



**UNIVERSIDAD JUÁREZ AUTÓNOMA DE TABASCO**  
**DIVISIÓN ACADÉMICA DE EDUCACIÓN Y ARTES**



**“EL POSMODERNISMO EN LA SERIE TELEVISIVA  
FLEABAG, COMO VENTANA A UNA NARRATIVA  
LIBRE DE ESTEREOTIPOS FEMENINOS”**

**TRABAJO RECEPCIONAL BAJO LA MODALIDAD DE**

**TESIS**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN**

**PRESENTA:**

**ALEJANDRA FLORES ALPUCHE**

**DIRECTOR(A):**

**M.E.C. DELFÍN ROMERO TAPIA**

**CODIRECTOR(A):**

**DRA. MARÍA GUADALUPE SOBRINO MENDOZA**

**VILLAHERMOSA, TABASCO.**

**FEBRERO, 2023.**

# Alejandra Flores Alpuche.pdf

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco

## Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::3117:579971841

Fecha de entrega

17 abr 2026, 6:43 p.m. GMT-6

Fecha de descarga

17 abr 2026, 6:50 p.m. GMT-6

Nombre del archivo

Alejandra Flores Alpuche.pdf

Tamaño del archivo

3.1 MB

120 páginas

31.234 palabras

219,344 caracteres




# 0% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

## Filtrado desde el informe


- ▶ Bibliografía
- ▶ Texto citado
- ▶ Texto mencionado
- ▶ Coincidencias menores (menos de 20 palabras)
- ▶ Abstract
- ▶ Methods and Materials

## Fuentes principales

- 0%  Fuentes de Internet
- 0%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

## Marcas de integridad




### N.º de alerta de integridad para revisión

-  **Caracteres reemplazados**  
68 caracteres sospechosos en N.º de páginas  
Las letras son intercambiadas por caracteres similares de otro alfabeto.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.

### Fuentes principales

- 0%  Fuentes de Internet
- 0%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

### Fuentes principales

Las fuentes con el mayor número de coincidencias dentro de la entrega. Las fuentes superpuestas no se mostrarán.

1	Internet	mexicanadesociologia.unam.mx	<1%
2	Internet	doctorado-ellcom.uva.es	<1%
3	Internet	www.erudit.org	<1%
4	Publicación	David Murcia Suárez. "Normativas urbanas e alcances da participação comunitári...	<1%
5	Internet	mediaentertainmentnews.typepad.com	<1%
6	Internet	www.researchgate.net	<1%

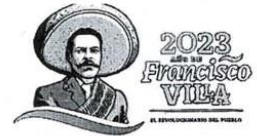


**UNIVERSIDAD JUÁREZ  
AUTÓNOMA DE TABASCO**

"ESTUDIO EN LA DUDA. ACCIÓN EN LA FE"



**División Académica  
de Educación y Artes**



**DIVISIÓN ACADÉMICA DE EDUCACIÓN Y ARTES  
DIRECCIÓN**

REF: DAEA/0307/23

Villahermosa, Tabasco; a 20 de febrero de 2023

Lic. Maribel Valencia Thompson  
Jefe del Depto. de Certificación  
y Titulación de la U.J.A.T.  
P R E S E N T E

En conformidad con lo establecido en el Artículo 87 del Reglamento de Titulación de la U.J.A.T., me permito comunicar a Usted que el Mtro. Delfín Romero Tapia como Director y la Dra. María Guadalupe Sobrino Mendoza como Co-Directora dirigieron y supervisaron el Trabajo Recepcional de "TESIS" denominado "EL POSMODERNISMO EN LA SERIE TELEVISIVA FLEABAG, COMO VENTANA A UNA NARRATIVA LIBRE DE ESTEREOTIPOS FEMENINOS", elaborado por la C. Alejandra Flores Alpuche, pasante de la Licenciatura en Comunicación. El jurado para el examen profesional de los mismos (Dra. Elia Margarita Cornelio Marí, Mtro. Adán Arturo Isidro Torres, Mtro. Delfín Romero Tapia, Mtro. Edgar David Andrade Pérez, Dra. Georgina Guadalupe Shiner Sierra) revisó y señaló las modificaciones que había que hacerle a dicho trabajo y que la interesada ha llevado a efecto. Por lo tanto, puede imprimirse.

Atentamente

**M.A.E.E. Thelma Leticia Ruiz Becerra**  
Directora



**DIRECCIÓN  
DIVISIÓN ACADÉMICA  
DE EDUCACIÓN Y ARTES**

*MC* C.c.p Archivo.

Av. Universidad S/N, Zona de la Cultura, Col. Magisterial, C.P. 86040  
Villahermosa, Tabasco  
Tel. 01(993) 358.15.00 Ext. 6250-6251 ó (993) 314.23.99, 312.22.00  
E-mail: direccion.daea@ujat.mx

www.ujat.mx



UNIVERSIDAD JUÁREZ  
AUTÓNOMA DE TABASCO

"ESTUDIO EN LA DUDA. ACCIÓN EN LA FE"



División  
Académica  
de Educación  
y Artes

## COORDINACIÓN DE ESTUDIOS TERMINALES

Villahermosa, Tabasco a 28 de febrero de 2023.

El/La que suscribe **Alejandra Flores Alpuche** autoriza por medio del presente escrito a la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco para que utilice tanto física como digitalmente la **tesis de pregrado** denominada:

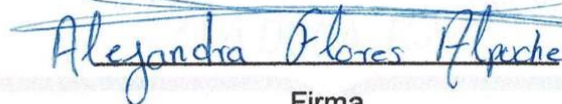
### **EL POSMODERNISMO EN LA SERIE TELEVISIVA *FLEABAG*, COMO VENTANA A UNA NARRATIVA LIBRE DE ESTEREOTIPOS FEMENINOS**

De la cual soy autor(a) y titular de los Derechos de Autor.

La finalidad del uso por parte de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco de la tesis antes mencionada, será única y exclusivamente para difusión, educación y sin fines de lucro; autorización que se hace de manera enunciativa más no limitativa para subirla a la Red Abierta de Bibliotecas Digitales (RABID) y a cualquier otra red académica con las que la Universidad tenga relación institucional.

Por lo antes manifestado, libero a la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco de cualquier reclamación legal que pudiera ejercer respecto al uso y manipulación de la tesis mencionada y para los fines estipulados en este documento.

Se firma la presente autorización en la ciudad de Villahermosa, Tabasco a los veintiocho días, del mes de febrero del dos mil veintitrés.



Firma

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.  
México.

A mi madre, mi todo,  
la Sra. Rita Flores Alpuche.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
EL TEMA.....	13
1.1    PLANTEAMIENTO.....	13
1.2    JUSTIFICACIÓN.....	20
1.3    DELIMITACIÓN DEL TEMA.....	26
1.3.1    Objetivo General.....	26
1.3.2    Objetivos Específicos.....	26
1.3.3    Supuesto.....	26
1.3.4    Preguntas de investigación.....	26
1.4    METODOLOGÍA.....	27
II. EL CRECIMIENTO DEL FORMATO DE SERIES.....	33
2.1    LAS SERIES.....	33
2.1.1    La evolución de la series.....	34
2.1.2    De las series de autor a lo más visto.....	39
2.2    EL FEMINISMO TELEVISIVO IMPULSADO POR LOS MOVIMIENTOS ME TOO Y TIME´S UP.....	43
III MARCO HISTÓRICO.....	52
3.1    LA COMEDIA COMO GÉNERO.....	52
3.1.1    La comedia televisiva.....	53
3.1.2    Entre la comedia y el drama.....	58
3.2    LA MUJER EN LA COMEDIA TELEVISIVA.....	60
IV MARCO CONCEPTUAL.....	67
4.1    POSTMODERNISMO.....	67
4.1.1    El corpus de las ficciones posmodernas.....	70
4.1.2    El corpus de la mujer clásica.....	76
V ANÁLISIS DE LA SERIE.....	82
5.1    FLEABAG TEMPORADA 1 (2016).....	82
5.2    FLEABAG TEMPORADA 2 (2019).....	85

5.3 BIOGRAFÍA DE LOS PERSONAJES PRINCIPALES .....	87
VI ANALISIS DE RESULTADOS .....	89
6.1 MATRIZ DE REFERENCIA .....	89
6.1.1 La mujer como personaje pasivo.....	91
6.1.2 La mujer como objeto de deseo.....	95
6.1.3 La mujer como amenaza por su libertad y sexualidad .....	99
6.1.4 La mujer violentada física y/o emocionalmente .....	102
6.1.5 La chica buena / la chica mala .....	107
CONCLUSIONES.....	110
REFERENCIAS .....	116

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.  
México.

## INTRODUCCIÓN

Una de las recomendaciones de Francesco Casetti y Federico di Chio en *Cómo analizar un film* (1994, pp. 20-21), es el tipo de distancia que el investigador debe tomar de su objeto de estudio. Llamam a mantenerse cerca del objeto para poder obtener y conocer sus características, pero también piden cierta lejanía para no implicarse más de lo necesario. Sin embargo, en esa lejanía no se debe perder la pasión, el interés y la motivación que el objeto generó en un principio.

Esa pasión que genera la televisión en esta investigadora, en específico el formato de las series, es lo que estarán leyendo en las siguientes líneas. Una investigación que trata de mostrar el mundo apasionante que son las series pero también que trata de una manera objetiva y crítica uno de los formatos ficcionales más exitosos y consumidos, un medio y un formato que es el primer contacto con las ficciones en cualquier persona, mientras el cine es una experiencia que se vive en una sala de cine. Las series, son una experiencia que se vive en la intimidad del hogar, en el día a día.

Con la gran cantidad de series y medios por los cuales verlas, con el crecimiento que la industria ha tenido, con los cambios sociales, culturales, políticos que el mundo y que en especial la mujer han estado demandando y experimentado en la búsqueda de mejores oportunidades en todos los sentidos, en la búsqueda de su propia voz y derecho a tener una voz, en la búsqueda de ideales de cómo ser, de cómo luchar, de quien inspirarte, ¿Cómo está siendo representada la mujer en las series?.

¿Nos reconocemos en la pantalla? ¿Me reconozco en alguna de las mujeres de esas series? Las respuestas pueden ser tan variadas como lo son las opciones, las representaciones y como lo es la experiencia de ser mujer, aunque la experiencia puede ser distinta para cada mujer, hay valores, hay parámetros que dan las herramientas para ver si la forma de representar es distinta a las historias de décadas o épocas anteriores.

Es innegable que la industria está tratando de cambiar, desde la demanda de más oportunidades de mujeres creadoras en las áreas técnicas y de producción, hasta la demanda de mayores espacios para las historias de mujeres. En ese camino de lucha por espacios que se han ido ganando, cada año llegan más y más historias protagonizadas por mujeres o creadas por mujeres, pero es innegable que todo lo que es impulsado por el hombre tiende a ser imperfecto por lo que en ocasiones –quizás más de las que creemos o más de las que podemos llegar a ver- hay series

que llegan bajo estandartes de progresistas, de contestatarias, feministas, pero sin necesariamente serlo, y no porque no se les permita fallar, sino porque no son genuinas con el movimiento del que quieren abanderarse o simplemente, no son historias que busquen realmente entender a la mujer y su experiencia.

Esta investigación no se enfoca en todas las series, solo en *Fleabag*, una serie exitosa por la forma en la que representó la juventud de una mujer, su experiencia y todo lo que implica ser mujer entre los 28 y 32 años. Una historia que parte de una experiencia personal para volverse algo universal, no en su totalidad pero sí en los puntos de comunión de la mujer de hoy.

En los siguientes capítulos de este proyecto, se navega en corrientes y/o movimientos como el feminismo y el posmodernismo, con la esperanza de que ayuden a comprender esta serie pero también con la esperanza de encontrar un camino para historias más sinceras o reales, pero también para confirmar o no, si las series son ese medio en el que se puede hablar de la experiencia de ser mujer, de lo que implica serlo, de las dificultades que se sortean en cada aspecto de la vida. Todo, de la mano de una revisión sobre el crecimiento de las series, las diversas posturas teóricas que se espera que traten de iluminar el camino del análisis e interpretación.

## EL TEMA

### 1.1 PLANTEAMIENTO

Las series televisivas son ficciones organizadas en temporadas, y éstas a su vez integradas por episodios. Están las series que mantienen conexión y continuidad de la misma historia en sus distintas temporadas como *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-), *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019); las miniseries que solo tienen una temporada como *Sharp Objects* (HBO, 2018), *The Queen's Gambit* (Netflix, 2020); las series de antología están conformadas por varias temporadas pero no existe continuidad de la historia en sus distintas temporadas o dentro de la misma temporada como *American Horror Story* (FX, 2011-), *Black Mirror* (Netflix, 2011-2019); finalmente están las *docuseries*, series documentales con valor periodístico que al igual que el documental abordan un tema ya sea histórico, social, deportivo o de cualquier índole que es llevado a este formato por la cantidad de información que se tiene sobre el tema y permite mayor profundidad sobre lo que se cuenta, como *The Last Dance* (Netflix, 2020) o *Jeffrey Epstein: Filthy Rich* (Netflix, 2020).

Las series y sus distintos formatos, forman parte de la realidad de la humanidad. Son consumidas todos los días alrededor del mundo, desde un episodio hasta una temporada completa. La evolución de este formato, y el desarrollo de nuevos mundos ficticiales cargados de simbolismos, valores, contexto social e histórico han hecho que el valor de estas producciones aumente y su consumo sea en grandes cantidades. Lo que cuentan y en la forman que lo cuentan, son esenciales para su éxito. Las habilidades narrativas, el uso de recursos técnicos, y el lenguaje visual que empleen al momento de desarrollar una historia son de acuerdo al tema y al público que va dirigido.

Un mismo tema puede ser representado de diversas formas, cubrirlo de drama, comedia, ciencia ficción, *sitcom* (abreviación de Situation Comedy), o *noir* (cine negro). Las ficciones no tienen límites al grado de poder ser un conjunto de varios géneros, ir y venir entre el drama y el humor negro, viajar entre estructuras clásicas y romper con ellas, para ironizar sobre los males de estas antiguas formas, para evidenciar o crear nuevas formas narrativas.

Los géneros, marcan la pauta para la creación de ese universo ficcional y por ende el de sus personajes. La construcción y el rol que una mujer desempeña en una serie de comedia es distinto al de una serie policial; cada una es expuesta a situaciones distintas, cada una es

construida de una manera específica y dotada de características distintas. El espacio en el que el personaje será colocado y su trama, define la construcción semántica de lo que será o parecerá. Todas las series, sean del género que sean, son representaciones de una sociedad o del ser humano, algunas surgen como una sátira o crítica a la sociedad, como *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012); otras como el reflejo de una época o generación como *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), *Gossip Girl* (CW, 2007-2012), o *Euphoria* (HBO, 2019-). En sí, cada serie cuenta a su estilo como es la vida, el ser humano y la sociedad a través del ojo de un productor que intenta reflejar una realidad o perspectiva mediante la ficción.

Los cambios narrativos que la industria ha mostrado, son derivados de movimientos y pensamientos que lograron hacer pasar al mundo de lo clásico a lo moderno, y posmoderno. Con los diversos cambios que el mundo y la industria ha experimentado, las series han dejado de ser solamente un entretenimiento. Una parte de estas producciones, buscan dejar algo más que solo risa; un mensaje, una postura, una nueva perspectiva de algo. Principalmente las series que tienen conciencia de la problemática o del tema que abordan como *The Morning Show* (Apple TV, 2019-) sobre el movimiento **Metoo**, o *Sex Education* (Netflix, 2019-) sobre la vida sexual y educación de este tipo que requieren los jóvenes.

El acontecer social, cultural e histórico siempre han permeado la televisión o el cine, por ejemplo desde que las luchas feministas han estado demandando y visualizando problemáticas. La industria ha tratado de llevar a la pantalla, de buena o mala manera pero siempre han tratado de plasmar lo que sucede en la vida real. Por ejemplo, en Reino Unido en los 60's la liberación sexual era una de las directrices del movimiento feminista. Uno de los símbolos de la época y la lucha fue la minifalda, creada por Mary Quant. La famosa prenda que tenía una connotación de libertad y protesta, paso a ser la prenda de la primera espía dotada de una visible y descarada carga sexual en la serie británica *The Avengers* (ABC, 1961-1969), Emma Peel. Una historia más reciente que adaptó la liberación sexual a su discurso y base de su historia fue *Sex and the City* en los 90's, como resultado de la segunda ola del feminismo en Estados Unidos que había iniciado en los 70's.

Las series que tienen como eje un tema de dimensiones sociales, culturales y/o históricas, han despuntado. Estas producciones focalizan un hecho actual o pasado. Sí es lo segundo es porque mantiene un lazo con el presente, por ejemplo las que retoman temas raciales como *Watchmen*

(HBO, 2019), *Dear People White* (Netflix, 2017-2019), *When They See Us* (Netflix, 2019), entre otras. La intertextualidad de las historias y la relación que mantiene con el mundo contemporáneo, le ha otorgado un nuevo significado y valor a las series.

El modernismo y posmodernismo, son términos que engloban una serie de características, cambios y/o manifestaciones sociales y culturales que permean todas las áreas, desde el estilo de vida, la literatura, artes plásticas, arquitectura, producciones visuales. Según Gilles Lipovetsky, en *La era del vacío* (2013) “El modernismo, es una lógica artística a base de rupturas y discontinuidades, que se basa en la negación de la tradición, en el culto a la novedad y al cambio” (p. 81). El modernismo tiene su esencia en la idea de lo personal, centrado en el descubrimiento del “yo”, es una cultura hedonista, e individualista. Charles Baudelaire (2020), recalca que una de las características del modernismo es lo bello, no se puede concebir el modernismo sin la estética de lo bello (p. 111).

Para Lipovetsky, el posmodernismo, no es más que “[...] otra palabra para significar la decadencia moral y la estética de nuestro tiempo” (p. 120). Gilles, también ahonda explicando que esta nueva corriente se caracteriza por *la integración de todos los estilos* (p. 121), mientras que el modernismo es exclusivo, el posmodernismo busca incluir cuanto se pueda aunque resulte contradictorio siempre y cuando esté justificado toda integración. El posmodernismo busca que las creaciones sean híbridas y muestren dualidad, puedan conjugar los extremos como lo clásico con lo moderno, pasar de lo personal a lo general, de lo local a lo internacional, busca ser flexible y libre. Para él, esta nueva corriente encuentra su esencia y mayor manifestación en

El curso de los años sesenta el posmodernismo revela sus características más importantes con su radicalismo cultural y político, su hedonismo exacerbado; revuelta estudiantil, contracultura, moda de la marihuana y del L.S.D., liberación sexual, pero también películas y publicaciones *pornopop*<sup>1</sup>, aumento de violencia y de crueldad en los espectáculos, la cultura cotidiana incorpora la liberación, el placer y el sexo. Cultura de masas hedonistas y psicodélica que sólo aparentemente es revolucionaria, <<en realidad, era simplemente una extensión del hedonismo de los años cincuenta y una

---

<sup>1</sup> Pornopop: Es la tendencia de las y los artistas de sexualizarse, de venderse como bombas sexuales, pero también de la forma en vender productos con connotaciones sexuales.

democratización del libertinaje que practicaban desde tiempo atrás ciertas fracciones de la alta sociedad>> (p. 105).

Lipovetsky, destaca que la obsesión de esta nueva etapa, “está en la información y la expresión” (p. 14). Por ello, cada día las historias con un enfoque social o una temática con importancia para un nicho o para el mundo, cada vez son más comunes. Los creadores buscan expresar y/o mostrar su punto sobre un asunto o problemática, buscan incorporar los debates de la sociedad dentro de sus ficciones, buscan mostrar una realidad, valorizarla o ridiculizarla.

Lauro Zavala en *La ficción posmoderna como espacio fronterizo* (2007), menciona que,

Lo que nos dicen las formas de ficción que podemos llamar posmodernas es que toda realidad es siempre una ficción, una construcción deliberada de sentido, producto de las convenciones del lenguaje y de los géneros del discurso. En estas formas fronterizas y paradójicas de metaficción historiográfica, en esta revisión irónica y a veces paródica del pasado, han sido eliminadas las ilusiones que había sobrevivido a la cultura moderna: las explicaciones totalizadoras y la presencia de sistemas excluyentes y definitivos. En la ficción posmoderna no hay rechazo a estas convenciones, sino una problematización de todas ellas a partir de la reflexión sobre la historia contemporánea (p. 29).

Para Zavala, la narrativa cinematográfica está dividida en clásica, moderna y posmoderna:

- Cine clásico: es el que utiliza las estrategias cinematográficas establecidas, es aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido único de la historia y sus connotaciones.
- Cine moderno: tiene una visión individual y personal. Son las producciones narrativas que se alejan de las convenciones que definen al cine narrativo, y muestra una tradición de ruptura. Es individual porque está diseñada para mostrar la visión del artista, no responde a la tradición genérica del cine clásico, sino a la visión del creador.
- Cine posmoderno: apuesta por el sistema de miradas entre los personajes, y entre los y las espectadoras. Es totalmente auto-referencial. Integra elementos tradicionales del cine clásico y componentes del cine moderno.

Una de las características de este último movimiento dentro de las series y películas es “la presencia de la cámara con recursos como el empleo del plano secuencia y el sonido directo, y al romper la linealidad narrativa y las convenciones del realismo.” (Zavala, 2007, p. 24).

Las producciones posmodernas, se han caracterizado por mantener una relación con otros textos (intertextualidad), lo que sería la relación entre un género narrativo. Esa relación o hilo que las producciones posmodernas mantienen con lo clásico y moderno, es con la finalidad de reconocer, evidenciar y cuestionar los estándares establecidos del género y las convenciones narrativas.

Una de las citas más populares del cine moderno sostiene que “un movimiento de cámara no es un problema técnico, sino una decisión ética” (Godard, 1998, como se citó en Zavala, 2007, p. 24). En esa frase se engloba tanto y todo, la razón por la que es necesario no solo mirar, sino observar y analizar lo que está produciendo la industria y lo que consume la audiencia. Se da por hecho que las nuevas ficciones son revolucionarias, contestatarias o de empoderamiento por los temas que toman o la forma en la que representan, aunque se han visto avances en las formas de representar no se puede dar por hecho que todas las series buscan romper con las estructuras poco igualitarias con la mujer.

En *Placer Visual y cine narrativo* (1975), Laura Mulvey, argumenta que dentro del cine hay tres diferentes formas de mirar, “la de la cámara en la medida que registra el acontecer fílmico, la del público que mira el producto final, y la de los personajes que se miran entre sí en el interior de la ilusión cinematográfica” (p. 9). En las estructuras e historias clásicas la mujer juega un papel de pasiva, mientras que la actividad queda en manos del hombre, es objeto de deseo debido a esa forma de ser mirada.

Zavala describe que las formas clásicas de mirar, de fragmentar el cuerpo, se hacen visibles en las “tomas breves, fijas, muy cerradas y ligadas a la lógica de campo-contracampo, a partir de una lógica de segmentación del cuerpo femenino” (2007, p. 294).

Las producciones clásicas han enseñado que la mujer dentro de estas ficciones solo funge como acompañamiento de la narrativa masculina, solo es un adorno que está para lucir bonita, para llorar, para ser abnegada, fiel o devota. Lipovetsky llama a esta mujer, “la primera mujer” (1997, p.214), a la cual describe como despreciada ante el hombre por el segundo plano que juega debido al rol que le han dado con actividades que giran alrededor del hombre, como la

maternidad, las labores del hogar. Las ficciones, la realidad y la historia dan fe de ese menosprecio y desigualdad hacia la mujer, “la ley más general de las sociedades compone, a lo largo del hilo conductor de la historia, el dominio social, político y simbólico del varón” (Lipovetsky, 1997, p. 214).

En las narrativas modernas, se puede detectar que las mujeres son distintas a las concebidas en una estructura clásica. Son contestatarias, rebeldes, promiscuas, pero también, esas mismas ficciones muestran que toda mujer que busque estar por encima del hombre recibe un castigo al final, unas son degradadas moralmente y otras se quedan sin el hijo, el amor de su vida, sin el triunfo, se quedan sin aquello que tanto anhelaron o por lo que lucharon. Entonces, con la llegada del posmodernismo, ¿realmente hay una nueva representación de la mujer bajo estas nuevas estructuras posmodernas en las series televisivas?

En esta investigación se propone como caso de estudio la *dramedia*<sup>2</sup> británica *Fleabag* (2016-2019), serie creada, producida y protagonizada por Phoebe Waller-Bridge para la BBC y Amazon Studios. Compuesta por dos temporadas con un total de 12 episodios de media hora. La serie, es la adaptación de la obra teatral con el mismo nombre, creada por Waller-Bridge. *Fleabag* cuenta la vida de una mujer en el Londres contemporáneo, que se encuentra entre los 28 y 33 años, con problemas emocionales con su familia, en su vida amorosa, y con una actitud ríspida como consecuencia de sus diversos problemas emocionales y existenciales. La serie, ha sido muy exitosa con la audiencia y la crítica, en el sitio *Rotten Tomatoes* (<https://www.rottentomatoes.com/>) ambas temporadas se encuentran con 100% de aprobación, mientras que en *Metacritic* (<https://www.metacritic.com/>) la primera temporada cuenta con una puntuación de 88/100, y la segunda temporada con 96/100. Ganadora de algunos premios Emmy en el 2019 en las categorías de Mejor serie de comedia, Mejor actriz de comedia, Mejor dirección y Mejor Guion, y Globos de Oro en las categorías de Mejor Comedia y Mejor Actriz.

De la mano de los estudios de género que han ayudado a comprender la construcción y representación del género en los medios audiovisuales, a entender que, las representaciones tienen un valor y una dimensión significativa. Las series, poseen una dimensión discursiva y

---

<sup>2</sup> Dramedia: Es el nombre que se le ha dado a las series y cintas que están compuestas por drama y comedia en la misma medida.

simbólica; sus relatos configuran un discurso sobre la realidad. Y esta investigación trata de analizar ese discurso y su construcción.

Hollywood ha asociado la igualdad de género a la posibilidad de la mujer de salir a trabajar, de ser madre o de negarse a serlo y, a la libertad sexual que posee en pantalla. Esta es la forma en la que la industria ha simbolizado el cambio y la evolución de los personajes femeninos, pero en algunos relatos, la mujer aún continúa sujeta al pensamiento patriarcal, a ser el objeto de deseo, de amor o pecado de su compañero.

Sí la mujer estuvo sujeta a la estructura narrativa clásica, y tenemos en frente una nueva narrativa, es oportuno cuestionarse cómo está siendo representada la mujer en estas nuevas estructuras narrativas. Vale la pena indagar si su representación es igual o diferente a las estructuras clásicas, y en caso de haber un cambio, ¿Cuáles serían estas nuevas formas de representar a la mujer?, Cabría preguntar si tienen una mayor libertad sexual, no solo liberación sexual, sino también la oportunidad/posibilidad de un cambio de género o de preferencias sexuales. En estas nuevas estructuras, ¿qué tanto se le permite estar a la par del hombre? Esta investigación pretende dar respuestas a esas preguntas, mediante el estudio de *Fleabag*, una serie con un estilo conocido por usar el mecanismo de la ruptura de *la cuarta pared*, permitiendo al personaje principal dirigirse directamente al espectador y entablando una relación particular.

## 1.2 JUSTIFICACIÓN

Con innumerables movimientos en favor de la mujer desde el siglo pasado hasta la actualidad, es innegable que ha existido un cambio en favor de la misma. Es innegable que una mayoría ya no está esclavizada al rol que se le había impuesto desde el principio de los tiempos. El cine y la televisión han dado fe de esos cambios, han tratado de reflejar el abanico de nuevas posibilidades de la mujer y lo que representa serlo. Para ambas industrias por las razones que sean, no les ha sido fácil captar en un punto intermedio lo que representa esa igualdad tan demandada por la mujer. Unos han concebido ese deseo como promiscuidad bajo términos y semánticas que muchas veces terminan siendo lo que se intenta erradicar. Colocar una historia con una mujer vestida de las demandas de las luchas feministas a veces ha pasado factura a los proyectos, por la forma en la que la mujer termina siendo representada, pero la pregunta entonces es, ¿cómo debe ser representada la mujer?

La crítica de cine, Fernanda Solórzano, en su ensayo *La erótica feminista* (2018), hace un recuento de lo que significó el estreno de *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972) en el auge de la Segunda Ola de los movimientos feministas. Solórzano argumenta que parte de los conflictos entre diversas teóricas feministas es la concepción y expectativas que se crearon respecto a la mujer. Retoma la postura de E. Ann Kaplan y Joan Mellen, de desaprobación a la representación de la mujer que hace Bertolucci con Jeanne. Kaplan argumenta que esa representación es el reflejo de la concepción que tienen los hombres de las mujeres, y como ante sus ojos, éstas solo quieren ser sometidas y humilladas, que van sin rumbo y sin saber lo que quieren; por su parte, Mellen argumenta que la cinta solo refrenda la degradación de la mujer, y le reprocha al director no dotarla de más elementos para que fuese capaz de “evarla al rol de heroína o rebelde” (Mellen, citada en Solórzano, 2018, p. 49).

En otro extremo, la crítica de cine Pauline Kael, reconocía en la cinta la labor de destruir el ideal masculino que Hollywood había creado, además de reconocer cierta sabiduría en la superficialidad de Jeanne.

Finalmente Solórzano, recurre a una tercera visión, que para ella conjuga lo mejor de las dos posturas anteriores, mediante la teórica y crítica Molly Haskell, quien reconoce en Jeanne un personaje que se aleja de la postura de víctima, y argumenta que la cinta trataba de la *des-represión* de la protagonista a través del acto sexual y de ciertas dinámicas o juegos sexuales

que dieron pie al propio viaje del personaje de Schneider para deshacerse de construcciones y cargas que han llevado los personajes femeninos, el gran valor de la visión de Bertolucci sobre la sexualidad femenina, es cuando Jeanne se sumergía en los rincones más oscuros para explorar su sexualidad y fantasías con la posibilidad de salir “con el alma intacta” (Haskell, citada en Solórzano, 2018, p. 51).

El anterior ejemplo fija tres posturas: dos extremas y una que logra reconocer no solo lo inadecuado sino también lo bueno. También refleja las discrepancias del movimiento feminista entre sus abanderadas, sobre lo que representa o debe ser el feminismo y una mujer feminista. Lo anterior sirve para exponer cuan necesario es que se continúe incitando el estudio de lo que ve el mundo, de no dar por hecho las bondades de una producción que parece ser adecuada a los tiempos, demandas y cambios en los que está la sociedad. La lectura que Molly Haskell da a un clásico del cine, va más allá de lo que está en primer cuadro, es una deconstrucción para leer por separados las partes para al final volver a unir todo y estructurar esa lectura. Las historias que son etiquetadas como revolucionarias, tienen que ser leídas más allá de la aparente actitud contestataria de la historia.

La historia (en el cine) ha enseñado que por más que las luchas feministas estén en auge, no puede darse por sentado el buen recibimiento por parte de la industria a estas demandas. En 1997, Molly Haskell, publicaba en el *The New York Times*, lo siguiente sobre *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972) “es que la película cerró la puerta a las esposas, novias y madres en el mismo momento en que el movimiento de mujeres, en llamas por toda una gama de cuestiones de equidad, salía del armario y se convertía en el centro de atención de los medios”, esto en una clara alusión a que las mujeres en la trilogía de Coppola son un cero a la izquierda, algo que queda ejemplificado cuando al final de la primera entrega Kay (Diane Keaton) confronta a Michael (Al Pacino) por el asesinato del marido de Connie. Al terminar la conversación Kay sale por un trago, y entran los socios de Michael para honrar su nuevo puesto de Don, cerrando inmediatamente las puertas y quedando totalmente fuera de toda dinámica. Un recordatorio del lugar de cada quien en la ficción y la vida.

En 1999, llegaron *Los Soprano* (1999-2007) a HBO, serie de seis temporadas, sobre una familia en la mafia, que incorporó a la mujer en papeles más activos tanto en las tramas referente a los negocios. La construcción de Tony como protagonista y antihéroe no puede pasarse por alto

porque también fue un cambio notorio en la forma de representar a los *gansters*. Bourdieu en *La dominación masculina* (2000), argumenta que para que haya cambios en las formas de representación de la sumisión femenina (pasividad para Mulvey), hay que “[...] liberar a las mujeres de la dominación, o sea, de las estructuras objetivas y asimiladas que se les imponen a las mujeres, no pueden avanzar sin un esfuerzo por liberar a los hombres de esas mismas estructuras que hacen que ellos contribuyan a imponerlas” (p. 138). Aunque hay cambios notorios tanto en algunos personajes masculinos y femeninos dentro de *Los Sopranos*, también es notorio que Carmen, uno de los personajes femeninos más cercanos a Tony, es un personaje clásico, mientras Tony era un personaje más redondo con matices, Carmen como su esposa es un personaje que calla cuando Tony habla, ella simplemente desaparece cuando él sale a cuadro y habla. Carmen, calla, baja la mirada y no es capaz de hacer valer su opinión.

Así como el silencio de Carmen cuando Tony habla puede pasar desapercibido en una de las series más importante de este formato, se podría encontrar detalles u observaciones en las distintas series que han llegado, ya sea en las más populares o las más aclamadas. La importancia de desarrollar esa capacidad de análisis en lo que se está viendo es por el crecimiento del formato.

Hay una verdad universal sobre la industria de las series: todos ven alguna serie, son inherentes a las actuales generaciones, en gran medida gracias al avance continuo de la tecnología que ayuda a la evolución en la forma de crear un material audiovisual y a los genios de la mercadotecnia. En México, las cadenas nacionales han sido proveedoras de algunos de los mayores éxitos de series de Estados Unidos, pero entre la televisión de paga, el servicio *streaming* o en páginas piratas en la Internet, se puede ver un sinfín de series, ya sea en semanas o en un fin de semana. Los famosos maratones de series son el pan de cada viernes. Con Twitter y las páginas de *fans* en Facebook, las conversaciones sobre ellas, no se limitan a actos entre amigos y compañeros de clases o trabajo, se ha tornado una situación que trasciende fronteras, idiomas y culturas, creando en los espectadores un sentido de pertenencia a un grupo de personas y, a algo aún más grande, el fenómeno de las series.

Hay un fenómeno que se da en las series por la longevidad de las historias por ende un desarrollo más amplio de las diversas tramas y personajes. Esa durabilidad y vigencia crea lazos entre producto-consumidor; un fenómeno que se repite en el cine pero con las sagas o franquicias que

extienden su vida a más de tres entregas como *Star Wars*, *The Hunger Games*, o el Universo Cinematográfico Marvel con 30 películas.

La industria televisiva –incluidos directores, guionistas, ejecutivos- poseen –por las razones que sean- una concepción sobre lo que debe, es o lo que creen que una mujer quiere o como debe verse. Han tratado representar los paradigmas y contradicciones sobre lo que es la mujer, y la única forma de ver si esa concepción es adecuada o genuina, es viendo más allá de lo aparente, es analizando, es estudiando, es cuestionando. Esta investigación nace de la curiosidad y el apego al formato de las series y *Fleabag*. La serie que aquí se retoma como objeto de estudio, es por su éxito con la prensa que la ha catalogado como una de las mejores series femeninas y de la era MeToo, éxito y crítica respaldada por los premios Emmy y por una audiencia que se ha extendido más allá de las fronteras británicas y estadounidense. Siendo una serie alabada por su estructura narrativa y rompimiento de los cánones, resulta oportuno que sea el objeto de estudio para contribuir a las investigaciones de género y de televisión desde la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

La representación de la mujer en la ficción cinematográfica y televisiva ha viajado, y ha ido transformándose de acuerdo a los tiempos y demandas. Se reconocen las distintas representaciones de la mujer en la ficción, sus variantes en las diversas épocas pero también entre los géneros. La llegada de una nueva etapa como el posmodernismo con sus posibilidades y oportunidades han borrado las fronteras entre géneros y estructuras establecidas, plantea un nuevo reto, una nueva ventana de estudio, donde es necesario poner atención sobre estas nuevas –si es que las son- estructuras, formas y estilos de contar las historias, si hay o no una deconstrucción del género y por ende en los personajes, y bajo qué circunstancias se da.

Estando las series en un auge que solo va en aumento años tras años, siendo un formato que proviene de la televisión que muestra la evolución que el medio y sus diversos formatos están teniendo, resulta oportuno voltear a ver este medio creativo que por muchos años ha sido menospreciado por no estar a la altura del cine. Emily Nussbaum en entrevista para la revista *Vox* (2019), contextualizó el por qué la televisión siempre cargó con la etiqueta de “basura” y cómo deja de ser percibida como un mal hábito. Considera que el hecho de ver la televisión como un placer culposo o vergonzoso, es a causa que no era considerado algo “intenso, poderoso, elevado y complejo”, como lo era el cine o la literatura, era más una especie de

conducta convencional, pero cuando los episodios empiezan a romper las estructuras dentro de la misma televisión, todo empezó a cambiar; empezando por la percepción, alejando al producto de la antigua idea de la televisión, y acercándolo a otras formas de arte. Sin embargo por mucho que la producción y construcción de una serie se asemejará a una cinta, seguía siendo televisión. Era la televisión, la forma de hacerla y su contenido lo que estaba cambiando, y tomando prestigio, un camino que lo pavimentó *Twin Peaks* (1990-2007), y que tomó impulso con *Los Soprano* (1999-2007).

En *Placer visual y cine narrativo*, Laura Mulvey plantea la importancia de su texto, ya que la publicación mostraría como la mujer ha estado sometida a un orden falocentrista, además de exponer el desafío al que se encontrarían: combatir ese lenguaje narrativo que yace inconsciente en la gente, mientras la mujer continúa prisionera del lenguaje patriarcal. Señala que por el momento no hay posibilidad de construir una alternativa, pero el inicio es examinar la sociedad patriarcal con diversas herramientas (1975).

¿Podría ser *Fleabag* un ejemplo en estos tiempos de esa alternativa que señala Mulvey?

*Fleabag*, es una serie que reúne todos los elementos para considerarla una serie actual y acorde a la situación social y cultural que ha permeado a la industria. Es una serie creada y protagonizada por una mujer, entra dentro del grupo de serie de autor<sup>3</sup> con un personaje protagónico que puede ser “incómodo” por su irreverencia y desfachatez. Es una historia feminista, no por lo anterior sino por comentarios dentro de la historia que aluden a las diferencias sociales que hay entre mujeres y hombres; dada sus anteriores características, ha atraído un sector en específico por la forma de retratar a su protagónico.

“Tengo la horrible sensación de que soy una mujer codiciosa, pervertida, egoísta, apática, cínica, depravada y moralmente arruinada que ni siquiera puede llamarse feminista”, le confiesa Flea a su padre, en el piloto de *Fleabag*. Desde el principio, la serie muestra un personaje alejado a los cánones acostumbrados en mujeres, un personaje irreverente, comprometido con hacer oír su voz, sea o no correcto lo que tenga que decir, es algo interesante para voltear a ver, pero que además la protagonista sea la creadora de la historia, y tenga ese poder detrás de cámaras, es un factor relevante e interesante para analizar si las decisiones creativas y narrativas muestran otra

---

<sup>3</sup> Las series de autor, son series que es escrita, producida y protagonizada por la misma persona. Son historias prácticamente biográficas.

mirada, si el posmodernismo como argumenta Zavala es una nueva ventana para la forma de contar y romper con las viejas estructuras, y si lo anterior se conjuga con la idea de Bourdie de despojar de estructuras tanto a hombres como mujeres para que ambos fluyan en nuevas narrativas.

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.  
México.

### **1.3 DELIMITACIÓN DEL TEMA**

#### **1.3.1 Objetivo General**

- ❖ Reconocer la representación de la mujer desde una visión posmoderna, en la serie televisiva *Fleabag*

#### **1.3.2 Objetivos Específicos**

- ❖ Reconocer los estereotipos de la narrativa clásica con base en los estudios de género
- ❖ Reconocer los elementos narrativos del posmodernismo en las ficciones audiovisuales
- ❖ Reconocer como es la representación de la mujer dentro de las ficciones audiovisuales con estructuras narrativas posmoderna
- ❖ Reconocer si los elementos en la forma de representación de la mujer posmoderna se cumplen en la serie *Fleabag*

#### **1.3.3 Supuesto**

- ❖ El personaje principal de la serie *Fleabag* está alejado de los estereotipos de las series clásicas y más apegado a la figura posmoderna

#### **1.3.4 Preguntas de investigación**

- ❖ ¿Cómo es representada la mujer en la narrativa clásica?
- ❖ ¿Cuáles son las características de las series posmodernas?
- ❖ ¿Cómo es representada la mujer en las estructuras narrativas posmodernas?
- ❖ ¿Cómo se representa la mujer desde una visión posmoderna en la serie televisiva *Fleabag*?

#### **1.4 METODOLOGÍA**

El estudio y análisis de textos como las series, no está limitado por un modelo que sea aplicado a todas las producciones. No hay modelo universal para este tipo de investigaciones, lo que existe y está disponible son distintos estudios, que ofrecen la posibilidad de reunir más de una disciplina, y así crear un propio modelo que ayude a guiar la investigación.

Aumont y Marie en *Análisis del fim* (1990), sostienen que “cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para el film o el fragmento de film que se analice” (p. 23). Los motivos de cada investigador para analizar un texto son distintos, lo que cada investigador ve en un texto determina la vía de estudio que seguirá, ya que las inquietudes entre un investigador y otros son distintas debido a las motivaciones, por ello y como dicen Aumont y Marie, cada investigador crea su método dependiendo de lo que quiere revisar y/o confirmar. “El análisis de un film, por lo tanto, no es simplemente el anodino desciframiento de un texto, sino también la exposición y la valoración de un modo propio de acercarse al cine” (Cassetti y Di Chio, 1991, p. 36). Por lo cual, en ese camino de análisis, el investigador, se servirá de distintas disciplinas y/o instrumentos para validar su hipótesis, como lo dicen los académicos italianos, dentro del ámbito del análisis, son muchas las direcciones posibles.

En los siguientes párrafos de este apartado, se estarán presentando a los diversos teóricos y disciplinas que ayudaran a esta investigación alcanzar su principal objetivo, qué es: reconocer cómo es la representación de la mujer bajo una visión creativa posmoderna, en la serie televisiva *Fleabag*. Para llegar a ese reconocimiento, se tendrá que identificar una serie de características o cualidades que se trataran de encontrar mediante la lectura e interpretación de códigos en el texto (*Fleabag*), estructurados en una serie de elementos narrativos que parten de imágenes, sonidos y diálogos. Debido a esa interpretación, que se obtendrá a partir de la lectura de un texto compuesto por iconografías, sonidos y diálogos, la investigación tiene un enfoque cualitativo.

Este proyecto busca reconocer características de la mujer clásica, del posmodernismo y de la mujer posmoderna, y a partir de ahí, exponer y confirmar o no, si esta corriente es una posibilidad/realidad para nuevas narrativas de mujeres libres de estereotipos, es que el alcance de la investigación es exploratoria.

Debido a su enfoque cualitativo, esta investigación tiene como base el apoyo de la hermenéutica, la cual, desde sus orígenes, ha sido utilizada en la lectura e interpretaciones de los textos –en un principio bíblicos-, una actividad que también comprende el contextualizar el texto en la época en la que se creó y por quién. “Interpretar una obra es descubrir el mundo al que ella se refiere en virtud de su disposición, de su género y de su estilo” (Ricoeur, 1999).

Cuando se decide hablar de cine o televisión de una manera analítica, la persona que lo hace, posee un conocimiento *a priori* de lo que está hablando. Para el investigador, la producción visual ha dejado de ser meramente un espectáculo visual o un simple entretenimiento, ahora, la ficción que medios como el cine o la televisión ofrecen, se vuelve un texto, un medio de estudio, análisis e interpretación, y son diversas disciplinas las que ofrecen herramientas para que el investigador camine, a lo largo de su trabajo de una manera objetiva.

En la revisión que hace Echeverría en *Introducción a la filosofía moderna* (1997) de la hermenéutica, retoma a diversos filósofos para abordar el punto de partida y concepción de la hermenéutica. Retoma a Schleiermacher y su concepción de esta disciplina al responder qué es la hermenéutica con otro pregunta: “¿cómo una expresión, sea escrita o hablada, es entendida?” (p. 107). Dentro de la revisión a una visión de la hermenéutica más contemporánea, acude a Hans Georg Gadamer. Echeverría lo retoma porque la visión gadameriana de la hermenéutica aporta, la distancia temporal. Que es el reconocer el valor histórico del texto: su historia y el contexto respecto al momento de quien ahora lo lee. Para Gadamer, el lector no debe cerrarse a entender el texto desde su visión o época personal (pp. 119-121). Por lo cual, no podemos adentrarnos en la representación de la mujer en las ficciones posmodernas, sin antes revisar los modelos que le anteceden.

Dentro del método que Casetti y Di Chio proponen para analizar un film en *Cómo analizar un film* (1991), coincide con la hermenéutica en uno de sus primeros pasos, la comprensión. El leer un texto, en este caso una serie, la cual se comprende de un guion, una actuación, una dirección de cámara, tomas, escenas, encuadres, iluminación, etc., tiene varios pasos, unos con mayor complejidad que otros pero que al final, llevan a un análisis profundo del texto, en ese camino como analista, hermeneuta o investigador hay un despojo de los prejuicios, pero también se guarda la relación con el texto, aquello que originó el análisis.

Este tipo de investigación se nutre y complementan con la historia que involucra al objeto de estudio, el análisis histórico le otorga un valor a la investigación. Los antecedentes históricos juegan un papel importante, ya que ayudan a comprender la evolución del objeto de estudio, y sirven como un punto de comparación entre el pasado del objeto y el tiempo desde donde ahora se lee el objeto de estudio.

Cassetti y Di Chio (1991), proporcionan modelos de análisis para el análisis de cualquier texto visual, se basan en separar los elementos para su lectura individual. Esta investigación se basará en la intervención de la serie en partes que ayuden al análisis para dar paso a una interpretación. Dentro de esta segmentación que comprende seis momentos: segmentar, estratificar, enumerar, ordenar, recomponer (reorganizar aquello que había sido separado en partes) y modelizar, se hará hincapié en el estudio de la representación de los personajes y el análisis narrativo (pp. 33-52). Investigadores, teóricos, catedráticos, y un sinfín de estudiosos que impulsaron el estudio del cine como un estudio de género recalcan la importancia de ver al cine como una actividad generadora de significados, generadora de un discurso.

Esta investigación, invita a reconocer la televisión y en específico, su formato de series como un medio que representa una cultura, una ideología, una idea que es analizada desde un punto de vista sociológico, la series son una representación del mundo y de la sociedad desde el punto de vista de directores y guionistas, desde esta arista, podríamos ver a las series como un espejo o como un modelo del mundo, y en los siguientes apartados se aborda ese cambio en la evolución de las series y también en su acercamiento a un tipo de manufactura que emula al cine. Como menciona la especialista de televisión, Emily Nussbaum para la revista Vox (2019), el valor de la televisión está en cómo son usadas sus habilidades narrativas para abordar temas sociales difíciles de tocar y a los cuales se ha ignorado. Algunos de esos temas que han sido ignorados son los sucesos de Chernobyl, los cinco acusados de Central Park de abusar de una mujer blanca en 1989. Sostiene que la televisión debe ser un arte interesante, original y bueno, pero también desafiante, variada y sorprendente. Y eso es posible encontrarlo en algunas producciones que han desarrollado su propio sistema, su propia forma de contar (párr. 31).

Las series, son un producto artístico, es arte como lo es el cine, posee su propio proceso y método de elaboración, desarrollando así su propia estructura significativa. Pero al ser el cine, el primer medio visual de gran alcance en el que los estudios feministas de los años 70 se enfocan y en

cual desarrollan sus teorías y modelos de estudios, es, por lo cual aquí se retoman algunos de ellos y sus aportaciones sobre la representación.

*Fleabag* es un todo, una serie compuesta por personajes que representan algo, por escenas, encuadres, diálogos, ambiente, tomas, secuencias, escenas, sonido, etc. Mientras Lauro Zavala proporciona una estructura de los relatos posmodernos; Francesco Casetti y Federico Di Chio, proporcionan a esta investigación los parámetros para el análisis de la representación y la narración; los estudios feministas y del psicoanálisis nos ayudan a la interpretación y presentación de un resultado que puede comprobar el supuesto de esta investigación o refutarlo.

Esta investigación, se nutre del trabajo de Lauro Zavala, quien es de los pocos mexicanos que se ha enfocado en el estudio del posmodernismo en la literatura y el cine. Su trabajo es relevante por los parámetros y diferencias que establece entre los textos clásicos, modernos y posmodernos. Entendamos estas clasificaciones no como épocas sino como formas de producciones narrativas, estilos que representan distintas ideologías que son plasmadas en el producto. *Fleabag*, es un producto posmoderno, la importancia de voltear a ver a esta forma de producciones está en las connotaciones que estas historias tienen más allá de entretener, hay una crítica, hay rebelión con lo establecido, relación con un tema actual, sus procesos de creación está enfocado en el sentido que tiene la obra, hay una mayor demanda hacia el espectador para entender el texto.

En un enlistado de características y parámetros desarrollados por Lauro Zavala en *La ficción posmoderna como espacio fronterizo* (2007), ayudaran a comprender que características abarca *Fleabag* y como eso influye a una nueva forma de contar las historias, si eso tiene otro impacto en las estructuras narrativas de la televisión y los géneros.

No se puede ver a las nuevas formas narrativas como el escape a las viejas estructuras, sin ir de la mano de las investigaciones feministas y psicoanalíticas.

Desde los años 70, tiempo en el que psicoanálisis hizo mancuerna con los estudios de género, esta disciplina ha sido parte fundamental en los estudios de representación, género y feminismo, ya que una de sus aristas es “abordar el modo en el que nos constituimos como sujetos a través del estudio de las estructuras fundamentales del deseo que subyacen en toda actividad humana” (Sangro, 2010).

Es debido al psicoanálisis, que el estudio de género aplicado a la cinematografía pudo concluir, que, en el cine existe una forma de mirar a la mujer. Una forma en el que el sistema del patriarcado está involucrado, en cómo es vista la mujer, en cómo es fragmentado su cuerpo con una connotación de sexualidad, en el papel que juega dentro de la ficción, y lo que representa al interior de la historia, ya que dentro de la narrativa el hombre es quien ejerce un rol activo, es dueño de la narrativa y la acción, mientras que la mujer posee un rol pasivo y de acompañamiento en la narración.

Al igual que el método propuesto por Casseti y Di Chio, esta investigación se dividirá en dos momentos, cada uno con sus propios aspectos. El primero, tendrá como objetivo documentar toda aquella información que servirá para validar la hipótesis planteada en un principio, cuyos ejes serán explorados en la segunda fase, la de exploración cuando ya se entre en análisis del objeto de estudio. Esta primera fase comprende:

- En los antecedentes, se abarcará como el género de la comedia ha ido evolucionando hasta mutarse en nuevas estructuras como la *dramedy*
- La creación de un marco conceptual sobre el posmodernismo
- Características de la construcción clásica de la mujer en el cine
- Creación de una matriz de referencia sobre los tipos de mujeres en la comedia
- La creación del anterior punto marcarán las pautas y características a observar dentro del objeto de estudio de esta investigación

La segunda fase encargada de segmentar la serie, y elegir las escenas

- Aplicar el método de Francesco Casseti y Federico Di Chio que consiste en:
  - Segmentar. Subdividir el objeto de estudios en distintas partes. Una primera subdivisión es la lineal que comprende descomponer en este caso la serie en parte cada vez más pequeñas: capítulos, secuencias, encuadres, imágenes.
  - Estratificación. Es una continuación del anterior proceso, consiste en hacer aún más pequeñas las partes a analizar como lo son el espacio, el tiempo, la acción, los valores figurativos, la musicalización, etc. La relación que estos elementos tienen en X secuencia.

A partir de aquí, es una segunda fase del proceso de análisis de Chio y Cassetti, a la que ellos llaman reagrupación. La primera parte que lo anterior, se encarga de separar el todo en pequeñas partes, esta segunda etapa, se enfoca en ir reagrupando ese todo de poco en poco.

- Enumerar. Cuando ya se tienen identificados los elementos que interesan.
- Ordenamiento. Cuando se tienen identificado cada elemento y su relación con el resto de los elementos, y su papel dentro del todo del texto, en este caso dentro de la serie *Fleabag*.
- Reconponer. Es volver a unir, es reconstruir lo que había sido separado pero esta reagrupación conlleva el entender cuál el núcleo central del texto, cuales son los valores que proyectan, cual es el mensaje. En esa reagrupación se va cancelando, eliminando lo que no es el mensaje principal de la historia para obtener una imagen más clara de que es lo que quiere decir, de qué es lo que está hablando.
- Modelizar. Es cuando ya se tienen todos esos elementos que interesan identificados, que crean una especie de modelo pero es más bien la imagen clara que se obtiene de todo el proceso sobre el texto.

Lo extraído de los episodios, serán vistos desde el punto de vista del psicoanálisis apoyado de textos feministas como el de Laura Mulvey, quien aborda la fragmentación del cuerpo femenino y las formas de mirarlo. Sus conclusiones ayudan en mucho a esta investigación, ha analizar cuestiones que tienen que ver con aspectos técnicos, y que ayudan a entender la idea de objeto de deseo, de las formas de mirar. Así el psicoanálisis apoya con sus postulados sobre las representaciones en las narrativas clásicas, mientras que Lauro Zavala aportará los valores del posmodernismo, y ayudarán a comprobar si el objeto de estudio cumple con ellos.

Finalmente, uno de los textos con el que se irá analizando la construcción social de las mujeres en *Fleabag*, es del de Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (2000), donde aborda que la separación que hay de los cuerpos provienen de una construcción social e histórica que a través de los años, y la normalización de ciertas actitudes definidas como *violencia simbólica* hacia la mujer, mediante esta violencia y la visión andocentrista del mundo, en donde se ha sometido a la mujer a una dominación y se la han atribuido características y atributos de lo que es ser mujer, y de lo que es ser hombre.

## II. EL CRECIMIENTO DEL FORMATO DE SERIES

### 2.1 LAS SERIES

John Landgraf, CEO del canal FX creó el término *PEAK TV*, el cual puede ser traducido como *el punto más alto de la televisión*; pero también hace referencia a la producción masiva de series, más de las que es posible que vea la audiencia. El término surgió durante la Gira de Prensa de Invierno de la Asociación de Críticos de Televisión (Winter TCA Press Tour) en el 2015, año con año el espacio que FX tiene para presentar sus nuevos lanzamientos, también es utilizado por parte de Landgraf para actualizar el crecimiento de las series, la situación en general de la industria y las proyecciones a futuro.

En el 2002, se estrenaron 182 series con guion y de habla inglesa, de las cuales 135 habían sido transmitidas por los canales hercianos, 17 en cable de pago, y 30 en cable básico. A 20 años de esas cifras, los números son totalmente otros. Durante el 2022 fueron lanzadas 599 series originales (Schneider, 2023) de todos los géneros: animación, comedia, drama, *thriller*, acción, ficción, un sin fin de historias, de mundos; una cantidad que refleja el tamaño del mercado pero sobretodo el tamaño de la industria. Pero, ese número solo considera las series para mayores de edad, así que las series infantiles, de adolescente, series sin guion y grabadas en otro idioma que no sea el inglés, no están consideradas en ese conteo.

Si esa cantidad de series disponibles, parece estratosférica. El conteo del 2021 del total de series creadas alrededor del mundo, es de 1923 (Bridge, 2022). Una cantidad disponible casi en su totalidad para la población, en este caso la mexicana, la cual puede acceder a ellas por las distintas plataformas disponibles.

El arribo de las plataformas *streaming* ha impulsado el aumento de las series. Pero, más allá de ayudar a engrosar la cifra anual, durante el 2021 plataformas como Netflix, Apple TV+, Hulu, HBO Max, DisneyPlus, Paramount Plus, Liongaste, entre otras, fueron las principales generadoras de series, al producir un total de 922, contra las 726 producciones que llegaron por los canales de paga, seguido de 207 series por los canales herciano, y 68 producciones de plataformas gratuitas (Bridge, 2021).

Los grandes niveles de producción de las series, es el resultado de la competencia generada con la llegada de los canales *premium* y recientemente las plataformas *streaming*.

### 2.1.1 La evolución de la series

La historia de televisión estadounidense está dividida en: la primera Edad de Oro, que abarca de la década de los 40's a los 60's; la Segunda Edad de Oro, de los 70's a los 90's; finalmente la Tercera Edad de Oro, la etapa que interesa a esta investigación y en la que profundizaremos, que abarca de finales de los 90's hasta la actualidad. El origen de los datos duros como fechas, porcentajes, cantidades y nombre de producciones, fueron obtenidas del ensayo *Temas y tramas de la narrativa serializada de los Estados Unidos* de Anna Tous Rovirosa (2019). Fechas de emisión de las series, cantidad de episodios y cadena de origen, fueron datos obtenidos del sitio Internet Movie Database (<https://www.imdb.com/>).

Conociendo las etapas en las que la historia de la televisión se encuentra dividida, nos adentraremos al contexto que dio pie a la actual época dorada y la gran producción de series que hay.

En Estados Unidos existen tres grandes cadenas generalistas hercianas o *networks*, que es lo que se conoce como cadena nacional o televisión abierta: NBC, CBS y ABC, que gobernaron durante muchos años hasta que en los 70's llegaron los canales *premium* como HBO y Showtime, los cuales le quitaron a las cadenas *networks* poco más del 30% de la audiencia, la competencia que implicaban estos canales, derivó en que las cadenas generalistas mejorarán sus producciones y empezaran a darle importancia a la segmentación de audiencia.

De esa situación salieron notables producciones de las cadenas hercianas como: ***Canción triste de Hill Street*** (*Hill Street Blues*) emitida por la cadena NBC de 1981 a 1987, con siete temporadas y 146 episodios. ***Twin Peaks*** de la cadena ABC, transmitida de 1990 a 1991 con dos temporadas y 30 episodios, con una tercera temporada pero emitida hasta el 2017 y transmitida por Showtime. ***Homicidios*** (*Homicide: Life on the Street*) emitido por NBC de 1993 a 1999 con siete temporadas y 121 episodios. ***Urgencias*** (*ER*) transmitida de 1994 al 2002 por NBC con 15 temporadas y 331 episodios. ***Buffy Cazavampiros*** (*Buffy, the Vampire Slayer*) de la cadena The WB Television Network –actualmente es el canal The CW- emitió la famosa serie juvenil de 1997 al 2003, fueron siete temporadas con 144 episodios. ***El ala oeste de la Casa Blanca*** (*The West Wing*) otra de las series más importante en la historia de la televisión, al igual que las anteriores pasaron a ser series de culto o calidad con el paso del tiempo, fue emitida por NBC de 1999 al 2006, siete temporada con un total de 155 episodios.

Pero ¿Qué es lo que hace la separación entre la segunda y tercera Edad de Oro?, Los temas y la forma de trabajar de HBO, dando libertad creativa a los creadores.

La nueva era de la televisión no puede ser explicada sin el trabajo e innovación de HBO que fue lo que dio pie a esta nueva época, la forma de abordar las historias ayudó a seguir impulsando el género del drama que desde finales de los 80's estaba siendo potencializado, además de hacerse de equipos creativos que resultaron revolucionarios y contestatarios al momento de abordar ciertos temas, dejando aún lado lo políticamente correcto. La credibilidad televisiva o un mayor respeto hacia esta industria llegó cuando empezaron a implementar el lenguaje cinematográfico que daba una resignificación a los diálogos, las escenas, los silencios, además de la implementación de grabar con una cámara.

Una de las características técnicas de la televisión es que es grabada con varias cámaras, llamado montaje multicámara. El uso de varias cámaras grabando al mismo tiempo reduce tiempo y costos en producciones. Grabar a una cámara, conlleva más allá de mayor tiempo y costos, un trabajo más artístico que se ve en el montaje final.

Si bien, el montaje monocámara no es algo exclusivo de la Tercera Edad de Oro de la televisión, ya que series clásicas como *The Addams Family* (ABC, 1964-1966) o *Bewitched* (ABC, 1964-1972) usaron este método de grabación, la realidad es que, en los últimos años se ha implementado en la gran mayoría de las series la grabación a una sola cámara, y son muy pocas, principalmente algunas *sitcom* como *The Big Bang Theory*, que siguen haciendo uso de varias cámaras al momento de grabar.

Después de la revisión sobre los distintos tipos de canales, y cuestiones técnicas. A continuación, se abordan esas primeras series que cambiaron el rumbo de la televisión y que son las primeras dentro de la actual era de la televisión.

La primera serie de HBO que cambio la industria es *Oz*. Una historia perteneciente al género del drama, de tipo carcelario, su nombre hace alusión a la historia de *Mago de Oz* de forma irónica y un tanto cruel. Dentro de esta cárcel hay un pabellón llamado *Ciudad Esmeralda* en donde realizan experimentos crueles con la finalidad de ayudar a una mejor reinserción social de los presos. Uno de los presos es quien va narrando lo que sucede. El cambio dentro de este formato está en ser algo más que solo entretener. HBO y *Oz* empezaron a ir más allá y hacer una exploración humana pero también una radiografía del mismo Estados Unidos a través del

poder, y temas como la religión, el racismo, violencia, homosexualidad, política, salud, y clasismo. Una de las aportaciones más interesantes de *Oz*, es la reflexión que invita hacer al espectador de forma directa al romper la cuarta pared. La serie fue emitida de 1997 al 2003, con seis temporadas con un total de 56 episodios.

En 1998 llegaron Carrie Bradshaw, Samantha Jones, Charlotte York y Miranda Hobbes, por cuestiones que tienen que ver más con los prejuicios sobre las historias con temática femenina, *Sex and the City* ha sido catalogada como un placer culposo y concebida como algo inferior, y para muchos no forma parte de ese paquete de series que dio impulso a esa nueva era y a HBO como un canal de prestigio y calidad, pero la serie a su manera innovó su género, batalló entre las limitaciones del encasillamiento de comedia romántica. A pesar de ello, mediante sus cuatro protagonistas, la serie planteaba distintos puntos sobre temas actuales en ese momento y de interés para la mujer, la bondad de *Sex and the City* es su flexibilidad en los temas, aunque hubieran dos puntos de vista opuestos, estaba bien. Otro de sus mayores aportaciones en palabras de Emily Nussbaum<sup>4</sup> es que “originó la primera mujer antihéroe no reconocida de la televisión” (The New Yorker, 2013). Se empezó amando Carrie, había cierto reconocimiento entre la espectadora y el personaje, pero llegó el momento en el que sus acciones dejaban de ser adecuadas moralmente y venía ese desconocimiento hacia ella, hacia su actuar que ya no era justificable o entendible, como sucede con Tony Soprano que representa un parteaguas como personaje, Carrie también lo ha sido al igual que la serie. A la fecha han inspirado otras series con antiheroínas femeninas que guardan ciertas semejanzas con ella, *Gilmore Girl* (The CW, 2000-2007), *Girls* (HBO, 2012-2017), *Fleabag* (BBC 3, 2016-2019) y *Big Little Lies* (HBO, 2017- ), son algunos ejemplos. La serie actualmente puede tener otras lecturas, pero *Sex and the City* debe leerse de acuerdo a su tiempo, no al nuestro.

La serie que llegó a darle el prestigio y empuje que necesitaba HBO, que hiciera valer su *slogan* creado en 1997 –It’s not TV, it’s HBO!- fue Tony Soprano y compañía. Desarrollada en Nueva Jersey, un condado de Washington D.C., *Los Soprano* (*The Soprano*) ofreció en aquel 1999 hasta su final en el 2007, la exploración del ser humano mediante el drama familiar, las aventuras de *gánsters* y las cuestiones policiacas. A diferencia de la cinta de *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), la serie ofrecía una visión que no invitaba a idealizar a Tony, una visión más

---

<sup>4</sup> Emily Nussbaum reconocida crítica de televisión, ganadora del Pulitzer por sus aportaciones sobre la televisión, columnista de la revista The New Yorker.

violenta y menos idílica de la vida del mafioso. A Tony se le siguió a lo largo de las seis temporadas como líder de la mafia, padre, esposo, hijo, sobrino y amigo; la riqueza de la serie reside en la exploración de cada una de esas facetas, no solo de él, también de los personajes cercanos a él como Carmela, la esposa, quien enseñó a no ver a las mujeres necesariamente como víctimas de las circunstancias. *Los Soprano*, no era una serie sobre la mafia, era sobre la búsqueda del yo, la lucha interna de lo que eres o quieres ser, la lucha con el pasado y el presente. La serie y su final, empezó a educar a una nueva audiencia que tenía que entender que los finales no siempre serán los esperados, a leer los subtextos (silencios, miradas, musicalización, tomas, encuadres) porque el guion daba por hecho que el espectador podía entender el uso de esos recursos que sustituían las palabras. *Los Soprano* y Tony, construyeron los cimientos para las próximas historias que pondrían a un antihéroe como protagonista.

Mientras las anteriores tres series continuaban al aire, en el 2002 HBO agregó una nueva historia que daría de que hablar y pasaría a ser de las más aclamadas por la crítica hasta la actualidad. *The Wire*, es un tributo y crítica a Baltimore. La serie muestra el lado más oscuro no solo de la ciudad natal de los creadores sino también de Estados Unidos. Ambientada dentro del mundo policial y de tráfico de drogas, muestra cuán malvado, deplorable y ruin puede llegar a ser el ser humano, sin importar la educación, estratos económicos, profesión o cualquier situación que pueda dar la idea de que unos son buenos o malos debido a cierta condición. Al igual que *Oz*, *The Wire* (2002-2008) fue una serie de nicho, creada para un sector en específico, más allá de los número de audiencia la cadena apostó por la diversidad de producciones, una que pudiesen atraer más que otras pero que aportarían a la cadena, calidad y mantuviese los estándares.

Fue hasta el 2004 cuando los canales hercianos trataron de ponerse a la par de HBO con sus propuestas. En septiembre de ese año ABC lanzó, *Desaparecidos* (*Lost*, 2004-2010). Fue todo un fenómeno que revolucionó la ficción televisiva con sus seis temporadas y 122 episodios. En octubre de 2004 el mismo canal lanzó *Esposas Desesperadas* (*Desperate Housewives* 2004-2012), un drama con comedia negra, al igual que *Desaparecidos* ambas series fueron éxitos rotundos alrededor del mundo. Con ese éxito no solo con la audiencia sino también con los críticos y premiaciones de prestigio, ABC comprobaba que los canales hercianos podían hacer series de calidad. Sin embargo, presentarían un problema, estos canales tienden hacer series que normalmente rebasan los 20 episodios por temporada -a diferencia de HBO que el máximo de episodios por temporada llega a ser de 13- provocando que en algún momento las historias se

sintiesen estancadas, que no avanzaban o se volvían repetitivas las acciones o situaciones, hasta la fecha es un problema que continúa en la mayoría de las series de estos canales como *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*) que desde el 2005, tras 18 temporadas y 384 episodios, se niega a despedirse y a reconocer que ya no tiene nada nuevo que ofrecer.

Los cambios que las series estaban mostrando, y las diversas ventajas del formato, dio pie a que reconocidos directores tomaran las riendas de producciones como creadores, directores o productores, como: Tom Hanks y Steven Spielberg que produjeron *Band of Brothers* (HBO, 2001), David Lynch creador de *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), Quentin Tarantino dirigió un episodio de *Emergencias* (NBC, 1994-2009), David Fincher produjo *House of Cards* (Netflix, 2013-2019) y *Mindhunter* (Netflix, 2017-2019), Rian Johnson dirigió el penúltimo episodio de *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), considerado el mejor episodio de toda la serie. Steven Soderbergh dirigió los 20 episodios de *The Knick* (Cinemax, 2014-2015), Martin Scorsese dirigió los pilotos de *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-2014) y *Vinyl* (HBO, 2016), Jerry Bruckheimer que produjo y dirigió *CSI* (CBS, 2000-2015).

La lista de directores y actores en el mundo de las series, es más larga, pero los anteriores nombres mencionados, solo son una muestra de cómo algunos de los directores más importantes de la industria cinematográfica ha contribuido al crecimiento de las series con la visión y forma de trabajar que poseen.

La evolución de las series debido a la competencia e inversión de las cadenas, a la contribución de la gente del cine, generó que las series desarrollaron un lenguaje visual y una construcción del producto que ha llegado hasta los estándares que actualmente tiene y que han hecho evidente en series como *Mad Men* (AMC, 2007-2015), *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) o *The Crown* (Netflix, 2016- ). Un lenguaje y calidad que marca diferencias entre géneros y dentro de cada género, ya sea comedia, drama, *thrillers*, acción, ficción, de policías o de *gánsters*, de una o media hora, de trama entretenida, truculenta o de esas que ni los más cultos entienden.

La ventana que HBO mostró y abrió sobre las posibilidades que hay en la televisión, ha continuado con la competencia que las plataformas representan, aunque HBO sigue marcando la pauta con sus series año con año como el fenómeno que representan *Big Little Lies*, *Succession* (2018- ), *Euphoria* (2019- ); Netflix también ha hecho lo propio con *Strangers Things* (2016- ), *The Crown*, *The Queen's Gambit* (2020), *House of Cards*, *Mindhunter*; Amazon con *The Boys*

(2019-) y la coproducción con BBC Three que dio como resultado *Fleabag*; Disney+ con *The Mandalorian* (2019- ). Unas más elevadas que otras, pero al final son grandes producciones que han cautivado al mundo.

### 2.1.2 De las series de autor a lo más visto

Con el aumento de series desde el siglo pasado, la industria y críticos han desarrollado términos que ayuden a catalogarlas más allá de la segmentación que el género hace, esta otra segmentación ya no es sobre la audiencia sino sobre la calidad de las series y lo que se puede encontrar en ellas. La clasificación de las series que se estará revisando en este apartado, parte de las aportaciones y recopilación que hace sobre el tema Anna Tous Rovirosa (2019) en *Temas y tramas de la narrativa serializada de los Estados Unidos*.

Las series de autor han evolucionado conforme a su primera concepción. Al igual que el cine de autor, estas series se distinguen por su nivel de excelencia en los valores de producción como el guion y calidad literaria, libertad creativa, mezcla de géneros, la búsqueda del realismo, la concepción visual y estética, los temas y la forma de abordarlos, pero también destaca la voz personal que hay en la historia, que hace que más que ser una historia con temática general se vuelva algo particular y específico. Producciones en donde es detectable el sello o estilo de su creador.

Este tipo de producciones tuvo impulso a finales de los 90's con *Los Soprano* de David Chase, *Oz* de Tom Fontana, continuó con *The Wire* de David Simon, y ha prevalecido en series más modernas como *Breaking Bad* de Vince Gilligan, *Mad Men* de Matthew Weiner, *True Detective* de Nic Pizzolatto. Este tipo de series también ha recibido la etiqueta de series de prestigio, y se entiende dicha etiqueta como los dramas de canales de paga que van más allá del tipo de historia común, que tiene algo más que ofrecer más allá de entretenimiento, y que también posee personalidad visual y narrativa.

Pero dentro de la categoría de series de autor también se ha desarrollado otro tipo de series que ha tomado auge del 2010 a la actualidad, y son las series que se caracterizan por ser escritas, protagonizadas y dirigidas por la misma persona.

La primera serie dentro de esta categoría que abre esta posibilidad y nueva manera de hacer historias es *Louie* de Louis C.K en el 2010, a los dos años Lena Dunham debutó con *Girls* que se volvió un éxito y voz de una generación, y a partir de ambos éxitos muchos creadores vieron una gran posibilidad de llevar sus experiencias y una visión tan personal a una serie (Valentina, 2017).

Este tipo de serie de autor ha desarrollado su propio estilo/formato, son historias por lo regular con una duración máxima de 30 minutos, son completamente híbridas, ya que más de un género forma parte de su narrativa en este caso el drama y el humor negro que es parte de la comedia, lo cual ha generado que se creará otro término: *dramedy*/dramedia (acrónimo de drama y comedia), al ser historias autobiográficas y en la búsqueda de ser los más realistas y honestas son historias un tanto transgresoras ya que le permite a sus creadores poner sobre la mesa ciertos temas y su visión personal sobre el tema abordado como lo es *Atlanta* de Donald Glover, *Better Things* (2016-2022) de Pamela Adlon, *One Mississippi* (2015-2017) de Tig Notaro, *Broad City* (2014-2019) de Ilana Glazer y Abbi Jacobson, *Catastrophe* (2015-2019) de Sharon Horgan, Rob Delaney, *Master of None* (2015-2017) de Aziz Ansari, *Insecure* (2016-2021) Issa Rae, *Please Like Me* (2013-2016) de Josh Thomas, *I'm Sorry* (2017-2020) Andrea Savage o *SMILF* (2017-2019) Frankie Shaw o *Fleabag* de Phoebe Waller-Bridge (Valentina, 2017).

Las series de culto, son las que trascienden a lo largo de los años ya sea por su historia, un maravilloso guion, estética visual y/o un personaje que cautivó por su construcción. Comúnmente son producciones de nicho, son historias creadas para un público o subcultura específica, la audiencia de estas series son reducidas y no llegan a rebasar los cinco millones de espectadores en Estados Unidos, por lo cual son historias que pasan desapercibidas pero hay ocasiones en que logran trascender su nicho y volverse todo un fenómeno, por ejemplo *Game of Thrones*, que si bien la adaptación de esta serie ya contaba con millones de fans de los libros, el género de fantasía no es un género que en la televisión tenga asegurado el éxito, y que para sorpresa de los creadores y HBO fue todo un éxito, que pasó de tener una audiencia de 2,2 millones en su primer episodio en Estados Unidos, mientras que su última emisión logró una audiencia de 19 millones (Orús, 2020).

Aunque las series de culto logran traspasar las barreras del tiempo y conquistar nuevas audiencias, no se traduce en una mayor popularidad en la cultura, son series que se distinguen por ser una propuesta distinta a lo normal por lo cual se vuelven series de interés para un público que desea ver otro tipo de serie. Hay series de culto que ya son un clásico de la televisión como *Twin Peaks* de David Lynch, *Doctor Who* de los años 1963-1989 desarrollado y creado por el departamento de drama de la BBC, *Oz* de Tom Fontana, *The Wire* de David Simon, *Buffy*, *The Vampire Slayer* (THE WB, 1997-2003) de Joss Whedon, *The X-Files* (FOX, 1993-2018) de Chris Carter, *Freaks and Geeks* (NBC, 1999-2000) de Paul Feig; y otras más modernas como, *Lost* de J.J. Abrams, *Mad Men* de Matthew Weiner, y *Better Call Saul* (AMC, 2008-2013) de Vince Gilligan, *The Good Wife* (CBS, 2009-2016) de Robert y Michelle King, y *Dark* (Netflix, 2017-2020) de Baran bo Odar y Jantje Friese.

Las series de calidad o *must see televisión*, son las producciones que las cadenas *networks* empiezan a desarrollar para lograr atraer nueva audiencia y mantener la que ya tenían, son las series que hacen que empiece la competencia entre los canales hercianos, cable básico y Premium. Estas series eran creadas y pensadas para “atraer consumidores acomodados y con nivel académico alto, que valoran las cualidades literarias de estos programas, y las networks han acostumbrado a esta valiosa cohorte de espectadores a engancharse a sus parrillas de episodios” (Jancovich y Lyons, 2005, citado en Rovirosa, 2019).

Estas series crearon un fenómeno equiparable a lo que crean las series de culto solo que con más audiencia, son series que cuentan con una historia interesante e innovadora pero debido a que eran transmitidas en la televisión abierta de Estados Unidos llegaban a más personas, logrando atraer un mayor público de lo que podían atraer en un principio las series de HBO. Las primeras series de este tipo son *Lost*, *Desperate Housewives*, y *Grey's Anatomy*.

A diferencia de las producciones de culto, las de calidad poseen un mayor número de episodios, 100 como mínimo, ya que sus temporadas son de por lo menos 20 episodios, dividido en dos proyecciones: la de otoño, que inicia en el mes de septiembre hasta mediados de diciembre, y la de primavera que va de las últimas semanas de febrero hasta mayo, además de buscar un público más amplio mediante historias un poco más universales pero desarrolladas con estándares de calidad.

Cuando la industria empieza a tener el nivel de competencia que empezaba a mostrar a principios del nuevo milenio con series que estaban ofreciendo más que solo entretenimiento con un buen guion, con estilo visual y demás características fruto del flujo del cine hacia la televisión, es cuando quedan sentadas las bases de la nueva era de la televisión con su mejor producto, las series, las cuales lograrían seguir conquistando audiencias más allá de las fronteras, al igual que actores y directores que poco a poco vieron las ventajas del formato.

Finalmente están las series *mainstream*, series pensadas para abarcar una audiencia muy grande, son las series con grandes niveles de popularidad, que generan los altos *ratings* para las cadenas o plataformas, como: *13 Reasons Why* (Netflix, 2017-2020), *Stranger Things* (Netflix, 2016-), *The Queen's Gambit* (Netflix, 2020), *Dynasty* (Netflix, 2017-2022), *Riverdale* (THE CW, 2017-), *Chilling Adventures of Sabrina* (Netflix, 2018-2020), *Supergirl* (THE CW, 2015-2021), son algunos ejemplos recientes de este tipo de series. En la larga vida que tienen las series hay ocasiones que una serie de calidad puede terminar en esta categoría, o puede ser al revés, que una serie *mainstream* termine siendo un producto de calidad, en ambos casos es una cuestión creativa y de intereses que deciden los ejecutivos y el equipo de creadores.

En una entrevista realizada por el periódico *Libération*<sup>5</sup> a Chris Marker en 2003, para conocer su opinión sobre las nuevas formas de distribución del cine mediante los DVD, la televisión e Internet, al ser cuestionado sobre qué medio prefería ahora en su retiro para ver. Mostró una fascinación por las series de televisión, una respuesta que ejemplifica en cuestiones técnicas como ese medio de ficción ha crecido y por qué ha cautivado a la gente del cine, “Mi necesidad de ficción se alimenta de aquello que es con diferencia la fuente más completa: las formidables series americanas (...) Allí hay un saber, un sentido del relato, del escorzo, de la elipsis, una ciencia del encuadre y del montaje, una dramaturgia y un juego de los actores sin equivalencia en ninguna parte, y sobre todo no en Hollywood”.

Si bien, es una definición que puede atribuirse solo a las series de autor y de calidad, la realidad es que la industria ha sabido desarrollar distintos formatos para que estas producciones sean un éxito ya sea con una producción que paralice el mundo y conquiste premios que son una rareza como *Game of Thrones*, o producciones que logren conquistar una selecta audiencia acompañada de prestigio otorgado por la prensa y diversas premiaciones como *Mad Men*, o las

---

<sup>5</sup>Libération, periódico francés fundado por Jean-Paul Sastre en 1973

series de entretenimiento, esas que solo buscan los números de audiencia, mercantilizar el producto pero que también son un éxito y están bien siendo ese tipo de series y de historias.

## **2.2 EL FEMINISMO TELEVISIVO IMPULSADO POR LOS MOVIMIENTOS ME TOO Y TIME'S UP**

En los anteriores apartados se han señalado los cambios que la televisión ha tenido en lo que concierne a la manufactura, pero la televisión también se ha transformado y evolucionado de manera social y cultural como lo ha hecho el mundo.

En la miniserie de comedia dramática *I May Destroy You* (HBO, 2020) conocemos a Anabella, personaje basado en las vivencias de Michaela Coel. Anabella despierta después de una fiesta con un golpe en la cabeza con la sospecha de que posiblemente fue violada. Durante los 12 episodios la serie muestra como esa incertidumbre y después confirmación del hecho afecta la vida de Anabella en distintos ámbitos.

En la serie cómica *Hacks* (HBO, 2021- ), muestra a dos comediantes *standuperas*, Deborah una veterana con un show permanente en Las Vegas y Ava una joven principiante que está bastante cerca del éxito. Los dos personajes principales pertenecen a generaciones totalmente distintas, Deborah a las X y Ava a la Z, uno de los puntos de la serie es mostrar las vivencias como mujer en el medio, constantemente se muestra como Deborah pertenece a esa generación que tuvo que callar el acoso sexual por parte de quienes controlan la industria para poder tener una carrera, mientras que Ava pertenece a una generación en la que aparentemente es más fácil denunciar esos actos. La serie hace un reconocimiento a la valentía de esas mujeres que tuvieron que callar.

Con la llamada era del **Me too** en el 2016, es más común que lleguen series con temática feminista donde se hace una revisión a diversas situaciones que aquejan a la mujer por el hecho de ser mujer. Antes de adentrarnos a esta era, es relevante realizar un recorrido sobre las etapas del feminismo que anteceden a esta época.

Las diversas luchas y levantamientos sociales de la mujer en pro de una mejor vida en todos los aspectos, se le ha denominado feminismo y se ha dividido en olas. Cada ola, abarca cierta temporalidad, pero como señala el sitio *National Women's History Museum* (Museo Nacional

de Historia de las Mujeres) no hay fechas exactas, solo sucesos que dan parámetros para ubicarse o delimitar cada una de estas etapas de activismo feminista.

El Museo Nacional de Historia de las Mujeres, es una de las organizaciones que nace con los movimientos feministas en 1966, con la finalidad de recopilar, difundir, investigar y exhibir las diversas contribuciones sociales, culturales, políticas y económica de las mujeres estadounidenses, por lo cual es la principal fuente en fechas y citas sobre las diversas olas del movimiento feminista.

La primera ola del feminismo, es considerada entre los siglos XVIII y XIX, durante la Revolución Francesa y la Ilustración. El historiador, R.B. Rose en “Feminismo, mujeres y la Revolución Francesa, señala que “La Revolución Francesa marcó el inicio de la participación organizada de las mujeres en la política”. En esta etapa, la principal demanda era la igualdad política de la mujer respecto al hombre, que se le permitiese una participación igualitaria en los asuntos políticos, no menos importante fue la demanda de una educación, libertad sobre sus bienes. La respuesta de los Gobiernos fue, la opresión, recordarle a la mujer que su único rol social era en el hogar, además de tipificar como delitos el adulterio y aborto. Sin embargo, esta ola se cree que llega a su fin en 1920, cuando el Congreso de los Estados Unidos ratifica la 19ª Enmienda. Enmienda que le otorga el derecho a la mujer norteamericana a votar.

Tras la ratificación de la Enmienda XIX, los archivos del Women’s History sostienen que el movimiento feminista vivió una especie de desaceleración, hasta 1960 que es cuando el movimiento vuelve a resurgir. Previo a esta segunda ola, la publicación de *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, en el cual la escritora francesa abordaba el tema de la feminidad y describía cómo históricamente las mujeres han sido tratadas como personas de segunda, después de los hombres. Unos años después, llegó *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedman, otro de los textos relevantes para el movimiento donde hablaba de la inconformidad de ella y de la mujer blanca de clase media de ser reducida solo a las cuestiones del hogar. Friedman, descubrió que ese malestar sin nombre que la quejaba, también lo padecían otras mujeres que habían sido recluidas a la vida familiar. Ambos libros, fueron importantes para la segunda ola.

Dentro de los logros de esta etapa, se encuentra la Ley de Igualdad Salarial en 1963. Se abre una arista de investigación del feminismo, y es la relación de la mujer, su género, su sexualidad y el sexismo, la directriz de debates y estudios en ese momento.

El sexismo sobre la mujer en la vida diaria fue un movimiento abanderado por Gloria Steinem, muy aparte de los estudios que se realizaron en específico en el cine con autoras que hemos abordado y abordaremos en distintas etapas de este proyecto, de la mano del impulso de los estudios de género. Una aportación relevante en el tema de violencia de género, es que es aquí cuando empieza a hablar y se consolida el concepto de cultura de la violación (Varela, p. 131). Gran parte de la esencia y reflexión de esta ola se centra en la experiencia de la mujer, lo implica ser mujer. Pero como todo movimiento, este también presentó sus rupturas.

Hasta aquí el feminismo estaba enfocado en la mujer blanca heterosexual de clase media, anulando o ignorando a las otras mujeres: las lesbianas, las de color, las de otras razas, las de otros extractos sociales y económicos. Nuria Varela en *Feminismo la 4ta Ola* (2019), sostiene que desde 1980 que se dio esa problemática dentro del movimiento, se amplió y crearon nuevas corrientes dentro del mismo feminismo. Uno de los cuestionamientos sobre este feminismo blanco, llega de la mano de la activista bell hooks, quien en *Ain't I a Woman?: Black Women and Feminism* (1981), comenta “Aunque el movimiento feminista motivó a cientos de mujeres a escribir sobre la cuestión de la mujer, no logró generar análisis críticos profundos de la experiencia femenina negra.”

Women's History señala que uno de los sucesos que marca el inicio a la tercera ola es “las audiencias de Anita Hill en 1991, que generaron un apoyo feminista a nivel nacional cuando a Hill le tocó testificar contra un nominado a la Corte Suprema por acoso sexual”, la activista Alice Walker se encontraba en la audiencia, y describió el ambiente político y la situación alrededor de la denuncia de Anita, como “la tercera ola”. El otro suceso es el surgimiento de bandas punk rock feminista. Movimiento musical denominado como “Riot Grrrl”. Uno de los libros secular de ese entonces fue *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (1990) de Judith Butler y *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment* (1990), de Patricia Hill Collins. Durante los 90's el movimiento aún se encontraba en discusiones por parte de las comunidades de mujeres que se sentían ignoradas.

A partir del relato de Anita Hill sobre su experiencia de acoso, y la posterior difamación que sufrió por denunciar, el movimiento feminista sin importar raza o diferencias sexuales, se volcó en las agresiones sexuales cometidas a las mujeres.

La cuarta ola feminista, está marcada por la *Women's March* (Marcha de las Mujeres) que se llevó a cabo el 21 de enero en la ciudad de Washington, al día siguiente de la investidura de Donald Trump. Si bien, la principal sede de la marcha era Washington por motivo de las declaraciones filtradas de Donald Trump en la que se refería de forma sexista sobre las mujeres, además de hacer comentarios sobre las partes íntimas, ciudades como Nueva York también fueron epicentros de la marcha y movimiento que se vio replicado a siguiente año en varias ciudades de otras partes del mundo, con la finalidad de mostrarle al nuevo Gobierno y al mundo “los derechos de las mujeres son derechos humanos” (CNN, 2017).

Si bien, la organización de movimiento desde diciembre de 2016 volvió a mostrar las diferencias entre activistas de color y blancas (Tolentino, 2017), el movimiento pudo ser lanzado como un movimiento multirracial en contra de la supremacía blanca que incluye a mujeres, así lo reza parte de la misión de Women's March en su sitio web.

Desde la marcha, muchas integrantes de la industria televisiva y cinematográfica de Hollywood se habían acercado de manera activa a los movimientos feministas con las demandas propias que su industria requería: más historias de mujeres, mayores oportunidades en los puestos de toma de decisión, igualdad salarial.

Este nuevo levantamiento feminista toca de manera directa la puerta de una de las industrias de entretenimiento más poderosas en el 2016 con la investigación publicada en The New York Times, donde las periodistas Jodi Kantor y Megan Twohey, recogían el testimonio de ocho actrices que habían sido acosadas o abusadas sexualmente por el productor de cine Harvey Weinstein, además de exempleados, colaboradores, que proporcionaron sus testimonios y documentos internos de Miramax<sup>6</sup>. La investigación dio a conocer como Weinstein había sido protegido por un sistema que permitió sus abusos por 30 años.

Esa primera publicación del Times donde se destacaba el nombre de Gwyneth Paltrow, fue el impulsó que otras actrices necesitaron para denunciar el acoso que habían sufrido a manos de

---

<sup>6</sup> Miramax, casa productora de Harvey Weinstein, conocida por la calidad de sus producciones y por las grandes posibilidades de ser historias que podían competir por un Óscar.

Weinstein. Así se sumaron los nombres de Angelina Jolie, Salma Hayek, Cara Delevingne y Uma Thurman, a la larga lista de actrices, modelos, empleadas de oficinas que habían sido acosadas o abusadas sexualmente por uno de los hombres más poderosos de la industria.

Pero lo que desató la revuelta mundial del movimiento Me Too como hashtag, es que a días de la publicación del mencionado artículo, la actriz Alyssa Milano, invitó a sus seguidoras a escribir #Metoo si habían sido víctimas de acoso o abuso sexual. “El hasthag #Metoo se hizo viral y fue compartido en casi 14 millones de tweets” (Ávila, 2019)

Si bien, el movimiento **Me too** alcanza la dimensión que ahora conocemos en el 2017 a causa de la situación en Hollywood, el movimiento tiene origen en el 2006. “Me too fue un movimiento creado por la activista estadounidense Tarana Burke en 2006 para atender a mujeres jóvenes de comunidades marginadas que sufrieron algún tipo de violencia sexual” (Avila, 2019). En el relato de Tarana disponible en la página web del movimiento, relata que mientras trabajaba en un refugio para niñas y niños de color. Heaven, una adolescente de 13 años se le acercó para platicarle que el novio de su madre estaba abusando de ella. El relato era tan fuerte que no pudo soportar seguir escuchándolo y a medio relato la interrumpió y direccionó a otra persona que pudiera ayudarla. Heaven nunca regresó, y Tarana se quedó con el dolor de haberla defraudado y no haberle dicho que entendía su dolor, y que ella también había sufrido de abuso.

Varela sostiene que:

“La novedad de la cuarta ola es la suma de millones de mujeres jóvenes al movimiento feminista, algunas, incluso, organizadas desde la educación secundaria. Esta llegada masiva de jóvenes a la militancia feminista, además de nuevas miradas, respuestas y formas de militancia, ha provocado también que buena parte de la cuarta ola se articule alrededor de la denuncia de la violencia sexual, la más invisibilizada de todas y la que sufren especialmente niñas, adolescentes y mujeres jóvenes” (p. 134)

Es así es como se forma la cuarta ola, y el Me Too llega al mundo, y en especial a Hollywood, detonando la creación de Time’s Up<sup>7</sup>. Un movimiento impulsado principalmente por

---

<sup>7</sup> Por problemáticas internas, con la mesa directiva y lazos con ciertos políticos, la organización fue disuelta en enero de 2023.

personalidades de Hollywood que buscaba dar apoyo jurídico a las mujeres de distintas industrias que habían sido acosadas o abusadas sexualmente dentro de ambientes laborales. Impulsadas por los sucesos de Weinstein, durante el discurso de la actriz Natalie Portman en la Women's March de 2018, describía a Hollywood como un “ambiente de terrorismo sexual”, el cual había experimentado a sus 13 años.

Además de un papel activo en movimientos sociales por partes de miembros de la industria hollywoodense, la influencia del feminismo permeo en la creación de nuevas historias que tratan de mostrar las vivencias de las mujeres en el mundo, además de mostrar que hay un sistema que la ha mantenido atada. Esa mirada feminista, esa mirada sobre la historia y presente de la mujer es el actual aderezo de las series, unas lo integran de mejor manera, pero al final ya hay una mirada femenina. “Algunas se sienten sordas o demasiado cínicas. Pero las más agudas están remodelando los límites de la televisión, más a menudo a través de la comedia que del drama” sostiene Emily Nussbaum en su columna *TV's Reckoning with #MeToo* (2019, párr. 10), publicada en *The New Yorker* sobre esta ola feminista que ha llegado a la salas de los escritores y se ha materializado en series catalogadas como feministas que responden a la era del movimientos **Me too**.

Con la velocidad que la sociedad se está reeducando en la industria desde el 2015 que empezaban hacer más ruidos las mujeres con la demanda de más oportunidades detrás de cámara y en los equipos creativos; la televisión ha tratado de entender esas demandas igualitarias no solo en lo laboral, mediante creativos y ejecutivos han tratado de mostrar las desigualdades y el sistema que ha oprimido a la Mujer, unos lo han hecho de mejor manera que otros como comenta Nussbaum, pero al final la televisión cambia junto con la audiencia, “incluso en la era del *streaming*, la televisión sigue siendo un medio de llamada y respuesta, que absorbe y refleja las reacciones de los espectadores.”(2019, párr. 23).

Algunos de los cambios visibles, es que las bromas pesadas de acoso laboral ya no son tan bien recibidas como antes, Nussbaum señala ese cambio en la percepción del acoso laboral “el acoso en el lugar de trabajo se enmarcaba como romance o payasadas: el jefe perseguía a su secretaria por el escritorio, una corriente que corría por debajo de episodios tan queridos como *M\*A\*S\** *H* y *Cheers*” (2019, párr. 8) porque ahora se han reescrito o reinterpretado esas historias que alguna vez parecieron graciosas, y son abordadas desde otro ángulo, uno más oscuro.

Aun así, en ese camino de ir aprendiendo, interpretando, y en algunos casos reescribiendo los clásicos que ahora son visitados bajo otra lupa, sigue habiendo tropiezos, por ejemplo, dentro de los diversos episodios de *Game of Thrones* que se volvieron memorables, el titulado *Unbowed, Unbent, Unbroken* de la quinta temporada, la escena de Sansa Stark violada la noche de bodas por su esposo Ramsay Bolton, es algo que no le gustó a cierta parte de la audiencia, en primera porque no era algo que sucediera en los libros, pero debería entenderse que es una adaptación; la segunda, donde sí hay algo que hace ruido es que Theon Greyjoy es obligado a quedarse y presenciar el acto. Toda la escena transcurre con la cámara enfocando el dolor de Theon por la violación a Sansa, a quien ve como una hermana. El problema no es la violencia, la serie se caracterizó desde el principio por su violencia y sexo, las violaciones siempre han sido parte de la historia: Cersei fue violada por su esposo Robert Baratheon, y también por su hermano con el que mantenía una relación incestuosa. Daenerys Targaryen también fue violada por su esposo Khal Drogo la noche de bodas aunque en los libros no sucede así, ella toma poder sobre el acto; así que la violencia hacia las mujeres no es algo a la que la audiencia de la serie no estuviese acostumbrada, el que violaran a Sansa no era el problema, era algo entendible que pasase considerando la maldad de Ramsay, el problema fue el que decidieran enfocar el dolor de Theon antes que el de la víctima.

Algo similar ocurre en *The Americans* (2013-2018) de Joe Weisberg, en el piloto Philip se entera que el hombre que acababa de capturar junto a su esposa Elizabeth por órdenes de la KGB, y al que tienen que enviar a la URSS, había violado a Elizabeth cuando era entrenada como espía. Elizabeth había dejado pasar el asunto, aunque se le nota incómoda con la presencia del violador, entendía que había una misión que cumplir y que no haría nada que hiciese fracasar tal misión, pero es Philip quien decide vengar el ultraje cometido a una joven Elizabeth a quien no conocía en ese entonces, se indigna y le duele el acto al grado de asesinar a Timochev y afectar la misión. La acción podría ser definida bajo el conocido concepto de *la mujer en la nevera* que no es otra cosa que el uso de un recurso argumental que ha explotado el cine y los cómics en el que una mujer es asesinada violentamente y desata e impulsa la venganza y arco argumental del personaje masculino. Un argumento y recurso del que ha hecho uso la industria en su pasado y presente. Un ejemplo más actual, es el asesinato accidental e imprudencial de la novia de Hughie uno de los protagonistas de la serie estrella de Amazon, *The Boys* (2019), quien quiere vengarse del grupo de superhéroes de la historia al darse cuenta como el asesino/superhéroe culpa a la

víctima. *The Boys* (Prime Video, 2019) es una serie que mediante el constante abuso de todo tipo que sufren los personajes femeninos, trata de evidenciar las conductas viciosas y machistas de las ficciones audiovisuales.

Con el impulso del drama, la implementación y reconocimiento por lo que ha pasado y continua pasando la Mujer, parece que entre más cruda sea la representación de la situación, es mejor y así lo declara Nussbaum “cuando la vida de las mujeres se toma en serio, la violencia sexual forma parte del drama” (2019, párr. 10)

Mientras para unas historias este tipo de violencia es un recurso, hay otras en las que es su razón de ser, como la miniserie **Inconcebible** (*Unbelievable*, Netflix, 2019) que a lo largo de sus ocho episodios aborda el trauma de la violación, las carencias de un sistema policial que no está capacitado para atender este tipo de víctimas, además de los prejuicios que hay sobre cómo debe de reaccionar y comportarse un víctima. Es una producción que busca mostrar uno de los mayores peligros de la mujer, la violación como un acto de sometimiento y de poder más que de placer, para hacer recapacitar a quienes reciben esos casos y concientizar a la que debería de ser la red de apoyo de una víctima de violación.

*The Morning Show* (2019) desde otra arista aborda este tipo de situaciones dentro de la industria del entretenimiento, desde el sistema que permite este tipo de situaciones, pasando por el encanto del abusador, el silencio de la víctima y los daños colaterales cuando este tipo de escándalos explotan.

Además del drama, la comedia parece ser el otro lugar donde ha habido cabida a la exploración de estas demandas, *Fleabag* plantea y cuestiona diversas contradicciones que se tienen como mujer con el feminismo, de las conductas machistas y del sistema que ha permitido tales actitudes de hombres sobre mujeres.

En el episodio cuatro de la primera temporada, Claire, hermana de Flea le dice “*Vamos a morir aquí, nos violarán y moriremos...*” mientras se adentran en una zona aislada. Ese tipo de bromas con un revés feminista que al final son dardos de ironía y verdad, son los que han hecho de *Fleabag* una de las mejores series de esta ola feminista. El rompimiento de la cuarta pared ayuda a que Flea comparta las desigualdades mediante observaciones ingeniosas, como cuando comparte con la audiencia su percepción y cierta indignación sobre el comportamiento de su cuñado, como es visto y hasta aceptado un comportamiento un tanto sexual que es inapropiado

e incómodo para el otro, a diferencia de la reprobación que encuentra en las mismas personas cuando ella menciona algo con connotación sexual, le resulta hiriente que él sea disculpado, y ella no por las mismas conductas *“Es uno de esos hombres que es sexualmente explosivo e inapropiado con todo el mundo, pero te hace sentir mal si te ofendes, porque solo estaba siendo divertido”*.

La forma de hacer series avanza al igual que su lenguaje, también avanzan los enfoques y la forma de contar las historias, pero también tiene que avanzar el pensamiento y lectura de la audiencia, para tener la capacidad de detectar aquello que no está siendo presentado de la mejor manera o que está siendo expuesto de manera hipócrita. Gran parte del mundo alabó **Gambito de Dama** (*The Queen's Gambit*) por ser una historia feminista porque su protagonista Beth Harmon, una joven huérfana logra triunfar en un deporte de hombres. Cuando la realidad es que Beth necesitaba de pastillas para pensar en sus jugadas, cuando la realidad es que para ganarle al ruso -el mejor en el ajedrez- necesitó la ayuda de tres amigos.

## III MARCO HISTÓRICO

### 3.1 LA COMEDIA COMO GÉNERO

En *El Guion* (2009), Robert McKee sostiene que hay algunos géneros cinematográficos que son más amplios y complejos que otros, los llama megagéneros, y en esa lista se encuentra el género de acción/aventura, drama social, policíaco y comedia. Los nombra así porque dentro de ellos hay varios subgéneros.

Por su parte Eric R. Williams en *The Screenwriters Taxonomy* (2017), señala que los géneros cinematográficos se basan fundamentalmente en la atmósfera, el personaje y la historia de una película, por lo tanto, las etiquetas “drama” y “comedia” son demasiado amplias para ser consideradas un género. Detalla que a nivel narrativo y de guionistas solo hay dos tipos de historias: cómicas o dramáticas, y se pueden distinguir si son divertidas o serias. Williams, clasifica la comedia por lo menos en doce subtipos, mientras que el drama en al menos diez. El drama y comedia son componentes inherentes de cualquier historia y/o género, ya sea una película de acción con toque dramáticos como *Mad Max: Fury Road* (George Miller, 2015) o una de acción con toque cómico como *Kick: Ass* (Mark Millar y John Romita Jr., 2010). Una de crimen con drama podría ser *Argo* (Ben Affleck, 2012), pero una de crimen cómica sería *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014). Para Williams la comedia y el drama con sus diversos subtipos serían el tono de la historia.

La conceptualización de los géneros cinematográficos puede llegar a ser un tanto complejo, porque las líneas imaginarias que los dividen pueden llegar a ser borrosas, cada autor tiene sus propios conceptos y estructuras, y la hibridación de géneros no lo hace más fácil.

Dentro de la comedia en cualquiera de sus expresiones ha sido un género que busca mediante la ridiculización, la exageración de la parodia o la sátira, mostrar un punto como los sinsentidos, la ridiculez de las cosas, es el género en el que la audiencia puede reírse de sí mismo y del caos que lo rodea, así ha sido desde su surgimiento en la Antigua Grecia y su paso por la cultura romana con representaciones al aire libre donde se mofaban de los políticos y personalidades importantes de aquel entonces, pero también lo hacían de las situaciones más difíciles como la pobreza.

La comedia de ese entonces tiene mucha relación con la tragedia, que era el retomar situaciones trágicas o dolorosas con cierto humor, a menudo sus finales eran felices, pero al igual que la comedia actual, en ese entonces había ya diversos estilos de comedia donde se abordaban distintos temas con distintos tonos cómicos.

En este capítulo abordaremos la importancia y crecimiento de la comedia en la televisión.

### 3.1.1 La comedia televisiva

Álvarez Berciano define la comedia de televisión (*sitcom*) como la presentación del mismo conjunto de personajes en cada episodio, en situaciones divertidas que son similares a la de la vida cotidiana (1999). Por su parte Toledano y Verde (2007, en Padilla y Requeijo, 2010), describe que la comedia de televisión es comúnmente de 24 minutos, aunque hay *sitcoms* que rebasan ese tiempo, y que ese cambio en la temporalidad se debe a los cambios que el género ha tenido durante los últimos años.

Gordillo (1999, en Padilla y Requeijo, 2010) menciona que una de las características de la *sitcom* es que tiene un comienzo y un final. Las problemáticas no pasan de un episodio a otro, el problema se soluciona en el mismo episodio. “Esto convierte a los personajes en inmutables y predecibles. Sabemos cómo se van a comportar ante las distintas situaciones y aunque siempre lo hagan del mismo modo, sigue resultando gracioso” (Padilla y Requeijo, 2010, p. 13)

Uno de los géneros más exitosos en la televisión es la comedia, es específico la *sitcom*, la llamada comedia de situación o comedia enlatada. La comedia en la televisión es la heredera de la radio-comedia y esta a su vez de las revistas de humor y de las tiras cómicas que abundaban en las últimas páginas de todos los periódicos.

Las *networks* tuvieron un papel importante en el paso de las radio-novelas, radio-comedias y demás a la televisión en el formato de serie. Este tipo de producciones en la radio venían de un gran éxito en los 30's y 40's. “Hacia finales de los años cincuenta, cuando los destinos de las *networks* y los estudios estaban profundamente entrelazados, la serie de televisión filmada emergió como el producto dominante de los estudios de Hollywood y la forma dominante de programación de *primetime*, un modelo que ha permanecido inalterado” (Álvarez, 1999, p. 27). No se podía saber si el trasladar de la radio a la televisión estos formatos serían de gran éxito,

requerían otro tipo de producción, pero la realidad es que lo fueron, y una de las razones es porque al igual que la radio, la televisión es algo íntimo que se vive dentro de un hogar, a diferencia del cine que es una experiencia que solo se puede disfrutar en otro tipo de espacio y monitor.

Las primeras series de comedia en la televisión giraban en torno a las dinámicas familiares y todavía estaban en búsqueda de una estructura entre la comedia y lo que ahora conocemos como comedia de situación, en esa búsqueda en un principio los episodios parecían *sketches* que propiciaban el lucimiento de las estrellas invitadas como lo fue el programa de comedia de variedades *Cavalcade of Stars* que estuvo al aire de 1949 a 1952, el cual tenía un presentador que iniciaba el programa con un monólogo, seguido de diversos *sketches* donde aparecían los invitados, comediantes y actores de gran popularidad, es el formato de *Saturday Night Live* que está al aire desde 1975, cuenta con 47 temporadas y ha sido hogar de los mejores comediantes no solo de la televisión sino también del cine, es un programa obligatorio para las estrellas de Hollywood.

Siguiendo en los avances de la comedia, el registro de la primera comedia de situación es la producción británica *Pinwright's Progress* emitida en 1947, pero sería en 1951 con *I Love Lucy* que estuvo al aire hasta 1957 el primer gran éxito de este género. Para Rosa Álvarez Berciano (1999), la serie protagonizada por Lucille Désirée Ball Morton se volvió el primer gran producto de este tipo donde catapultó con las masas a Lucille, fue una serie creada para lucimiento de la actriz, siendo la comedianta y la comedia, era la reina del *slapstick*. La importancia de esta serie dentro de la televisión y el género es algo que ha quedado en la historia de la industria, Ball creó esta serie de la mano de la compañía que había fundado con su esposo y compañero en escena, Desi Arnaz. El nivel de popularidad que la serie y Lucille alcanzaron no es todo su éxito, el que las series cambiaran la sede de grabación a Los Ángeles es un logro de Bell, que puso como única condición que la serie fuese grabada allí y no en Nueva York como era costumbre y donde estaba establecida la industria de la televisión, lo cual permitió que se pudieran producir más las comedias de situación, ya que el estar en NY demandaba programas de variedades. “La comedia se hacía al principio en directo y desde Nueva York, pero enseguida pasó a filmarse en Hollywood, hecho al que algunos responsabilizan del carácter más formal que adquirió el género a partir de entonces” (Álvarez, 1999), actualmente LA es la sede de la gran mayoría de las series,

todas las cadenas de televisión, plataformas *streaming* y estudios de grabación tienen oficinas y *sets* en la ciudad.

Durante los 50's con el éxito de *I Love Lucy*, y series como *Father Knows Best* (CBS, 1954-1960) *The Honeymooners* (CBS, 1955), la industria empezó la manufactura de este nuevo formato, haciendo de la comedia y la comedia de situación el género dominante en los 60's y 70's en la televisión. Adaptó sus distintos tonos sarcástico, irónico, crítico o de parodia a los diversos temas que estaban en auge, fueron más allá de las dinámicas familiares y exploraron otras realidades que también le resultaron exitosas al formato, como el éxito *Get Smart* (NBC, 1965-1979), además de continuar por la línea básica de la *sitcom* con éxitos como *Bewitched* (ABC, 1964-1972), *The Munsters* (CBS, 1964-1966), *The Addams Family* (ABC, 1964-1966), *The Dick Van Dyke Show* (CBS, 1961-1966).

En 1974 llegó el otro éxito de las *sitcom* que estuvo al aire hasta 1984 con un total de 11 temporadas, *Happy Days*. Los 80's sería un paso para atrás en la comedia televisiva,

“En los años ochenta, tras una década en la que por primera vez se vieron diversas reivindicaciones en televisión, nos encontramos con una comedia más blanca y contenida. De repente, a diferencia de la realidad social que se vivía, la comedia da un paso atrás y se vuelve más conservadora, representando los valores americanos ideales, incluyendo un tono moralista.” (Yebra, 2021).

A pesar de ello hay algunas producciones que son rescatables y que actualmente forman parte importante de la historia de este género y de la televisión como *Golden Girls* (NBC, 1985-1992) la serie madre de las series de exploración femenina y considerada la antecesora de *Sex and the City*; tampoco se puede pasar por alto la comedia *Alf* (NBC, 1986-1990) que con los años se volvió también un clásico.

Tras ese bache la comedia retoma fuerza en los 90's con varias series que actualmente son un referente y clásico, y que dieron vida de nuevo al género. “La década de los noventa pasa a la historia como el tiempo conservador y continuista en el que se liquidó la herencia del periodo precedente, pero también como la etapa en la que el Hollywood televisivo arrojó una buena cosecha de títulos que hoy ya son clásicos como *Seinfeld* (NBC, 1989-1998), *Los Simpson* (FOX, 1989- ), *Frasier* (NBC, 1993-2004), *Friends* (NBC, 1994-2004) que han extendido su

influencia más allá del propio género y del propio medio” (Álvarez, 1999). Desde entonces de forma cíclica el género ha entrado en declive y se le ha visto indicios de muerte pero siempre vuelve a la vida “La comedia de situación tiene una larga historia de estar muerta. Según el ex presidente de entretenimiento de NBC, Warren Littlefield, a principios de la década de 1980 muchas personas creían que la comedia de situación había terminado. En 1999, Entertainment Weekly notó la desaparición del género. En 2005, también lo hizo Victoria Wood.” (Aroesti, 2021), la comedia siempre encuentra la forma de regresar, con una serie o varias que se vuelven fenómenos de la televisión como *South Park* (Comedy Central, 1997), *The Office* versión británica (BBC 2, 2001-2003), *How I Meet Your Mother* (CBS, 2005-2014), *The Office* versión americana (NBC, 2005-2013), *Two and a Half Men* (TNT, 2005-2015), *30 Rock* (NBC, 2006-2013), *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019), *Parks and Recreation* (NBC, 2009-2015), *Modern Family* (ABC, 2009-2020), *Wanda and Vision* (Disney+, 2021).

El éxito del *sitcom* también se ve reflejado en lo que genera y cuesta, durante el 2015 Kaley Couco, actriz de la serie *The Big Bang Theory* fue la actriz mejor pagada de la televisión según Forbes con una ganancia de 1 millón dólares por episodio (Deadline, 2010). En el 2018 y 2020, la colombiana Sofía Vergara se coronó como la actriz mejor pagada según Forbes, la publicación destaca que la protagonista de *Modern Family* obtuvo ganancias en el periodo 2017-2018 por la serie de 42,5 millones de dólares, mientras que en el periodo 2019-2020 ganó 43 millones de dólares (Forbes, 2018). El valor de la comedia queda constatado en el pago que hizo Netflix en el 2019 para contar con los derechos globales de *Seinfeld* durante cinco años a partir del 2021, la empresa desembolsó 500 millones de dólares por la serie de culto y considerada la mejor comedia de la televisión (El Confidencial, 2019). Por su parte, HBO pagó a Netflix 425 millones de dólares por obtener los derechos de *Friends* (GQ, 2019). Para el especial que la misma empresa lanzó en el 2020 con el elenco, tuvo que pagar entre 2,5 y 3 millones de dólares a cada uno de los actores (Forbes, 2021).

### **3.1.1.1 La comedia y el drama británico contemporáneo, liderada por mujeres**

En los últimos años series como *Derry Girls* (Channel 4, 2018-2022), *Catastrophe* (Channel 4, 2015-2019), *I May Destroy You*, *Happy Valley* (BBC One, 2014- ), *The Fall* (BBC Two, 2013-

2016), *Killing Eve*, entre otras. Han conquistado más allá de las fronteras de su país de origen, Reino Unido. Además de la nacionalidad que comparten estas producciones, han cautivado por los temas y la forma que los abordan los temas relacionados con la mujer y su experiencia en distintos rubros, y como señala el artículo de Carlos Megía (2018) en el País, parece ser que “las grandes feministas de la televisión tienen pasaporte británico”.

La dramaturgia y el humor británico son distintos al estadounidense, tienen formas distintas de abordar los temas, pero también tienen diferencias en la visión de sus productos, Sally Wainwright, creadora de *Happy Valley*, explica porque Reino Unido ha creado en los últimos años dramas femeninos con una representación más real, “Hay mucho más sexismo en la industria norteamericana. Las mujeres tienen que ser delgadas y muy bellas mientras que los hombres son más excéntricos, pueden ser viejos y gordos. En el Reino Unido podemos retratar a las mujeres como realmente son”.

*Fleabag*, es un ejemplo de esa representación física a la que alude Wainwright. Waller-Bridge, no es una actriz que destaque por su belleza física, su apariencia está lejos de los estándares norteamericanos que se requerirían para que una mujer protagonice una comedia, pero no es algo exclusivo para las mujeres. En la serie se puede apreciar que los hombres que llegan a interactuar con Flea no son atractivos, a excepción de uno.

Para Joy Press (The Guardian, 2018), el drama televisivo desde la entrada del nuevo milenio con las historias de antihéroes como las de Tony Soprano (Los Sopranos), de Omar Little en *The Wire*, y la de Walter White de *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), acapararon el drama televisivo y las pantallas, bloqueando las historias de mujeres.

Al estar las mujeres dentro de la ficción relegadas a nivel secundario y también tras bastidores, poco a poco han empezado a cambiar la situación, y al encontrar la televisión “seria” con poca disposición por historias feministas, “las mujeres han encontrado una puerta lateral por la que escabullirse: el género híbrido de la comedia dramática, que es exactamente como suena: comedia atravesada por temas dramáticos más pesados” (Press, 2018).

Es así como en la televisión británica se han estado creando una gran cantidad de historias de corte feminista principalmente en el género de la comedia, y dando pie a un híbrido que parece

ser el vehículo más adecuado para mostrar las experiencias de la mujer a la largo de la historia de género femenino y en la actualidad.

### 3.1.2 Entre la comedia y el drama

Con la posibilidad de poder unir géneros, estilos, cambiar estructuras y/o hacer los cambios que los creadores crean permitentes para mostrar su punto, la comedia de televisión ha tenido cambios a lo largo de la historia, ha adoptado las problemáticas sociales y a su manera las ha abordado, como parte de los diversas cambios sociales y creativos ha surgido la dramedia, la unión de drama y comedia.

Está estipulado que las comedias no deben rebasar los 30 minutos por episodios, mientras que los dramas pueden ir de los 40 a 60 minutos, la dramedia se ha quedado con el tiempo límite de la comedia, “las dramedias que juegan en una línea fina entre el drama y la comedia, aunque en la forma nos parezcan dramas.” (Yebra, 2021)

“Una diferencia de base con la *sitcom* de toda la vida: la dramedia tiene una línea argumental sólida y fuerte que arrastra y arropa las situaciones cómicas de las series, frente a la ausencia de tal en el género clásico. En la *sitcom* no hay evolución de personajes, ni cambia el *status quo* que se renueva semana a semana como marco inquebrantable para gags y graciosos malentendidos.” (Revista Magnolia, 2013)

“Los escritores e intérpretes que han establecido sus carreras en la comedia o en las comedias de situación ahora están optando, casi en masa, por abordar temas serios y rechazar los gags fáciles en favor de decir algo que tenga importancia.” (Thorpe, 2019). Mientras que las series de comedia han ido a la baja, las dramedia han aumentado, han abrazado las historias oscuras, la crudeza de las situaciones con humor negro. “El auge de las tragicomedias, comedias trágicas o dramedias, ficciones en las que nada es blanco o negro, sino que se mueven en el mundo de grises en el que se sitúan los dramas televisivos más recientes.” (Marcos, 2015).

Joy Press en su columna para The Guardian, relata que “el término *dramedy* se originó a finales de la década de 1980, cuando se usó para describir series estadounidenses como *The Days and Nights of Molly Dodd* que inyectaban temas pesados en el formato de comedia de situación alegre, y luego se aplicó a series como *Sex and the City*, y *Weeds*. Esta última, creada por Jenji Kohan en 2005 como una réplica femenina de Los Soprano.” (2018). En el mismo espacio,

define a la dramedia como “el género híbrido de la comedia dramática, que es exactamente como suena: comedia atravesada por temas dramáticos más pesados.” (Press, 2018)

Dentro de la revolución que la dramedia a resultado en la industria es innegable que gran parte de las series de este tipo son protagonizadas, escritas y hasta producidas por mujeres

*Dramedy* se ha convertido en el hogar de la experiencia femenina cruda en la televisión: se juega para reír, incluso si a veces eso significa reír entre sollozos o jadeos. Programas como *Fleabag*, *Girls*, *Insecure*, *Transparent*, *The Mindy Project*, *Catastrophe*, *Crazy Ex-Girlfriend* y *Derry Girls* aprovechan lo resbaladizo de este género, desatando un enjambre de personajes sorprendentemente originales que dan vida al tipo de historias y voces que simplemente no encuentras en puro drama. Los escritores e intérpretes transmiten las emociones encontradas y los estados de ánimo confusos de la vida real de una manera devastadoramente real. (Press, 2018)

Por su parte Jorge Yebra en *De Friends a Fleabag* (2021) señala que

En definitiva, las nuevas series cómicas tratan cuestiones de género, de libertad individual y sexual o de la posición de la mujer en la sociedad, profundizan en las desigualdades de género y dificultades en el ámbito laboral, personal, social, etc., para la mujer. [...] La ficción televisiva ha cambiado, la mujer ha adquirido protagonismo en todos los ámbitos, tanto delante como tras de las cámaras, ha conquistado espacios en los que hacer oír su voz, enfrentándose a representaciones y estereotipos muy anclados en la sociedad.

Además de los teóricos y analistas, los creativos que se mueven en la industria y en la producciones como Melina Matsoukas productora y directora ejecutiva de la comedia *Insecure* (HBO: 2016-) sostiene que “la dramedia es la plataforma perfecta para una sensibilidad de cambio de código, porque su elasticidad permite una matriz de registros que están en constante cambio.” (Matsoukas, citada por Joy Press, 2018).

Con más series con historias de mujeres, con más mujeres creadoras detrás de cámaras con libertad creativa que ofrece el posmodernismo, ¿Qué mujeres estamos viendo en estas nuevas

historias? ¿Cuáles son esas nuevas experiencias en las que se muestran a las mujeres? ¿Qué tan lejanas a la construcción clásica están estas nuevas construcciones femeninas?

### **3.2 LA MUJER EN LA COMEDIA TELEVISIVA**

Molly Haskell en *From Reverence from a Rape* (2016), tras haber analizado el trabajo de diversas comediantes y actrices –Greta Garbo, Joan Crawford, Bette Davis, Katharine Hepburn, Marie Dressler, Joan Rivers, Lily Tomlin- descubre que las actrices que no eran atractivas físicamente, eran denominadas *gárgolas*, mientras que las que poseían algún atractivo físico/sexual eran consideradas *las chicas buenas*.

La mujer en la comedia tanto televisiva ha ido cambiando y evolucionado, así como el cine, la televisión y sus géneros lo han hecho a lo largo de la historia, por lo cual en este apartado se hace una revisión del papel de la mujer en algunas de las series cómicas televisivas que han sido importantes y relevantes para la industria.

La primera *sitcom* que logra un éxito rotundo es *I love Lucy*, estrenada en 1951 por CBS. Producida por el matrimonio de Desi Arnaz y Lucille Ball quienes interpretan en la ficción también un matrimonio.

La serie se basaba en las vivencias del matrimonio Los Ricardos, Lucy es la típica ama de casa quien se quedaba a la espera de su esposo mientras este salía a trabajar. *I love Lucy*, y las primeras comedias se desarrollaban en un contexto que en aquel entonces resultaban cercanos a los espectadores como la vida matrimonial o familiar, no es de extrañarse que las primeras series de comedia o drama se muevan en el círculo familiar. Sin embargo una característica de la comedia, es que los personajes femeninos son agradables, cómicas involuntarias debido a la ingenuidad y ternura que desbordan. Lucy nunca fue un personaje desagradable por el contrario, era tan divertido verla preguntar a Ricky cosas sobre su día laboral, el desconocimiento que daba a notar sobre la vida más allá de su casa siempre fue divertido, situación que es el reflejo de generaciones de mujeres que su vida iniciaba y terminaba en las labores domésticas o en la vida familiar.

Lo interesante es que por décadas la esencia de las *sitcom* fueron las aventuras domésticas de las mujeres, y por más gastada o usada que estuviese la fórmula, seguía funcionando. En 1964 ABC lanzó otro éxito de las *sitcom* pero ahora con un toque de fantasía, *Bewitched (Hechizada)* estuvo al aire ocho temporadas, fue transmitida hasta 1972 con un total de 284 episodios. La serie seguía las aventuras de Samatha, una joven bruja que se había casado con un simple mortal, la risa de la serie se basaba en la domesticación de Samatha llevando una vida “normal” como ama de casa enfrentándose a las complejidades que esto representaba para la joven bruja la cual tenía que hacer frente a esa vida sin la ayuda de magia ya que su esposo de manera dulce le había prohibido usarla (la magia), aunque en ocasiones ignoraba la petición.

Durante los 60's también llegó una de las series de espías más emblemáticas de la televisión, *Get Smart*, que sacó a la mujer de la dinámica del hogar y la llevó a las aventuras de la vida política y conflictos internacionales. Una serie que se origina por el ambiente climático de la Guerra Fría donde las historias de agentes que operaban para sus naciones (Estados Unidos y Rusia) entre la criminalidad y el patriotismo inundaban los noticiarios y periódicos. La mitad de la década de los 60's fue llamada '*spy craze*' debido a la gran producción de programas televisivos sobre espías. Es en esta época cuando la comedia decide hacer lo propio con este tipo de temas y crea *Get Smart (Superagente 86, 1965-1970)*, producida por Mel Brooks y Buck Henry.

Además de la popularidad y relevancia de la serie, está el que un personaje femenino tuviese un rol “activo” como lo tuvo la agente 99. Un personaje dotado de belleza pero no una vulgar, de inteligencia, astucia y capacidades *a priori* que poseen los espías. 99 era la compañera de 86/Maxwell, quien era considerado el mejor agente de la agencia, sin embargo conforme la ficción avanza se es testigo que el reconocimiento de 86 es más por suerte, que no es el gran agente, sino es 99 la que en gran parte es la que logra la misión, sin embargo 86 siempre comete un error y pone siempre en peligro a su compañera, un golpe de suerte lo salva y termina salvando la misión y a 99 –a la cual él puso en peligro-. Ella nunca tiene el crédito que se merece, ni un nombre, ella siempre es un número: 99. No menos importante es que en un punto de la ficción 99 se casa con 86. Más allá de ser aparentemente un personaje activo, 99 era el medio para enaltecer a 86 como héroe dentro de la ficción y como cómico extradiégeticamente.

Temas políticos o sociales, la televisión siempre ha dado de forma rápida respuesta al acontecer diario de la vida en distintos aspectos, y cuando el feminismo de los 70's hace su eclosión, *The Mary Taylor Moore Show* es de los primeros programas en tomar la arista feminista dentro de su historia, pero más allá de retomar las inquietudes y demandas de la mujer, la serie se compromete con el tema y las demandas del feminismo. James L. Brooks creador de la serie comentó la relevancia de que la historia tocara ciertos temas que estaban en la mesa, "Las cuestiones de interés social aparecen constantemente porque son a menudo la materia del conflicto dramático. Pero estos asuntos se utilizan para definir las fronteras de un terreno en el cual explorar al personaje. Por el contrario, en los programas de Lear –hace referencia al creador Norman Lear-, los personajes son utilizados como símbolos con los que explotar los temas" (Newcomb, 1983).

En 1970 CBS lanzó *The Mary Taylor Moore Show*, donde seguimos a Mary, una mujer de 30 años que se muda a Boston en busca de trabajo tras finalizar su noviazgo de toda una vida. A lo largo de las siete temporadas con un total de 168 episodios, se muestran puntos de las demandas feministas como la desigualdad salarial entre hombres y mujeres, el sexismo, con comentarios sarcásticos de Mary sobre esas diferencias, todo con el toque de comedia. Mary se fue en busca de una vida lejana a lo que le esperaba, el matrimonio; y a lo largo de las temporadas el personaje no se traiciona, busca y alcanza el éxito laboral y como mujer pero de otras maneras. La serie es un ejemplo de una representación comprometida con las cuestiones sociales que allí abordaba.

En la historia de las series, ha habido personajes incómodos. Personaje que se salen de las actitudes que comúnmente ha acompañado en este caso a las mujeres. Haskell señala, que las mujeres y hombres no cuentan con las mismas licencias cómicas, por lo que por años el humor aunque efectivo de los personajes femeninos es un humor simple, ya que "la mujer podía mostrar humor en las formas diluidas de sarcasmo o personalidad, pero si se entrega al atletismo del payaso o a los epigramas del ingenio, corre el riesgo de perder el importante estatus de *dama*" (p. 75).

Es así como llegamos a *Maude*, serie que estrenó CBS en 1972. Con seis temporadas y 141 episodios, la serie de Norman Lear protagonizada por Beatrice Arthur, pasó a la historia por hablar y hacer en la historia un aborto. La serie presentó a Maude como una mujer liberal,

feminista, declarada como demócrata, le gustaba imponer su punto de vista en ocasiones con gritos o bajo cierta manipulación, a sus 40 años queda embarazada y decide abortar. La serie abordó temas femeninos de la época y la relación entre madre e hija mediante continuos enfrentamientos. La historia giraba alrededor de los enfrentamientos entre Maude y su hija Carol. Maude era mostrada como una mala madre, un tanto atosigante y posesiva. A pesar de los valores feministas o revolucionarios que la serie quería mostrar, en ocasiones se escapaban los comentarios o reacciones machistas, como cuando Maude comentaba que se encontraba en su cuarto matrimonio, continuamente era mostrada en un estado de histeria, siendo ese estado la causa de las risas. La serie reforzaba el estereotipo de la mujer feminista gritona, conflictiva y dominante, Maude no era un personaje que resultara agradable, más que incómodo, caía mal.

Continuando con la temática familiar, en 1987, llegó *Married with children* (FOX, 1987-1997), la *sitcom* más longeva de la televisión. Este tipo de serie norteamericana, giraba en torno a familias burguesas aspiracionales, sin embargo, esta serie cambió esa estructura, se enfocó en los Bundy, una familia bastante disfuncional en su relación y comportamiento, sus motivaciones eran el dinero y el sexo, era una familia con ciertas carencias económicas y no muy a gustos con el punto en el que se encontraban principalmente Al y Peggy, el matrimonio de la historia. La serie encontraba su comedia en la estereotipación y ridiculización a partir de los clichés. De entrada, Peggy es mostrada como la causante del estado de Al, quien trunca el futuro prometedor de su novio al quedar embarazada en la High School. Peggy como madre es una holgazana que no sabe llevar una casa y tampoco sabe desempeñarse como madre –Al tampoco lo hace bien como padre-. Kelly, la hija del matrimonio, es la típica rubia tonta, exitosa con los chicos pero poco inteligente, en el futuro cuando logra hacerse de una carrera profesional de cierta manera es explotada por su hermano Bud, el más inteligente de la familia y con problemas para socializar debido a su inteligencia.

Con la pequeña revisión de la *sitcom* hasta este punto, se observa que, a lo largo de la década de los 50, 60, 70 y 80, hay tres tipos de mujeres recurrentes en estas producciones: la soltera que tarde o temprano se casa, la forma cómica se mostraba en las peripecias que la soltería representa, esa búsqueda del amor, el enamoramiento y después el matrimonio; la mujer casada, la que desde un principio conocemos en el núcleo del matrimonio, la comedia estaba en el día a día de una mujer ama de casa, y en algún punto del episodio el reencuentro con el esposo después de que este regresará de trabajar, el cual le cuenta su día laboral, lo cual provoca carcajadas;

finalmente, la mujer madre, la mujer que batalla de forma divertida con los hijos, la mujer que es esposa, la mujer que también es hija.

A diferencia de las burlas y el tratamiento que Peggy Bundy recibía a causa de su sentido de la moda con un cabello imposible de ignorar y su gusto por las prendas tipo animal *print*. Fran Fine, personaje que protagoniza *The Nanny* (La Niñera, CBS, 1993-1999) la comedia de situación de los 90's, que cuenta las aventuras de una mujer soltera y judía de Queens que termina accidentalmente cuidando a los hijos de un famoso productor de Broadway, nunca jugó al tonto en la serie a causa de su notable gusto por la moda llamativa, las prendas pequeñas y ajustadas que solía usar, ni su cabello pomposo. Su ropa no representó un trato diferente o prejuicioso. Como sostiene Ashton (New York Times, 2021), “el programa subvierte ingeniosamente las políticas de género tradicionales más a menudo de lo que las defiende, particularmente cada vez que lanza una corrección encantadora al Sr. Sheffield”. El éxito de La Niñera y de Fran, es que, a pesar de ser una mujer simpática y bella, irreverente y justa, no era perfecta.

Sobre todo, la serie de manera sutil mostró distintas facetas de la mujer, su relación con su cuerpo y la feminidad. Squires (Vulture, 2016) “debido a que el elenco de apoyo del programa era en su mayoría mujeres, pudo resaltar todas las formas de ser una dama y al mismo tiempo subrayar cuán falsa es realmente la feminidad. La cantidad de chistes sobre el cabello en la barbilla solo atestiguan la idea de que se suponía que Fran era atractiva y repugnante al mismo tiempo”.

De la mano de Fran que representaba que una mujer podía ser bella, encantadora, astuta pero no necesariamente perfecta, llegaron a finales de los 90's el grupo de mujeres más irreverente y escandalosas hasta ese entonces con la serie *Sex and the City*.

En 1998 llegó la serie que cambiaría las narrativas femeninas, *Sex and the City*. Este éxito de la cadena HBO creada por Darren Star estuvo al aire hasta el 2004 con un total de 94 episodios, seguido de dos películas y una serie secuela emitida en el 2021 con 10 episodios.

En su momento fue la serie para mujeres más revolucionaria de la época, para otros, ha sido una serie que ha disfrazado su machismo con libertad sexual para las mujeres. Es cierto que la serie dio voz a las mujeres en el tema de la sexualidad, el punto de vista de ellas respecto al sexo, también es real que los personajes son reducidos por la misma historia y la narración de Carrie

a términos despectivos y machistas como a Samatha como una amante del sexo, la puta de la historia. Charlotte como una puritana, la mojígata. Miranda el estandarte feminista pero masculinizada en su gusto por la ropa y comportamiento en lo laboral, finalmente Carrie la mujer soñadora, la romántica y la enamoradiza, la heroína.

Lo cierto es, que estas cuatro mujeres aportaron la posibilidad de que las mujeres dejaran de ser vistas como un ente de perfección, sino con defectos y virtudes, a lo largo de la serie hay un vaivén entre amor y odio por el personaje de Carrie. A diferencia de las dulces aventuras y empoderamiento de Mary Tyler Moore, estas cuatro mujeres eran a ratos dulces, crueles, amorosas, interesadas, empoderadas y esclavizadas por sus mismos deseos.

Emily Naussbaum (2013) comenta:

Lo más inusual es que los personajes mismos eran simbólicos. Como he escrito en otra parte, y he argumentado, a menudo las cuatro amigas amantes de los cocteles operaban como figuras casi alegóricas, vinculadas a debates contemporáneos sobre la vida de las mujeres, trazadas a lo largo de tres continuos superpuestos. El primero fue emotivo: Carrie y Charlotte eran románticas; Miranda y Samantha eran cínicas. El segundo era ideológico: Miranda y Carrie eran feministas de la segunda ola, que creían en el igualitarismo; Charlotte y Samantha eran feministas de la tercera ola, enfocadas en explotar el poder de la feminidad, desde ángulos opuestos. El tercero se refería al sexo mismo. Al principio, Miranda y Charlotte eran mojígatas, mientras que Samantha y Carrie eran libertinas. Con inquietud, a medida que avanzaba el espectáculo, Carrie comenzó a deslizarse hacia la precaución, lejos de la libertad, por miedo.

Podríamos concluir que *Sex and the City* al igual que sus personajes tiene sus defectos y virtudes, pero su mayor contribución es que mostraron a mujeres que no eran ideales, que se movían por sus propios deseos, aunque en ese proceso cedieran y se traicionaran.

Tras el éxito de *Sex and the City*, fueron varios los años que tuvieron que pasar para que otra comedia volviera a estar en la cima de los más visto, de las producciones más populares. Fue ***The Big Bang Theory*** la encargada de volverá llevar a la *sitcom* a lo más alto de la televisión.

En los 2000 se creía que la comedia de situaciones estaba por desaparecer, pero Warner Bros lanzó en el 2007 *The Big Bang Theory*, serie que duró hasta el 2019 con 12 temporadas y 279 episodios, que hicieron de la ciencia y los nerds algo totalmente divertido.

Cuatro nerds y el prototipo de una chica popular, rubia, fiestera y encantadora cruzan sus caminos y se vuelven inseparables. Las primeras temporadas *The Big Bang Theory*, va sobre la socialización de este pequeño grupo en donde Penny les enseña hacer un poco más accesibles socialmente, desafortunadamente ella no logra ni está interesada en entender la física cuántica ni nada sobre el trabajo de esos científicos, posteriormente se suman dos mujeres más que son científicas y la dinámica cambia un poco, si bien la serie introduce a Bernadette y Amy en un área que normalmente es para hombres, la serie juega con los clichés del género y de los personajes para generar la risa; la risa que provocan los nerds es por la poca comprensión de las reglas sociales, las risas que provoca Penny son por su desconocimiento y poco interés por los temas de ciencia. Cuando Penny se casa con Leonard, el matrimonio y él son quienes le generan un cambio de vida, la vuelven más “estable”, con un trabajo fijo y exitoso, alejada de las fiestas del círculo y de las grandes borracheras a las que estaba acostumbrada.

Penny, Bernadette y Amy terminan cediendo la dependencia y valores de su vida cuando acceden al matrimonio, cada una cede de manera distinta pero al final esas mujeres que de solteras eran de una forma, pasan a ser otras al casarse, el matrimonio no está mal, el detalle está en los cambios que hacen, en las pequeñas traiciones a la esencia de sus personajes. El de Amy en aceptar que su ciencia tiene menos valor que la de Sheldon. La de Penny en aceptar lo que Leonard le dice sobre unirse a la industria de la farmacéutica donde será exitosa, pero donde no se siente del todo bien. Bernadette logra sus objetivos económicos y de estudios, sin embargo se casa con un personaje de menor nivel tanto académico como económico, y nada guapo, ella resulta un premio y objetivo logrado para él que buscaba casarse con una chica guapa y formar una familia, Howard parece más un hijo que un esposo.

Como resultado de la revisión de diversas series por distintas épocas y contextos sociales, se puede apreciar que es visible las formas en las que la mujer ha sido mostrada a lo largo de los años, empezamos con una mujer desarrollada en un contexto familiar de esposa, madre y ama de casa, y de ahí una continua evolución que dio paso a que la mujer fuese llegando a otros contextos fuera de un hogar, hasta llegar a una mujer más liberal, más sexual, con un reconocimiento a su propia sexualidad y como un ser sexual a partir de la serie *Sex and the City*.

## IV MARCO CONCEPTUAL

### 4.1 POSMODERNISMO

*El conocimiento posmoderno no es un simple instrumento de poder.  
Refina nuestra sensibilidad a las diferencias e incrementa nuestra  
tolerancia de la inconmensurabilidad.*

**J. F. Lyotard**, *La condition postmoderne*

El posmodernismo engloba una serie de pensamientos, ideas y/o nuevas estructuras que influyen en todos los sentidos de la vida humana; desde nuevas ideas políticas, culturales, artísticas, sociales, hasta el estilo de vida. Es como un nuevo cristal con el que se puede mirar y hacer nuevas cosas, reinventar lo establecido, y mostrar una nueva cara de aquello que parecía solo tener una forma, impera la relatividad, ya no hay un duelo entre los valores, entre lo moral, lo bueno y lo malo, todo depende de las razones y/o circunstancias.

Los 70's son un parteaguas por los diversos movimientos sociales que llegan a revolucionar la vida, y es la época en la que el posmodernismo logra eclosionar, para Craig Owens (2008), “el origen del posmodernismo era una crisis anunciada por el discurso de los marginados y reprimidos, el más significativo de los cuales es el feminismo”. Owens, argumenta que el feminismo como crítica radical del discurso dominante del hombre, “es un acontecimiento político y epistemológico, político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura patriarcal” (p. 14).

Para Owens, “el posmodernismo, logra una ruptura de época en ese reconocimiento al otro, a otras culturas, visiones, ideas, al debilitamiento de la visión hegemónica de una cultura y de ciertos países dominante de occidente” (p. 95). El posmodernismo encuentra fuerza e importancia en el foco que pone en ciertos grupos que a lo largo de la historia fueron silenciados, esa importancia y preocupación por los Otros muestra el potencial revolucionario de esta época o corriente, como menciona Owens, aquí las minorías encuentran la posibilidad de exponer y evidenciar su realidad. Como cada nueva época o nuevas corrientes que llegan a romper con el

orden establecido, habrá quienes estén a favor y otros en contra por lo que representa, pero a pesar de las críticas hacia esta corriente, la realidad es que ya es parte de la vida contemporánea. Debido a la cercanía del país con Estados Unidos y el gran consumo de la cultura norteamericana que hay, es inevitable que la cultura y sociedad mexicana sean posmodernista al igual que otras alrededor del mundo, hay variaciones entre culturas porque se adapta a la realidad y contexto de cada sociedad, por lo cual se vuelve indispensable entender el posmodernismo, aprender a verlo y distinguirlo de las otras estructuras, ver sus virtudes y bondades.

Para Lauro Zavala, “La ideología que subyace a todo proyecto posmoderno es, sin duda, la que sostiene la posibilidad de propiciar y reconocer la riqueza cultural que tiene la *diversidad* estética e ideológica, individual, y colectiva, formal e instrumental, en toda las manifestaciones de la producción simbólica. El proyecto posmoderno sustituye lo racional por lo razonable” (p. 14).

De igual manera, Huysens (1984, como se citó en Harvey, 1990, p. 65) destaca la apertura del posmodernismo al voltear a ver al otro y sus diferencias; por su parte McRale (1987, como se citó en Harvey, 1990, p. 66) hace énfasis en la pluralidad que hay dentro de una ficción posmoderna con mundos distintos que logran coexistir, y coincide con el concepto que desarrolla Foucault (1972, como se citó en Harvey, 1990, p. 66), *heteriotopía* es la coexistencia de otros mundos dentro de un mundo, que en un principio resultaban imposibles de convivir en un mismo espacio. Con esta posibilidad, se vuelven mundo y espacios que se superponen y otorgan otras capas a las ficciones y personajes. Uno de las series recientes que ejemplifica esto, es *Big Little Lies*, una serie dramática y crimen que inicia como un drama de mujeres como cualquier otra historia en donde hay rencillas, los típicos problemas familiares, crisis existenciales y conforme avance se torna una historia más oscura en donde el drama femenino coexiste con una historia de crimen. Harvey destaca que en las ficciones posmodernas “Los personajes ya no se dedican a ver cómo pueden desentrañar o descubrir un misterio central, sino que se ven obligados a preguntar “« ¿Qué mundo es este? ¿Qué es preciso hacer en él? ¿Cuál de mis personas debe hacerlo?»” (pp. 65-66).

Asimismo el posmodernismo surge como una contracultura, para Hal Foster este movimiento “se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas *pop* o pseudohistóricas, una crítica de los orígenes, no un retorno a éstos, en una palabra,

trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas” (p. 12). La deconstrucción es una forma de leer los textos, Harvey ejemplifica el concepto del movimiento creado por Derrida, como “los escritores que crean textos o utilizan palabras lo hacen sobre la base de todos los otros textos y palabras a los que han tenido acceso, mientras que los lectores actúan de la misma manera.” (p. 66). Esa intertextualidad a la que alude Harvey con los escritores, abarca todo tipo de creadores, ya sean arquitectos, cineastas, *showrunner*, guionistas, publicistas, todo aquel que tiene la capacidad de creación de textos.

El posmodernismo no tiene por objeto ni la destrucción de las formas modernas ni el resurgimiento del pasado, sino la coexistencia pacífica de estilos, el descrispamiento de la oposición tradición-modernidad, el fin de la antinomia, local-internacional, la desestabilización de los compromisos rígidos por la figuración o la abstracción, en resumen el relajamiento del espacio artístico paralelamente a una sociedad en la que las ideologías duras ya no entran, donde las instituciones buscan la opción y la participación, donde papeles e identidades se confunden, donde el individuo es flotante y tolerante. (Lipovsky, p. 122)

En el cuestionamiento que realiza Gilles Lipovsky sobre el posmodernismo, arroja luz sobre lo que es este movimiento y como puede ser concebido, al preguntarse si se ha dado por “¿Agotamiento de una cultura hedonista y vanguardista o surgimiento de una nueva fuerza renovadora? ¿Decadencia de una época sin tradición o revitalización del presente por una rehabilitación del pasado? ¿Continuidad renovada de la trama modernista o discontinuidad? ¿Peripecia en la historia del arte o destino global de las sociedades democráticas?” (p. 79).

Por su parte Frederic Jameson en su ensayo *Posmodernismo y su sociedad de consumo* (2008), aclara que “el concepto de posmodernismo no es aceptado ni siquiera comprendido por todo el mundo, en parte por la resistencia o desconocimiento de las obras que cubre y que pueden encontrarse en todas las artes” (p. 165); también argumenta que, “habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como hubieron modernismos superiores, dado que los primeros son por lo menos reacciones inicialmente específicas y locales contra esos modelos [...] la tarea de describir el posmodernismo como un todo coherente, dado que la unidad de impulso de este –si

es que la tienen- no se da en sí misma, sino en el mismo modernismo al que trata de desplazar” (p. 166).

“Estás nuevas formas cobran vida mediante la apropiación y manipulación de los modelos superiores, recorriendo sistemáticamente a la imitación y mezcla de lenguajes y estilos anteriores. Aparecen como una impresión mímica del original pero sin motivo intrínsecamente ridiculizado, como una especie de ironía inexpressiva” (Jameson, 2008, p. 58).

Pero también Jameson hace un paréntesis muy importante, y es que, aunque una serie, cinta o cualquier expresión artística se desarrolle dentro del periodo que comprende al posmodernismo, no necesariamente es una obra posmoderna, “Estoy lejos de pensar que toda la producción cultural de nuestros días es “posmoderna” en el sentido amplio que daré a este término; lo posmoderno es, a pesar de todo, el campo de fuerzas en el que han de abrirse paso, impulsos culturales de muy diferentes especies” (pp. 21-22).

Robert Stam (2001, como se citó en Agirre, 2014) señala que “el cine posmoderno puede atender a diferentes definiciones, a saber: una coordenada discursiva/conceptual, un corpus de textos, un estilo o estética específica, una época, una sensibilidad predominante, un cambio en los paradigmas”. Por lo cual al igual que el concepto del posmodernismo crea dificultades de comprensión, el concepto de cine posmoderno resulta algo complejo de anclar a una sola forma o construcción. Por lo cual, de la mano principalmente de Lauro Zavala con *La ficción posmoderna como espacio fronterizo* y otros autores, desplegaré una serie de características que son detectables dentro de las ficciones posmodernas, unas obras pueden poseer todas esas características, parámetros y/o cualidades y otras, solo algunas.

#### **4.1.1 El corpus de las ficciones posmodernas**

En lo que respecta el arte, la narrativa cinematográfica y de series, el posmodernismo trata de unir partes de lo clásico y lo moderno navegando en los linderos de ambas estructuras para evidenciar, denunciar o criticar lo establecido, mediante la deconstrucción o fragmentación de las obras/textos, por ello es común que en las series o películas haya *revivals*, *remakes*, *retake*, secuelas o precuelas, derivando en la intertextualidad y alusión entre textos.

Para Lauro Zavala, la intertextualidad es un elemento clave del posmodernismo y las ficciones creadas bajo esta corriente, al cual define como “una estrategia distintiva de las ficción posmoderna” (p. 7). La intertextualidad se hace presente mediante “*remakes*, homenajes, alusiones, parodias o metaparodias”, esa red que se va tejiendo entre texto puede aparecer en el sonido, en la imagen, la fotografía, una escena, un objeto, una acción, en el mismo género; la posibilidad de que la intertextualidad sea visible no es exclusiva del creador, sino también del espectador. Además de ser una característica del arte contemporáneo, Zavala reconoce que “la responsabilidad última del receptor de generador de significación, es un fenómeno claramente posmoderno” (p. 7). Cabe señalar, que la posibilidad de reconocer esas referencias dentro de una ficción va a depender del *background* cultural, social, y/o político que posea el observador.

No se puede entender una serie posmoderna sin contextualizarla políticamente, socialmente, culturalmente y económicamente de acuerdo al periodo en el que se hace y el que representa dentro de la ficción, ya sea un viaje al pasado, al futuro o si esta instaurado en la actualidad, por ello Zavala (2005) argumenta que más allá de las estructuras posmodernas que se pueden señalar en las películas, también existe una lectura posmoderna.

La concepción de las series posmodernas deriva en la asociación de varios elementos que conforma la estructura posmoderna; por ejemplo, la intertextualidad deriva o se asocia con la yuxtaposición. No se puede concebir el cine y las series posmodernas sin la evolución que el cine ha tenido a los largos de los años, sus bases en el cine clásico, su posterior ruptura por parte del cine moderno con todas esas bases, hasta la idea de integración de elementos clásicos y modernos dentro de una misma ficción. A esa integración de elementos se le denomina yuxtaposición.

En palabras de Zavala, la yuxtaposición es el resultado de esa apertura que se da en la ficción posmoderna “es el espacio en el que se fusionan los componentes de las formas tradicionales de la ficción (a las que aquí llamo *clásicas*) y las formas experimentales o vanguardistas (a las que aquí llamo *modernas*)”. Ese margen que se da en las ficciones posmodernas de la mano de la intertextualidad da paso a que esos límites en las estructuras narrativas se vayan borrando; esa nueva estructuración o resignificación de la estructuras, de las formas, y estilos alcanza su éxito cuando el espectador valida esos cambios con el reconocimiento de esa nueva significación o función de aquel o aquellos cambios.

No se puede dejar el concepto de yuxtaposición a esa unión de elementos que se da solo dentro de un encuadre, por ejemplo, el nivel y valor de producción de los últimos 10 años de las series es el resultado de la unión o adaptación de elementos cinematográficos en la series, eso también es yuxtaposición y resultado del posmodernismo.

Uno de los resultados de la cultura posmoderna es la hibridación de géneros. La unión de dos géneros que no se creían viables, como lo que ofrece la serie *The Mandalorian* (2019), con la unión del *western* y la ciencia ficción –si bien es algo que ya se ha visto en cine, el ejemplo señalado es algo más reciente-. Toda narrativa se compone de dos códigos, el sonido y la imagen; y con la hibridación de géneros el orden conocido y validado de estos códigos se ven alterados.

Párrafos atrás se hacía mención a ese reconocimiento del otro que hay en el posmodernismo, la cual tiene esa apertura por la visión individualista que mueve esta cultura, a la experiencia individual y personal que cada quien experimenta como creador y como espectador, por lo cual, también en las obras influenciadas por esta estructura posmoderna tiende a los finales abiertos con varias premisas y ópticas sobre lo que mueve la historia contada.

Ciertamente, el cine moderno tiene una constitución individual, en esta corriente es que se desarrolla lo que se conoce como *cine de autor*; con esa visión de anular las estructuras clásicas, crea una nueva visión y experiencia universal, busca la personalización de esa visión y experiencia, mientras que el posmodernismo en palabras de Lipovetsky “es un vector de ampliación del individualismo” (p. 11). Si bien, el modernismo inicia esta búsqueda del Yo, de las experiencias individuales que busca universalizarlas, el posmodernismo entiende que hay mucho más experiencias y deja a un lado la idea emancipadora del modernismo, por lo cual las audiencias están más segmentadas, cada vez en grupos más pequeños, por ello se ven más historias sobre minorías, mientras a una audiencia femenina latina podría conectar con una serie como *Fleabag* al compartir ciertas experiencias, no quiere decir que como minoría encuentre la misma simpatía en una historia de las minorías de color como *Atlanta* (2016), porque esta ultima el grupo es aún más segmentado, trata sobre un hombre entre los 20 y 30 años, pobre y de color; mientras que *Fleabag* es sobre una mujer británica, entre los 20 y 30 años en crisis emocional, económica y amorosa, sigue siendo una historia para mujer más allá de la raza; y *Atlanta* si hace una demarcación en un hombre de color.

Entre las características del posmodernismo, Lipovetsky (2013) hace alusión a la ironía y la sátira que acompaña este tipo de historias y su función dentro de la narrativa. Gilles lo define como “Humor posmoderno, *new wave*, que no debe confundirse con el humor negro: el tono sombrío vagamente provocador, cae en lo vulgar, exhibe ostentosamente la emancipación del lenguaje, del sujeto, a menudo del sexo” (p. 142), pero también señala que esta corriente solo ha dotado de mayor “violencia, crueldad y ruido” (p. 119) al arte, a la forma estética de lo que vemos en el cine, en la televisión, y cualquier otra forma de expresión.

Las cintas de Quentin Tarantino y David Lynch son dos ejemplos conocidos de cine contemporáneo cargado de violencia, donde es visible que la violencia posee un embellecimiento visual, Stephen Prince (2003, como se citó en Zavala, 2012) creó el término, *amplitud estilística*. En el que describe que hay una evolución estilística de la representación de la violencia física que es acompañada de dos factores: la duración del acto violento en pantalla y el empleo de recursos como cámara lenta, multiplicación de cámaras, música dramática y puesta en escena coreográfica. A la violencia en el cine posmoderno la cataloga como hiperviolencia dotada de ironía y de cierta amplitud estilística variable. Es importante señalar que esa carga de violencia no solo se reduce a lo físico, también está presente en el acto sexual, en los menosprecios, en las actitudes, miradas, posturas, es esa violencia que parece invisible porque se da por hecho que se hace presente de forma pasiva, es lo que Pierre Bourdieu llamó violencia simbólica.

Lipovetsky (2013), recalca que la liberación sexual es importante dentro del posmodernismo, busca esa liberación de las ideas y romper los tabúes que ha acompañado al sexo a lo largo de los años, sin importar edad y raza. Con el sexo ocurre lo mismo que la violencia, es excesiva de acuerdo a lo que se estaba acostumbrado en otro tipo de historias, lo normaliza, si las escenas de sexo son justificadas o no en las historias es otro asunto, pero la realidad es que dentro de estas ficciones hay una normalización del acto, series juveniles como *Élite* (Netflix, 2018), *Euphoria* (HBO, 2019- ), *Girls* (HBO, 2012-2019), *Los Borgia* (Showtime, 2011-2013). “Se muestra sin pudor comportamientos de violencia o sexo explícito que antes eran tapados por considerarse inmorales en el cine clásico y en el moderno.

Ahora se muestran en exceso hasta llegar a la parodia, sin ningún tipo de juzgamiento moral, es decir el cine los cotidianiza y los hace parte de la normalidad [...] Por eso los

posmodernos en el cine no quieren tapar nada, es más lo muestran todo, mezclando lo cotidiano con lo vulgar, sexo y violencia sin tapujos haciendo una parodia de la vida sin ningún prejuicio o resquemor pues quieren ser honestos consigo mismos y con los públicos y decir de una vez por todas que este mundo está lleno de anti-héroes amoraes que satisfacen sus deseos a doquier” (Gutiérrez, pp. 8-9).

El posmodernismo está rodeado de excesos, violencia en exceso, sexo en exceso, musicalización en exceso, y en esos excesos la ironía juega un papel importante, su uso en las ficciones posmodernas es interesante, porque su papel es evidenciar, ridiculizar lo que se da por hecho, con las verdades, las conductas, las estructuras, en esa forma de ironizar, el espectador tiene un papel activo. La ironía, es una figura retórica que requiere de la verosimilitud para funcionar, y la “narrativa moderna recurre a la ironía como una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad, ello exige la presencia de un lector capaz de reconocer las distintas estrategias de autocuestionamiento que este mismo discurso pone en juego” (Zavala, p. 169).

La discusión relativa a la interpretación de un texto irónico requiere establecer una distinción preliminar, que consiste en el reconocimiento de que la intención irónica tiene dos vertientes: a la vez mostrar una situación paradójica, incongruente o fragmentaria, y persuadir al lector a que acepte los valores y la perspectiva desde la cual una situación es percibida como irónica. Lo primero se logra cuando el lector reconoce las convenciones que el ironista pone en juego. Lo segundo sólo se logra si el lector comparte la visión del mundo que el ironista propone (Zavala, p. 181)

Junto a la ironía, también va muy de la mano el uso de la sátira, que otorga ese sentido burlesco y humorístico a la historia con algo que es criticable. Lipovetsky (2013) denomina a la sátira posmoderna como *sense of humor*, y menciona que si antes el humor se basaba en reírse no de las persona burlada sino con ella, de simpatizar con la persona aunque fuese falso, ahora el blanco de esa sátira es el Yo.

“El Yo se convierte en el blanco privilegiado del humor, objeto de burla y auto depreciación, como explican las películas de Woody Allen. El personaje cómico ya no recurre a lo burlesco (B. Keaton, Ch. Chaplin, los hermanos Marx), su comicidad no procede ni de la inadaptación ni de subversión de las lógicas, proviene de la propia

reflexión, de la hiporconsciencia narcisista, libidinal y corporal [...] Consiste en subrayar el aspecto cómico de las cosas sobre todo en los momentos difíciles de la vida, en bromear, por penosos que sean los acontecimientos” (pp. 145-158)

La metaficción son un conjunto de recursos que hacen ver que la ficción que se está viendo aunque es real en su concepción, muestra que es una ficción cruzando las fronteras entre la ficción y la realidad mediante diversos recursos como con el narrador.

Zavala, define la metaficción como:

“la yuxtaposición o tematización de los planos de referencia de una ficción (narrativa o figurativa), producida por varios posibles mecanismos de cruce de fronteras semióticas [...] Todas las formas de metaficción son paradójicas, y todas ellas se apoyan en un recursos retorico llamado hipotiposis, que consiste en confundir o disolver la frontera entre la representación y lo representado, es decir, entre la ficción y la realidad, las copias y el original, la película ficcional y el contexto del espectador” (pp. 1-6)

Señala que narratológicamente hay cuatro recursos transgresores en las ficciones: tematización, intrusión del narrador en lo narrado; hiperlepsis, contaminación del contexto de enunciación en el universo de lo narrado; epanalepsis, intrusión del lector en la narración; rompimiento de la cuarta pared, la intrusión del universo narrado en el universo del lector, que es la acción del personaje, el narrador o el autor dirigiéndose directamente al espectador. Se hará hincapié en en último recurso mencionado, ya que la serie que es objeto de análisis de este proyecto, se caracteriza por el uso de esta versión de la metaficción.

El rompimiento de la cuarta pared “Equivale a jugar con el punto de vista narrativo. En este caso, el personaje mira hacia la cámara o se dirige directamente al lector. De esta manera se neutraliza la suspensión de la incredulidad que hace posible la ficción” (p. 5). Con este recurso el personaje busca que el espectador se vuelva cómplice, es quien mejor conoce al personaje, su cinismo en muchas ocasiones como ocurre con Frank en *House of Cards* (Netflix, 2013-2018). Hay dos caminos con este recurso: el espectador cede y se vuelve cómplice o se distancia de las acciones del personaje.

Se puede concluir que según la literatura consultada principalmente de Gilles Lipovestky y Lauro Zavala sobre el posmodernismo y las características que se pueden encontrar en las ficciones posmodernas son:

- Intertextualidad
- Yuxtaposición
- Hibridación de géneros
- Visión individualista
- Los excesos de la violencia y sexo
- Humor basado en la ironía y sátira
- Disolución de la cuarta pared

#### 4.1.2 El corpus de la mujer clásica

Uno de los objetivos de esta investigación es, reconocer los estereotipos de la mujer en las narrativas clásicas. Saber según las aportaciones teóricas como es la representación de la mujer en las ficciones con construcción clásica. Este apartado se enfoca en revisar diversas aportaciones teóricas para obtener esas características y poder comparar a Flea y los demás personajes femeninos de la serie *Fleabag*, si alguna de ellas coincide con algún estereotipo clásico.

Con las bases del posmodernismo, y las características en el cine y series, es relevante saber cómo está siendo representada la mujer posmoderna, ¿Cómo es esa mujer? Es innegable su evolución a través de los años, de la mujer sumisa a la rebelde, de la *femme fatal* del cine *noir* a la antiheroína que destaca en series y películas contemporáneas, mujeres “conflictivas” a la vista de muchos, pero que en realidad es una mujer que está siendo enfrentada con lo que la ataba, que está transgrediendo su rol, las formas de ser vista y representada.

Mary Beth Haralovich (1979, como se citó en Kuhn, 1991, p. 48) concluye en *Woman's proper place* que “Si una mujer adopta un papel no normativo en el mundo de la producción y del control económico, cederá ese control a un hombre al final de la película. El amor romántico parece ser el papel normativo que influye con más fuerza en su decisión”. Esa conclusión se basa en sus observaciones en una serie de películas de los años 30 y 40, cintas que pertenecen a una estructura clásica y si se habla de un crecimiento y rompimiento con las viejas estructuras, la forma de representar a la mujer es parte de ese cambio, y el posmodernismo esa esa ventana a las nuevas representaciones. Por ello con la ayuda de teóricas como Laura Mulvey, Linda Williams y Molly Haskell se enlistarán las características de la mujer del cine clásico.

Las representaciones no son fáciles, el ser humano es complejo y muchas veces llevar a una pantalla esa complejidad no es fácil, sin embargo se debe de tratar de que la representación sea lo más real y honesta con la realidad, mostrando la diversidad del ser humano, de las experiencias y de todo lo que conlleva ser un hombre o mujer.

“La cultura popular ha escrito y representado a las chicas de muchas maneras. La mayoría son pocos satisfactorios porque nunca captan de verdad la juventud de una chica. Es imposible representarla en su totalidad porque la juventud de una chica es una muy vasta e individual. Solo podemos aspirar a reflejarla de formas distintas y reconocibles. Y con demasiada frecuencia el reflejo no sería exacto” Roxane Gay (2014, p. 62)

No puede haber un modelo de la mujer posmoderna, tampoco es fácil decir cuántos modelos serían los adecuados para representar la mayor cantidad de mujeres, pero es verdad que más allá de las variantes hay ciertas características que dan base a esa idea de mujer posmoderna, contemporánea o cosmopolita. Empoderada sería una de esas características, pero esa cualidad que se celebra y se propaga con fuerza entre las ficciones, los foros feministas y charlas informales, debe basarse en la preparación académica y/o independencia económica -Virginia Wolf lo explica muy bien en *Una habitación propia*-, características que también derivan en otras, es un hilo de nunca acabar porque una cosa propicia otra y así sucesivamente.

Una de las maneras más fáciles de comprobar si se está viendo una adecuada representación de la mujer es visitando las diversas teóricas que empezaron analizar la mujer en el cine, los estereotipos en el cine clásico, y la función de estas en la narrativa.

Para algunas teóricas y para uno de los textos más importantes en esta materia, el psicoanálisis es un elemento indispensable en la búsqueda de evidenciar y hacer visible lo invisible. Desde los años 70's, esta disciplina hizo mancuerna con los estudios de género, de representación, feminismo y cine. Laura Mulvey, destaca su importancia dentro de las teorías de género y la teoría cinematográfica, “la apropiación de la teoría psicoanalítica se realiza, en este campo, en tanto arma política, demostrando la manera en la que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma cinematográfica” (1988, párr. 1). Apoyada en gran medida de esta disciplina, Mulvey examinó la sociedad patriarcal dentro del cine en el cual plantea que este medio ha desarrollado una mirada *voyeurista-escopofílica* sobre la mujer desde el interior de la

historia debido a los montaje, la narración, los códigos cinematográficos, los cuales ayudan a crear una ilusión, sin dejar de un lado el papel de los patrones de la ficción “las *patterns* preexistentes de fascinación que ya funcionan en el interior del sujeto individual y de las formas sociales que lo han moldeado [...] son tomados como punto de partida, la forma en que las producciones reflejan, revelan e incluso participan en la correcta y socialmente interpretación de la diferencia sexual que controla las imágenes, las formas erótica de mirar y el espectáculo” (1988, párr. 1)

De la mano del psicoanálisis Laura Mulvey publicó *Placer Visual y cine narrativo* en 1988, un ensayo que trascendería tanto que daría las bases del estudio cinematográfico con perspectiva feminista y de género donde argumenta la forma en la que es expuesta la mujer en el cine clásico. En su análisis Laura Mulvey detecta que la mujer dentro del relato fílmico es:

- Sometida a una significación en relación al hombre, y el valor que este le dé, como objeto de deseo.
- El relato de la mujer es pasivo, y solo funciona como acompañante del hombre, como interés amoroso o distractor.
- Son miradas y exhibidas debido a la mirada masculina que impera y que en el cuerpo femenino refleja y proyecta todos sus deseos y fantasías.
- Su representación dentro de la diégesis la muestra aislada, llena de glamour, de belleza desbordante, expuesta y sexualizada.
- Su cuerpo se muestra fragmentado por la cámara, piernas, muslos, primeros planos sobre el cuerpo humano que objetivizan y sexualizan.

Por su parte, Linda Williams con el ensayo *Film Bodies: Gender, Genre and Excess Summary* publicado en 1991, se volvió otro de los referentes al momento del revisar el cine desde una perspectiva femenina. Su texto se basa en el análisis de tres géneros cinematográficos: terror, melodrama y pornografía, y como los excesos de estos géneros recaen en el cuerpo de la mujer, haciendo que la mujer sea víctima del género, de la historia y del sistema patriarcal que ha estructurado las narrativas.

- El porno es excesivo debido a la violencia que hay alrededor del sexo. El horror es excesivo por el sexo que hay dentro de lo violento. Por su parte el melodrama es excesivo debido al sexo y lo emocional/lacrimógena que es.
- En el cuerpo femenino se ven representados los excesos de cada uno de estos géneros; el orgasmo en el porno; la violencia y el terror en el horror; y el llanto en el melodrama.
- La pornografía, horror y melodrama encuentran el placer llevando a un estado de convulsión y espasmo al cuerpo femenino mediante el placer sexual, el miedo y la tristeza abrumadora.
- El cuerpo de la mujer es el objeto del punto de placer, miedo y dolor –emocional- y el punto de identificación o negación del espectador-personaje.
- Cada uno de los géneros está destinado a un nicho: la pornografía para hombres activos, los melodramas lacrimógenos para mujeres pasivas, y los filmes de horror a adolescentes que se encuentren entre los polos de lo femenino y lo masculino.
- Dependiendo el género será el tipo de victimización femenina.
- El cine de horror es el que más refleja el tema del falo y la castración.
- La mujer es objeto de tortura.
- La pornografía es uno de los pocos géneros más populares que no ejerce un castigo sobre la mujer que busca placer sexual y en sus subgéneros sadomasoquista ha aprendido a renegociar el placer y el castigo.
- El horror sigue castigando y marcando esa diferencia entre la chica buena, y la chica mala que es sexualmente activa.
- Aleccionan a la espectadora femenina con los finales de las mujeres en la ficción.
- Los excesos a menudo son un reflejo de la sumisión a la que está expuesta la víctima.

Molly Haskell con *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* es otro de los grandes textos que ha dejado una base muy amplia sobre la mujer en el cine a través de los años y la relación que la mujer de la ficción guarda con las estrellas -lo que conocemos como el *star system*-. Para Annette Kuhn, “Haskell analiza las representaciones cinematográficas de las mujeres a partir de los papeles, estereotipos o imágenes, perspectiva que se acompaña a

menudo del supuesto de que existe una relación directa o de reflejo entre esas representaciones y la organización social de la que forman parte” (1975, p. 46).

Haskell sostiene que “lo doméstico y lo romántico están entrelazados, uno redimiendo al otro, en el tema del autosacrificio, que es el pilar y la fuerza oceánica, la marea alta y el reflujo bajo, de la película de mujeres” (p. 157).

Con base en el análisis de varias películas de mujeres –llama a si a las cintas de corte femenino, donde la mujer es la protagonista-, Haskell concluye que:

- Existen tres tipos de personajes femeninos aparecen en las películas de mujeres:
  - La mujer extraordinaria que son mujeres fuertes y poderosas, como los personajes interpretadas por Katharine Hepburn y Bette Davis.
  - La mujer ordinaria, mujeres comunes, pasivas y víctimas, son los personajes que vemos en las telenovelas.
  - La mujer ordinaria que se convierte en extraordinaria, son los personajes femeninos que aguantan pero que llegado el momento se revelan y levantan con fuerza de la opresión.
- Las cintas de mujeres tienen como esencia el sacrificio de la mujer, ya sea por lo hijos, por la pareja por, la profesión por el amor.
- Los finales son trágicos, ya sea por una aflicción, por tener que elegir entre dos enamorados, o por tener que competir contra otra por el amor.

Con base en las aportaciones de Mulvey, Williams y Haskell, se puede concluir que se encontraron los siguientes tipos de mujeres en las ficciones clásicas:

- La mujer con personaje pasivo
- La mujer como objeto de deseo
- La mujer como amenaza por su libertad y sexualización
- La mujer violentada física y/o emocionalmente por un hombre
- La chica buena
- La chica mala

El trabajo e investigación que las citadas autoras impulsaron de la mano del fenómeno que fue la segunda ola del feminismo tuvo sus primeros resultados visibles en el cine, Annette Kuhn en su libro *Cine de Mujeres* (1991) relata que después de la publicación de esos textos hubo un cambio en la forma de representación de las mujeres en Hollywood:

En estas películas, los protagonistas son mujeres, y a menudo mujeres no atractivas o seductoras en el sentido convencional. Además las narraciones están frecuentemente organizadas alrededor del proceso de auto-descubrimiento y de progresiva independencia de la mujer: algunos ejemplos de este género de películas son *Alicia ya no vive aquí* (*Alice Doesn 't Live Here Anymore*, Scorsese, Warner Brothers, 1975), *Starting Over* (Pakula, Paramount, 1979), y *Una mujer descasada* (*An Unmarried Woman*, Mazursky, Fox, 1977). Se podría explicar la existencia de este <<nuevo cine de mujeres>> a partir de una determinación directa: sencillamente reflejaría el auge y el influjo del movimiento femenino (p. 149)

Desde aquella publicación de Kuhn han pasado 30 años, en ese tiempo los estudios de género han aumentado, una nueva ola de feminismo se venía impulsando dentro de Hollywood desde 2010 pero tomó mayor impulso con los movimientos Me Too y Time's Up en el 2016, intensificando la demanda de más historias de mujeres, equidad de en los repartos, más participación de mujeres detrás de cámaras. En ese contexto podemos analizar si *Fleabag* que se concibió en ese contexto feminista y siendo una producción posmoderna, ¿está presentando otro tipo de mujeres y dinámicas femeninas a las estereotipadas que han estado en el cine y televisión desde años remotos?

## V ANÁLISIS DE LA SERIE

### 5.1 FLEABAG TEMPORADA 1 (2016)



Géneros: Comedia. Drama.

Episodios: 6

Duración: 27 minutos.

Creada por: Phoebe Waller-Bridge

Dirección y guion de episodios:

Harry Bradbeer. Escrita por: Phoebe Waller-Bridge

Producida por: Two Brothers Pictures para BBC Three y Amazon Studios quienes se encargan de la distribución internacional.

Elenco principal: Phoebe Waller-Bridge como Fleabag. Sian Clifford como Claire, la hermana de Fleabag. Olivia Colman como la madrastra de Fleabag. Bill Paterson como el padre de Fleabag. Brett Gelman como Martin, el marido de Claire.

Elenco recurrente: Hugh Skinner como Harry, exnovio de Fleabag. Hugh Dennis como gerente del banco. Jenny Rainsford como Boo, fallecida, mejor amiga de Fleabag. Ben Aldridge como chico de "por el culo", uno de los intereses amorosos de Fleabag. Angus Imrie como Jake, el hijo adolescente de Martin e hijastro de Claire. Jamie Demetriou como chico del autobús, uno de los intereses amorosos de Fleabag.

**Sinopsis:** Fleabag se basa en el monólogo teatral del mismo nombre escrito y protagonizado por la misma Phoebe Waller-Bridge. La serie cuenta la historia de una mujer joven que se encuentra en los veintitantos y está sumergida en una enorme crisis y tristeza por lo cual su vida es un caos: los constantes truenos con su novio, se ve afectada por la muerte repentina de su mejor amiga (Boo), el negocio que había montado con ella se encuentra en quiebra, no tiene liquidez económica, a pesar del notable amor hacia su hermana y padre de alguna manera son relaciones frías y se encuentra hecha a un lado por parte de la familia a causa de la influencia que la madrastra de esta ejerce sobre su padre.

Nunca es mencionado el nombre del personaje, pero se podría ser Flea. En apariencia el personaje no pasa por ninguna crisis, su actitud a la defensiva llena de sarcasmo, ironía y un tanto narcisista podría ser tachada como irreverente, berrinchuda y malcriada por los demás, la verdad es que las situaciones que podrían tacharse como cínicas, como el encuentro sexual que

mantiene en el piloto, termina llevándola a una exploración de su misma existencia y vacío que experimenta aunque ella tome con cierto humor esa verdad de la que le ha confesado a la audiencia.

Las distintas revelaciones a causa de situaciones concretas siempre la llevan a mostrar sus más profundos sentimientos y pensamientos, como cuando le confiesa a su padre como se siente, “Tengo el horrible sentimiento de que soy una mujer pervertida, avariciosa, egoísta, apática, cínica, depravada y moralmente corrompida que no podría siquiera autodenominarse como feminista” (Ep. piloto), a lo que el padre solo se limita a decirle que eso se lo heredó su mamá. Para ese punto Flea ha tenido varias situaciones que han detonado ese punto, los distintos ligues fallidos que sexualmente no la satisfacen o que buscan algo más emocional que ella no está disponible a dar, el contraste de vida entre ella y Claire, su hermana es una ejecutiva exitosa, económicamente estable como para mantener a su esposo, pero esa apariencia de tener una familia contrasta y hace mella en la soledad que vive Flea, y aumenta cuando su hermana se aleja aún más al enterarse por la propia Flea que Martin (esposo de Claire) se le ha insinuado.

Durante los seis episodios Flea entabla una relación gracias al rompimiento de la cuarta pared, una relación que cuenta con la complicidad de la audiencia la cual se ha ido ganando gracias a esas revelaciones personales y comentarios mordaces sobre las otras personas. Sin embargo, cuando en el episodio final se descubre que Boo muere accidentalmente tras descubrir que su novio la engañó, los *flashbacks* de Flea muestra que ella fue la chica con la que el novio de Boo la engañó, la revelación llega con el descredito por parte de la hermana al no creerle que su esposo intentó besarla debido al antecedente con Boo, sumado al rechazo que hace su papá tras elegir a la madrina de Flea por encima de su hija, termina siendo la estocada final para que al final de temporada reconozca lo que está sufriendo, lo sola que se siente y la forma en la que intenta que el sexo llene ese vacío.

5.2 FLEABAG TEMPORADA 2 (2019)



Elenco principal: Phoebe Waller-Bridge como Fleabag. Sian Clifford como Claire, la hermana de Fleabag. Olivia Colman como la madrastra de Fleabag. Bill Paterson como el padre de Fleabag. Brett Gelman como Martin, el esposo de Claire.

Elenco recurrente: Andrew Scott como el sacerdote. Fiona Shaw como psicóloga de Fleabag. Kristin Scott Thomas como Belinda, una exitosa mujer de negocios con la que Fleabag se reúne en una ceremonia presentada por Claire. Ray Fearon como Hot Misogynist, abogado e interés amoroso de Fleabag. Christian Hillborg como Klare, finlandés compañero de negocios de Claire. Jo Martin como Pam, mujer que trabaja en la iglesia del sacerdote.

**Sinopsis:** La primera temporada de Fleabag muestra el dolor en el que el personaje está sumida y la forma en que lo enfrenta, se nie sin control en las situaciones que no debe porque tiene ganas de llorar, su gusto por el sexo es porque tiene un vacío el cual intenta llenar, y al final de la temporada cuando su familia le daba la espalda, surge una esperanza con un oportunidad que le brinda estabilidad por lo menos económica y emocional al ser apoyada por uno de los ejecutivos del banco donde solicitó un préstamo en la primera temporada, La segunda temporada inicia exactamente 371 días y con ella entrada en los treinta.

Después de ese tiempo toda la familia vuelve a verse, principalmente a Flea que había estado desterrada. La reunión se debe al compromiso de su padre. Después casi un año luce distinta, prudente, aunque tiene ganas de ser irónica no lo hace, llega un momento cuando sale a fumar, su padre la alcanza y le dice que la ve fuerte –físicamente- aunque durante ese tiempo ha estado haciendo ejercicio, su fortaleza no se limita a la física, hay un crecimiento emocional, y él lo reconoce de cierta manera al decirle que no la ve atrevida, referente a los comentarios mordaces que siempre hace.

Después de un aborto espontáneo por parte de Claire, la discreción del asunto por parte de Flea, una pelea entre esta última y su cuñado, y el reconocimiento de ambas hermanas de que el sacerdote invitado a la cena es sexi, es como vuelven a tener el vínculo que habían tenido.

Con la prudencia que Flea ha decidido anteponer en las dinámicas familiares, las cosas mejoran con su hermana y posteriormente con su padre. Con la madrina y madrastra, las cosas no mejoran pero aprende a sobrellevarlas por el bien de todos. Su situación económica y de la cafetería han mejorado al punto de ser estable con el apoyo que el banco le da, por su parte el mayor problema de Flea, es el coqueteo constante que empieza con el sacerdote que alcanza su punto más álgido

cuando tienen sexo. Este es el otro punto de inflexión donde la audiencia se vuelve a separar un poco de Flea, mientras que ella por su parte crece, da su punto sobre la Iglesia, entiende lo que el Sacerdote representa para ella. El sacerdote es el único que puede percatarse de esa mirada que Flea hace cuando rompe la cuarta pared, por un momento él también lo hace, comparte el humor de Flea y lo entiende, si él acude a ella es porque puede ver lo que vive. Aprende y reprende a la audiencia sobre la hipocresía en la que se vive, y después de reflexionar sobre lo hecho en la temporada, invita al espectador a seguir con su vida, así como ella lo hace mientras se aleja de la cámara y deja al Sacerdote solo en la parada del autobús.

### **5.3 BIOGRAFÍA DE LOS PERSONAJES PRINCIPALES**

Flea (Phoebe Waller-Bridge): Flea es una joven entre 25 y 28 años. Con gran libertad sexual que podría considerarse como promiscua, el noviazgo que tiene no es una relación estable ni del todo satisfactoria para ella. Puede ser considerada una persona poco grata o socialmente conflictiva por su forma de ser. Es inestable económicamente.

Claire (Sian Clifford): Claire es la hermana mayor de Flea, es una ejecutiva exitosa con marido mantenido y un hijastro algo raro. A diferencia de Flea es más aceptada por su madrastra ya que tiende a reservarse sus comentarios y/o críticas. De cierta manera Claire también está en diversas crisis: matrimonial y laboral, y aunque no tiende hacer espectáculos como Flea cuando esta con su hermana si muestra la vulnerabilidad de lo que está pasando, mientras que Flea tapa sus crisis con risas y comentarios inoportunos.

Madrina (Olivia Colman): La madrina de Claire y Flea es una artista que fue gran amiga de la madre de estas, sin embargo al fallecer no dudo en iniciar una relación con el padre de ellas al punto de casarse. Ha manipulado al papá de las chicas al grado de hacer a un lado Flea de la familia. La relación ríspida y de humillaciones hacia Flea puede deberse al hecho de demostrar quien tiene el poder y control dentro de la familia.

El Papá (Bill Paterson): Un viudo que tras la muerte de su esposa se vuelve a enamorar al punto de casarse con la que es madrina de sus hijas. Su voluntad se encuentra dominada por su pareja. Tiene cariño por sus hijas pero no sabe cómo demostrarlo y su pareja le obstruye el paso a una mejor relación o cercanía con sus hijas.

Martin (Brett Gelman): Es un hombre alcohólico que depende económicamente de su esposa. Tiene una actitud misógina que vende mediante chistes sexuales atrevidos a los que todos los que lo rodean validan con sus risas, menos Flea por lo cual mantienen problemas.

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.  
México.

## VI ANALISIS DE RESULTADOS

### 6.1 MATRIZ DE REFERENCIA

Con la revisión teórica abordada en las anteriores páginas sobre el papel de las mujeres en las narrativas a lo largo de los años y con el recuento por las series más emblemáticas y trascendentales de la *sitcom* previo a la era Me Too, en este apartado se presenta una matriz de referencia que une las características teóricas y reforzadas por las series anteriormente abordadas en personajes femeninos.

**La mujer como actante pasivo**, son aquellos personajes femeninos que acompañan la narrativa masculina, que están ahí para impulsar de alguna manera los logros o desgracias de su pareja, amigo, o compañero de trabajo. Son personajes que son el chiste, el *gag* que provoca la risa de forma básica. Agente 99 podría encajar en esta categoría, al igual que Peggy de *Married... with childrens*.

**La mujer como objeto de deseo**, en la comedia es poco común que los personajes tengan un connotación de sexualidad explícita o cargada, son más discretos pero si poseen atributos bellos, y esa belleza, idealización y/o sexualización del personaje tiene un rol en la narrativa del personaje y de la misma historia y como se relaciona con sus otros pares, sin embargo desde la perspectiva y valoración del personaje masculino el valor de ella es de un premio, por ejemplo Penny y Bernadette para Leonard y Howard respectivamente, o la agente 89 para Maxwell.

**La mujer como amenaza por su libertad y sexualización**, aquí importa la forma en la que es mirada, por la cámara y por su compañero hombre, a su vez esa forma sexualizada y erotizada con la que carga por la forma de ser vista representa un peligro para el hombre, al igual que la libertad de la mujer, puede ser percibida como una amenaza al orden establecido en una oficina, en un hogar, con las amigas, en la escuela, en el espacio en el que se desarrolle. Como Samatha de *Sex and the City*.

**La mujer violentada física y/o emocionalmente por un hombre**, la comedia tradicional no tiene una carga de violencia explícita que conlleve golpes, pero si es un género donde los *gags* pueden llevar cierta violencia como menosprecio, reclamo que muestran un tipo de violencia medianamente sutil. Como los reclamos de Al Bundy hacía Peggy Bundy por el futuro que le estropeó, Peggy siempre es mostrada como la causante del mal presente de Al, el negarle él el

sexo, también es una forma de violencia o castigo porque ella tiene gusto por el sexo, y él se lo niega. A lo largo de *Sex and the City*, Carrie sufre cierta violencia emocional por parte de Big, porque ella le otorga un poder, ella es a la vez víctima pero también propicia esa violencia por distintas circunstancias que ella permitió. La violencia también se muestra en los menosprecios ya sean verbales o gestuales sobre la mujer y en la comedia tienen que ver muchas veces con la inteligencia, los personajes femeninos a veces son mostrados como ignorantes o ingenuos lo cual propicia los gags o los comentarios irónicos-chistosos sobre ello.

**La chica buena**, aquí encontramos pueden ser mujeres solteras que son vírgenes, sin carga sexual, también están las mujeres que son amas de casa y/o mamás. Todas ellas son románticas, ceden a muchas cosas por el amor, se sacrifican por el bien de los suyos. Con los años esta construcción ha ido cambiando y tratando de encontrar un equilibrio entre chicas buenas pero algo de rebeldía, un poco más participativas. Amy de *The Big Bang Theory*, encaja en esta descripción.

**La chica mala**, puede ser soltera, con pareja o casada pero son mujeres que son activas sexuales y disfrutan serlo, encuentran algo en el sexo y es parte importante de sus vidas, son rebeldes, son más activas en la narrativa, hacen que sucedan cosas, si sufren consecuencias por sus actos, los afrontan de la mejor manera, al final se vuelven chicas “buenas” y de no alinearse tienen “castigos” que pueden ser la pérdida del amor, de un hijo de algo que ama, o morir. Carrie de *Sex and the City*.

### 6.1.1 La mujer como personaje pasivo

Durante la segunda ola del feminismo en los 70's, además de la liberación sexual y el rompimiento de diversas normas por parte de la mujer, la cual había estado sometida de diversas maneras, también hay una reformulación de la teoría fílmica feminista. De la mano de los estudios de género, la semiótica, el psicoanálisis, la deconstrucción, las teóricas feministas del cine deciden enfocarse en la forma en la que es estructurada una cinta y como esa estructura construye significados y roles.

Teóricas como Laura Mulvey con *Placer Visual y cine narrativo*, Teresa de Laurentis con *Tecnología del género* y el Molly Haskell con *From Reverence to Rape: The Treatment of Woman in the Movies*, revisaron y expusieron los diversos códigos sociales dominantes que se reflejaban en el cine y tenían sometida a la mujer a cánones y estándares que fomentaban más las estructuras patriarcales. En sus distintos textos, Mulvey, Laurentis y Haskell, coinciden en que la base de la diferencia en los papeles femeninos y masculinos era la identidad sexual ligada al sexo como género y como valor simbólico pero también el sexo como acto.

¿Cuál es la importancia del sexo en la narrativa de los personajes femeninos? ¿Esa importancia y relevancia define/valida su rol dentro de la diégesis narrativa? Haskell en *From Reverence to Rape: The Treatment of Woman in the Movies*, sostiene que “La renuencia de las mujeres a asumir la responsabilidad del sexo parecería un factor primordial en la perpetuación de los estereotipos del hombre dominante y activo y la mujer sumisa y pasiva” (2016, p. 189).

*Fleabag* entiende que el sexo es parte secular de la discusión de la representación y para cambiar las estructuras tiene que cambiar la forma en la que la mujer se ve durante el coito, por lo cual parte medular de la serie gira alrededor de la relación del sexo y los personajes. La serie parecería una comedia romántica como cualquier otra, sin embargo subvierte los clichés de los personajes femeninos y de las dinámicas del género para darle poder a los personajes femeninos, mediante el sexo y su sexualidad.

El monólogo con el que abre el programa piloto rompe con lo que sería una clásica escena de una comedia romántica, el rompimiento de la cuarta pared establece un vínculo de cómplice/testigo de las acciones y pensamientos de Flea, recurso mediante el cual muestra su perspectiva personal pero también una perspectiva que puede y busca coincidir con las

experiencias femeninas al mostrar la realidad de algunas situaciones, lo irónico que son ciertas conductas, las licencias permitidas a unos y a otros no.

**Flea:** ¿Sabes que se siente cuando un chico te escribe a las 2:00 de la mañana de un martes, preguntándote si puede venir a tu casa, y casualmente habías salido y acababas de regresar? ¿Te sales de la cama, te bebes media botella de vino, te duchas, te afeitas, te pones lencería de Agent Provocateur, liguero, toda la cosa y esperas frente a la puerta que suene el timbre?.

Suena el timbre, se dispone a abrir, pero antes vuelve a romper la cuarta pared.

**Flea:** Y abres, casi como si ya no recordaras que vendría.

Mediante el rompimiento de la cuarta pared, Flea toma el control de la ficción y de la percepción del espectador para hacer un cambio en la narrativa, ese rompimiento se da para burlarse de los clichés del género y de los mismos personajes, de lo que se espera de ella como personaje ficcional y de lo que realmente siente, pero también para mostrarla como un personaje que busca controlar durante el sexo, no controlar al otro sino la experiencia, lo que ella obtiene a cambio.

Hilarie Ashron en su artículo *In Defense of Fleabag Feminism* (2019), publicado en Ms. Magazine<sup>8</sup>, explica que el uso de ese recurso (el rompimiento de la cuarta pared) es lo que hace que la narrativa de la serie y el mismo personaje, tomen poder, al mostrar la experiencia “femenina, feminista y de la mujer” bajo las clásicas estructuras a la que la mujer ha estado sometida, evidencia y ridiculiza esa construcción. “*Fleabag* permite que lo absurdo de las mujeres dentro de un mundo controlado por hombres se abra a una perspectiva refrescante de un punto de vista realista implícitamente feminista centrado en la mujer”.

En la siguiente escena va más allá de mostrar sus motivaciones e impresiones, se adelanta a lo que está por ocurrir, además de romper la cuarta pared se convierte en la narradora, sale de su rol diegético y se muestra como un personaje poseedora del control al reconocer cosas que pasan durante el sexo:

Fleabag está dormida de costado de modo que su rostro esta de frente a la pantalla.

---

<sup>8</sup> Ms Magazine es una revista de corte feminista, fundada en 1971 por diversas activistas como Gloria Steinem, Dorothy Pittman Hughes

**Flea:** A la mañana siguiente, cuando despiertas, él ya está totalmente vestido, sentado a un lado de la cama, mirándote.

Ella lo voltea a ver, y vuelve a ver a la pantalla.

**Flea:** Él dice qué...

**Arsehole Guy:** Lo de anoche fue increíble.

**Flea:** te parece una exageración pero entonces él dice que...

**Arsehole Guy:** Fue particularmente especial, porque nunca le había podido dar por el culo a nadie.

**Flea:** Para ser sincera él tiene un pene largo.

**Arsehole Guy:** Y aunque siempre había tenido esa fantasía, nunca había encontrado a nadie con quien hacerlo.

**Flea:** Entonces te toca el cabello.

Se acerca a ella y le toca el cabello.

**Flea:** Y te agradece con sinceridad.

**Arsehole Guy:** Gracias.

**Flea:** Es conmovedor. Luego te da un beso delicado.

Le da el beso.

Laura Mulvey señala que las diferencias en la construcción de la sexualidad femenina y masculina, en sí a la concepción de mujer y hombre, de lo femenino y masculino que se debe a la ausencia del pene en la mujer, la cual es vista por el hombre como una constante amenaza de castración (párr. 2). Puntos que fueron planteados años antes por Sigmud Freud y Jacques Lacan. Los estudios de género teniendo las bases que Freud y Lacan dieron en sus diversas publicaciones sobre la ausencia del pene en la mujer, sostienen que debido a esa ausencia, la mujer es sometida a un rol pasivo no solo en lo sexual, también en lo social.

Entre las diversas teóricas que han retomados los estudios de Lacan y/o Freud, esta Judith Butler que hace una aportación distinta a la de Mulvey a partir del tema de la ausencia del pene, en *El género en disputa*, retoma a Lacan sobre el valor del Falo, la concepción del <<ser>> y

<<tener>> y los valores simbólicos que hay en juego cuando se mantiene un coito. Sostiene que al convertirse la mujer en el Fallo para el hombre por no tener, tiene como función corroborar la identidad masculina del hombre, su poder, “representar la <<realidad>> de las posiciones autofundadas del sujeto masculino, poder que, si se suprime, rompería las funciones fundacionales de la posición del sujeto masculino”, ese valor de Fallo en la mujer se da cuando esta facilita “el lugar en el que éste –el Fallo del hombre- se introduce” (pp. 117-118).

Entendiendo que la mujer como Fallo tiene como función validar al Otro, ¿Qué sucede cuando la mujer niega esa validación? En *Fleabag*, Flea regularmente comparte con el espectador qué le ha parecido el sexo. Con Harry, su novio, se da una situación interesante en el episodio piloto, ella tiene dos intentos de masturbación, lo cual a él lo enoja, lo ofende y le pide que guarde sus caricias para el otro. En ese momento ella, muestra que no necesita del pene del otro para obtener placer, sin embargo eso anula el valor de Harry y de su fallo. Posteriormente cuando mantienen relaciones sexuales, ella hace ver que mientras él quiere hacer el amor, ella solo quiere sexo, “Quisiera que me cogiera y ya”, y poco después agrega, “Él me está desperdiciando”. Prosigue hacerlo a un lado y alcanzar el orgasmo masturbándose.

Kate Millet en *Política Sexual* hace del coito y las relaciones sexuales tema secular para explicar la transcendencia del acto, lo que hay en juego, sostiene que “el coito no se realiza en el vacío: aunque parece construir en sí una actividad biológica y física, se halla tan firmemente arraigada en la amplia esfera de las relaciones humanas que se convierten en microcosmos representativos de las actitudes y valores aprobados [...] el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder.” El dominio en cualquier sentido pertenece al hombre, en la serie vemos un dominio cuestionado continuamente por Flea, ya sea de manera directa o de forma mental cuando rompe la cuarta pared.

En el episodio final de la primera temporada, Harry y Flea se encuentran por casualidad cierto tiempo después de haber terminado la relación, en el contexto que lo hacen no es casualidad, es una escena muy significativa, se da durante la exposición de arte de la Madrastra, en el evento hay una escultura de Harry sin pene, es la manera en la que la Madrastra lo percibe, como un ser pasivo, como un hombre con una masculinidad poco marcada, quizás más femenina, percibido así por el control que Flea parece mantener sobre él y la relación. En el reencuentro

Flea se da cuenta que él ya tiene novia, mientras él se da cuenta que su escultura esta sin pene, se asombra y pregunta dónde está su pene, a lo que Flea le dice la posición en el tablero de penes donde se encuentra el de él. No es casualidad que tras haber terminado la relación y superado el control que ella mantenía sobre él, Harry recuperara simbólicamente y físicamente su pene y poder que le había sido suprimido por Flea.

La pasividad o actividad es una dualidad que puede jugar en una misma persona, cuando está es consciente del rol que juega y decide romper con ella. Flea por lo menos mentalmente asume la responsabilidad del sexo, muestra que quiere llevar el control del sexo, es una actitud que refleja el deseo de ser más activa, no solo sexualmente sino en otros aspectos de su vida, como el querer sacar adelante su negocio y tener mejor estabilidad económica, no dejarse del constante acoso de su cuñado, ni de la Madrastra. *Fleabag*, muestra esa búsqueda de ser más activo en los personajes femeninos, dueños y en control de sus vidas y sus decisiones –buenas o malas-.

### **6.1.2 La mujer como objeto de deseo**

Cuando las teóricas feministas dejan de enfocarse solo en el significado del texto y dan pasó a analizar y escudriñar la forma en la que el cine construye los significados, manifiestan que el cine debe ser entendido como una herramienta de representación, encargada en prolongar y fomentar los mitos e ideas, en este caso sobre la mujer y lo que conlleva serlo.

Entre las diversas aportaciones se encuentra la de Laura Mulvey (1988) quien detecta y evidencia tres formas que hay de mirar dentro del cine “la de la cámara en la medida que registra el acontecer profílmico, la del público que mira el producto final, y la de los personajes que se miran entre sí en el interior de la ilusión cinematográfica”, para Laura las tres miradas cosifican a la mujer, pero esa forma de mirar a la mujer, Jhon Berger (2000) en *Modos de ver* afirma que no es exclusiva del cine, toda expresión del arte responden a un punto de vista masculino, es decir, responden a una visión cultural masculina hegemónica, “Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas siendo miradas. Este hecho determina no sólo la relación entre hombres y mujeres, sino también la relación de la mujer con ella misma” (p. 25).

No es solo el hecho de mirar y mostrar a la mujer como un signo cosificado que representa una amenaza de castración pero que también es un fetiche, la importancia de reconocer la mirada es por lo que está en juego y por lo que la mujer ha jugado un rol pasivo en las ficciones y la vida.

Ann Kaplan sostiene que “los hombres no se limitan a mirar, su mirada transmite el poder de acción y posesión que está ausente en la mirada femenina. Las mujeres la reciben y devuelven, pero no pueden actuar en virtud de ella” (1988, p. 64).

Debido a los valores implícitos en el sexo, se entiende por qué el sexo ha sido parte secular de los estudios feministas y en particular de los enfocados al cine, por lo cual es comprensible que las historias de corte feminista tengan también como parte importante de la historia de sus personajes y de toda la serie, el sexo, las dinámicas sexuales, y en *Fleabag*, el sexo siempre es tema de conversación directa o indirectamente.

Por lo cual es oportuno preguntar ¿Cómo es la forma de mirar de los personajes de la serie televisiva *Fleabag*? ¿Cómo se ven entre ellos? ¿Cómo se ven entre ellas? ¿Cómo se ven ellas mismas?

En el episodio dos de la primera temporada, durante una confesión de Flea con el espectador, habla de su gusto, de la sobremanera en la que piensa en el sexo y lo que le gusta del acto sexual “La actuación, la incomodidad, el dramatismo. El momento en el que te das cuenta que alguien desea tu cuerpo. Sin sentimientos”. Flea se reconoce como una mujer sexual activa, al reconocer que le gusta el sexo y que sea sin sentimientos porque le gusta por lo que genera en ella, reconoce es que es poseedora de una carga sexual, el valor de su cuerpo más allá de ser o no ser bonita pero también reconoce que esa seguridad que obtiene al saberse y sentirse deseada no es eterna, “Y a veces desearía no saber que existe el sexo. Y sé que mi cuerpo, como está ahora es lo único que me queda, y que cuando este viejo e indeseable, podría matarlo. Y, de alguna forma, no hay nada peor que alguien no quiera acostarse contigo”.

En el anterior apartado se abordaba los valores simbólicos para el hombre durante el coito, la reafirmación que hay sobre la masculinidad cuando un hombre penetra a la mujer, sea consensuado o no, pero también hay valores simbólicos para la mujer cuando ella es activa y consciente de su apetito sexual, reconoce el valor que siente al saberse deseada, el poder que obtiene en diversos aspectos. Ese poder o sentimiento al que alude Flea, lo reafirma, la Madrastra en el episodio seis de la primera temporada durante la apertura de su muestra de arte,

“Ahora quiero pedirles que dejen sus genitales afuera y acerquen sus mentes a estas obras. No creo que la gente piense en sexo cuando ve un cuerpo desnudo. Creo que piensan en sus propias mentes, en sus cuerpos y en su poder. Y de eso se trata realmente esta muestra. De poder”.

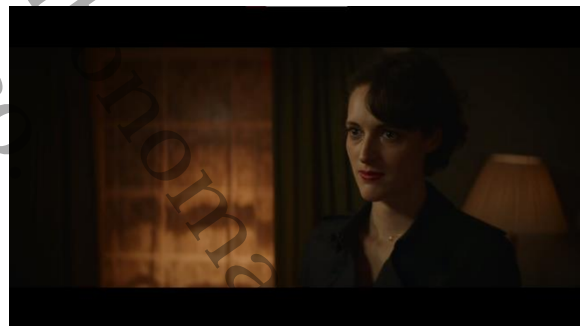
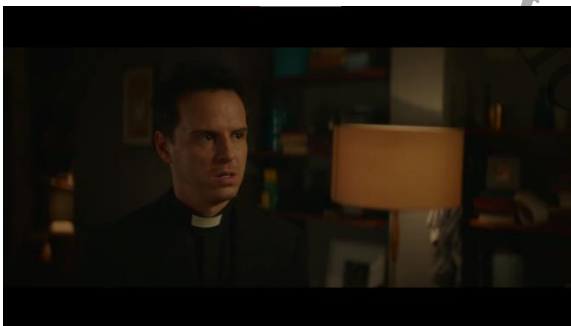
Durante el coito hay valores simbólicos para ambos géneros, en *Fleabag* los personajes se reconocen como personas sexualmente abiertas, dueñas de sus deseos y dominante del otro mediante el poder que obtienen como mujeres sexuales, Flea con Harry, y la Madrastra con el padre de Flea.

Uno de los puntos sobre el rol pasivo de la mujer, es que esta es receptora de la mirada y deseo masculino, pero esa misma mirada no funciona para la mujer, sin embargo en *Fleabag*, ellas también son poseedoras de mirada. En el episodio dos de la primera temporada, Flea se encuentra en una bañera con Arsehole Guy, cuando este se levanta, Flea muestra lo extasiada que está con lo que ve, él se vuelve el objeto de sus fantasías al reconocer lo atractivo físicamente y el tamaño de su pene, al cual regularmente hace referencia.

Durante los episodios cinco y seis de la primera temporada, cuando Flea lleva a Arsehole Guy a dos eventos familiares, la Madrastra alude continuamente de manera lasciva a lo atractivo que es, reafirmando que aquí tanto hombres como mujeres vean al otro como un ente erótico, como objeto de deseo. La serie al darle el control a Flea de la narración y ser ella la que habla del sexo, evita que la estructura clásica de la narración la vuelva el objeto más allá de su universo, anula la sexualización para el espectador.

Laura Mulvey (1988), sostiene que la mirada del espectador y de los personajes masculinos están codificadas de una manera ambos comparten la forma en la que es vista la mujer, “el hombre controla la fantasía del film y emerge como representativo del poder en un sentido adicional: como poseedor de la mirada del espectador” (párr. 16). La mirada del espectador y del o los personajes masculinos tiene que ver con la forma en la que la cámara registra y encuentra, “la cámara se convierte en el mecanismo para la producción de la ilusión del espacio perspectivo, de fluidos movimientos compatibles con el ojo humano, una ideología de la representación que gira entorno de la percepción del sujeto” (párr. 23). La forma en la que ve y percibe el espectador algo de la ficción es la forma en la que lo ve el personaje masculino, y es la forma en la que ha sido construida y grabada por la cámara.

¿Pero cómo retrata la cámara a los personajes de *Fleabag*? Los encuadres más usados son medio corto y primer plano, la cámara siempre se mantiene muy cerca de los personajes.



El uso de esos encuadres funciona para mantener una mayor cercanía, algo interpersonal entre el espectador y los personajes pero también para conocer mejor sus emociones. En las escenas sexuales se mantiene los mismos encuadres, sin embargo la cámara registra ese tipo de escenas de forma neutral, con total normalidad, tanto la cámara como los personajes transmiten normalidad y comodidad frente al cuerpo desnudo y los encuentros sexuales. Los personajes muestran el sexo como algo dentro de la rutina y cotidianidad de sus vidas.

Debido a esa postura neutral de la cámara ese deseo entre los personajes no se transmite al espectador pero dentro su universo diegético tanto hombres como mujeres pueden ser entes eróticos porque ambos son poseedores de la mirada.

### 6.1.3 La mujer como amenaza por su libertad y sexualidad

*La subjetividad y la experiencia femenina descansan necesariamente en una relación específica con la sexualidad*

Teresa de Laurentis, 1989

En *Historia de la Sexualidad*, Michel Foucault describe como se vivía la sexualidad en siglos pasados: el sexo no era visto como algo impuro e ilícito, por lo cual, no se tenía que considerar como algo secreto lo relacionado con el acto sexual, el cuerpo desnudo era exhibido sin ninguna vergüenza; todo cambió con la vigilancia eclesiástica que surgió en el siglo XVIII, seguido del inicio de la época victoriana con sus ideas moralista en donde se propagó un pensamiento que continúa hasta la actualidad y que Foucault la describe como “Una inmensa gazmoñería que figura en el blasón de nuestra sexualidad contenida, muda e hipócrita” (1980, como se citó en de Laurentis, 1989, p. 19).

Siguiendo la línea de Foucault, en la segunda temporada de *Fleabag*, la serie traslada su lucha contra las narrativas eclesiásticas, parte secular de esa temporada gira alrededor del romance que Flea entabla con un sacerdote; al trasladar su lucha contra la doctrina religiosa, también lo hace con un poder patriarcal longevo, estructurado y visionado a imagen y semejanza de los hombres que han edificado la Iglesia. En este caso el Sacerdote de aquí es el representante del poder más tradicional. Sin embargo, no es un sacerdote tradicional.

Durante el episodio uno de la segunda temporada, el Sacerdote (sacerdote con mayúscula hace alusión al personaje de la serie) comparte con la familia de Flea que llegó tarde al sacerdocio, y que decidió tomarlo por la paz y tranquilidad que le genera. No es un sacerdote convencional,

ingiere alcohol y maldice, además de no darle demasiada importancia a instrumentos de la Iglesia, como cuando accidentalmente usa un corporal<sup>9</sup> para limpiar un té regado sobre una mesa y decide tirarlo, alegando que Dios entenderá, que es muy comprensivo. Pero uno de los momentos más importantes llega en el episodio tres de la segunda temporada, cuando el Sacerdote de manera indirecta le confirma a Flea que le gusta pero que también espera que lo deje en paz. Hay un reconocimiento por parte de él de que tiene un interés sexual activo a pesar del voto. Él se acerca a ella con la intención de ayudarla emocionalmente tras el supuesto aborto que ha sufrido, pero a la par de ese interés como sacerdote, también hay otro tipo de interés. Su sexualidad contenida sumerge ante la presencia de Flea y ella percibe ese interés.

En la concepción clásica, ella emerge como una amenaza a sus votos, como una amante que se interpone entre él y su matrimonio con Dios, se convierte en una constante amenaza al estilo de vida y la paz que él como hombre encontró en Dios y el sacerdocio. Ella ve en él un hombre no a un hijo de Dios consagrado a la vida religiosa, ella por ser libre de las ideas religiosas no la detienen los votos de él, ni las estructuras o reglas eclesiásticas, aunque es consciente que para él eso tiene un importancia.

Durante el episodio cuatro de la misma temporada, tienen un primer beso en la iglesia, el cual es interrumpido cuando un cuadro de Jesús cae, no es la primera vez que Dios se manifiesta, previamente se hizo notar como ser omnipresente que todo lo ve y escucha. Esos sucesos del cuadro cayéndose, no son por casualidad o un *gag*, es la forma en la que; uno, hay una confirmación dentro de la ficción de una cuestión divina; dos, es la forma en la que se manifiesta que hay una falta al voto, que el pastor se está desviando del camino. El Sacerdote entiende ese jalón de orejas, y decide alejarse de la tentación. Su deseo de alejarse no es lo suficientemente fuerte, ya que en el episodio cinco, él acude a ella y finalmente consuman el deseo del uno por el otro.

Para el episodio seis, el último de la segunda temporada, al reencontrarse en la boda del papá de Flea, ellos mantienen el idilio, se van a una parte alejada de la casa y se besan, ella lleva labial color rojo y lo deja manchado en el rostro, la mancha no solo es en lo físico, también lo es en su investidura, de manera simbólica también manchó sus votos, en ese momento él portaba el clérigan, refuerza los valores simbólicos de la amenaza, lo manchado y quebrantado tras la

---

<sup>9</sup> Pedazo de tela que se usa durante la Eucarística donde se coloca sobre el altar en el momento del ofertorio.

consumación del deseo de la carne. Tras cometer el delito, el Sacerdote tiene un último encuentro con Flea en donde le dice que elige a Dios, a pesar de la concepción extraña que él tiene del amor.

En la narrativa clásica, en algún punto de la travesía del héroe una mujer aparece como un distractor en su camino, ya sea como un interés amoroso y/o como recompensa al final de la lucha que ha enfrentado o como una seductora que busca entorpecer su destino. Flea podría ser vista como la segunda, pero quien desde el primer momento se acerca a ella con un tipo de interés es el Sacerdote, quien continua promoviendo más encuentros es él, se acerca a Flea con un el interés de ayudarla por la situación que pasa pero también da pie a que ella vaya alimentando el creciente interés sexual y emocional que ella muestra, y que él también comparte.

Es innegable que su formación sacerdotal de escuchar hace que Flea se sienta tomada en cuenta, pero usa sus licencias eclesiásticas para asediarla espiritualmente y forzarla a que tenga una apertura de sus sentimientos aunque ella en diversas ocasiones le niega esa apertura. El primer beso viene después de que él la orilla a que se confiese, hace que ella abra su corazón a alguien por primera vez tras la ausencia de su madre y mejor amiga, y aprovecha ese momento de vulnerabilidad y la besa. Los diversos besos que se dieron y el coito que mantienen es por iniciativa de él, es él quien la busca.

Aunque él reconoce que la ama, su amor no es como en las Sagradas Escrituras “El amor es paciente, es bondadoso. El amor no es envidioso ni jactancioso ni orgulloso. <sup>5</sup>No se comporta con rudeza, no es egoísta, no se enoja fácilmente, no guarda rencor. <sup>6</sup>El amor no se deleita en la maldad, sino que se regocija con la verdad. <sup>7</sup> Todo lo disculpa, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta”. (1 Corintios 13:4-7), la deja ir, no como muestra de bondad sino pensando en él. En diversas pláticas con Flea le dio a conocer que su vida previa al sacerdocio estuvo llena de sexo, una vida muy mundana, y ha sacrificado mucho por esta nueva vida, Flea funciona como un recordatorio del camino al que él podría regresar pero también como la confirmación de su fe, en algo que a él le funciona.

*Fleabag* no pone culpa en Flea sobre el comportamiento de un sacerdote que rompe un juramento y que se levanta ante los otros a hablar de amor cuando él ha roto ese amor a Dios. No la coloca como una Eva o una Dalila, por eso ella no se retira al final de la temporada con un sentimiento de culpa por lo cometido, ella respetó los límites de él cuando le pidió no volver

a la Iglesia, es él quien va por ella con una situación inocente que termina con los dos en la cama.

La serie retoma una estructura tan patriarcal como la iglesia católica con relevancia en la historia de Inglaterra –y en el mundo- con una supuesta historia de amor para abordar una estructura con diversos escándalos de sacerdotes que han abusado de su poder sobre sus creyentes al abusar de niños y mujeres. Por parte de Flea, si bien mostró y reconoce en el Sacerdote al hombre cuando le confirma a su hermana al final del primer episodio de la segunda temporada, que es caliente, Flea ve en él una oportunidad de expiar su culpa con ayuda divina ya que la psicología no le funcionó. Hemos conocido a Flea confesando a la audiencia lo que siente, el Sacerdote y lo divino podían funcionar para ella como un camino para reencontrarse, volverse amar y confiar en ella y lo que quiere. A pesar del idilio amoroso, le funciona, aunque eso no resta la manera en la que él actuó.

#### **6.1.4 La mujer violentada física y/o emocionalmente**

*“Nunca olviden que solo hace falta una crisis política, económica o religiosa para que los derechos de las mujeres sean cuestionados. Estos derechos nunca pueden darse por sentados. Debes permanecer vigilante durante toda tu vida”.*

Simone de Beauvoir

En *La dominación masculina* (2000), Bourdieu hace referencia a la *violencia simbólica*, la cual es una forma o resultado de la dominación masculina. Una dominación basada en la construcción y aceptación de una *violencia simbólica* que se ha esparcido y arraigado por la sutileza con la que se ejerce, ya que esta basa su poder en la sumisión femenina pero al margen de una violencia que requiera de una acción física. Esta dominación se da por una “coerción mecánica y de la sumisión voluntaria, libre deliberada y prácticamente calculada” (p. 53).

Esa violencia suave y a menudo invisible, Bourdie (2008) señala que tiene un valor histórico, ya que se ha ido trabajando y estructurando por años con ayuda de la Familia, Iglesia, Escuela,

y el Estado, esa violencia y poder simbólico se ha esparcido con la ayuda de otros medios a los que él llama “sistemas simbólicos” cuya función “de instrumentos o de imposición de legitimación de la dominación que contribuyen a asegurar la dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica) aportando el refuerzo de su propia fuerza a las relaciones de fuerza que las fundan, y contribuyendo así domesticación” (p. 38). Dentro de esos sistemas simbólicos se encuentran los medios de comunicación, como son el arte, el cine, la televisión, ya que mediante su estructura visual y narrativa refuerzan estereotipos, y acentúan las diferencias entre unos y otros.

*Fleabag*, pudiese ser una comedia romántica como cualquier otra si el personaje de Flea no rompiera la cuarta pared para hablar de su experiencia como mujer en relación con los hombres y de las distintas experiencias de la vida pero como mujer. Además de subvertir las estructuras narrativas clásicas, la serie también evidencia conductas machistas o de dominación por parte de los hombres con los que se relaciona pero también con las mujeres de su entorno, muestra como el silencio de la mujer ante esos comportamientos ha permitido y da por sentado que aquello debe ser aceptado o tolerado, son conductas, estereotipos y formas que se han perpetuado ficción tras ficción y que fortalecen la dominación y sumisión del hombre y la mujer, respectivamente, en este caso pero también puede ser una cuestión de dominación y sumisión por raza, por lo económico, cultural, político, religioso.

Por lo cual en este apartado se exponen esas conductas violentas que se ven en *Fleabag* pero que no necesariamente poseen fuerza física.

En el episodio uno de la primera temporada, Flea conoce a un hombre en el autobús al que nombra Bus Rodent por el desperfecto en su dentadura. Hay un inminente coqueteo que finaliza cuando ambos bajan del autobús e intercambian número de teléfono, antes de despedirse él le dice que la tratará como la puta que es. En el episodio tres de la misma temporada cuando Flea lo lleva a una reunión familiar y Martin le pregunta cómo se conocieron, él responde que es fácil conseguir chicas en esta época. Minutos después en una conversación a solas entre Martin y Flea, este le dice que es una puta de manera indirecta al decirle: “Te acuestas con cualquiera ¿no?” No solo es Martin, Bus Rodent es un sentido de bromas para socializar la denigra, la trata como puta por el hecho de ser libre de decidir que quiere sexo, por haber respondido al coqueteo en el autobús en lugar de haberse hecho la difícil.

Martin el cuñado de Flea, constantemente la está acosando, siendo lascivo con ella, además de ser violento emocionalmente con ella. En el episodio tres de la primera temporada, Flea confiesa al espectador que Martin, “Es uno de esos hombres que dicen comentarios sexuales inapropiados a todos, pero uno se siente mal al ofenderse porque solo estaba siendo gracioso.”

Durante el episodio tres, en distintos momentos Martin tiene diversos comentarios violentos en forma de chiste, es el episodio donde más la agrede: Después de que Flea ayuda a Martin a encontrar un regalo para Claire, se van a un bar, y él le comenta: “Un consejo de hombre casado. Deberías de salir más cariño. Tus mejores años se te están acabando.” A Flea le afecta el comentario, el saber que pronto dejara de ser deseada, le duele, porque la fuerza de Flea está en saberse deseada.

En otra conversación con Martin, cuando este le pregunta en cuanto le vendería una escultura, le dice “¿Cuánto quieres por ella? ¿Un dedo en el trasero? ¿Cosquillas en los pezones?”

Finalmente, durante la fiesta de cumpleaños de Claire, Flea y Martin están en la terraza y mantienen una conversación algo agresiva donde Flea le dice que espera que su hermana lo deje. Lo único que él hace es besarla y culparla de hacerlo. Cada que Flea hiera el ego de Martin, este responde con comentarios muy agresivos en contra de ella, sin embargo, el besarla sobrepasa cualquier comentario.

Catharine Mackinnon en *Feminismo inmodificado* (2014), señala que “el acoso sexual es un abuso de poder, no de sexualidad” (p. 127), sostiene que el acoso sexual es más bien una expresión “sobre el control masculino sobre el acceso sexual a las mujeres. Esto no significa que todos los hombres quieran cogernos; sólo quieren lastimarnos, dominarnos y controlarnos... y eso es cogernos” (p. 135). Esa actitud violenta de Martin, no solo es con Flea, es en general sobre las mujeres. En una comida donde estaban Claire, Flea, Martin y dos mujeres más, cuando una de las acompañantes comenta que va al baño Martin le dice “Sí, haz caca en el baño, bájate los pantalones e iré a cogerte” él suelta la carcajada, Flea y Claire –la esposa– se ríen un poco menos pero reflejan el asombro de lo que dice, pero no dicen nada porque es en broma, es la excusa para evitar que la otra persona se ofenda o se sienta agredida, y aunque se sienta agredida no puede expresarlo por ser una broma.

La violencia simbólica, esa forma de sometimiento no solo es algo que sea del hombre a la mujer, hay ocasiones en la que la mujer es la que se somete, se recrimina o avergüenza de la forma que es, del cómo es.

En el episodio tres de la primera temporada Flea se encuentra en un súper mercado comprando tampones, toma uno de tamaño súper, pero cuando se percata de que Ashole Guy está en el lugar los deja y toma los de tamaño regular. Ella le comenta que está comprando algo para su vagina estrecha y sangrienta. Ella sabe que hay una connotación o idea de mujeres que usan tampones de mayor tamaño, y ella no quiere que él la perciba así. Flea es una mujer sexualmente activa, con mucha experiencia, y una de sus contradicciones es que le gusta el placer del sexo pero también se siente avergonzada por su gusto y actividades sexuales. Que se sienta avergonzada por su cuerpo y por lo que es, es una cuestión de violencia simbólica arraigada a cuestiones culturales, sociales y de moral que se han propagado desde siglos antes.

Flea refleja diversos tipos de violencia a manos de diversos hombres, familia o parejas, pero una de las muestras de violencia más sutil es la que ocurre durante el acto sexual.

Durante el episodio tres de la primera temporada, Flea finalmente mantiene relaciones sexuales con Bus Rodent, él le pregunta si acabó, a lo que ella le dice que sí. Le miente. Sobre esa necesidad de preguntar para confirmar la virilidad, MacKinnon hace su aportación, señala que la <<simulación del orgasmo>> (*faking orgasm*) como una demostración ejemplar del poder masculino de conformar la interacción entre los sexos de acuerdo con la visión de los hombres, que esperan del orgasmo femenino una prueba de su virilidad y el placer asegurado por esta forma suprema de sumisión” (2014, p. 58). El lograr que la mujer llegue al orgasmo para el hombre tiene que ver con su masculinidad, confirmación de lo que es, no por deseos de que la mujer alcance para satisfacción de ella el orgasmo, es sobre el poder, la dominación y control durante el coito.

Otra muestra de la dominación, se ve en la relación que Flea mantiene con Arsehole Guy. En el episodio piloto cuando Flea lo recibe para mantener relaciones sexuales, mientras están en el coito, él la voltea con fuerza de costado y la penetra, el acto podría estar ocurriendo con normalidad hasta que ella rompe la cuarta pared para confesar que es por el ano que está siendo penetrada, luce sorprendida, pero también confiesa “pero estás ebria –hace el gesto de las comillas con los dedos- y él se tomó la molestia de venir hasta acá. Así que lo dejas –hace un

gesto de dolor y de no tener otra opción” Lo preocupante aquí, es que Flea confiesa que no está borracha pero él cree que sí, y al creer eso, él se toma la libertad de penetrarla por el ano pensando en que no está lo suficientemente lucida para darse cuenta, ella cree que es algo que debe dejar pasar, no se negó pero tampoco está del todo cómoda con la situación.

En el ensayo *Consentimiento sexual: un análisis con perspectiva de género* (Pérez, 2016) la autora retoma a David Hall (1998) Terry Humphreys (2007) para abordar el tema del consentimiento durante el coito, donde señala que el consentimiento es un fenómeno variable, dinámico y cambiante. Sus variaciones responden tanto al tipo de práctica sexual, como al grado de familiaridad con la pareja pero el sexo anal es un caso paradigmático porque permite advertir claramente el cambio: requiere siempre permiso expreso.

En el episodio dos cuando vuelven a tener relaciones, mientras están en el coito, y ella otra vez arriba de él, él vuelve a tomarla con fuerza mientras le dice “con permiso”, la acuesta de costado y la penetra por el ano. En esta ocasión es más violento, pone más fuerza sobre ella, la somete al poner una de sus manos sobre su rostro. Vuelve a romper la cuarta pared para decir que no es un lugar seguro.

Catherine MacKinnon (1995) en *Hacia una teoría feminista del Estado*, señala que desde el punto de vista masculino el sexo conlleva fuerza física y violencia, a más fuerza, hay una sumisión por la otra parte y ellos ven eso como consentimiento, y no perciben o no quieren percibir el sexo con demasiada fuerza como una violación, sino como una muestra de su masculinidad. Sobre la aceptación de la mujer a ciertas prácticas sexuales que no han sido habladas previamente o consensuadas de palabra en el momento, sostiene que la mujer no tiene realmente libertad para aceptar o negarse; una, debido al poder físico, económico y político del hombre sobre la mujer, y debido a la fusión de fuerza y sexualidad masculina; y dos, debido a la separación de los tipos de mujeres que pueden consentir o no una práctica sexual: las hijas pueden consentir; las esposas y prostitutas no tienen más opción que aceptar, para eso están (pp. 306-316).

Las leyes, teóricos y feministas han debatido sobre las líneas de la violación que puede o no ser concebido como tal, uno de los problemas de esta situación es que hay ocasiones en que la misma mujer no sabe si ese algo que no le agrada durante el coito es una violación o qué es. La misma Flea sabe que algo está mal en que Asehole Guy la haya penetrado por detrás pero no

concibe el acto como una violación, si como una experiencia dolorosa en el momento y que deja secuelas, su año dilatado. MacKinnon, señala algo muy importante sobre la concepción de la violación y es que para ella posiblemente “el mal de la violación haya sido tan difícil de definir porque el punto de partida incuestionable ha sido que la violación se define como algo distinto al coito, mientras que para las mujeres es difícil distinguir ambos en las condiciones del dominio masculino” (1995, p. 311)

La constante en la relación de Flea con los hombres (cuñado y parejas sexuales) y que la serie refleja es que los hombres tratan a las mujeres como putas, como personas fáciles que están deseosas de acostarse con un hombre.

### **6.1.5 La chica buena / la chica mala**

Desde que las primeras civilizaciones desarrollaron su cultura y sus mitos, ha habido mujeres que han sido bendiciones o maldiciones para el mundo. Vikingos, griegos, egipcios, romanos, un sinnúmero de culturas que han visto en las mujeres bondad o peligros, pero la llegada del catolicismo con todo su poder y unión a diversas estructuras de poder principalmente las monarquías, esparció sus lecturas y con ello, doctrinas sobre la vida, sobre el lugar del hombre y de la mujer. A pesar de la gran participación de mujeres en distintas épocas y sucesos relatados en la Biblia, todas se reducen a lo que representa María y Eva, las dos contrapartes del ser femenino.

Mientras María, la madre de Jesús es el ideal de la pureza femenina, virginidad, obediencia, vinculada a la maternidad, devota en su papel de madre y esposa, Eva es lo contrario, el recordatorio de lo que pasa si no se es como María, Eva la mujer que tienta, la ocasión de pecado, la que lleva a la ruina al hombre (Lagarde, 2005, p. 558).

María y Eva representan el bien y el mal, la virtud y el pecado, el ideal de madre-esposa y la contraparte. En la religión, el camino de la devoción, virtud y obediencia eleva a la mujer a un lugar de veneración a la altura del hombre y de Dios, las que se equivocan como Eva sufren las consecuencias de no obedecer.

Estos modelos bíblicos que se esparcieron por el mundo, llegaron a las artes como el cine, un medio donde se propagan y fortalecen dichos modelos, Siles Ojeda sostiene que

“Las imágenes y los estereotipos que se asignan a los papeles femeninos están plasmando el juego binario de imágenes positivas versus imágenes negativas: madre/prostituta, la femme fatale/ la chica buena [...] Así pues, las mujeres pululan entre imágenes ancladas en el juego binario de la representación occidental. Esto es, el discurso cinematográfico, principalmente el llamado cine narrativo clásico, tiende a través de su estructura narrativa y representacional a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas...) y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados” (2000, pp. 2-3).

¿Los personajes femeninos de la serie *Fleabag* continúan con esos estereotipos?

En el episodio tres de la primera temporada, cuando Claire le comenta a Flea que tiene todo preparado para su propia fiesta sorpresa, le advierte a Flea como debe de ir vestida y lo que espera de ella referente a su comportamiento. En el episodio tres de la segunda temporada, Claire le advierte a su hermana como debe comportarse en un evento de su trabajo para el que la ha contratado para servir los bocadillos.

En ambas situaciones, Claire toma su papel de buen modelo y trata de disciplinar a su hermana cuando esta llega a su entorno laboral. Claire busca cuidar su imagen, sabe que hay formas establecidas de cómo deben ser los comportamientos en ciertas esferas, no busca tratar de “enmendar” el camino de Flea.

En *Fleabag* se encuentran tres personajes femeninos relevantes: Flea, Claire y la Madrastra. Flea podría ser concebida como una mujer mala, es promiscua, es rebelde, no obedece, no calla, su vida es un caos, se encuentra perdida, solo se es devota así misma, como si no fuese suficiente se atreve a mantener un idilio amoroso con un sacerdote.

La Madrastra es mala con sus ahijadas, quiere mantener alejadas a las hijas del padre, ellas son el recordatorio de la primera esposa, sin embargo a pesar de su forma de querer, es genuina con lo que siente por el padre de Claire y Flea, en el final de la serie previo a la ceremonia de matrimonio, enfrenta a Flea y le dice que está dispuesta a cuidar del padre.

Claire, la hija-hermana-esposa-madrastra exitosa, tiene una carrera profesional, un matrimonio “estable” pero con problemas, pero ella se mantiene ahí a pesar de ello y eso la hace aún más buena; es buena hija, no se mete en lo asunto de su padre y eso es bueno, se mantiene alejada

de la Madrastra; sin embargo a mitad de la segunda temporada cambia el camino de rectitud, se alegra del aborto espontáneo que sufre, encuentra el amor en otro hombre, y decide separarse de Martin.

La principal norma sobre la mujer mala, es que tiene que ser castigada. En la serie no hay castigo, y no lo hay porque no hay representación de estereotipos de una mujer mala o buena, simplemente personajes redondos con matices que es el término usado desde la creación en el guion, o personajes humanos como los concibe la crítica especializada. Desde el guion los personajes no son juzgados, el punto de vista desde la construcción de la serie es neutral, dejan al espectador la posición a tomar de acuerdo a las acciones de los personajes, nunca la serie busca manipular al espectador, aun cuando el personaje de Flea es el más querido, cuando se revela el motivo de sus constantes *flashbacks* sobre Boo, su mejor amiga, la cámara solo revela y atestigua el sentido de culpa que carga y el por qué, y es ahí cuando el espectador toma distancia, de este lado de la pantalla se es consciente que Flea estuvo mal, que cruzó una raya, y que la situación que vive en muchos sentidos es consecuencia de sus malas decisiones pero no porque el guion busque castigarla, sino por un sentido de pérdida de ella, de no encontrarse. A pesar de ello y de la falta que comete en la segunda temporada, de involucrarse con otro hombre prohibido, la serie no busca castigarla, muestra solo el camino del personaje, sus aciertos y desaciertos, y su constante lucha por ser mejor para ella.

Si la estructura de la serie fuese clásica, Claire hubiese sido castigada cuando reconoce el estar bien con el aborto, o hubiese sido castigada por enamorarse de otro y dejar a Martin, por el contrario, Claire consigue lo que se había propuesto profesionalmente, y encontrar el amor fue solo un *plus*. El crecimiento de Claire también se da en tener la fuerza para dejar de estar sometida por su marido, quien es quien la aleja de Flea.

La Madrastra, la cual se mete con el viudo, con el esposo de quien era su amiga y papá de sus ahijadas, razones suficientes para que al final fuese desterrada, no lo es, logra casarse con el padre, tanto ella como él son felices con la decisión.

*Fleabag* muestra diversas experiencias femeninas, no encasilla a sus personajes en buenas o malas, muestra un abanico de posibilidades de lo que es la mujer en distintas etapas, con distintas motivaciones.

## CONCLUSIONES

Pierre Bordieu, señalaba que los medios de comunicación tienen un papel importante en el fortalecimiento de la violencia simbólica, ya que estos ejercen un efecto debido a su capacidad de manipulación mediante estructuras ya establecidas, pero también señala que el trabajo que implica la fabricación de esas estructuras, pueden volverse un trabajo pero de deconstrucción, de transformación de dichas categorías y estructuras mentales (2008). La posibilidad de que los estereotipos, conductas y representaciones que funcionan en los medios puedan cambiar, puedan de dejar de ser de esa manera, y sean más igualitarios es trabajo de la industria, solo ellos pueden revertir lo que han hecho por años.

Es de la mano de corrientes como el posmodernismo y movimientos sociales, en este caso el feminismo, donde el primero busca darle voz y espacio a las minorías donde puede darse esa deconstrucción, ese cambio en la representación pero también evidenciando y confrontando las antiguas formas. La ridiculización a la que acuden en ocasiones estas producciones posmodernas, es una forma de hacer visible al espectador lo que estaba mal. Si bien, la industria tiene la mayor parte de deber, no se puede excluir a la audiencia de tener una forma de ver más crítica y participativa, que sea capaz de discernir con lo que ve, que sea capaz de reconocer la crítica dentro de la narrativa, que sea capaz de reconocer cuando una historia se traiciona pero también que sea capaz de reconocer lo que debería cambiar en las historias más tradicionales pero sin perder el gusto por lo que ve, que un rol más activo y crítico de la audiencia no se traduzca en la renuncia a ver y disfrutar de las historias que no cumplen.

*Fleabag* mediante Flea no presenta un tipo de personaje o mujer que sea nuevo, lo que presenta es la toma de control que ella tiene sobre la narrativa con la que confronta actitudes y formas machistas, pero también formas femeninas, formas que han sido aceptadas y validadas representación tras representación.

El rol activo de Flea se da en esa toma de control de su narrativa, y en esa constante búsqueda del control y estabilidad de su vida sexual, económica y familiar. La serie no se enfoca en presentar vidas idílicas ya logradas, sino muestra el camino en la búsqueda del mejor equilibrio posible. No idealiza a la mujer, le quita el peso de ser perfecta.

*Fleabag* muestra una sociedad normal, con las estructuras ya establecidas, con el constante acoso y violencia hacia la mujer, el cambio que muestra la serie es que evidencia esas

estructuras, y lo hace mediante Flea, mediante la ruptura de la cuarta pared y sus comentarios mordaces mientras tiene sexo o mientras sufre el constante ataque por parte de su cuñado.

Siendo un personaje que habla y se refiere en cualquier oportunidad al sexo, hace evidente su molestia cuando comenta que su cuñado con comentarios peores que el de ella, sale librado de problemas mientras que ella es casi quemada en hoguera. Claire como una profesionista exitosa, pero con problemas en casa, no necesariamente es un personaje sumiso o independiente, se encuentra en un punto medio en donde sin duda está en busca de un mayor rol activo. La serie muestra que mientras unas son activas en un aspecto, son pasivas en otro, y el crecimiento de los personajes se da en la búsqueda de un mejor punto en el que están.

Bourdieu, señala que para eliminar el sometimiento de la dominación masculina en las mujeres, también se tiene que trabajar en el autosometimiento de dominación al que el hombre es sometido. *Fleabag* presenta distintos tipos de masculinidades, la de Harry su novio y la de su papá, son personalidades más pasivas, dóciles y quizás más en contacto con su parte femenina, mientras que las personalidades de Asehole Guy y Bus Rodent son con actitudes machistas y misóginas, mediante los dos últimos, Flea refleja esos roles de dominación y de constante violencia, más que cambiar, la serie evidencia mediante la narrativa de Flea esas actitudes, esa violencia y/o comportamientos que las mujeres han aceptado y tolerado pero que no deben serlo. El asalto de Asehole Guy sobre Flea al penetrarla por el ano sin su consentimiento y la forma en la que Flea sin estar convencida lo deja pasar. El estatus de puta que Bus Rodent le da ante el público a ella, son cosas que si Flea no las hiciera evidente cuando rompe la cuarta pared pasarían desapercibidas para el espectador.

La función de la cuarta pared, de dar voz a ella, es donde el trabajo de la serie se logra, es por este recurso que el espectador puede darse cuenta que ha habido cosas mal representadas, el *plus* de la historia está en que ella realmente tiene un voz y está siendo escuchada. Ambas, características del posmodernismo, dar voz a la minoría y recurrir a la cuarta pared.

Flea al salir de su universo diegético evidencia y ridiculiza la figura masculina, pero también le da un giro a la figura femenina, porque al ser ella la que se adelanta al narrador para narrar lo que está por suceder o lo que está pensando y/o sintiendo subvierte el tradicional papel de la mujer en la ficción, evita que el espectador la vea como una tonta o como un objeto de deseo,

es ella la que habla del sexo, de lo ridículo que es, se muestra deseante del sexo, se reconoce como un ser sexual al igual que Claire y la Madrastra pero no se vuelven el deseo del espectador. Parte de que esa mirada de sexualización que Laura Mulvey declara que se pasa de los personajes masculinos al espectador, es también por el papel que le dan a la cámara, la construcción desde el guion para anular esa sexualización extradiegéticamente, va desde la construcción de los personajes, la construcción del ambiente, la construcción de las tomas, la posición de la cámara y sus encuadres. El cambiar los discursos y la representación no es solo una cuestión que se limita a la construcción visual y social del personaje dentro de su universo, es a la construcción de una nueva forma de escribir, de dirigir y de capturar.

El momento más evidente del papel que juega la cámara, de la intromisión que Mulvey señala, se muestra en el episodio cinco de la segunda temporada cuando Flea huye de la cámara y no está cómoda con su exposición tras la discusión que tienen con el Sacerdote. Por primera vez es visible la posición voyeurista de la cámara, lo cual continúa hasta el final del episodio cinco de la segunda temporada cuando finalmente se ha dado el encuentro sexual y por primera vez Flea no está cómoda con la cámara ahí.

De la misma forma que hace evidente la posición del cambio del sentido de la cámara, conductas sexuales, dilemas femeninos, también evidencia la violencia, el constante señalamiento de ser considerada una mujer “puta” por su libertad sexual, las bromas pesadas, los comentarios inocentes pero que llevan un sentido de humillación y sometimiento.

Haskell señala que entre más lucha la mujer por sus derechos y más se acerca a lograr esa independencia soñada, “con mayor fuerza y mayor estridencia nos dicen las películas que el mundo es de los hombres” (p. 392). Y es que siendo Flea el personaje que siempre está luchando por no dejarse sobajar o que muestra su gusto por el sexo, también es el más maltratado, el más violentado emocionalmente.

El posmodernismo tiene como uno de sus excesos la violencia, sin embargo es importante reconocer como es esa violencia, si está siendo glorificada o esta para evidenciarla, en el caso de nuestra serie objeto de estudio esta para evidenciar las formas de violencia más sutiles, que pasan desapercibidas debido a la aceptación e interiorización de la misma.

MacKinnon (1995, pp. 310-315) cuestiona sobre las parámetros desde el punto de vista masculino sobre el tema de la violación. Dentro de esos parámetros, está una medida del uso de la fuerza, que si es una pareja recurrente no se cree que sea violación, pero desde el punto de vista femenino, cuestiona ¿A qué considera la mujer una violación?, argumenta que para la misma mujer llega a ser difícil definir qué es una violación debido a las concepciones – masculinas- que creen que es la violación, como un uso de fuerza que raya o llega a ser violencia durante el coito. Sostiene que la violación debe ser de acuerdo a la experiencia sexual de la mujer, a su sexualidad y lo que siente durante el coito.

Por lo cual, en ocasiones para la mujer es difícil llegar a concebir si es víctima de violencia y/o violación. Flea no habla directamente de ser violentada durante el coito, pero cuando sostiene relaciones con Arsehole Guy, tiene dos reacciones que denotan que no está cómoda con el momento; primero, el ser cambiada de posición con un jalón; el segundo es cuando se da cuenta que está siendo penetrada por el ano y que la experiencia está siendo dolorosa; y finalmente, cuando comparte con la audiencia que tiene el ano dilatado, como consecuencia de esa penetración sin previa estimulación. Aunque la situación es mostrada con cierta ironía, muestra que algo durante el coito no estuvo bien. La serie plantea una situación con un montaje en el que decide enfocar la experiencia de ella y no embellecer el sexo.

Ligado a la forma en la que Flea toma las cosas, con cierto humor. En el apartado del posmodernismo, se citaba a Lipovetsky en su aportación que hace sobre el humor que abunda en la ola posmoderna, él la señala que el humor posmoderno –*new wave*- es similar al humor negro pero tiende a ser vulgar, cruel, violento y provocador, incluso dentro del sexo. Características que forman parte de *Fleabag*, es una historia difícil, dolorosa, su personaje principal es totalmente provocador, el sexo es parte secular de la historia, y el humor, lo vulgar es una concepción, al ser provocador tiende a ser un humor pesado y hasta difícil en ocasiones, sin embargo, aquí cumple el objetivo de confrontar e incomodar.

Es también mediante ese humor que la serie le da una vida sexual activa a la Madrastra un personaje femenino que ronda los 50 o 60 años, que sin problemas habla de la intimidad y de su gusto por el sexo y la importancia de que exista, quita el tabú de que personas de cierta edad son ajenas al sexo.

Además de deconstruir estructuras, una de las aportaciones más básicas que la serie ataca es la concepción de mujeres buenas o malas, o en el peor de los casos, la idealización de la misma, *Fleabag*, entrega una representación de una mujer más real, y dentro de esa construcción más real o humana, también está el que el personaje sea sienta contradictorio. La experiencia humana, en este caso la de la mujer no se puede englobar en un solo personaje o en una historia, sin embargo debe de tratarse lo mejor posible partir de aspectos particulares a más generales o universales, hay experiencias o vivencias que más allá de ser británica, pertenecer a cierto sector económico, hay experiencias femeninas que son más universales, que se experimentan más allá de la nacionalidad.

Foster (2008, p. 14) señala que el posmodernismo busca la deconstrucción. *Fleabag*, no busca la destrucción de un género como la comedia romántica o los dramas femeninos, sino se sumerge en la estructura de las historias femeninas para evidenciar y cuestionar las formas en la que estas historias se han construido, pero también para enfrentar al espectador a otra versión y perspectiva de las narrativas que por años el espectador ha visto.

La constante lucha de Flea de ser independiente y libre, choca en ocasiones con las ideas conservadoras de dónde o cómo debería de ser una mujer. Flea muestra que el camino en ser una mujer feminista tiene sus dificultades con el entorno y con ella misma, durante la primera temporada se dice que no es una buena feminista, durante el episodio cinco de la segunda temporada, reconoce que quisiera alguien que le dijera que hacer, que vestir, que comer, un amor más clásico. En esa confesión expresa su terror por perder el control que le ha costado obtener en su vida y en su sexualidad. Este tipo de representación y de agendas, sobre la experiencia femenina de hoy, de la de ahora, de una mujer con cierta preparación académica como posiblemente se enfrenta a esa lucha interna y externa con el entorno por definirse, por encontrar el mejor camino para ser de acuerdo a sus nuevos valores. Proyectos como *Fleabag*, muestran que el camino por esas nuevas narrativas femeninas tanto dentro de una ficción como en la vida real, no es un camino fácil para la mujer, es una lucha constante pero la importancia está en que sean visibles estas historias, que ocupen un espacio para mostrar que la construcción de género no es una tarea fácil pero por el momento la capacidad reaccionaria de la televisión parece una buena vía para mostrar esas otras experiencias femeninas.

Dentro de los objetivos de esta investigación, estaba la tarea de reconocer como es representada la mujer en el posmodernismo. El posmodernismo, se abre como una ventana para narrativas libres de estereotipos, pero los elementos que esta corriente ofrece, no aseguran que las nuevas historias sean libres de estereotipos. La forma de representación más real de la mujer dentro de esta corriente depende mucho de los creadores, del nivel de compromiso que tengan con la ruptura de estereotipos que permean la sociedad y alargan la continuidad de esas formas desiguales entre mujer y hombre.

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.  
México.

## REFERENCIAS

- Agirre, K. (2014). *El nuevo Hollywood y la posmodernidad: Entre la subversión y el neoconservadurismo*. En: Palabra Clave, Año: 2014, vol.17, n.3. España. Consultado el 17 de febrero de 2021. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0122-82852014000300004&lng=en&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0122-82852014000300004&lng=en&nrm=iso&tlng=es)
- Andreeva, N. (2010, septiembre 15). *Exclusive: «big bang theory» stars score huge paydays after hardball bargaining; jim parsons told «take it or leave it» today*. Deadline, Estados Unidos. Consultado el 19 de enero de 2023. <https://deadline.com/2010/09/big-payday-for-the-big-bang-theory-stars-67221/>
- Aroesti, R. (2021, octubre 26). *The last laugh: Is the television sitcom really dead?*. The Guardian. Consultado el 22 de mayo de 2022. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/oct/26/the-last-laugh-is-the-television-sitcom-really-dead>
- Ashton, H. (2021, mayo 14). *Comfort viewing: 3 reasons i love 'the nanny'*. The New York Times. Consultado el 20 de enero de 2023. <https://www.nytimes.com/2021/05/14/arts/television/nanny-hbo-max.html>
- Asthor, H. (2019, febrero 1). *In Defense of Fleabag Feminism*. Ms. Magazine. Consultado el 5 de mayo de 2022. <https://msmagazine.com/2019/01/02/defense-fleabag-feminism/#:~:text=Fleabag%20is%20not%20meant%20to,children%20and%20male%20Didentified%20children.>
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del filme*. Paidós. España. <https://es.scribd.com/document/241002922/Aumont-Marie-Analisis-Del-Film>

Ávila, Y. (27 de marzo, 2019). ¿Cómo surgió el movimiento Me Too y cómo revivió en México?

- *Animal Político*. Consultado el 23 de enero de 2023.

<https://www.animalpolitico.com/verificacion-de-hechos/te-explico/como-surgio-el-movimiento-me-too-y-como-revivio-en-mexico>

Ayala Aragón, OR, (2013). *La deconstrucción como movimiento de transformación*. En: Ciencia, Docencia y Tecnología, año: 2013, vol. XXIV, n. 47. Argentina. Consultado el 3 de marzo de 2021. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14529884003>

Baudelaire, C. (2017). *Lo cómico y la caricatura, y El pintor de la vida moderna*. Antonio Machado Libros, España. <https://es.scribd.com/document/577943453/Baudelaire-Charles-Lo-Comico-Y-La-Caricatura-Y-El-Pintor-De-La-Vida-Moderna#>

Berger, J. (2005). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, S.L, España.

Bourdieu, P. (2000.) *La dominación masculina*. ANAGRAMA. España.

Bourdieu, P. (2008, mayo 13). En La violencia simbólica. *Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche*. Italia. Consultado el 19 de enero de 2023.

<https://web.archive.org/web/20080513043250/http://www.emsf.rai.it/interviste/interviste.asp?d=388#1>

Bridge, G. (2021, diciembre 17). Streaming pushes peak TV to new heights. *Variety*.

<https://variety.com/vip/streaming-pushes-peak-tv-to-new-heights-1235135116/>

Butler, J. (2018). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, España.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1994). *Cómo analizar un filme*. Paidós, España.

COMPARATIVE CINEMA (s.f.). *Medvedkin y la invención de la televisión*. España. Consultado el 19 de enero de 2023. <http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/en/29-n-7-english/370-medvedkin-and-the-invention-of-television>

Echeverría, R. (1993). *El Búho de Minerva, Introducción a la filosofía moderna*. Patagonia, Chile. <https://trabajosocialucen.files.wordpress.com/2012/05/buhodeminerja.pdf>

*Feminismo: La primera ola*. (5 de abril, 2021). National Women's History Museum. Consultado el 18 de enero de 2023. <https://www.womenshistory.org/exhibits/feminismo-la-primera-ola>

*Feminismo: La segunda ola*. (1 de junio, 2021). National Women's History Museum. Consultado el 18 de enero de 2023. <https://www.womenshistory.org/exhibits/feminismo-la-segunda-ola>

*Feminismo: La tercera ola*. (27 de agosto, 2021). National Women's History Museum. Consultado el 18 de enero de 2023. <https://www.womenshistory.org/exhibits/feminismo-la-tercera-ola>

Gay, R. (2017). *Confesiones de una mala feminista*. Planeta, México.

Gutiérrez Correa, ML. (2014). *El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno*. En: Razón y Palabra, año: 2014, n. 87, Ecuador. Consultado el 3 de marzo de 2021. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199531505030>

Harvey, D. (1990) *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editors, Argentina.

Haskell, M. (1997, marzo 23). *Word of 'The Godfather': No place for women*. The New York Times, Estados Unidos. Consultado el 4 de mayo de 2022. <https://www.nytimes.com/1997/03/23/movies/world-of-the-godfather-no-place-for-women.html>

Haskell, M. (2016) *From Reverence from a Rape: The Treatment of woman of the movie*. The University of Chicago Press, Estados Unidos.

- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, España.
- Jameson, F. (2008). Cap 7 *Posmodernismo y sociedad de consumo* en Hal Foster (Ed) *La Posmodernidad* (7ª ed., pp. 157-186). Kairós, España.
- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Cátedra, España.
- Khun, A (1992). *CINE DE MUJERES. Feminismo y cine*. Ediciones Cátedra, España.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Cátedra, España.
- Laurentis, D.T. (1989). *La tecnología del género*. Tomado de *Technologies of Gender- Essays on Theory, Film and Fiction*. London, Macmillan Press. (pp. 1-30). Consultado el 9 de enero de 2021. [Archivo PDF] <https://es.scribd.com/doc/60584300/Tecnologias-del-Genero-Teresa-de-Laurentis>
- Lipovetsky, G. (2013). *La era del vacío*. Anagrama, México.
- Lizarazo, A. D. (1998). *Hermenéutica y estéticas de la recepción* en F. Pérez y M. Xicoténcalt (Ed.) *Antología de Asignatura Semiología*.
- MacKinnon, C.A. (1995). *Hacia una teoría feminista del Estado*. Cátedra, España.
- MacKinnon, C.A. (2014). *Feminismo inmodificado. Discurso sobre la vida y el derecho*. Siglo Veintiuno Editores, México.
- Marcos, N. (2015, 2 de febrero). La risa sea vuelto amarga. *El País*. Consultado el 5 de mayo de 2022. [https://elpais.com/cultura/2015/02/05/television/1423160233\\_665344.html](https://elpais.com/cultura/2015/02/05/television/1423160233_665344.html)
- McKee, R. (2009). *El Guion*. ALBA, España.
- Me Too. Movement. (s.f.) Get to know us | history & inception. Consultado el 19 de enero de 2023. <https://metoomvmt.org/get-to-know-us/history-inception/>
- Miguelé, X. (2019, 17 de septiembre). *Netflix compra los derechos de 'Seinfeld' tras pagar más de 500 millones de dólares*.

En: elconfidencial.com. [https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2019-09-17/netflix-compra-derechos-seinfeld-millonada\\_2237003/](https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2019-09-17/netflix-compra-derechos-seinfeld-millonada_2237003/)

Millett, K. (1993). *Política sexual*. Cátedra, España.

Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo*. Consultado el 20 de noviembre de 2020.

[Archivo PDF] <https://estudioscultura.files.wordpress.com/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>

Nast, C. (2019, 10 de julio). *Cuánto dinero ha pagado WarnerMedia para quedarse con «Friends» en exclusiva*. GQ España. Consultado el 19 de enero de

2023. <https://www.revistagq.com/noticias/articulo/cuanto-ha-pagado-warnermedia-para-quitarse-friends-a-netflix>

*Natalie Portman speaks at women's march*. (s. f.). Recuperado 7 de febrero de 2023, de

<https://www.youtube.com/watch?v=tXWHO14c88c>

Naussbaum, E. (29 de julio de 2013). *Difficult Women*. The New Yorker. Estados Unidos.

Consultado el 25 de abril de 2022.

<https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/29/difficult-women>

Naussbaum, E. (3 de junio de 2019). TV's Reckoning with #MeToo. *The New Yorker*. . Estados Unidos. Consultado el 25 de abril de 2022.

<https://www.newyorker.com/magazine/2019/06/03/tvs-reckoning-with-metoo>

Our vision and values. (s. f.). *Women's March*. Consultado el 19 de enero de 2023.

<https://www.womensmarch.com/about-us>

Owens, C. (2008). Cap. 5 *El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo* en Hal

Foster (Ed) *La Posmodernidad* (pp. 94-124). Kairós, España.

- Padilla, C.G. y Requeijo, R. P. (2010). *La sitcom o comedia de situación: Orígenes, evolución y nuevas prácticas*. En: Fonseca, Revista de Comunicación, año: 2010, n. 1 (Segundo Semestre), 187-218. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3635127>
- Press, J. (2018, 5 de marzo). Meet the dramedy queens: the women who built TV's new golden age. *The Guardian*. Consultado el 5 de mayo de 2022. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/mar/05/meet-the-dramedy-queens-the-women-built-tvs-new-golden-age-derry-girls-insecure-catastrophe>
- Reese, H. (10 de julio de 2019). *TV has transformed as much as I have*. En: Vox. Estados Unidos. Consultado el 25 de abril de 2022. <https://www.vox.com/the-highlight/2019/7/3/20678848/emily-nussbaum-i-like-to-watch-tv-criticism>
- Ricoeur, P. (1999). *TEORÍA DE LA INTERPRETACIÓN. Discursos y excedente de sentido*. En F. Pérez, V. García, A. Fabila. (Ed.) Enfoques teóricos contemporáneos. Antología. 2012.
- Rovirosa, T.A (s.f.). *Temas y tramas de la narrativa serializada de los Estados Unidos*. Consultado el 19 de diciembre de 2019. <https://es.scribd.com/doc/96408662/ANA-TOUS>
- Sánchez, D. M. (2019). *La figura de la mujer en la comedia de situación norteamericana. De I Love Lucy a Unbreakable Kimmy Schmidt*. En: Comunicación y pensamiento. Relatos de la nueva comunicación. Consultado el 25 de abril de 2022. [https://www.academia.edu/41671608/La\\_figura\\_de\\_la\\_mujer\\_en\\_la\\_comedia\\_de\\_situaci%C3%B3n\\_norteamericana\\_De\\_I\\_Love\\_Lucy\\_a\\_Unbreakable\\_Kimmy\\_Schmidt](https://www.academia.edu/41671608/La_figura_de_la_mujer_en_la_comedia_de_situaci%C3%B3n_norteamericana_De_I_Love_Lucy_a_Unbreakable_Kimmy_Schmidt)
- Sangro, P. y Plaza, F. J. (Ed.). (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Laertes, España.
- Schneider, M. (2023, enero 12). Peak TV tally: 599 original scripted series aired in 2022 –A new record, but FX say We've hit the limit. *Variety*. Consultado el 21 de abril de 2022

<https://variety.com/2023/tv/news/peak-tv-tally-599-original-scripted-series-aired-2022-1235487593/>

Showtime: *La dramedia mató a la sitcom*. (2013, mayo 20). En: Magnolia. Consultado el 5 de mayo de 2022. <http://archivo.revistamagnolia.es/2013/05/showtime-la-dramedia-mato-a-la-sitcom/>

Siles, O.B. *Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine*. En: Caleidoscopio, año: 2000, n.1. España.

[https://www.infoamerica.org/articulos/s/siles\\_ojeda.htm](https://www.infoamerica.org/articulos/s/siles_ojeda.htm)

Solórzano, F. (2020). *Misterios de la sala oscura*. Penguin Random House, México.

Sourtech. (s.f.). *Cuánto cobraron los actores de Friends por el reencuentro*. Forbes Argentina. Consultado 15 de febrero de 2023, de

<https://www.forbesargentina.com/millonarios/cuanto-cobraron-actores-friends-reencuentro-n5860>

Squires, B. (2016, agosto 15). 'The Nanny': An appreciation. *Vulture*. Consultado el 22 de enero de 2023. <https://www.vulture.com/2016/08/the-nanny-an-appreciation.html>

Statista (29 de abril de 2020). *Juego de Tronos – Datos estadísticos*. Consultado el 22 de enero de 2023. <https://es.statista.com/temas/5541/juego-de-tronos/#topicOverview>

Tatum, S. (2017, enero 16). *Women's march on washington: What you need to know* | cnn politics. CNN. Consultado el 19 de enero de 2023. <https://www.cnn.com/2017/01/16/politics/womens-march-on-washington-need-to-know/index.html>

Thorpe, V. (2019, 11 de mayo). *Seriously funny: why we fell in love with dramedies*. The Guardian. Consultado el 5 de mayo de 2022. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/may/11/why-we-fell-in-love-with-dramedies>

- Tolentino, J. (2017, enero 18). *The somehow controversial women's march on washington*. The New Yorker Consultado el 22 de enero de 2023.. <https://www.newyorker.com/culture/jia-tolentino/the-somehow-controversial-womens-march-on-washington>
- Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0 la cuarta ola*. Pinguin Random House, México.  
<https://es.scribd.com/document/524871277/Feminismo-4-0-La-Cuarta-Ola-Nuria-Varela>
- Williams, L. (1991). *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. Film Quarterl. [Archivo PDF]  
<https://doi.org/10.2307/1212758>
- Williams, R. E. (2018). *The Screenwriters Taxonomy A Roadmap to Collaborative Storytelling*. Routledge, Estados Unidos.
- Yebra, R. J. (2021). *De Friends a Fleabag: La evolución de la comedia de ficción televisiva*. Laertes, España. Consultado el 23 de abril de 2022. <https://es.scribd.com/book/508782094/De-Friends-a-Fleabag-La-evolucion-de-la-comedia-de-ficcion-televisiva>
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA.  
[https://www.academia.edu/3257625/Elementos\\_del\\_discurso\\_cinematogr%C3%A1fico](https://www.academia.edu/3257625/Elementos_del_discurso_cinematogr%C3%A1fico)
- Zavala, L. (Abril 2007). Tesis de doctorado: *La ficción posmoderna como espacio fronterizo*. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. El Colegio de México, México.