



***YOU*: ESCENARIO DE AMOR ROMÁNTICO, ACOSO Y MUERTE. LA SERIE *YOU* DE LA PLATAFORMA NETFLIX DESDE UN ANÁLISIS DE GÉNERO**

*You: scene of romantic love, harassment and death. The You series of the Netflix platform from a gender analysis*

**María José González Moreno**

[mjm302@ual.es](mailto:mjm302@ual.es)

Universidad de Almería -  
España

**Cristina Cuenca Piqueras**

[ccp693@ual.es](mailto:ccp693@ual.es)

Universidad de Almería -  
España

**Juan Carlos Checa Olmos**

[jcheca@ual.es](mailto:jcheca@ual.es)

Universidad de Almería -  
España

*Recibido: 14-03-2021*

*Aceptado: 20-04-2021*

### **Resumen**

La serie *You* (2018) de Netflix (como ejemplo de éxito de audiencia en una gran plataforma *streaming*) narra la historia del “amor romántico” de un acosador obsesionado por una joven que desea ser escritora. A partir de este argumento, el objetivo principal de esta investigación se centra en analizar cómo están representados sus personajes principales y cuál es el discurso narrativo que sostiene la historia desde una perspectiva fílmica feminista. Para ello, establecemos dos grandes bloques de análisis: análisis de contenido discursivo y análisis visual. Esta investigación señala la continuidad de los estereotipos de género machistas. El tratamiento de las imágenes tampoco es inmune al discurso hegemónico masculino.

**Palabras clave:** Netflix; análisis fílmico; desigualdad de género; violencia.

### **Abstract**

The Netflix series *You* (2018) (as an example of audience success on a large streaming platform) tells the story of the "romantic love" of a stalker obsessed with a young woman who wants to be a writer. Based on this plot, the main objective of this research focuses on analysing how its main characters are represented and what is the narrative discourse that sustains the story from a feminist filmic perspective. To do this, we establish two major blocks of analysis: discursive content analysis and visual analysis. This research points out the continuity of sexist gender stereotypes. The treatment of images is also not immune to male hegemonic discourse.

**Keywords:** Netflix; film analysis; gender inequality; violence.

## 1. Introducción

You<sup>1</sup> es una serie de televisión estadounidense basada en la novela homónima de Caroline Kepnes. La serie (1ª temporada) se estrenó el 9 de septiembre de 2018 y se compone de diez capítulos, la mitad de ellos dirigidos por mujeres. El argumento principal, según la plataforma de streaming Netflix, es el de “[...] obsesionado con una aspirante a escritora, el encantador encargado de una librería hará lo imposible para formar parte de su vida”<sup>2</sup>. Para *filmaffinity*, la serie trata sobre

“Joe Goldberg, un neoyorquino obsesivo pero brillante, aprovecha las nuevas tecnologías para conquistar a Beck, la mujer de sus sueños. Gracias a la hiperconectividad que ofrece la tecnología moderna, Joe pasa de acosador a novio, pues usando Internet y las redes sociales consigue conocer sus detalles más íntimos para acercarse a ella. Así, lo que empezó como un flechazo encantador, se convertirá en una obsesión, mientras él, de forma estratégica y silenciosa, se deshace de todos los obstáculos (y personas) que se crucen en su camino”<sup>3</sup>.

Ambas sinopsis coinciden en la necesidad del protagonista de conseguir el amor de la chica y para ello se recurre al acoso y espionaje físico o a través de las redes sociales. Partimos del hecho de que los comportamientos de acoso son cada vez más compatibles con las nuevas tecnologías (Cuenca, Fernández y González, 2019). Lo curioso de esta serie es el evidente acoso por parte del protagonista hacia la chica y la forma “encantadora” que sostiene esa acción legitimada en base al amor verdadero. Asimismo, un análisis pormenorizado tanto del discurso narrativo como del tratamiento visual de las escenas nos remite a la clásica desigualdad denunciada por la teoría fílmica feminista desde los años 70. Parece que en una época de multiplicación de ofertas audiovisuales en plataformas streaming es necesario seguir construyendo instrumentos que permitan la posible identificación de la ideología machista en los productos audiovisuales. Los nuevos medios de comunicación de masas son constructores de imaginarios culturales plagados de roles de género y estereotipos que subyacen y/o se explicitan en el contenido audiovisual (Pérez, 2019).

La búsqueda en google de la serie *You* mantiene que el argumento es “Una historia de amor del siglo XXI sobre un obsesivo, pero brillante mánager de 20 años de una librería, quien utiliza la era digital hiperconectada para enamorar a la mujer de sus sueños”<sup>4</sup>. Según las valoraciones que hace el propio buscador, al 88% le ha gustado esta serie y la puntuación media

---

<sup>1</sup> Título original: *You*. Dirección Greg Berlanti (Creador), Sera Gamble (Creador), Marcos Siega, Kellie Cyrus, Erin Feeley, Lee Toland Krieger, Martha Mitchell, Silver Tree, Marta Cunningham, Victoria Mahoney, DeMane Davis, Harry Jierjian, Shannon Kohli, Meera Menon, Cherie Nowlan, Kevin Rodney Sullivan. Productora: Netflix. 2018. Reparto: Penn Badgley, Elizabeth Lail, Shay Mitchell, Luca Padovan. Género: Suspense.

<sup>2</sup> Disponible en: <https://www.netflix.com/es/title/80211991> [14/11/2019].

<sup>3</sup> Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film794893.html> [14/11/2019].

<sup>4</sup> Disponible en <https://g.co/kg/Dz4N9W> [12/04/21].

es de 4.5 sobre 5 puntos (n= 7559). Entonces, hablamos de una serie de éxito con una amplia aceptación. Sin embargo, detenernos un momento en analizar cómo se resume el argumento de la serie es bastante relevante ya que se trata de una historia de amor, un hombre con un negocio próspero y la mujer de sus sueños a la que enamorar; todo ello en una sociedad digitalizada. En apariencia, todo sería correcto sino incluyéramos la perspectiva de género y la teoría feminista fílmica en el análisis de esta serie para darnos cuenta de que tanto lo que se muestra como lo que se ausenta es terriblemente machista y discriminatorio.

El interés por el análisis de esta serie se sustenta, en primer lugar, por los buenos resultados de audiencia que la convierten en un producto de consumo masivo y, en segundo lugar, por proyectar una historia de un evidente acosador pero no someter a evaluación los contenidos machistas y desigualitarios, tanto narrativos como visuales, de los que adolece la serie. Sería pues cómo en la plataforma streaming Netflix, tan novedosa y transformadora, se oferta una serie sobre un acosador homicida a través de un discurso tradicionalista y desigualitario basado en los estereotipos de género y los mitos del amor romántico.

El objetivo principal de esta investigación se centra en analizar, por tanto, cómo están representados sus personajes principales y cuál es el discurso narrativo que sostiene la historia desde una perspectiva feminista. Las preguntas que nos planteamos en este trabajo son: si existe continuidad en los estereotipos de género machistas, cuál es el tratamiento de las imágenes de los 10 capítulos que componen la primera temporada y qué interpretaciones se derivan de los pensamientos del protagonista (voz en off) y sus consecuencias en el imaginario cultural. Para ello, establecemos dos grandes bloques de análisis; análisis de contenido discursivo y análisis visual. El análisis de contenido se compone de la dimensión “mitos de amor romántico” (dividido en siete categorías) y la dimensión “sexismo benévolo-hostil”. El análisis visual se divide en la dimensión representación fílmica (categorizada en siete variables) y dimensión relación entre las mujeres (dividido en tres categorías).

### **1.1. Partimos de los mitos del amor romántico, el sexismo benévolo/hostil y el tratamiento de las imágenes/personajes. Medir el enfoque tradicional-sexista en la serie You de Netflix**

Para analizar esta serie de Netflix, se describe el sentido del amor romántico en el imaginario cultural contemporáneo. En primer lugar, se establece que el amor romántico podría proporcionar un incremento de la vulnerabilidad a padecer relaciones violentas e incluso, que el amor es lo que da sentido a la vida de las mujeres, por tanto, la ruptura se percibirá como un fracaso (Bosch *et al.*, 2012). Las mujeres asumen el ideal del amor romántico como un imperativo vital que termina otorgando sentido a su propia vida (Tavora, 2007). Se trata pues de un amor idealizado caracterizado por ser verdadero y eterno, ya que complementa y une a dos mitades incompletas, dos medias naranjas, cuyo objetivo final es el matrimonio heterosexual y el desarrollo de la familia tradicional (Altable *et al.*, 2005; Sala, 2008). De acuerdo a esto, Nogueiras, Bonino y Arechederra (2012) advierten que las mujeres solteras pueden desarrollar el sentimiento de incompletas, por lo que buscarán un “príncipe azul que las salve”, las proteja y cubra sus necesidades y carencias.

En segundo lugar, se categoriza el amor romántico en base a sus componentes: El mito de la media naranja; en alguna parte hay alguien predestinado para cada persona, tu media naranja. El mito de la pasión eterna; la pasión intensa de los primeros tiempos de una relación debería durar siempre. El mito de la omnipotencia; El amor es ciego. El amor verdadero lo puede todo. El mito del matrimonio como final feliz de cualquier relación. El mito del emparejamiento; no se puede ser feliz sin tener una relación de pareja. Separarse o divorciarse es un fracaso. El mito de los celos como prueba de amor. El mito de la ambivalencia; se puede amar a alguien a quien se maltrata. Se puede maltratar a alguien a quien se ama (Ferrer, Bosch y Navarro, 2010).

En tercer lugar, se argumenta que los mitos e idearios en las relaciones de las producciones audiovisuales pueden tener relación con los principios del sexismo benévolo/hostil de Glick y Fiske (1997). Estos autores afirman que las relaciones entre hombres y mujeres se establecen, en primer lugar, a través del paternalismo que implica una jerarquía y, como tal, supone una naturalización de la relación de dominio y subordinación. En segundo lugar, se encuentra la diferenciación entre los sexos con una división y separación de esferas que neutraliza la competencia o rivalidad. En tercer lugar, la dependencia complementaria y no recíproca de la heterosexualidad que otorga a las mujeres un ambiguo poder diádico, un poder sexual que está sujeto a las necesidades masculinas.

Para estos autores también existe la posibilidad de que las relaciones entre sexos se mantengan a través del sexismo ambivalente: uno hostil y otro benevolente. El primero trata de justificar el poder masculino, la visión de la mujer se establece como un objeto sexual. El benevolente propone una visión romántica femenina que le otorga cualidades afectivas y altruistas, y le atribuye una debilidad natural, ante la cual el hombre debe funcionar como protector. Ambos promueven la defensa de los roles de género tradicionales en defensa de las estructuras sociales. En la actualidad, la evolución del sexismo hacia formas no hostiles continúa manteniendo su motivación principal: la defensa de los roles de género tradicionales en favor del dominio masculino (Christopher y Mull, 2006; Glick y Fiske, 1997; Lameiras y Rodríguez, 2003).

Asimismo, para medir el enfoque tradicional-sexista de la serie *You* en la plataforma Netflix, se valoran varios referentes de análisis fílmico feminista. Ejemplo de ello es Kuhn (1991) quien mantiene que el cine es un instrumento de propaganda del sueño americano donde la inferioridad femenina ratifica los comportamientos sociales. Para esta autora, las mujeres son representadas como víctimas del poder masculino y deben someterse a su fuerza física. Las parejas amorosas cinematográficas son descritas en la subordinación femenina y la dominación masculina. En este sentido, Kaplan (2000), valiéndose del psicoanálisis, describe los principios patriarcales del cine de Hollywood y los elementos opresores de la mujer, los cuales la persuaden de disfrutar incluso de su propia objetificación. Por eso, “las narrativas fílmicas no se refieren al inconsciente individual sino al patriarcado en general” (Kaplan, 2000: 124).

Para Mulvey (2007) el cine implica tres tipos de mirada: la cámara, los personajes que se miran entre sí y el/la espectador/a (a quien se induce a identificarse como un voyeur). Las imágenes en el cine privilegian al hombre en la narración y convierten a la mujer en espectáculo-objeto. La posición que ofrece el cine de Hollywood al espectador y a la espectadora es siempre

masculina, pues los personajes femeninos son posicionados meramente como objetos del deseo masculino. La mujer es representada de un modo tal que causa un fuerte impacto visual y erótico, por lo que su contemplación provoca siempre placer. Para esta autora, el hombre se convierte en sujeto activo de la narración y la mujer permanece como pasajera y compañera. El placer visual reproduce, por tanto, la estructura de una mirada masculina y una cualidad de “ser mirada” de la mujer. Las espectadoras no tienen otra opción que identificarse con el activo protagonista o con la pasiva secundaria. La mujer se convierte en objeto de deseo y desea ser mirada. El hombre es el centro de la narración y la acción. Ellas sufren las consecuencias de las acciones masculinas.

En nuestra revisión de teoría feminista fílmica, incluimos a De Lauretis que en la década de los años 80 crea el concepto de audiencia femenina, a partir de la noción de identificación doble, en un alienamiento simultáneo de la mirada activa masculina y la figura de movimiento narrativo; y la imagen pasiva femenina y la figura de desenlace narrativo (De Lauretis, 1984). Para esta autora, el concepto de “tecnologías del género” se compone de técnicas y estrategias de discurso donde no solo el género es construido sino que la violencia en-gendered es representada, ya que la representación de la violencia es inseparable de la noción de género (De Lauretis, 1987: 38). El género es producto de varias tecnologías sociales como los films.

De igual forma, en el análisis fílmico planteado, también se analiza la representación de los personajes, el ámbito de actuación, los roles que desempeñan, la hipersexualización, la fragmentación de la mujer y la presencia de tópicos (Álvarez, González de Garay y Frutos, 2015). Casetti y Di Chio (2015) describen los roles principales de los personajes para ver la visibilidad de las mujeres: En primer lugar, el personaje activo o pasivo. El primero se sitúa como origen de la acción y narra la historia en primera persona. El segundo es un objeto de las iniciativas de otros. En segundo lugar, el personaje influenciador o autónomo: uno se dedica a provocar acciones sucesivas y otro opera directamente y sin mediaciones. El primero “hace hacer” a los demás; el segundo “hace” directamente.

En este análisis se incluye, además, los dos grandes estereotipos que categorizan a las mujeres en las películas; la bondad-abnegación y la maldad-demonización (Kaplan, 1998). En este sentido, la representación de la mujer se da a través de estereotipos negativos que infantilizaban a las mujeres, las demonizaban o las convierten en exuberantes objetos sexuales: Vampiresas, vírgenes, putas, cazafortunas, chismosas, envidiosas, juguetes eróticos, institutrices, madres castradoras (Stam, 2010). Para el imaginario social, la masculinidad se asocia a la acción y a la consideración de los hombres como sujetos frente a una feminidad pasiva y objetivada (Mulvey, 2007; Campos y Rodríguez, 2013). Algo que se traduce en la búsqueda de belleza (López Pardina, 2015), la “objetualización” de su cuerpo (Cobo, 2015) y la excepcionalidad de la presencia femenina en la narración audiovisual, vinculándolas a lo extraordinario, lo mágico y la maternidad (Aguado Peláez, 2016).

Por último, tenemos en cuenta el test de Alison Bechdel (2014) que nace para identificar, de manera general y cuantitativa, la representación de la mujer en las películas/series más taquilleras. Sus principios son que debe haber al menos dos mujeres en la película, deben hablar la una con la otra de alguna cosa aparte de los hombres e incluso, tengan un nombre propio (Hickey, 2014).

## 2. Metodología

La serie *You* de Netflix narra la historia del “amor romántico” de un acosador obsesionado por una joven que desea ser escritora. A partir de este argumento, el objetivo principal de esta investigación se centra en analizar cómo están representados sus personajes principales y cuál es el discurso narrativo que sostiene la historia.

Las preguntas que nos planteamos en este trabajo son: si existe continuidad en los estereotipos de género machistas, cuál es el tratamiento de las imágenes de los diez capítulos que componen la primera temporada y qué interpretaciones se derivan de los pensamientos del protagonista (voz en off) y sus consecuencias en el imaginario cultural.

En definitiva, esta investigación trataría de demostrar que, aún hoy en día, las historias y composiciones fílmicas dan continuidad a los roles sexistas, encontrando incluso argumentos cercanos a la justificación en el uso de la violencia hacia las mujeres. Se asume que los planteamientos del amor romántico sostienen todo un sistema de creencias desigualitarias que van más allá de la evidencia comportamental, en este caso el acoso, para componer todo un entramado cultural machista y misógino más difícil de evidenciar.

El método utilizado en esta investigación se remite al análisis de discurso, una técnica que nos permite detectar “el sentido latente que procede de las prácticas sociales y cognitivas” (Raigada, 2002: 4). Para Aguado Peláez y Martínez García (2015: 5) es “una herramienta que posibilita el conocimiento de los mensajes explícitos y velados que se encuentran en productos culturales y relacionarlos con su contexto”. La muestra la conforman los diez capítulos que forman la primera temporada de la serie *You* emitidos por la plataforma Netflix<sup>5</sup>.

El instrumento utilizado es el análisis fílmico de los capítulos de la serie a través del pensamiento de su protagonista Joe Goldberg (voz en off) y algunas de las acciones más representativas que puedan tener relación con los objetivos de la investigación. Para ello, establecemos dos grandes bloques de análisis; análisis de contenido discursivo y análisis visual.

El análisis de contenido se compone de la dimensión “mitos de amor romántico” (dividido en siete categorías) y la dimensión “sexismo benévolo-hostil”. El análisis visual se divide en la dimensión representación fílmica (categorizada en siete variables) y dimensión relación entre las mujeres (dividido en tres categorías), tal y como se aprecia en la siguiente *tabla 1*.

---

<sup>5</sup> Una curiosidad es que para dar publicidad a la serie, Netflix creó una cuenta, bastante espeluznante, de Tinder para el personaje de Joe. “Amante de los libros y muy observador. Me gusta ser detallista. Te recogeré a las 16h, iremos a tu cafetería preferida y hablaremos durante horas. Si me das like, prometo hacerte reír y sorprenderte con todo lo que sé de ti sin conocerte”.

**Tabla 1. Tabla de dimensiones y categorías de análisis**

ANÁLISIS FÍLMICO	DIMENSIONES	CATEGORÍAS	
ANÁLISIS DE CONTENIDO	1. MITOS DE AMOR ROMÁNTICO	1. Mito de la media naranja. El amor predestinado/mágico	
		2. Mito de la pasión eterna La pasión intensa debe durar siempre.	
		3. Mito de la omnipotencia. El amor es ciego El amor verdadero lo puede todo Se debe hacer todo por amor	
		4. Mito del matrimonio El matrimonio es el ideal del amor	
		5. Mito del emparejamiento No se puede ser feliz sin tener una relación de pareja. Separarse o divorciarse es un fracaso	
		6. Mito de los celos Los celos son una prueba de amor	
		7. Mito de la ambivalencia Se puede amar a alguien a quien se maltrata Se puede maltratar a alguien a quien se ama	
	2. SEXISMO BENÉVOLO/HOSTIL	1. Paternalismo	
		2. Diferenciación entre los sexos	
		3. Dependencia complementaria Necesidad sexual del hombre. Poder diádico. Modelo hegemónico de sexualidad	
	ANÁLISIS VISUAL	3. TEORÍA FÍLMICA. REPRESENTACIÓN	Variable 1: Tipo de Personaje activo /pasivo - Sujeto de la narración. - Sabe lo que le conviene - Ejecuta acciones
			Variable 2: Sexo del personaje.
			Variable 3: Ámbito de actuación. Espacio público/privado
			Variable 4: Rol del personaje. La mujer suele cumplir el rol de interés romántico.
Variable 5: Objetivos definidos			
Variable 6: Hipersexualización del personaje. La mujer es objeto de deseo. - La mujer es mirada por el hombre. El hombre controla la mirada erótica. - La mujer es fragmentada - Su desnudez siempre implica erotización			
Variable 7: Reproducción de tópicos. Mandatos de género Chica buena-chico malo Chica mala- chico bueno			
4. RELACIONES FEMENINAS		1. Debe haber al menos dos mujeres	
		2. Deben hablar la una con la otra	
		3. Hablen de alguna cosa aparte de los hombres	
	4. Los dos personajes femeninos que conversarán tengan un nombre		

Fuente: Elaboración propia.

### 3. Resultados

Los resultados que se exponen a continuación pueden desvelar los sucesos que van aconteciendo en la serie. Como punto de partida, la serie inicia la trama con la llegada de Guinevere Beck a la librería donde trabaja Joe Goldberg, quien, desde el primer instante, muestra interés por ella.

El protagonista masculino se presenta como un chico joven con una amplia cultura literaria. La protagonista femenina intenta ser escritora, tiene problemas económicos y sus relaciones amorosas resultan infructuosas. Ambos conectan hablando de libros. A partir de ese momento, Joe diseñará toda una estrategia de acoso para conseguir el amor de Beck. El librero tiene un pasado cargado de crímenes y violencia que pueden redimirse a través del amor verdadero.

La escritora sin éxito se caracteriza por las malas decisiones personales, aparentar una vida cargada de diversión y cierta tendencia a la promiscuidad. La obsesión de Joe será enamorar a Beck y demostrarle qué es lo que necesita. Partiendo de este argumento, se analiza el contenido de los pensamientos y acciones del protagonista masculino sobre la base del instrumento propuesto.

#### 3.1. Análisis de contenido

##### 3.1.1. Mitos del amor romántico

En los pensamientos de Joe Golberg se encuentran perfectamente definidos cada uno de los mitos del amor romántico. Empezando con **el Mito de la media naranja**, donde el amor es predestinado/mágico presente en “*Creo en el amor a primera vista*” (Episodio 3, 32’50’’) , “*No me equivoco contigo y voy a ayudarte a conseguir la vida que te mereces*” (Episodio 1, 47’06’’ y Episodio 6. 19’36’’) o “*Cuando lo sabes, lo sabes*” (Episodio 8, 9’19’’). La protagonista femenina (Beck) llega de forma mágica y extraordinaria para ser protagonista de sus sueños románticos.

**El Mito de la pasión eterna**, aparece en reflexiones de Joe como eres mi “*Me paso el día contando las horas para volver a verte*” (Episodio 5, 2’51’’) y a pesar de que a veces hay rupturas, el amor verdadero perdura e incluso, aparece con una nueva reconciliación de los protagonistas, a la cual Joe establece comparativas como “*Eres una droga, Beck*” (Episodio 8, 29’28’’) , “*Me has devorado, consígues que me olvide de todo*” (Episodio 8, 29’43’’). Joe vuelve a buscar a Beck mientras piensa “*Es el momento de la película donde corro para recuperarte*” (Episodio



8, 39’11’’). Él le dice a ella “*Lo correcto es estar con quien debes estar y yo sé que debemos estar juntos, así que dime que tú también lo sabes y seré tuyo*” (Episodio 8, 39’49’’). Ella acepta. El librero concluye que se trata de un final romántico y “*Por ti, el drama merece la pena*” (Episodio 8, 40’49’’), ya que “*La adicción es un monstruo*” (Episodio 8, 42’22’’).

De esta forma, también se encuentra el mito de **la omnipotencia** (el amor es ciego, el amor verdadero lo puede todo y se debe hacer todo por amor) presente en los pensamientos como “*No soy un puede, soy el único*” (Episodio 3, 10’03’’), “*Te demostraré que soy el único*” (Episodio 3, 41’30’’) e incluso, la invención de un nuevo concepto, *la Todicidad* (Episodio 7, 4’24’’) que es la relación amorosa total y absoluta.

**El Mito del matrimonio** o pareja como ideal de amor se percibe en “*He intentado ser el novio perfecto, el amigo perfecto*” (Episodio 5, 40’49’’), de forma que algún día le gustaría darle una vida de pareja ideal. El **Mito del emparejamiento** (no se puede ser feliz sin tener una relación de pareja) aparece en frases como “*Quieres sentirte a salvo, querida, quieres a alguien que te haga tortitas*” (Episodio 3, 23’27’’) aunque esa pareja no esté a la altura de las expectativas “*Le das tu corazón a alguien y mira cómo lo paga*” (Episodio 7, 29’10’’).

El **Mito de los celos** se entiende como una prueba de amor, por eso para Joe “*Hay más competencia de lo que pensaba*” (Episodio 3, 9’42’’), “*No permitiré que nada se interponga*” (Episodio 4, 41’40’’) o “*Creía que haber eliminado todos los obstáculos*” (Episodio 7, 9’14’’). De esta forma, las amigas de la protagonista también son un problema para Joe “*Tu gusto es dudoso en cuestión de amigas*” (Episodio 1, 10’39’’) o siempre está en permanente alerta por si “*Algo o alguien se había entrometido*” (Episodio 7, 27’55’’).

El siguiente mito del amor romántico es el de la **ambivalencia**; se puede amar a alguien a quien se maltrata y se puede maltratar a quien se ama. Muchas de las reflexiones de Joe que se encuadran en este principio, ejemplos son “*El amor es complicado*” (Episodio 1, 6’59’’), “*No me quieres, nunca me has querido*” (Episodio 9, 33’50’’), “*Todo ha sido mentira*” y “*Lo único que he hecho es quererte, apoyarte, mimarte y mira cómo me lo pagas [...] ¡Quién es el monstruo aquí!*” (Episodio 9, 34’16’’). Las consecuencias son trágicas para Beck, él se justifica en base a “*No quería que esto acabara así, Beck*” (Episodio 10, 42’52’’), “*Al final, no pudiste quererme*” (Episodio 10, 45’43’’) y yo “*Te convertí en la escritora que querías ser*” (Episodio 10, 45’52’’).

El protagonista se siente apesadumbrado, pero sigue creyendo en el amor “*Dejarás todo lo malo atrás. Resulta duro vivir con tanto dolor, hay días que ya no creo en el amor [...]*” (Episodio 10, 48’01’’). A pesar de esto, “*al final, me equivoqué contigo, con cada relación fallida aprendemos algo y nos prepara para ese día para que tu gran amor aparezca y nos quiera de verdad*” (Episodio 10, 48’05’’). El librero no es culpable del desenlace de la serie “*Yo estoy en paz conmigo mismo, te quise lo mejor que pude*” (Episodio 10, 45’50’’). Aparece otra chica y empiezan de nuevo sus pensamientos e interés en torno a ella.

### 3.1.2. Sexismo benévolo/hostil

Para establecer el análisis de contenido de serie, establecemos los componentes del sexismo benévolo/hostil en los pensamientos de Joe Golberg. En primer lugar: **el paternalismo** como protección y cuidado “*Lo que necesitas de verdad es que te salven*” (Episodio 1, 40’30’). Se refleja en acciones evidentes como que él la salva cuando cae a las vías del tren después de una noche de borrachera de Beck (Episodio 1, 34’38’’) y en reflexiones propias del protagonista como “*Te ayudaré a conseguir la vida que te mereces*” (Episodio 2, 40’36’’) o “*Saber cuál es mi lugar y cual es el tuyo, para protegerte*” (Episodio 5, 40’56’). Por eso, el protagonista actúa de esa manera “*Todo lo que hago, lo hago para protegerte*” (Episodio 7, 32’29’’) o “*Tenía que protegerte todo el tiempo. Soy feliz y la gente feliz es lo que desea, que tú también*” (Episodio 8, 6’28’).

Joe Golberg entiende que mantener encerrada a Beck es necesario ya que después de “*Todo lo que he hecho lo he hecho por ti*” (Episodio 10, 4’13’), de forma que “*No soy un psicópata, soy tu protector, ya lo verás*” (Episodio 10, 6’40’), por eso “*Vamos a superar esto*” (Episodio 10, 5’24’). Joe concibe que le da lo que es necesario para ella “*el retiro para escritores que siempre has querido*” (Episodio 10, 12’35’’) encumbrada en la jaula transparente del sótano. El sexismo benévolo entiende que “*tu vida es mejor desde que me conoces, te quiero y por eso hay que hacer lo que sea por ti*” (Episodio 10, 8’27’).

La **diferenciación entre los sexos** se ejemplifica en las acciones de cada protagonista y en ejemplos como “*Don Quijote se hace caballero porque cree en la caballerosidad y tratar con respeto a las mujeres*” (Episodio 10, 22’36’). El sexismo de Joe queda representado en la **dependencia complementaria**, donde impera la necesidad sexual del hombre en un único modelo hegemónico de sexualidad, donde ella es “*una criatura encantadora y manipulable [...] eres adorable*” (Episodio 1, 8’34’’) e imagina haciéndole el amor cómo nunca en su vida (Episodio 1, 18’33’). Él le va a proporcionar la satisfacción tan ansiada, convirtiéndola en una mujer saciada.

## 3.2. Análisis visual

### 3.2.1. Teoría de la representación fílmica

En primer lugar, analizamos el tipo de **Personaje activo /pasivo** de los protagonistas y quién es el sujeto de la narración. En este caso, el protagonista principal es Joe Golberg quien se caracteriza por ser prepotente, arrogante, seductor, mostrar desprecio por la gente y entender que “*algunas personas merecen morir*” (Episodio 9, 31’50’), de forma que “*He cometido muchos errores Beck, pero lo principal es seguir mi instinto*” (Episodio 9, 30’50’).

Joe sabe lo que le conviene a Beck *“Ahora necesitas apoyo emocional y esa es mi especialidad” o “me quedaré lo que necesites”* (Episodio 6, 44’26’’). Y, de esta forma, él ejecuta las acciones; empezando por espiar *“Lo primero que me dio nuestra querida Internet fue tu dirección”* (Episodio 1, 8’44’’) y habla de sus asesinatos en términos misóginos como *“Jamás le haría daño a una mujer, pero ella es una arpía peligrosa. Tuve que hacerlo, ahora estás a salvo gracias a mí. Cuántos harían lo que fuera por amor, tienes suerte de tenerme”* (Episodio 5, 41’55’’). El protagonista realiza los actos porque *“Soy bueno pillando a la gente mala”* (Episodio 7, 29’30’’) y *“No me dejaron otra opción, eran peligrosos”* (Episodio 7, 32’44’’). Él sabe que las redes sociales sirven para registrar la vida de las personas, de hecho *“La forma de saber la verdad es el ordenador de alguien”* (Episodio 7, 33’30’’). Beck no sería una excepción *“Apenas miro tu Facebook, solo dos o tres veces al día. Apenas paso por tu casa”* (Episodio 8, 2’31’’). El que él la encierre y secuestre en el sótano supone *“Mira este sitio como una oportunidad”* (Episodio 10, 19’44’’).

En segundo lugar, el **sexo de los protagonistas** es un hombre y una mujer, aunque la acción la desarrolle el protagonista masculino y el hilo conductor de la serie lo construye la voz en off de los pensamientos del mismo.

En tercer lugar, se tiene en cuenta el **ámbito de actuación** de los protagonistas. Los espacios públicos pertenecen en mayor medida al hombre, mientras que la mujer desarrolla gran parte de su acción en espacios privados e íntimos. Joe observa a Beck desde la calle y a través de la ventana *“No te molesto (mientras la espía a través de la ventana) sólo te estoy cuidando”* (Episodio 2, 1’41’’). Cuando ella está en el exterior, él suele seguirla. Son múltiples las escenas de Joe caminando solo de noche. Beck está siempre acompañada por más personas u observada por él.

En cuarto lugar, el **rol del personaje**. En este caso, la mujer suele cumplir el rol de interés romántico. El protagonista lo tiene claro *“Quedamos pocos románticos”* (Episodio 1, 32’). Para el librero, *“Tus redes sociales mienten, dicen que eres alguien despreocupado. Pero debajo de eso pareces ser alguien auténtico”* (Episodio 1, 12’58’’), de forma que la chica es especial y él lo ha descubierto *“Yo creo en ti”* (Episodio 2, 20’28’’). Las referencias a los cuentos de amor son constantes *“Mi pobre cenicienta”* (Episodio 6, 3’20’’).

En quinto lugar, los **objetivos** del protagonista están bien definidos *“Ya sé tú dirección”* (Episodio 1, 8’42’’) y saca sus conclusiones *“Beck estás sola”* (Episodio 1, 12’40’’). Además, *“Te enamoras de los chicos equivocados”* (Episodio 1, 15’45’’). Joe sabe lo que le conviene a Beck que se muestra a la deriva en sus decisiones y acciones.

En sexto lugar, aparece la **hipersexualización** del personaje. La mujer es objeto de deseo *“Llevas la blusa ancha, no quieres que te coman con los ojos. Pero tus pulseras tintinean, quieres llamar la atención”* (Episodio 1, 00’33’’). La mujer es mirada por el hombre y es el que controla la mirada erótica *“Hola, ¿quién eres? Todas tus cuentas son públicas, quieres que te vean, que te escuchen, que te conozcan. Y yo te lo agradezco”* (Episodio 1, 7’36’’). La mujer también es

fragmentada: planos de los ojos o a la boca sonriendo. Su desnudez siempre implica erotización “no llevas sujetador y quieres que me dé cuenta” (Episodio 1, 2’33’’).

En séptimo lugar, está **la reproducción de los tópicos y mandatos de género**. Se observa el binomio chica buena-chico malo que ha cometido diversos crímenes, pero también está presente el modelo chica mala- chico bueno, ya que ella se expone, no es recatada “*Publicas sin parar, eso me molesta de ti*” (Episodio 1, 8’05’’), “*Quieres que te miren*” (Episodio 1, 9’11’’) y comete acciones como engaños, infidelidades o mentiras. Joe justifica sus actos de violencia en términos de pasado traumático con sus progenitores y el maltrato infringido por las mujeres que lo engañaron “*Estuve enamorado una vez, me rompieron el corazón*” (Episodio 1, 5’34’’).

### **3.2.2. Representación de las relaciones femeninas.**

Las mujeres principales que aparecen en la serie son amigas de la protagonista. Se trata de un grupo al que Joe califica como “*la amiga gorda, la amiga zorra, la amiga estúpida*” (Episodio 5, 3’40’’) que sólo contribuyen a que piense “*Tu gusto es dudoso en cuestión de amigas*” (Episodio 1, 10’39’’). Las amigas son representadas como frívolas, superficiales y materialistas “*no todas tus amigas son idiotas [...]*” (Episodio 1, 11’52’’). Las conversaciones de las amigas giran en torno a los hombres, el sexo y la belleza. Un rasgo fundamental en las mujeres de esta serie es la competencia. Las mujeres compiten entre ellas, entre amigas, entre novias y exnovias. Estas mujeres sí hablan entre ellas y tienen nombre propio, pero el tema principal de sus conversaciones son los hombres y en especial, el novio de Beck, cumpliendo lo pronosticado por Bechdel (2014).

## **4. Discusión y conclusión**

La plataforma Netflix ofrece algunos productos que mantienen la desigualdad y violencia hacia las mujeres. A pesar de que los recursos visuales prometen transformar la forma de ver series y películas, los argumentos de las historias entre hombres y mujeres "son usadas como vehículos de ideología de género conservadoras" (Fernández y Menéndez, 2011: 3). Esta investigación señala la continuidad de los estereotipos de género machistas, el tratamiento desigualitario en los contenidos visuales que componen la primera temporada de *You* y cómo los pensamientos del protagonista pueden tener consecuencias discriminatorias y violentas hacia la mujer en el imaginario cultural.

Para empezar, los siete mitos que componen el amor romántico están presentes en el pensamiento del protagonista masculino (voz en off). Esto puede traer consigo la vinculación entre actos de violencia hacia la mujer y creencias exculpatorias en base al amor verdadero. Que

el protagonista sea un asesino queda justificado en su mente por un fin mayor y universal de naturaleza romántica. Este planteamiento sería rechazado si los actos cometidos de forma infame por el librero fueran castigados, pero lo cierto es que ese hecho no ocurre, sino que se perpetúan con nuevas posibilidades amorosas (otros intentos, otras chicas). La protagonista está permanentemente cuestionada y juzgada tanto por el hombre como por el/la espectador/a. La descripción de Beck es de una mujer que utiliza su sexualidad para su propio beneficio, como si el hecho de mostrar o flirtear ya llevara asociado cierta justificación de posibles castigos. Ella no tiene recursos económicos y sobrevive de pequeños trabajos. La relación que tiene con los chicos es insatisfactoria. Sale de fiesta y se pone a sí misma en peligro. Miente y es infiel al librero.

Parte del interés que despierta esta trama tiene que ver con el hecho de que es evidente la criminalidad del protagonista masculino pero ciertas facetas de su personaje lo convierten en un chico entrañable, capaz de cuidar a un niño pequeño o tener permanentemente esperanza en el amor. El mensaje de Joe es claro y enternecedor, quiere que lo ames y para ello te prometerá protección, incluso, sabrá lo que necesitas antes de darte tú misma cuenta. Joe es un sexista benévolo que tiene una actitud paternalista. Paradójicamente, los hombres paternalistas se enfrentarían al sexismo para proteger a las mujeres y reforzar así su posición de poder (Estevan-Reina, de Lemus y Megías, 2020). Joe establece una total diferenciación de sexos y promete que se cubrirán todas las necesidades de la mujer a través de sus actos. Beck representa el ideal romántico al que conquistar que aparece de forma mágica y predestinada (Aguado, 2016). A su vez, también es un sexista hostil, capaz de la mayor de las violencias hacia las mujeres.

El tratamiento de las imágenes tampoco es inmune al discurso hegemónico masculino. El protagonista en un hombre y la cámara sigue la historia de ese hombre. Cuando enfoca a la mujer, ella queda cosificada, fragmentada y representa la mirada masculina (Mulvey, 2007). Él también ejecuta las acciones principales; espía, acosa y asesina (Casetti y Di Chio, 2015) y parte de planteamientos misóginos como que nunca le haría daño a una mujer a menos que se lo mereciese. Los espacios públicos tampoco pertenecen por igual a los dos protagonistas. Él se desenvuelve en cualquier escenario, no importa si es en la oscuridad o en calles solitarias. Ella, sin embargo, permanece en el ámbito privado o bajo la atenta mirada del acosador (Álvarez, González de Garay y Frutos, 2015).

La presencia de Beck está hipersexualizada, su vestuario se presenta sugerente e incitador (López, 2015; Cobo, 2015). La imagen de Joe es similar en los capítulos, viste con colores oscuros y pasa desapercibido. De igual forma, la forma de vestir de Beck es interpretada como una invitación a los hombres ya que, en numerosas ocasiones, ellos malentienden disponibilidad e interés sexual por su parte en diversas escenas de la serie.

La imagen de las mujeres en el grupo femenino principal, que son las amigas, tampoco está libre de estereotipos sexistas. Descritas como chismosas, superficiales y vanidosas, sus temas de conversación giran en torno a los hombres, especialmente al protagonista de la serie (Bechdel, 2014). El sentimiento que se desprende de sus acciones es que compiten entre ellas.

A su vez, están los escasos pensamientos de la chica prisionera que reflexiona sobre cómo ha intentado toda la vida conseguir introducir sus dedos en el zapato de cristal, mostrando así su deseo de ser la correcta, la princesa a la que salvar, la mujer agradecida que incorporamos como epílogo final. Escribe Beck:

“De todos los chicos que entraron en tu cuerpo y tu corazón, viste que no tenías esa magia que convierte a las bestias en príncipes [...] y apareció él que era demasiado bueno para ti y ahora entiendes en su castillo que el príncipe y Barba azul son el mismo y no tendrás un final feliz a menos que le salves a los dos. ¿No querías esto; ser amada? ¿No pediste que te coronasen, no pediste esto, no pediste esto? [...] di que le quieres, di gracias, di cualquier cosa menos la verdad” (Episodio 10, 22’04’’).

Lo cierto, es que ella tiene una respuesta, desde una posición desesperada, que le permite gritar la verdad a Joe “¿Te crees que lo malo que hay en mí se puede comparar a lo malo que hay en ti? Te mentí, te engañé, pero no te acosé. Pensaste que te estaría agradecida. Tu eres el malo, tu eres lo que deberías haber matado” (Episodio 10, 40’). Lamentablemente, el final de la serie no acompaña a los pensamientos liberadores y empoderadores de la protagonista femenina.

La serie *You* muestra todas estas situaciones de desigualdad, misoginia y violencia hacia la mujer. Para Pedro (2020), el enfoque de la serie sobre la violencia de género es ambiguo y perverso, dado que parte de su audiencia femenina llegó a empatizar más con Joe y su retorcida visión del amor que con la verdadera víctima de la historia, Beck. Ella merecía un castigo por ser promiscua y mentirosa. Este es el caso de *You*, donde la audiencia se ve inducida a empatizar con Joe, el agresor, en lugar de con Beck, su víctima actual. La versión de la historia de Beck está casi silenciada. En consecuencia, se manifiesta una perspectiva romántica del abuso, acoso y asesinato.

Según Rajiva y Patrick (2019), no está claro si el argumento de *You* es irónicamente feminista o se trata de dar continuidad al discurso que culpabiliza a las mujeres por su actitud ante la sexualidad, e incluso, las tecnologías. En consonancia con lo expuesto por Pedro (2020), en el contexto actual del activismo feminista con movimientos sociales como #MeToo que ofrecen una plataforma para expresar y compartir sus trágicas experiencias a las supervivientes de violencia de género y agresiones machistas, *You* parece estar haciendo todo lo contrario: silenciar a las víctimas y dar credibilidad al perpetrador.

Para concluir este artículo, manifestar la tendencia que existe en películas, series y comics hacia el maltrato, castigo y muerte de las mujeres, proceso que se ha denominado “fridging”. El *Women in Refrigerators*<sup>6</sup> (o *WiR* en inglés) es una página web donde se denuncia como los personajes femeninos son heridos, violados, asesinados o despojados de sus poderes, a veces para estimular rasgos "protectores" masculinos y, a menudo, como un dispositivo de trama destinado

---

<sup>6</sup> Disponible en: <https://www.lby3.com/wir/women.html> [14/03/2021].

a avanzar el arco narrativo de un personaje masculino. Parece que el algoritmo basado en el análisis Big data de las preferencias de consumo de los/as espectadores/as de la plataforma Netflix puede establecer los criterios de género cinematográfico que más aprecias si siempre aprecias el mismo discurso machista.

Una posibilidad de mejora sería establecer un mayor número de opciones de series y películas con un tratamiento narrativo y visual más diverso e igualitario. Cambian los canales de comunicación, se amplían las posibilidades de visionado y permanece el mismo formato narrativo y visual tan discriminatorio en cuestiones de género. En cualquier caso, las limitaciones de la investigación se establecen en el estudio de una única serie, siendo necesario realizar el análisis de género y desigualdad en mayor número de ofertas audiovisuales, lo cual a su vez, puede ser una propuesta para futuras líneas de investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguado, Delicia (2016): “Cuando el miedo invade la ficción. Análisis de Perdidos (Lost, ABC, 2004-2010) y otros Quality Dramas de la era Post 11S”. Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco: Leioa.

\_\_\_\_\_. (2016): “La TV-Noir desde una perspectiva de género: análisis de "Mob city", "True detective" y "Fargo". En: Álex Martín Escribán y Javier Sánchez Zapatero (eds.): *El género negro: de la marginalidad a la normalización*. Santiago de Compostela: Andavira, pp. 485-492.

Altable Vicario, Charo; Paloma Brotons; Josefina Sanz y Celia Amorós (2005): *Penélope o Las trampas del amor: por una coeducación sentimental*. Madrid: Nau Llibres.

Álvarez, Carmen; González de Garay, Beatriz y Frutos, Francisco Javier (2015): “Representación de género. Las películas españolas contemporáneas de adolescentes (2009-2014)”. En: *Revista Latina de Comunicación Social*, nº. 70, pp. 934-960. Disponible en: <http://www.revistalatinacs.org/070/paper/1079/49es.html> [24/11/2019].

Bechdel, Alison (2014): *Lo indispensable de unas lesbianas de cuidado*. Barcelona: Reservoir Books.

Bosch, Esperanza; Ferrer Pérez Victoria; Ferreiro Basurto, Virginia y Navarro Guzmán, Capilla (2013): *La violencia contra las mujeres el amor como coartada*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Campos Rodríguez, Lilia y Rodríguez Shadow, María J. (2013): “La construcción de los cuerpos de las mujeres en la ficción cinematográfica”. En: *Investigación y Ciencia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, nº. 57, pp. 49-57.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (2015): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Christopher, Andrew y Mull, Melina (2006): “Conservative ideology and ambivalent sexism”. En: *Psychology of Women Quarterly*, vol. 30, nº. 2, pp. 223–230.

Cobo, Rosa (2015): “El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad”. En: *Investigaciones feministas*, nº. 6, pp. 7-19. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/51376/47656> [24/11/2019].

Cuenca, Cristina; Fernández, Juan Sebastián y González, María José (2019): “Face-to-Face Versus Online Harassment of European Women: Importance of Date and Place of Birth”. En: *Sexuality y Culture*, nº. 21, pp. 157-173. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s12119-019-09632-4> [24/11/2019].

De Lauretis, Teresa (1984): *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

\_\_\_\_\_. (1987): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Estevan-Reina, Lucía; de Lemus, Soledad y Megías, Jesús L. (2019): “Feminist or Paternalistic: Understanding Men’s Motivations to Confront Sexism”. En: *Front Psychol*, vol. 10, nº. 2988. Disponible en: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.02988> [16/04/2020].

Fernández, Marta y Menéndez, M<sup>a</sup> Isabel (2011): “Lo que el ojo no ve: Renovación vs Conservadurismo en la ficción audiovisual posterior al 11-S”. En: *Latina de Comunicación Social* (ed.) Actas del III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. La Laguna: Latina de Comunicación Social. pp. 1-14. Disponible en: [http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas\\_2011\\_IICILCS/024.pdf](http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas_2011_IICILCS/024.pdf) [14/03/2021]

Ferrer, Victoria Aurora; Bosch, Esperanza y Navarro, Capilla (2010): “Los mitos románticos en España”. En: *Boletín de Psicología*. Disponible en: <https://www.uv.es/seoane/boletin/previos/N99-1.pdf> [24/11/2019].

Fiske, Susan; Glike, Peter (1997): “Hostile and Benevolent Sexism: Measuring Ambivalent Sexist Attitudes Toward Women”. En: *Psychology of Women Quarterly*, vol. 21, nº. 1, pp. 119-135.

Hickey, Walt (2014): “The dollar-and-cents case against Hollywood’s exclusion of women. Five ThirtyEight”. Disponible en: <http://fivethirtyeight.com/features/the-dollar-and-cents-case-against-hollywoods-exclusion-of-women> [26/11/2019].

Imbert, Gérard (2008): *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

Kaplan, Elisabeth Ann (1998): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_. (2000): *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press.

Kuhn, Annette y Radstone, Susannah (1991): *Women in film: An international guide*. New York: Fawcett Columbine.



Lameiras, María y Rodríguez, Yolanda (2003): “Evaluación del sexismo ambivalente en estudiantes gallegos/as”. En: *Acción Psicológica*, vol. 2, n.º. 2, pp. 131-136.

López, Teresa (2015): “El cuerpo de las mujeres como locus de opresión/represión”. En: *Investigaciones Feministas*, n.º. 6, pp. 60-68. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/51379/47659> [26/11/2019].

Mulvey, Laura (2007): “El placer visual y el cine narrativo”. En: Karen Cordero y Inda Sáenz (eds.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, pp. 81-93.

Nogueiras, Belén; Bonino, Luis; Arechederra, Ángeles (2012): *La atención sociosanitaria ante la violencia contra las mujeres*. Madrid: Instituto de la Mujer.

Pedro, Dina (2020): “Usurping the Victim’s Trauma Narrative: Victim-Blaming and Slut-Shaming on Season 1 of You”. En: *Revista De Estudios Norteamericanos*, n.º. 24, pp. 159-179.

Pérez, Francisca (2019): “Sex education: La ESI en Netflix”. *Revista Comunicación y género*, vol. 2, n.º. 1, pp. 121-134.

Raigada, José (2002): “Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido”. *Sociolinguistic Studies*, vol. 3, n.º. 1, pp. 1-42.

Rajiva, Mythili y Patrick, Stephanie (2019) ““This Is What a Feminist Looks Like”: Dead Girls and Murderous Boys on Season 1 of Netflix’s You”. En: *Television & New Media*, vol. 20, n.º. 18, pp. 1-18.

Sala, Arianna (2008): “Construcciones identitarias en el contexto históricocultural: Identidades lésbicas, historias de vida y discursos sociales”. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla. Disponible en: <http://blad14.us.es/tesis/tesis/1206/construcciones-identitarias-en-elcontexto-historico-cultural-identidadeslesbicas-historias-de-vida-y-discursos-sociales/> [26/11/2019].

Stam, Peter (2010): *Teorías del cine. Una introducción*. Madrid: Paidós.

Tavora, Ana (2007): “El amor de pareja en la construcción de la identidad de las mujeres”. En: *Congreso Estatal “De las cosas de acogida a los Centros de Atención Integral”*. Madrid: Instituto de la Mujer, pp. 80-94.