

Violencia simbólica y representación de las mujeres en la ficción televisivaⁱ

Symbolic violence and representation of women in television fiction

García Díaz, Laura

 **Laura García Díaz** lgarciad@ull.edu.es
Facultad de Humanidades, Universidad de La
Laguna, España

Textos y Contextos
Universidad Central del Ecuador, Ecuador
ISSN: 1390-695X
ISSN-e: 2600-5735
Periodicidad: Semestral
vol. 1, núm. 25, e3823, 2022
textosycontextos@uce.edu.ec

Recepción: 02 Mayo 2022
Revisado: 06 Septiembre 2022
Aprobación: 07 Septiembre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/588/5883291003/>

DOI: <https://doi.org/10.29166/tyc.v1i25.3823>

Resumen: El objetivo de este trabajo es analizar la violencia simbólica ejercida contra las mujeres en la ficción televisiva. Se parte de las aportaciones de Simone de Beauvoir respecto a la alteridad de las mujeres en los relatos y mitos, para comprobar que han estado siempre definidas como Otras, y se señala que esto también se trasladó al mundo televisivo. Se muestra que los relatos audiovisuales han significado violencia simbólica dado que, durante mucho tiempo, solo fueron representadas mediante los arquetipos de “buena” o “descarriada”. Se sostiene la importancia de estos relatos no solo por ser un reflejo de la sociedad, sino por la influencia que ejercen sobre los estilos de vida de quienes los consumen. Finalmente, se revisa cómo la aparición de las plataformas de contenidos por demanda, y el notable aumento de producciones que han traído consigo, han contribuido a un cambio respecto a los contenidos que se generan. Se concluye aportando algunos ejemplos de series de televisión que permiten observar un cambio en la forma en la que se representa y se percibe a las mujeres.

Palabras clave: series, ficción, alteridad, violencia simbólica, mujer.

Abstract: The objective of this work will be to analyze the symbolic violence exercised against women in television fiction. To do this, we will start from the contributions of Simone de Beauvoir regarding the alterity of women in stories and myths to verify that they have always been defined as "others" and we will point out that this has also been transferred to the world of television. We will see that the cinematographic stories have been translated into an exercise of symbolic violence against women since, for a long time, they were only represented by the archetype of good woman or misguided woman. The importance of this type of stories will be pointed out not only because they are a reflection of society, but also because of the influence they exert on the lifestyles of those who consume them. Finally, we will see that the emergence of on-demand content platforms and the notable increase in productions that they have brought with them, have contributed regarding the change in the content that is generated. For this reason, we will conclude by providing some examples of television series that allow us to observe a change in the way in which women are represented and perceived in series.

Keywords: series, fiction, alterity, symbolic violence, woman.

Introducción

Este artículo se propone analizar la violencia ejercida contra las mujeres en la ficción televisiva. Se entiende por violencia en la ficción la forma en que las mujeres han sido representadas mediante estereotipos rígidos, poco realistas y que perpetúan los roles de género: la violencia simbólica. Se muestra que, en la ficción, la mujer ha estado durante mucho tiempo encerrada en los arquetipos de “buena” o “descarriada”. Para profundizar en esta idea, se inicia por una reconstrucción del papel de las mujeres en los relatos y los mitos, notándose que se les ha definido y señalado como las “otras”, por lo que se parte de la obra *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Luego se revisa la literatura sobre la violencia simbólica y la construcción de estereotipos femeninos en la ficción. Esto permitirá entender por qué los análisis realizados desde una perspectiva de género señalan que los relatos audiovisuales tienen un sesgo androcéntrico y por qué, también en este ámbito, existe un techo de cristal.

Finalmente, se muestra que la ficción televisiva ha cambiado mucho en los años recientes, es cada vez más variada y la representación de las mujeres ha conseguido mayor realismo. Por esta razón, se concluye con algunos ejemplos de series cuyas tramas permiten intuir estos cambios en la representación. Se evidencia que no solo hay cada vez más mujeres en los roles de producción y dirección, sino que, además, esto ha supuesto un aumento considerable de las ficciones que las toman como protagonistas.

Las otras, desde el mito al relato cinematográfico

La Historia nos ha mostrado que los hombres siempre tuvieron todos los poderes concretos; desde los primeros tiempos del patriarcado consideraron útil mantener a la mujer en un estado de dependencia; sus leyes se construyeron contra ella; así es como se convirtió concretamente en alteridad. Esta condición servía a los intereses económicos de los varones, pero también a sus pretensiones ontológicas y morales. En cuanto el sujeto se trata de afirmar, el Otro que lo limita y lo niega pasa a serle necesario: sólo se puede alcanzar a través de esta realidad que no es. (de Beauvoir, 2015, p. 225)

Las palabras con las que se inaugura este epígrafe pertenecen a *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (2015). Sus aportaciones servirán para entender que desde siempre las mujeres han estado representadas y definidas mediante el punto de vista que los hombres tenían sobre lo que eran o debían ser. Esto es, han sido entendidas y representadas como “la otra parte”. De hecho, apunta de Beauvoir, esto ocurre desde los más antiguos mitos que sustentan la cultura occidental.

Todos los mitos de la creación expresan esta convicción preciosa para el varón y, entre otros, la leyenda del Génesis, que a través del cristianismo se perpetuó en la civilización occidental. Eva no fue creada al mismo tiempo que el hombre, no fue creada con una sustancia diferente ni con el mismo barro que sirvió para modelar a Adán: nació del costado del primer varón. Su nacimiento mismo no fue autónomo; Dios no eligió espontáneamente crearla con una finalidad en sí y para ser directamente adorado a cambio: la destina al hombre, se la da a Adán para salvarlo

de su soledad, tiene en su esposo el principio y el fin; es su complemento en el registro de lo inesencial. Aparece como una presa privilegiada. (de Beauvoir, 2015, p. 227)

Las mujeres han sido siempre las “otras”, a las que el sistema patriarcal ha definido, y los relatos primigenios asentaron esta idea. Por ello, no ha de sorprender que la ficción cinematográfica no las haya representado como sujetos, sino siempre al modo de complemento de los personajes masculinos. Los relatos culturales, al igual que las mitologías antiguas, han perpetuado esto. Hay un acto de violencia contra las mujeres en definir las como objetos o, en términos de Simone de Beauvoir (2015), como presas privilegiadas, como una conciencia naturalmente sumisa. Es posible que la ausencia de representaciones realistas sobre las mujeres, no acordes a la forma en que ellas entienden su género, venga dada, principalmente, por una cuestión de alteridad: la mujer es la eterna otra a la que el hombre, es decir, el poder, ha definido.

La universalidad estuvo desde siempre reducida a la mitad masculina, dando por hecho que ambos sexos eran naturalmente diferentes. El Renacimiento, por ejemplo, trajo consigo la defensa de la autonomía, pero entendida como una característica varonil (Martín, 2002). Esto, sin embargo, no fue impedimento suficiente para quienes estaban dispuestas a rechazar la tiranía patriarcal. Un importante precedente del feminismo occidental fue Christine de Pizan. Considerada una de las primeras escritoras capaces de ganarse la vida como tal, de Pizan pasó a la historia como una gran defensora de los derechos de las mujeres. *La ciudad de las damas* (de Pizan, 2001), su obra más conocida, supone un discurso sobre la excelencia femenina frente a la misoginia medieval que denuncia el sufrimiento derivado de la diferenciación de los sexos.

Sin embargo, la relevancia de las mujeres en la creación cultural o artística ha sido minoritaria en comparación con la de los hombres. Una explicación interesante de este fenómeno, en la literatura, se encuentra en la obra *Una habitación propia*, de Virginia Woolf (2011). Lo que se aprende en la esfera de la cultura deja una poderosa huella en la forma en que las mujeres se perciben a sí mismas. En esta se configuran su destino, sus intereses, gustos y expectativas. Los relatos y mitos que propaga la cultura contribuyen al entendimiento de su propia vida, como señaló de Beauvoir: “literatura infantil, mitología, cuentos, relatos, reflejan los mitos creados por el orgullo y los deseos de los hombres: a través de los ojos de los hombres, la niña explora el mundo y descifra en él su destino” (2015, p. 393). Lo mismo ocurrirá con los relatos cinematográficos. En ellos las mujeres no han encontrado figuras admirables en las que sentirse representadas. Los únicos personajes interesantes han sido los hombres.

Las narraciones cinematográficas han ido adquiriendo la función que en algún momento tuvieron los mitos: dotar de sentido a la realidad. “Las series de televisión han sido constructoras de universos simbólicos en los que se articulan valores sociales, perspectivas de vida y las aspiraciones de varias generaciones para lograr las cualidades de los personajes” (López y Nicolás, 2015, p. 23). Si se revisa el rol que han ocupado las mujeres en la ficción cinematográfica, se observa que allí se les ha construido desde el sesgado punto de vista de quienes creaban las historias, los hombres, y que han tenido grandes obstáculos para apropiarse de la construcción de su identidad.

El documental *Makers: Women in Hollywood* (Goldstein, 2014) es especialmente revelador para comprender cómo ha sido el rol de las mujeres

en la televisión y el cine. Sorprendentemente, en el inicio del cine mudo se recibía a todo el que quisiera hacer películas. Durante esa época, actrices importantes como Alice Guy, Mabel Normand o Mary Pickford, y productoras como Dorothy Denvenport, Lea Baird o Blanche Sewell, desarrollan sus carreras en esa rama. En ese momento, las mujeres no solo actuaban, escribían, dirigían y producían, sino que, además, hacían películas con personajes femeninos contundentes y contaban historias sobre y para mujeres. Sin embargo, este documental cuenta que, cuando se toma conciencia de lo rentable que podía ser el cine, las mujeres comienzan a quedar relegadas.

El tránsito del cine mudo al sonoro requería de una gran inversión y esto hizo que las pequeñas empresas, dirigidas entonces por mujeres, desaparecieran. En ese entonces, la industria pasa a ser liderada por hombres. La única que sobrevivió a esto fue Dorothy Arzner, que se convierte en la única mujer directora en el Hollywood de los años 30 y en la primera admitida por el sindicato de directores. Ya en su filmografía se puede ver una subversión del arquetipo femenino de Hollywood. A través de la comedia o el melodrama, Arzner muestra que el amor y el matrimonio no equivalen a la felicidad de las mujeres. Desafortunadamente, ella es una excepción en el inicio del cine sonoro (Goldstein, 2014).

La ausencia de mujeres tuvo un fuerte impacto sobre los personajes femeninos, que se reducen fundamentalmente a dos arquetipos: la chica buena y la descarriada (Colaizzi, 2001). En los años 50, cuando se inicia la edad dorada de la televisión, ésta imitaba al cine en su representación de las mujeres. Se era la “perfecta ama de casa” o la “fantasía de los hombres”. En el ámbito audiovisual las mujeres no encuentran representación y su alteridad ha permitido que el mundo de los hombres sobresalga.

Todos los acontecimientos importantes ocurren por los hombres. La realidad confirma estas novelas y estas leyendas. Si la niña lee periódicos, si escucha la conversación de las personas mayores, comprueba que hoy como ayer los hombres dirigen el mundo. Los jefes de Estado, los generales, los exploradores, los músicos, los pintores que admira son hombres; son hombres que hacen latir su corazón de entusiasmo. (de Beauvoir, 2015, p. 394)

Al igual que en las novelas o las leyendas, en los relatos cinematográficos se perpetúa esta idea, siendo los hombres los únicos merecedores del papel protagónico. Solo con ellos se asociaba la heroicidad y la fuerza y eran los únicos personajes con una vida digna de admiración. En líneas generales, la ficción ha seguido tomando al varón como protagonista, aunque ya desde la década de 1960, en el contexto de la segunda ola feminista, algunas producciones rompen esa norma.

Entre los años 60 y 80, las mujeres toman las calles para exigir igualdad en el trabajo. Este movimiento las impulsó a luchar por puestos más creativos en el cine y por una mayor presencia en los despachos de Hollywood. En ese período, aparecen audiovisuales que se alejan de los arquetipos femeninos convencionales. En 1965, se estrena la serie *Esa chica* (ABC, 1965-1971), una comedia que la misma creadora, Marlo Thomas, protagonizó y produjo. Thomas dice al respecto:

Cuando hablamos de esta serie y de lo que haría la protagonista, yo dije que quería que fuera una chica como yo, con formación universitaria, que quisiera ser independiente y no casarse sino encontrarse a sí misma. Así quería que fuera. (Thomas citada en Goldstein, 2014)

Fue la primera serie en la que la protagonista era una mujer soltera y no vivía con sus padres, lo cual facilitó muchas otras que, posteriormente, también romperían con los arquetipos femeninos de la época. Poco a poco, las mujeres comenzaron a ocupar papeles relevantes en la industria del cine y la televisión. Sherry Lansing, por ejemplo, comenzó leyendo guiones y a los 35 años fue nombrada presidenta de la 20th Century Fox, llegando a ser la primera en ocupar ese cargo en un estudio de renombre. Sin embargo, el diario New York Times lo informó a través del siguiente titular: “Sherry Lansing, ex modelo, nombrada directora de Fox Productions” (Harmetz, 1980, p.15). Ignoraron sus años de trabajo en el cine.

A pesar de muchas dificultades, la perspectiva feminista ha ido incorporándose poco a poco en la televisión, que progresivamente ha ido incluyendo en su catálogo series protagonizadas, creadas o dirigidas por mujeres. A partir de la segunda etapa de éxito televisivo, inaugurada en la década de 1980, aparecen programas como *The Golden Girls* (NBC, 1985-1992), *Murphy Brown* (CBS, 1988-1998) o *Cagney & Lacey* (CBS, 1981-1988), en los que las mujeres dejan de ser representadas únicamente como víctima, débil y vulnerable, u objeto de deseo, para pasar a ser protagonistas de la narración. El surgimiento de este tipo de series se vio favorecido por el aumento de la presencia de mujeres tras las cámaras. Se trataba de un momento en el que comenzaban a adquirir relevancia como guionistas, productoras o realizadoras. Hasta entonces, las mujeres estuvieron asociadas al rol de cuidadora, ama de casa y buena esposa o mujer “descarriada” (Colaizzi, 2001).

El revuelo que causó el protagonismo femenino en las narraciones televisivas fue tan importante que cuando en *Murphy Brown* su protagonista decide ser madre soltera a los 41 años, el entonces vicepresidente de Estados Unidos, Dan Quayle, reaccionó diciendo que se trataba de una serie escandalosa que subvertía los valores familiares. El periódico español *El País* definió este suceso como “el primer debate electoral entre un político y un personaje de ficción” (Roig, 1992, párr. 1), lo cual supone una muestra de cómo la ficción televisiva ejerce una clara influencia sobre la sociedad.

A partir de los años 80, las mujeres encuentran una mayor y mejor representación en los relatos audiovisuales. Sin embargo, hasta hace muy poco ha seguido siendo una anomalía. Más adelante, se muestra que la representación de las mujeres en la ficción ha cambiado, pero antes se revisa brevemente la manera en que se ha entendido la violencia simbólica en los relatos cinematográficos.

Las mujeres no representadas

Para comprender la violencia simbólica en la representación de las mujeres en la ficción se realiza un esbozo de la literatura académica existente sobre el tema. De acuerdo con Pilar Aguilar, analista cinematográfica, la ficción audiovisual ha adoptado la función de un “techo de cristal”.

Estamos, pues, ante un «techo de cristal» que se apoya y se alimenta de hábitos e intereses sociales y personales, de sentimientos, valores y emociones profundamente enraizados en nosotros. Se cimienta, en suma, en un entramado global –el universo imaginario y simbólico– que cada cual ha interiorizado junto con los demás aspectos de la cultura. Hablamos de entramados básicos de nuestra personalidad:

de nuestra capacidad de simbolización, de nuestros mapas sentimentales y afectivos, de nuestras percepciones, de nuestra jerarquía de valores. (Aguilar, 1998, p. 70)

Aguilar (1998) considera que, si en la mayoría de las ficciones las mujeres son menos interesantes que los hombres, es porque los creadores, consciente o inconscientemente, así lo han querido. Esto, a su parecer, permite comprobar que las representaciones funcionan como interpretaciones. Teniendo en cuenta esta idea, es posible afirmar que, si los personajes importantes, los que viven historias apasionantes, son masculinos, es porque la sociedad que genera dicha representación interpreta así la realidad. Las mujeres no han sido representadas más que como meros objetos o complementos porque la sociedad en la que se crean dichos relatos las ha percibido de esa forma.

En este hecho se manifiesta una forma de violencia contra las mujeres, se las construye mediante unos arquetipos rígidos que le imponen una forma de ser en el mundo. Además, Aguilar (1998) sostiene que los humanos son seres contruidos: sobre el substrato biológico, se agregan capas significativas, simbólicas y afectivas. La cultura influye en las personas, tiene una repercusión en la forma en que se perciben y entienden. La autora señala que la mente funciona de modo narrativo, dotando de sentido a la realidad a medida que esta es aprehendida. A partir de las percepciones se producen las representaciones de lo real, utilizando los modelos narrativos que el entorno ofrece. La mente, las emociones y el imaginario se conforman con lo que aporta la cultura. Los medios de comunicación toman el papel de agentes socializadores al instalar referentes y transmitir valores y normas de conducta, mientras sus relatos favorecen estereotipos de género (Mateos et al., 2009). Por tanto, estudiar la forma en que, tradicionalmente, las mujeres han sido estereotipadas permitirá entender tanto la interpretación que se hace de ellas como los efectos que esta tiene en los telespectadores.

Estereotipar supone fijar e identificar desde un modelo preestablecido que se formaliza y se adopta de manera fija (Bach et al., 2000). Los relatos televisivos tienen un gran peso en la construcción de estereotipos y creencias. Bourdieu (2015) señala que “la televisión posee una especie de monopolio de hecho sobre la formación de las mentes de esa parte nada desdeñable de la población” (p. 16). Esta tesis ha seguido teniendo gran repercusión en los análisis cinematográficos.

Es bien sabido que los medios de comunicación proponen formas de construir la identidad de género, así como modelos representacionales de dicha identidad, de ahí que la forma de entender que# es masculino y femenino en esta sociedad eminentemente audiovisual responde a cierto modelo que se ofrece como canónico. La televisión no se escapa a esta tendencia, sino que de un modo todavía ma#s incisivo crea dichos modelos canónicos, con tal fuerza, que llega, en algunos casos ma#s sensibles –como entre los jóvenes y adolescentes– a convertirlos en prescriptivos y uno de sus recursos es ofrecer situaciones y comportamientos a través de los que sugerir escenarios o protagonistas que la audiencia interiorice. (Zurian et al., 2015, p. 55)

Que la ficción, durante mucho tiempo, no haya permitido a las mujeres encontrar representación implica que no han tenido la oportunidad de contar su propia historia y que han hallado pocos ejemplos de personajes fuertes y admirables con los cuales identificarse. Es el caso de la heroicidad, por ejemplo, asociada a los hombres. Hasta hace muy poco las heroínas o no existían o, de

hacerlo, eran hipersexualizadas. De hecho, señala Asunción Bernárdez (2012), en la ficción existe una relación de exclusión entre feminidad y violencia física. A la mujer se la ha despojado de la capacidad de ejercer la violencia, siendo esta una característica que en los hombres implica heroicidad.

Este principio ha sido una constante en la representación cultural: desde los cuentos infantiles a las leyendas heroicas, desde las tradiciones orales a la literatura escrita o desde los textos de alta cultura hasta la baja cultura, la feminidad aceptable se dibuja como una identidad que debe construirse reprimiendo la práctica de la violencia física. Las mujeres pueden ser poderosas, e incluso malvadas, pero su poder debe proceder del uso de las “malas artes”: el engaño, el ataque indirecto y la ocultación de los deseos propios, tal como corresponde a los débiles. No enfrentarse de forma directa a los problemas, utilizar las vías ocultas y menos visibles para la autodefensa es el camino legítimo marcado por la tradición. (Bernárdez, 2012, p. 93)

Las mujeres que ejercen la violencia son monstruosas, incluso cuando es en defensa propia. Sin embargo, sí que ha sido frecuente representar, en la ficción, la violencia contra las mujeres, y las características más notables son la indefensión y la sumisión. También aquí se evidencia la importancia de las narraciones en la vida social. De hecho, se ha señalado (Wolf, 1991) que, en el cine y en la televisión, las escenas que reflejan violencia y fuerza en las relaciones sexuales implican una mayor familiaridad con la violación.

La violencia mediática integra la difusión de los estereotipos y mitos de la violencia de género, pero también supone la invisibilización de las mujeres, dándose lo que se ha denominado violencia simbólica (Bernal-Triviño, 2019). Esta ha sido definida (Bourdieu y Passeron, 1996) como un poder que logra imponer significados como legítimos, disimulando las relaciones de fuerza en que se basa. Es una violencia indirecta y hace que la parte “dominada” no sea capaz de distinguirla con claridad y que, de alguna forma, sea cómplice de su dominación. Los relatos cinematográficos la han ejercido al estereotipar a las mujeres y perpetuar su alteridad. Y es que la televisión ha sido entendida como un medio capaz de transmitir formas de vida: “es reflejo de la sociedad, pero también hay que admitir que la televisión conforma los estilos de vida de quienes la ven” (Medina et al., 2016, p. 113). Así, la ficción ha sustentado una forma de violencia simbólica al imponer a las mujeres, mediante sus arquetipos, un significado de sí mismas. Los estereotipos tradicionales de feminidad se han limitado a mostrarlas como un sujeto pasivo, su cuerpo ha sido objeto de deseo o de violencia y se las ha asociado con figuras contrapuestas como madre/*femme fatale*, virgen/puta (Colaizzi, 2001), a las que no les queda mejor aspiración que el matrimonio o la maternidad.

En definitiva, cuando se habla de las mujeres en la ficción, se encuentra un tipo de violencia simbólica debido a que estas no han encontrado una representación objetiva de sus experiencias y sólo han aparecido representadas mediante arquetipos ligados a la feminidad más tradicional. Sin embargo, en los últimos años la ficción televisiva ha cambiado y cada día se producen nuevos relatos donde se identifica una representación más realista.

¿Hacia un feminismo en la ficción?

La forma en que se ha representado a las mujeres en la ficción televisiva ha cambiado en los últimos años. Aunque desde la década de 1980 las reivindicaciones feministas comenzaron a influir en las series de televisión, se siguieron reproduciendo estereotipos ligados a la feminidad más tradicional. Desde los años 90, van a proliferar las series protagonizadas por mujeres, como *Ally McBeal* (Fox, 1997-2002), *Xena: la princesa guerrera* (Universal Studios, 1995-2001) o *Buffy cazavampiros* (20th Television, 1997-2001), y comienzan a crearse personajes femeninos más diversos y con mayor profundidad. Sin embargo, este tipo de ficciones siguieron siendo minoría y, en general, se continuaba reproduciendo estereotipos y promoviendo la sexualización. Es en la actualidad cuando aparecen series en las que se hace visible el impacto del movimiento feminista. Las nuevas plataformas de video bajo demanda han aumentado considerablemente el número de ficciones y, con ello, las creadas y dirigidas por mujeres. Así, parece que se están rompiendo los estereotipos de feminidad y los arquetipos más rancios comienzan a desdibujarse.

La popularidad de los poderosos personajes femeninos de las nuevas series se logra de la mano de una nueva mujer alejada de los roles que tradicionalmente habían representado a las mujeres. Y no solo se trata de papeles en las series sino de una nueva presencia del universo femenino en géneros, como la ciencia ficción, donde antes su aparición era anecdótica. Mayor presencia de mujeres y nuevos roles son dos rasgos distintivos de la oferta de las series de ficción en la actualidad. (Gavilán et al., 2019, p. 368)

Son muchas las series que muestran una superación del rol femenino tradicional en la ficción: *Girls* (HBO, 2012-2017), *Dietland* (AMC, 2018), *El Cuento de la Criada* (Hulu, 2017), *Nola Darling* (Netflix, 2017-2019), *Big Little Lies* (HBO, 2017-2019), *Fleabag* (BBC Studios, 2016-2019), *House of cards* (Netflix y Sony Pictures Television, 2013-2018), *Station eleven* (HBO, 2021), *Mrs. America* (FOX, 2020) o *La maravillosa señora Maisel* (Prime Video, 2017), entre otras, son prueba de ello. En la serie *Girls*, por ejemplo, una mujer, Lena Dunham, es la creadora, guionista y protagonista, dando vida a Hannah que, junto a su grupo de amigas, construyen una historia de antiheroínas: chicas veinteañeras que, aunque comienzan encajando con los estereotipos femeninos, poco a poco van desmontando todo lo que se espera de ellas. Lejos de mostrar una visión romantizada de la amistad, *Girls* supone una imagen realista de las relaciones interpersonales y el grupo de amigas que, en un comienzo es inseparable, acaba por fragmentarse. Otro tema interesante es la representación de las enfermedades mentales. Hannah sufre un trastorno obsesivo compulsivo que es mostrado con naturalidad. Además, tiene un cuerpo no normativo y esto no le impide disfrutar de él y lucirlo. En general, muestra una gran diferencia con sus antecesoras en la forma de enfocar a las mujeres jóvenes.

Sexo en Nueva York (HBO, 1998-2004) fue una serie que revolucionó la forma de hablar de sexo por parte de las mujeres, pero donde la búsqueda del amor parecía ser el objetivo vital de sus protagonistas. También en la representación de la sexualidad se consigue cada vez más realismo, como ocurre en *Better things* (20th Television y FX Networks, 2016), *Wanderlust* (BBC One y Netflix, 2018), *Masters of Sex* (Sony Pictures Television, 2013) o *Lujuria* (HBO, 2022). Esta

última es también creada en su totalidad por mujeres: Frans Milisic Wiklund, Asa Kalmer, Julia Dufvenius, Sofia Helin y Anja Lundqvist. La trama, ambientada en Estocolmo, aborda la sexualidad de mujeres mayores de cuarenta años, lo que se introduce a través del personaje de Annette (interpretada por Sofia Hellin), una investigadora que está realizando un estudio sobre la sexualidad femenina. A partir de las experiencias vitales de sus cuatro protagonistas, se exploran aspectos de la vida sexual de las mujeres, así como las distintas formas de vivir la familia, las relaciones, el éxito, la frustración personal o la edad. Lo interesante de *Lujuria* es que se muestra la sexualidad desde un punto de vista feminista y se abordan distintos debates relacionados.

Otro cambio que ha traído consigo esta nueva generación de series es una progresiva, aunque discreta, evolución respecto a los estilos de vida y edades de sus protagonistas. Una forma de violencia simbólica contra las mujeres ha consistido en expulsar del mundo cinematográfico a las que alcanzan una edad avanzada. A medida que envejecen, dejan de ocupar papeles relevantes en las tramas. Hasta hace poco, las historias protagonizadas por mujeres giraban siempre en torno a jóvenes atractivas. Sin embargo, en la actualidad se encuentran series con mujeres más maduras y con cuerpos no normativos. *Grace y Frankie* (Netflix, 2015), por ejemplo, narra la vida de dos mujeres de la tercera edad. Creada por Marta Kauffman y Howard J. Morris, e interpretada por Jane Fonda y Lily Tomlin, muestra el ansia de sus protagonistas por tener una vida activa a pesar de su entrada en la vejez. Después de muchos años de matrimonio, los esposos de Grace y Frankie confiesan no solo que son homosexuales, sino que llevan años manteniendo una relación amorosa entre ellos. Así, las protagonistas deciden comenzar a convivir y volver a trabajar.

Otra ficción que reflexiona sobre la propia vejez de las mujeres en la industria del entretenimiento es *Hacks* (HBO, 2022). Creada por Lucia Aniello, Paul W. Downs y Jen Statsky, trata de crear un diálogo entre dos generaciones. Deborah Vance (Jean Smart), una comedianta de avanzada edad que alcanzó el estrellato en la década de 1970, y Ava (Hannah Einbinder), una joven guionista que ha sido cancelada por un chiste desafortunado, entablarán una relación profesional que se convierte poco a poco en una amistad. Ninguna aparece idealizada ni encaja con los estereotipos tradicionales de feminidad. Ava ayuda a Deborah a convertirse en una comedianta feminista y, en ese trayecto, se discute sobre la cosificación de la mujer y su expulsión del mundo del espectáculo al envejecer.

De hecho, se podría afirmar que en las series se aprecia una tendencia a incorporar tramas que reflexionan sobre el papel de las mujeres en la propia industria. Esto ya ocurría en *Murphy Brown*, donde se narraba la vida de una periodista que luchaba por conseguir un lugar en un mundo de hombres. También ocurre en *Hacks* y en otras como *The come back* (HBO, 2005-2014) o *Pam & Tommy* (Disney Platform Distribution, 2022). *The come Back* es creada por Michael Patrick King y Lisa Kudrow, quien, además, la protagoniza. Kudrow interpreta a Valerie Cherish, una actriz que ha pasado de moda tras haber conseguido gran fama en su juventud. Diez años después del fin de la serie que la lanzó al estrellato, le ofrecen participar en un nuevo proyecto y, como parte del trato, grabar un reality que seguirá las 24 horas su vuelta a los rodajes. *The come back* se constituye en una sátira sobre la industria televisiva que pone de

manifiesto que las mujeres, cuando dejan de ser lo suficientemente atractivas a ojos de los hombres, pierden cabida en la ficción.

Por su parte, *Pam & Tommy* ha causado un gran revuelo. Creada por Evan Goldberg y Seth Rogen, narra la vida de Pamela Anderson (interpretada por Lily James) en los años 90, época en la que triunfó en la famosa serie *Vigilantes de la playa* (NBC, 1989-2001) y comenzó su relación con Tommy Lee (interpretado por Sebastian Stan). La serie se centra en el escándalo que supuso la publicación de una cinta sexual de la pareja, que fue robada y publicada en contra de su voluntad, y reconstruye un contexto marcado por el auge de la pornografía en Internet. Muestra la sexualización a la que se vio sometida la actriz, así como la forma en que esta cinta afectó su carrera y su vida personal. La trama muestra que, mientras Tommy Lee fue alabado por sus atributos y capacidades sexuales, Pamela fue juzgada tanto por la sociedad como por el sistema judicial. Se pudiera concluir que adopta una perspectiva de género al evidenciar la desigualdad entre ella y su pareja en torno a esta situación. Sin embargo, la propia Pamela Anderson no ha estado de acuerdo con su estreno. Paradójicamente, la serie esconde un acto de violencia simbólica hacia la actriz, pues no se ha tenido en cuenta su punto de vista a la hora de contar su historia. Es más, el guión se toma muchas licencias para hablar de la relación de la pareja, que aparece romantizada, obviándose la violencia machista de la cual fue víctima Pamela Anderson. Aunque *Pam & Tommy* manifiesta la cosificación de las mujeres en la televisión a finales del siglo pasado, así como la desigualdad de género, lo hace de forma sesgada e incompleta.

En definitiva, si bien es cierto que la violencia simbólica se sigue reproduciendo en el mundo cinematográfico, en gran parte de sus ficciones (González et al., 2020) sería contraproducente no valorar aquellas tramas que, desde hace algún tiempo, logran crear personajes que no encajan en los estereotipos tradicionales. Por tanto, puede afirmarse que el catálogo de personajes femeninos se ha enriquecido. La ficción muestra cierta tendencia hacia papeles protagonistas y secundarios con mayor profundidad, capaces de reflejar de modo más realista las vivencias de las mujeres e, incluso, su empoderamiento.

Conclusiones

A través de este recorrido se ha visto que la cultura tiene un fuerte impacto en la forma en que las mujeres se entienden a sí mismas. Los relatos y mitos propagados han contribuido con la percepción de su “destino” vital. A las mujeres se les ha representado y definido desde el punto de vista que los hombres tenían sobre lo que eran o debían ser. Esto ha constituido un acto de violencia simbólica, pues ha sido una representación asimétrica. Sin embargo, la influencia del feminismo se ha hecho notar en el mundo del entretenimiento, especialmente en la ficción televisiva que, progresivamente, ha ido incluyendo en su catálogo series creadas, dirigidas y protagonizadas por mujeres. El hecho de que haya más mujeres trabajando tras las cámaras ha repercutido directamente en la forma en la que se construyen personajes femeninos. Esto ya se hizo visible desde la década de 1980, pero ha sido recientemente, y con la aparición de las plataformas de video por demanda, que han aumentado las producciones con una representación más realista y que se ajusta a las experiencias de las mujeres.

Por tanto, es posible identificar un cambio realmente positivo en la representación de las mujeres en la ficción y en su interpretación por parte del público. De hecho, en la ficción televisiva se ha incorporado no solo la visión feminista, también una concepción interseccional que se visibiliza en las múltiples caras de la opresión que se plasman en sus tramas. Empiezan a reflejarse temas como la desigualdad de género o la opresión que sufren las mujeres al alcanzar cierta edad, pero también, aunque en menor medida, otro tipo de opresiones como la explotación, la marginación o la carencia de poder.

Cabe esperar que, con el transcurrir del tiempo, se vayan incorporando aún más personajes en los márgenes y se recoja así la multiplicidad de perspectivas desde las cuales la realidad es enfocada. Pero, por lo pronto, las mujeres ya no están únicamente representadas mediante arquetipos y estereotipos rígidos basados en la feminidad más clásica, sino que se crean personajes más variados y con mayor profundidad. Esto significa un gran cambio respecto a la representación. Las mujeres encuentran por fin una ficción con la cual sentirse identificadas, temáticas que les interesan y personajes a los que admirar. En definitiva, las nuevas series permiten intuir que la violencia simbólica que ha caracterizado al mundo cinematográfico puede estarse desdibujando.

Referencias

- Aguilar, P. (1998). Papeles e imágenes de mujeres en la ficción audiovisual. Un ejemplo positivo. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 11, 70-75. <https://doi.org/10.3916/C11-1998-11>
- Bach, M., Altés, E., Gallego, J., Plujá, M. y Puig, M. (2000). *El sexo de la noticia. Reflexiones sobre el género en la información y recomendaciones de estilo*. Icaria Editorial.
- Bernal-Triviño, A. (2019). La concienciación de los medios sobre la violencia machista. Una interpretación por parte de sus víctimas. *Comunicación y Género*, 2(1), 15-31. <https://doi.org/10.5209/cgen.64529>
- Bernárdez, A. (2012). Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: una aproximación a "Millenium 1", "Avatar" y "Los juegos del hambre". *Anàlisi. Quaderna de comunicació* (47), 91-112. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/22899/>
- Bourdieu, P. (2015). *Sobre la televisión*. Anagrama.
- Bourdieu, P. y Passeron, J. (1996). *La reproducción, elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Laia S.A.
- Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico. Género y texto filmico. *Lectora: revista de dones i textualitat* (7), 5-13. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7013>
- De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra.
- De Pizan, C. (2001). *La Ciudad de las Damas*. Ediciones Siruela.
- Gavilán, D., Martínez-Navarro, G. y Ayestarán, R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres, *Investigaciones Feministas*, 10(2), 367-384. <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/66499>
- Goldstein, L. (2014). *Makers: women in Hollywood* [mediometraje]. Kunhardt Films.
- González, B., Marcos-Ramos, M. y Portillo-Delgado, C. (2020). Gender representation in Spanish prime-time TV series, *Feminist Media Studies*, 20(3), 414-433. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1593875>

- Harmetz, A. (1980, 2 de enero). Sherry Lansing, ex modelo, nombrada directora de Fox Productions. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1980/01/02/archives/sherry-lansing-former-model-named-head-of-fox-productions.html>
- López, M. y Nicolás, M.T. (2015). El análisis de las series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. *Combunitas*, 6(1), 22-39. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5896204>
- Martín, A. (2002). Las mujeres y la “paz en casa” en el discurso renacentista, *Chronica Nova*, 29, 217-244. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cnova/article/view/2002>
- Mateos, R., Gimeno, R. y Martínez, M. (2009). Presencia de estereotipos en los medios de comunicación. Análisis de la prensa digital española. *Administrando en entornos inciertos. XXIII Congreso Anual AEDEM*, 1-16, Sevilla: ESIC. <https://idus.us.es/handle/11441/77849>
- Medina, M., Gutiérrez, R. y Diego, P. (2016). Dos hombres y medio: la sitcom y el paraíso de la masculinidad. En González, M., Arregui, P. y Montoro, C. (Coords.), *Familia y sociedad en el siglo XXI* (págs. 113-126). Editorial Dykinson.
- Roig, E. (1992, 23 de septiembre) “Murphy Brown”, se ensaña con Dan Quayle. *El País*. https://elpais.com/diario/1992/09/23/internacional/717199217_850215.html
- Wolf, N. (1991). *El mito de la belleza: cómo se utilizan las imágenes de la belleza contra las mujeres*. Emecé Editores.
- Woolf, V. (2011). *Una habitación propia*. Seix Barral.
- Zurian, F. A., Martínez, D. y Gómez, H. (2015). La ficción en la televisión generalista norteamericana y la representación de (nuevas) masculinidades. *Área Abierta*, 15 (1), 53-62. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/47609/45390>

Notas

- [i] Trabajo financiado por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información, de la Consejería de Economía, Conocimiento y Empleo, Fondo Social Europeo (FSE), Programa Operativo Integrado de Canarias 2014-2020, Eje 3, Tema Prioritario 74 (85%). También por el proyecto de investigación “Personal Perspectives”: Concepts and Applications, FFI2018-098254-B100, Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.