pero también que la ficción es un mecanismo de

producción de realidad (Torras, 2006) por su capacidad de presentar miradas que acaban proyectándose en las personas receptoras de estos mensajes. Algunos estudios han demostrado que después de que se proyectara *Expediente X* hubo un incremento de chicas que se interesaron por las ciencias influenciadas por el modelo femenino representado por Dana Scully, fenómeno que se denominó *The Scully Effect* (Geena Davis Institute, 2020).

De aquí la importancia de poner en relato las experiencias humanas, por la posibilidad de influir en el imaginario colectivo; son propuestas que nos interpelan sobre la identidad femenina y masculina, y sobre nuestra situación en el mundo. Las historias ficticias, por su capacidad persuasiva, penetran sutilmente en la conciencia de las personas pudiendo transformar la realidad y con ella la posibilidad de disminuir o eliminar la desigual posición social ocupada por los hombres y las mujeres.

En las series analizadas las mujeres protagonistas encarnan “el significado de lo humano”, y ya no del Otro, complementario, siempre a la sombra del héroe masculino empeñado en rescatar a la princesa o, como mucho, ayudarlo en sus logros. Algunas autoras han incidido en esta especie de “espejismo”, según el cual las mujeres eran presentadas en series anteriores “de forma que pareciera situarse a las protagonistas mediante una especie de “acción positiva” simbólica, en un plano de igualdad real con los varones, hasta ahora en clara posición de privilegio en todos los ámbitos (*compensación*)” Fernández Morales, 2006:11”, pero que a la larga se revelaba que lo que hacían eran dar lustre al héroe (Martín Alegre, 2005).

Y otras autoras critican que este nuevo tipo de mujer es un *reverso* del modelo masculino (Cima, 2020) por lo que proponen la necesidad de buscar otros mecanismos de representación para no repetir los patrones androcéntricos. Esta crítica es comprensible, aunque no se desarrolla la idea de cómo sería plasmar las experiencias femeninas sin caer en la mistificación de la diferencia sexual. Entre ser el ángel del hogar clásico o sustituir al héroe tradicional debe haber una manera propia de representación simbólica, pero estas series creemos que lo están intentando.

Estas nuevas series no necesariamente tienen que ser catalogadas como feministas, y desde luego no tienen por qué serlo, pero este sería otro tema, sino que son productos audiovisuales que presentan a las mujeres en el papel de Sujetos capaces de diseñar sus propios proyectos de vida sin estar subordinadas a la voluntad o designios del varón. Toman sus propias decisiones sean acertadas o equivocadas, como es propio de toda acción humana. Son protagonistas que viven *para y desde sí*, haciéndose cargo de todas las consecuencias que ser un Sujeto comporta. Quizá la incorporación de mujeres guionistas y productoras (Press, 2018) tenga algo que ver con la renovación de estos modelos femeninos que hemos analizado.

Si el cine copia a la realidad o produce realidades es un tema que se puede debatir, lo que es evidente es que la presentación de estos nuevos universos simbólicos y modelos femeninos – y de rebote también masculinos– es una excelente oportunidad para proyectar en el imaginario colectivo de la sociedad otras formas de actuar que podrían servir de inspiración para las niñas y mujeres del siglo XXI.

**BIBLIOGRAFÍA**

Albillo Torres, Carlos (2015): “La hora del serial (1960-1975)” consultado el día 10-12-2020. <https://memoriasdelviejopamplona.com/2015/02/la-hora-del-serial-1960-1975.html> [12/03/2021].

Ang, Ien (1985): *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*. Londres: Methuen.

Beauvoir, Simone ([1948]1977): *El segundo sexo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.

Bonino, Luís (2002): “Masculinidad hegemónica e identidad masculina”. En: *Dossiers Feministes. Masculinitats, mites, del/construccions i mascarades*, n.º. 6, pp. 7-36.

Buonanno, Milly (1999): *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.

Brey, Iris (2018): *Sexo y series: las sexualidades femeninas, una revolución televisiva*. Sevilla: Héroes de papel.

Cambra-Badii, Irene; Mastandrea, Paula; Paragis, Maria Paula y Martínez, Delfina (2019): “Big Little Lies: una serie contemporánea sobre la representación de la subjetividad femenina y la violencia hacia la mujer”. En: *Comunicación y Medios*, n.º. 39, pp. 14-25.

Castejón, María (2020): *Rebeldes y peligrosas de cine: vaqueras, guerrera, vengadoras, femmes fatales y madres*. Madrid: Lengua de Trapo.

Chicharro, Mar (2013): “Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal*, *Sex and the City* y *Desperate Housewives*”: En: *Papers*, n.º. 98/1, pp.11-31.

CIMA (2020): *Estudio sobre estereotipos, roles y relaciones de género en series de televisión de producción nacional: un análisis sociológico*. Madrid: Instituto de la Mujer.

Fernández Morales, Marta (2006): “Bienvenid@s a Histera (¿?) Lane. Género y representación en Mujeres desesperadas”. En: VV.AA.: *Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio*. Ameco Press, pp.9-42.

Galán, Elena (2007): *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Gallego, Juana (2012): *Putas de película. Cien años de prostitución en el cine*. Barcelona: Luces de Gálibo.

Gavilán, Diana; Martínez-Navarro, Gema y Ayestarán, Raquel (2019): “Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres” en *Investigaciones feministas*, vol. 10, n.º. 2, pp. 367-384.

Geena David Institute (2020): “The Effect Scully, I want to believe in STEM”: En: *Geena Davis Institute of Gender in Media*. Disponible en: <https://seejane.org/research-informs-empowers/the-scully-effect-i-want-to-believe-in-stem/> [05/05/2021].

Gorgot, Emilio de (2014): “Por qué vivimos una Edad de Oro de las series? En: *Jot Down*. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/> [16-12-2020]

Guarinos, Virginia (2013) (ed.): *Hombres en serie: la construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión*. Madrid: Editorial Fragua.

Izquierdo, María Jesús (1998) *El malestar en la desigualdad*. Madrid: Cátedra.

Lacalle, Charo (2016): “La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española”. En: *Comunicar* nº, 47, vol. XXIV, pp. 59-67.

Lotz, Amanda (2006): *Redesigning Women: Television after the Network Era*. Chicago: University of Illinois Press.

Lull, James (1990): *Inside family viewing. Ethnographic research on television's audiences*. Londres: Routledge.

Martin Alegre, Sara (2005): “Dana Scully, la heroína limitada”. En: *Revista Lectora*, nº. 11, pp. 115-129. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205530> [12-03-2021].

McRobbie, Angela (2009) *The Aftermath of Feminism*. London: SAGE.

\_\_\_\_\_. (2004): “Postfeminism and Popular Culture”. En: *Feminist Media Studies*, vol. 4, nº. 3, pp. 255-264.

Menéndez María Isabel y Zurián, Francisco A. (2014): “Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy”. En: *Anagramas*, Universidad de Medellín, vol. 13, nº. 25, pp. 54-61

Menéndez Maria Isabel (2013): “¿Cayó el feminismo con las Torres Gemelas? Sexo en Nueva York antes y después del 11-S”. En: Marta Fernández (ed.): *La década el miedo. Dramaturgias audiovisuales post-11 de septiembre*. Berna: Peter Lang, pp. 207-239.

\_\_\_\_\_. (2008): *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma de Mallorca: Servei de Publicacions de la Universitat de les Illes Balears.

\_\_\_\_\_. (2006a): “Ruptura de tabúes: la transgresión desde los mecanismos discursivos en *Sexo en Nueva York*”. En: Manuel Cousillas et al. (coords.): *Literatura y cultura popular en el Nuevo Milenio*, Universidade da Coruña, Coruña, pp. 793-804.

\_\_\_\_\_. (2006b): “Sexo oral: transgresiones y sororidad en *Sexo en Nueva York*”. En: *Género y Comunicación. Mujeres en serie. Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio*. Madrid: Ameco, pp. 43-76.

Morley, David (1986) *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*. Londres: Routledge.



Mulvey, Laura (1975): “Placer visual y cine narrativo”. En: *Eutopias*, 2ª época (Documentos de trabajo del Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Departamento de Teoría de los Lenguajes, Universidad de Valencia). Valencia: Ediciones Episteme.

Press, Joy (2018): *Dueñas del Show. Las mujeres que están revolucionando las series de Televisión*. Madrid: Alpha Decay.

Silverstone, Roger (1994): *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Torras, Meri (2006): “Cuerpos en series: cuerpos, géneros y sexualidades en CSI”. En: *Mujeres en serie*, Revista *Género y Comunicación*, Madrid: Ameco, pp.79-101.

Thompson, John (1998): *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Tous, Anna (2015): *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía*. Barcelona: UOC.

\_\_\_\_\_. (2012): *Mites en sèries. Els temes claus de la televisió*. Barcelona: Blanquerna

Tous, Anna y Aran-Ramspott, Suw (2017): “Mujeres en las series políticas contemporáneas ¿Una geografía común de su presencia en la esfera pública?”. En: *El profesional de la información*, vol. 26, n°. 4, pp. 684-694.

VV.AA. (2020): *Aquelarre. La emancipación de las mujeres en la cultura de masas*. Sevilla: Advook.

VV.AA. (2015): *Sexo, mujeres y series de televisión*. Madrid: Editorial Continta me tienes.

Vélez, Anabel (2019): *Mujeres en las series*. Barcelona: Redbook Ediciones.