

## Las nuevas amazonas: la nueva ficción femenina en el audiovisual.

Miguel Ángel Pérez-Gómez

Universidad de Sevilla

E-mails: [mperez21@us.es](mailto:mperez21@us.es)

Los relatos audiovisuales destinados al público femenino siempre han tenido una orientación muy determinada destinada a captar a ese sector de la audiencia, pero con poca vocación de llegar a los grandes públicos sobre todo al masculino. Estos eran creados por hombres, encontrando pocas mujeres como creadoras de productos *mainstream*. Sin embargo, a lo largo de este principio de siglo hemos sufrido una reconversión no solo de la visión de la mujer en el audiovisual comercial, véase la hipersexualización del pasado de las chicas Bond o de Lara Croft, sino a la entrada de autoras, directoras, desarrolladoras de videojuegos y creadoras televisivas que han dado lugar a textos destinados a un público femenino pero que el desarrollo narrativo y de producción siguen las pautas de ese audiovisual destinado al gran público.

En una encuesta reciente del Ministerio de Cultura (2018) se confirma que en España el desarrollo de la cultura a finales del siglo XX y principios del XXI ha recaído del lado femenino. Por otro lado, esto ha tenido una respuesta muy clara, las mujeres, de todas las edades son, a día de hoy, las mayores consumidoras de cultura. Esto ha llevado a la aparición y consolidación de personajes femeninos relevantes en todo tipo de obras, pero sobre todo un incremento de obras de ficción destinadas a mujeres creadas por mujeres o que tienen como origen textos creados por ellas. Desde las adaptaciones cinematográficas de las sagas literarias de *Los juegos del hambre* o *50 sombras de Grey*, a series de televisión creadas por Shonda Rhimes, *Girls* de Lena Dunham o *Orange is the New Black* de Jenji Kohan pasando por Rebecca Sugar, primera creadora de una serie para Cartoon Network (*Steven Universe*); o desarrolladoras de videojuegos como Kellee Santiago, Rhianna Pratchett o Aya Kyogoku; pasando por el cómic con obras como *Lumberjanes* o *Jem and The Holograms*.

Este monográfico de la *Revista Admira* está dedicado a dar protagonismo a investigaciones que tengan como tema central ficciones creadas por mujeres destinadas

a mujeres que se muevan en el ámbito del *mainstream* del periodo que va desde principios de siglo XXI hasta la actualidad. Buena muestra de ello son los cuatro artículos que componen el monográfico. En el primero de ellos es *Vanguardias feministas audiovisuales en la serie I Love Dick, creada por Sarah Gubbins y Jill Soloway* escrito por Silvia Pérez de Pablos. La autora analiza la adaptación de la novela epistolar feminista de Chris Kraus, que se dibuja es el retrato de una obsesión sexual femenina hacia un “macho alfa”. El segundo artículo, *Mujeres e infoentretenimiento, el papel de las conductoras de programas en los infoshows españoles según sus audiencias* de Inmaculada Concepción Aguilera García. Una investigación realizada con grupos de discusión sobre el papel de las mujeres en las fórmulas cómicas televisivas, si esto supone un cambio significativo para las audiencias en lo que las atañe como comunicadoras. El tercer artículo tiene como protagonista la serie de animación *Steven Universe*. En *Posthumanism and the creation of racialised, queer identities and sexualities: An analysis of ‘Steven Universe’*, Marta Roqueta Fernández usa teorías feministas, poshumanistas, queer, sobre la diversidad funcional y raza para analizar concepciones institucionalizadas como la racialización, el género y el cuerpo capacitado de la serie creada por Rebeca Sugar. El último artículo del monográfico es *Showrunners y personajes femeninos en las series de ficción de la industria televisiva norteamericana: Sharp Objects (Marti Noxon, HBO: 2018) Y Killing Eve (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018- )* de María José Higuera-Ruiz. La autora estudia la figura de la mujer showrunner y los personajes femeninos en la ficción televisiva estadounidense a través de *Sharp Objects* (2018) y *Killing Eve* (2018- ).

Este número se cierra con cuatro reseñas de los siguientes volúmenes: *Dueñas del show, las mujeres que están revolucionando las series de televisión* de Joy Press, que por temática podría formar parte del monográfico; *Ideologías Políticas en la Cultura de Masas* coordinado por Antonio Pineda, Jorge David Fernández Gómez y Adrián Huici; *Paradigma Netflix. El entretenimiento de algoritmo* de Javier Carrillo Bernal y *El viaje de la heroína. 10 iconos femeninos épicos del cine y la televisión* de Irene Raya Bravo.

Disfruten de la lectura.

ISSN: 1989-6972

D.O.I.: <http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.01>

***Vanguardias feministas audiovisuales en la serie I Love Dick, creada por Sarah Gubbins y Jill Soloway***

***Feminists' audiovisual avant-garde in the series I Love Dick, created by Sarah Gubbins and Jill Soloway***

Silvia Pérez de Pablos

Profesora asociada

Universidad Francisco de Vitoria

E-mail: silviapdep@gmail.com

 ORCID

Pp.: 1-25

Fecha de recepción del artículo: 14/02/2019

Fecha de aceptación definitiva: 03/09/2019

## RESUMEN

La creadora Jill Soloway, “showrunner” de la serie *I Love Dick*, recrea la novela epistolar feminista de Chris Kraus incorporando una mirada actual, satírica y rompedora. La historia es el retrato de una obsesión sexual femenina hacia un atractivo “macho alfa” que invade la relación de pareja de su protagonista y su trabajo artístico como cineasta independiente. Además, su fascinación por Dick es compartida también con otras mujeres de la localidad.

**Palabras clave:** Jill Soloway, *I Love Dick*, feminismo, vanguardia, patriarcado, obsesión.

## ABSTRACT

Creator Jill Soloway, *I Love Dick's* series showrunner, recreates the epistolary feminist novel adding a transgressive, satirical and current gaze. The story portrays the history a feminine sexual obsession towards an attractive alpha male that invades the marriage of the protagonist and her artistic work as an indie filmmaker. Also, her fascination towards Dick is also shared by other women of the community.

**Keywords:** Jill Soloway, *I Love Dick*, feminism, avant-garde, patriarchy, obsession.

## 1. Introducción

*I Love Dick* es la adaptación de Jill Soloway a serie televisiva de la novela de culto del mismo título escrita por Chris Kraus. Su primera y única temporada fue estrenada el 12 de Mayo de 2017. Sus creadoras son Jill Soloway y Sarah Gubbins.

La serie ha sido producida y emitida por la plataforma Amazon Studios. Su co-creadora, Jill Soloway, es una guionista estadounidense cuyos créditos incluyen *A dos metros bajo tierra*, la serie creada por Allan Ball cuyas cinco temporadas se emitieron entre 2001 y 2005, en la que llegó a ser coproductora ejecutiva. Después de escribir en *Dirty Sexy Money* y *Anatomía de Grey*, llegó a ser coproductora ejecutiva y “showrunner” de la serie *United States of Tara* creada por la guionista Diablo Cody.

La primera serie original creada por Jill Soloway, *Transparent*, estrenada el 6 de Febrero de 2014, con un total de cuatro temporadas, también fue lanzada a través de Amazon Studios. En *Transparent*, su creadora explora los cambios de orientación sexual de los miembros de una familia, capitaneados por su patriarca, que redefine su género desde el primer capítulo.

Si *Transparent*, como su título indica, habla de transparencia, de sacar los secretos mejor guardados del individuo, *I Love Dick* se refiere a la obsesión femenina, como tema, centrado en el personaje que lo titula, pero jugando con el doble significado de la palabra Dick (diminutivo de Richard y “polla”, en inglés).

Mientras que la primera tiene una marcada impronta autobiográfica, como su propia autora reconoce - su padre “salió del armario” declarándose transexual y su hermana es lesbiana-, en la segunda, adaptación de un libro, es la obra la que marca la biografía de Jill Soloway, quien “salió de su armario” heterosexual para tener una relación con la poeta estadounidense Eyleen Miles -alter ego de Dick-, su musa, que ya inspiró un personaje de la serie “*Transparent*”, y que fue quien le condujo a Marfa, Texas, escenario de la serie y lugar de residencia de Miles.

## 2. Objetivos y metodología. Materiales y métodos

El objetivo de la investigación es demostrar que la serie reivindica el deseo femenino y la vanguardia artística feminista, ambas ligadas por su silenciamiento histórico. La mujer no ha estado legitimada para expresar el deseo sexual, y, de hacerlo, ha sido

criticada, vilipendiada, estigmatizada, cuando no, en tiempos y en culturas más punitivas, directamente torturada.

Exhibir una actitud sexual activa en la mujer ha sido tan denostado como exhibir una creación artística realizada por una mujer. El arte femenino, en todas sus formas, ha sido históricamente ninguneado. La mujer podía ser musa pero no artista, objeto pasivo pero no activo.

Las creadoras de la serie eligen un libro icónico del feminismo actual, *I Love Dick*, de Chris Kraus, adaptándolo libremente pero manteniendo y actualizando su esencia, creando un manifiesto audiovisual que pretende visibilizar, siempre con una mirada irónica, el deseo y la creación femeninas. Representa esta obra la vanguardia audiovisual feminista en la actualidad, en los tiempos del movimiento “Me Too” en los que se reivindica, desde Hollywood al mundo, la creación femenina.

La metodología ha residido en el visionado completo y repetido de la serie de televisión, la lectura del libro original en el que se basa la serie, *I Love Dick*, de Chris Kraus, y la lectura de artículos sobre la serie, en especial entrevistas con su co-creadora, Jill Soloway, así como críticas. Si la serie nos presenta de forma audiovisual un universo en el que lo que está en juego es la visibilidad de la mujer y de la artista, el libro sienta las bases teóricas de lo que los personajes actúan en la ficción televisiva, por ello son de suma importancia las citas de la novela epistolar, frecuentes en este artículo.

### 3. Análisis y discusión

El argumento inicial de la serie podría resumirse así: Chris, directora de cine experimental, es la acompañante de su marido, Sylvère, investigador, en una residencia artística en Marfa, Texas, un lugar en mitad de la nada, para la que él ha sido seleccionado. Ella tiene 39, él 56. Chris es la “mujer de”, la “holocaust wife”, como la llama otro residente, puesto que su marido es un investigador del tema del holocausto, al que ha dedicado su vida, al menos investigadora. Este peculiar tema no tiene explicación posterior, en cambio, en el libro en el que se basa la serie, la obra homónima de Chris Kraus, sí se explica porque Sylvère, francés, sobrevivió a un campo de concentración de niño (el libro se publicó en 1997, citando la edad de Sylvère, 56 años, algo plausible) y es de origen judío.

A Chris le deniegan la participación de su película experimental en el Festival de Venecia y está deprimida antes de conocer a Dick: “Did you know I was devastated before I met you?”<sup>1</sup>, reza un cartel.

La vida sexual de la pareja no es gran cosa, eso es algo explícito ya desde el capítulo piloto, en la escena en la que Chris se viste para la cena con Dick y Sylvère no se “enciende” al verla desvestirse y vestirse, probándose modelos. “Hubo un tiempo en el que...” Chris no termina la frase pero sabemos que es un tiempo pasado, hace ya años, en el que tendrían sexo en esa situación determinada.

Para Chris conocer a Dick es el revulsivo que necesita. Durante una cena informal del matrimonio con ella, en la que Chris se aburre por la conversación intelectualizada de su marido, hablando del Holocausto, de la estética del trauma y de cómo la materialidad de los muertos se transfiere a los vivos, Dick no sólo le echa en cara que no pagara la música que pretendía utilizar en su película “indie”, sino que arremete contra las mujeres directoras, de las que dice que no son tan buenas. Chris reivindica a Sally Potter, a Jane Campion, a Chantal Akerman... mientras que Sylvère, un intelectual quizá algo estereotipado, concede diciendo que Susan Sontag “she was great” (“era muy buena”).

En el libro *I Love Dick*, de Chris Kraus, se describe a la protagonista como alguien de quien “nadie espera mucho de ella” (Kraus 2016: 5). Esa definición serviría para la protagonista, la mujer acompañante del hombre, frustrada en su carrera artística y también reprimida en su vida sexual.

Pero Chris emprenderá un viaje interior a través del “romanticismo abstracto” de sus cartas a Dick en el que deberá encontrarse a sí misma, confrontando su vida de pareja y su vida artística.

### 3.1. Historia de una obsesión (sexual) femenina

“Every letter is a love letter”<sup>2</sup>, dice la primera “voz en off” y el primer cartel en el capítulo piloto. Una serie de carteles, leídos con “voz en off”, nos irán dirigiendo en la historia, encabezados de extractos de las cartas que la protagonista y su marido escriben.

---

<sup>1</sup> “¿Sabías que estaba devastada antes de conocerte?”

<sup>2</sup> “Cada carta es una carta de amor”.

El momento del enamoramiento, de ese flechazo repentino e idealizado que en inglés denominan “crush”, se produce la segunda vez que Chris ve a Dick –la primera es, desde el coche, montando en un caballo al llegar a Marfa-. Es en el piloto, durante la recepción a los miembros y adjuntos a la residencia artística que dirige Dick. Ella deambula sin que nada llame su atención, mirando alrededor, cuando su mirada se fija en Dick, que lía un cigarro, ajeno a todo. Chris se siente cautivada por él inmediatamente y su voz en off, además de un cartel, nos introduce en el tema principal de la serie, sin dejar lugar a dudas: “Dear Dick. This is about obsession”.<sup>3</sup>

“Dear Dick. Game on”<sup>4</sup>. Es la frase que propulsa a Chris a aceptar ese desafío interior. Decide quedarse en Marfa y no regresar a Nueva York, lugar al que pensaba irse al ser rechazada su película en el Festival de Venecia. La obsesión por Dick comienza y se ve materializada en las cartas que comienza a escribirle: “Dear Dick. I never understood until today how one chance meeting can alter the course of events in someone’s life”.<sup>5</sup>

El encuentro con Dick ha cambiado su vida y la de su pareja. Su marido, Sylvère, se excita cuando Chris le lee la primera carta y finalmente tienen sexo. Dick no sólo es el revulsivo de Chris, sino de la vida sexual de esa pareja, en declive hasta ese momento.

“Dear Dick, I’m totally obsessed with you. You’ve turned our house into a brothel.”<sup>6</sup> Ahora Chris y Sylvère tienen sexo salvaje, algo que no tenían desde hace años, como conoceremos en el episodio cinco. Chris, incluso, grita el nombre de Dick al follar, porque, aunque tiene sexo con Sylvère, lo imagina con Dick.

El deseo femenino ha sido históricamente un tema tabú, hasta bien avanzado el siglo XX, en el inconsciente colectivo. Este lo definió Carl Jung al explicar que bajo la capa superficial de lo inconsciente personal “descansa sobre otra más profunda que ya no procede de la experiencia personal ni constituye una adquisición propia, sino que es innata. Esa capa más profunda es lo llamado *inconsciente colectivo*” (Jung 2002, 4). Este inconsciente colectivo nos marca los estereotipos de género, y según estos, la mujer que muestra deseo es catalogada como una mujer mala, una *femme fatale*. Esa

<sup>3</sup> “Querido Dick. Esto es sobre la obsesión”.

<sup>4</sup> “Querido Dick. Empieza el juego”.

<sup>5</sup> “Querido Dick. Nunca entendí hasta hoy que un encuentro casual pudiera alterar el curso de los acontecimientos en la vida de alguien”.

<sup>6</sup> “Querido Dick. Estoy totalmente obsesionada contigo. Has convertido nuestra casa en un prostíbulo.”

“mujer fatal”, poderosa y diabólica, es producto de los miedos seculares del hombre a la “vagina dentata”, a verse dominado por ella.

Para la propia Chris, su fantasía erotizante mientras folla con su marido, es ver a Dick frente a ella, al que le pide: “Tell me that I’m a bad girl.”<sup>7</sup> Chris quiere ser acusada de ser una chica mala porque para ella eso es sinónimo de deseo, de lujuria.

Pero ¿es realmente Chris una mujer fatal? “La “mujer fatal” no tiene lazos afectivos, no tiene familia ni ataduras, y, si las tiene –matrimonio–, está deseando deshacerse de ellas: “Si están casadas, las protagonistas de estas películas han elegido, por razones económicas, hombres mucho mayores que ellas, lo cual implica infelicidad y, eventualmente, infidelidad. En cuanto a la maternidad se refiere, ninguna de las mujeres que aparecen en las películas del género han desarrollado esa faceta.” (Rodríguez 2006: 84). Chris sí responde a esos parámetros, pero no al género que suele ser el hábitat típico de la mujer fatal: el *noir*. Esta es una sátira, con cierto humor negro, sí, pero sin misterio o suspense.

Además, Chris es insegura, no es ambiciosa (al menos en lo material) y no encuentra un tipo duro que la confronte. Chris no es una mujer fatal, quizá una aspirante a serlo, pero sólo en el aspecto sexual. Simplemente, cree que debe ser lo que llama un “monstruo femenino” para tener licencia para desear: “I was born into a world that presumes there is something grotesque, unspeakable about female desire”<sup>8</sup>, dice Chris, frase literal tomada del libro (Kraus, 2016: 122). En este, la propia autora afirma: “Mi estado de ser ha cambiado del todo porque he convertido mi sexualidad: femenina, heterosexual, queriendo amar hombres, ser follada. ¿Hay alguna manera de vivir esto como una persona gay, orgullosa?” (Kraus 2016: 186) Así, Chris se pregunta si su deseo femenino no tiene derecho a equipararse con el de un homosexual, como si su marginación fuera mayor.

Y prosigue en su alegato: “But now what I want is to be undignified, to trash myself. I want to be a female monster. I want to have the kind of sex that makes breathing feel like fucking”,<sup>9</sup> dice Chris.

---

<sup>7</sup> “Dime que soy una chica mala.”

<sup>8</sup> “Nací en un mundo que presupone que hay algo grotesco, indecible sobre el deseo femenino”

<sup>9</sup> “Pero ahora lo que quiero es ser indigna, destruirme. Quiero ser un monstruo femenino. Quiero tener el tipo de sexo que hace que respirar se siente como follar”.

Esa frase “I want to have the kind of sex that makes breathing feel like fucking”<sup>10</sup> será después repetida como un “mantra” durante los ensayos a partir de improvisaciones que orquesta Devon –una artista local lesbiana- en la galería de Dick, y de los que resulta, provocada por la pasión excesiva de la interpretación de otra artista residente –Toby Willis- que una obra de Dick se rompa, con el consecuente despido de Devon.

¿Cómo actúa el deseo en Chris y en la pareja? El deseo actúa como invasor. El deseo invade la relación entre Chris y Sylvère y el deseo lleva a Chris a invadir el espacio vital de Dick: en el capítulo dos se apunta como oyente a su seminario, sin ser invitada, y hace su aparición de forma torpe invadiendo sonoramente el ambiente cuando suena su móvil. Además, invade el espacio físico de Dick, acariciándole el cabello, haciéndole sentir incómodo.

Para Chris, el deseo comienza sin conocimiento del objeto de deseo –apenas sabe su nombre y su cargo-, lo que irremediamente lleva a la idealización, al amor platónico. Porque, para ella, en realidad, no es necesario que Dick haga nada, que diga nada. En la novela, se explica así: “En un sentido, Dick no es necesario. Él tiene más que decir no diciendo nada y quizá es consciente de ello” (Kraus 2016: 43).

El capítulo cuatro comienza con una pieza de video-arte en la que aparece una chica mirando una fotografía de un periódico que retrata un chico de físico atractivo. Ella dice: “Algunas veces pienso que mis problemas se resolverían si le pudiera encerrar en un sótano. Le llevaría comida tres veces al día, limpiaría su bello cuerpo con cuidadosa ternura. Luego, cuando tuviera tiempo libre, le soltaría para nuestro placer. Podríamos ir al cine, a estrenos, o a comer fuera. Él leería artículos interesantes en su tiempo encadenado. Luego, por las tardes, él me hablaría de todo lo que había leído ese día. Sería maravilloso. Y sería mío”. La pieza ironiza sobre la sublimación del ser deseado y también sobre la fabulación en la obsesión. La voz femenina cuenta una agenda irreal e idealizada de lo que sería la vida con el hombre deseado. Como ella, Chris no manifiesta ningún deseo de relación real, fuera de la sexual. En realidad, es ese enamoramiento obsesivo lo que construye la narrativa, desde el plano platónico, imposible, irreal.

---

<sup>10</sup> “Quiero tener el tipo de sexo que hace que respirar se siente como follar”.

Esa atracción platónica por Dick hace que la mirada de Chris sobre él tenga, en ocasiones, un elemento de parodia. “Esta es una narrativa que empuja la mirada femenina al frente y al centro. Y como no estamos habituados a eso, los planos persistentes de Dick siendo Dick, su *topless* frecuente mientras desayuna y esquila un cordero, parecen exagerados y cómicos”<sup>11</sup>. Pero es simplemente la representación de la mirada de admiración-idealización del deseo a la que el universo creativo masculino nos tiene acostumbrados, pero ahora, con los roles subvertidos, parece extraño y cómico.

Es la posesión lo que quiere la protagonista del vídeo, pero ¿qué quiere Chris? ¿Follar con Dick o poseerle? ¿Sabe ella realmente lo que desea o se ve sumergida en la vaguedad, como dice Sylvie, la protagonista de su película seleccionada y rechazada en el Festival de Venecia?

“La unidireccionalidad de la relación es crucial y misteriosa. A través del libro, el lector es muy consciente de que nuestra comprensión de Dick está formada enteramente a través de la mirada de Chris en él. No vemos a Dick excepto a través del prisma de su deseo.”<sup>12</sup> Como en el libro, en la serie vemos a Dick a través de Chris. No hay una mirada objetiva sobre él, no puede haberla. Es la mirada del deseo, la de Chris.

Chris lee otro encabezamiento en el capítulo tres: “Dear Dick. Desire isn’t lack, It’s excess energy. A claustrophobia inside your skin”<sup>13</sup>. Describe así la necesidad de sacar, exteriorizar, exorcizar, el deseo. Es por ello que Chris necesita proclamarlo, decirlo, mandándole primero las cartas y después haciéndolas públicas.

Para Dick, Chris es una presencia incómoda, y sus cartas, una agresión a su intimidad. Por eso decide rechazarla cuando ella inicia el juego de seducción. Chris muestra un comportamiento adolescente cuando Dick la rechaza, en el capítulo cuatro. Él le dice que debe parar, a lo que ella replica que no cree que él quiera que ella pare. Chris no acepta un no por respuesta, es más, cuestiona ese no. Y le cuesta digerir el no más rotundo de Dick cuando continúa diciendo que ni ahora ni nunca, que no la encuentra interesante.

---

<sup>11</sup> Ghose, Anindita; “Art, desire, and 'I Love Dick'”, Mint, Nueva Delhi, 2 de Junio de 2017, p.1.

<sup>12</sup> Norris, Sian. “I Love Dick: what makes a feminist classic?”. OpenDemocracy ; Londres, 28 de Octubre de 2016, p.1.

<sup>13</sup> “Querido Dick. El deseo no es falta, es exceso de energía. Una claustrofobia dentro de nuestra piel”.

En lugar de aceptarlo, Chris se va al Saloon “Lost Horse”, “Caballo Perdido”, a bailar con el resto de grupo de jóvenes para exhibirse ante Dick: bebe, baila, se deja llevar... Como reza un cartel previo, con su “voz en off”, Chris le dice: “Dear Dick. Did you think this is going to be pretty?”<sup>14</sup>. Así ella le reta, como diciéndole que no va a ponerle las cosas fáciles. Si ella es rechazada, va a exhibir su rechazo, hacer que él esté incómodo, como ocurre en el bar.

Su forma de filtrar la frustración es con el exceso, reflejado en una escena del capítulo tres en la que, después de discutir con Sylvère duramente sobre su relación de pareja, se entrega al “taco porn” –como lo llama un residente asombrado- comiendo una cantidad desmesurada de tacos que venden en una caravana callejera.

Una reacción más fuerte a ese rechazo lleva a Chris a exhibir su deseo: cuelga las cartas en las paredes de la emisora de radio de Marfa, el lugar más público del pueblo. Escuchamos su voz diciendo que está completamente preparada para asumir las consecuencias. Dick reacciona con cólera y le ofrece a Sylvère ayuda mental para Chris, pero ¿es realmente el deseo de Chris algo patológico?

En el capítulo seis, Chris dice que su obsesión por Dick le ha permitido aceptar sus fracasos: su fracaso como cineasta y el fracaso de su matrimonio. Entonces el deseo por Dick es sanador, no destructivo. Además, es creativo, porque de él resulta una obra literaria.

Chris se siente atraída por el rechazo que ella misma causa, una característica masoquista de su personalidad. ¿Busca Chris, en realidad, sentirse rechazada, como apunta Sylvère en el libro? Este afirma que “lo que me hiera más es lo confundida y lo desorientada que estaba Chris, revertiendo su reacción a enamoramientos cuando era más joven y yo no estaba alrededor para ser testigo de ellos” (Kraus 2016: 35).

En el mismo sentido, sobre la motivación del deseo obsesivo en Chris, Sylvère defiende en el capítulo seis que obedece a que ella quiere ser rechazada por hombres tranquilos y desesperados. Es la traslación de otra frase de Sylvère en el libro: “Tu personalidad de cowboy combina tan bien con los sueños que tiene Chris de los hombres desgarrados, callados y desesperados que la han rechazado” (Kraus 2016: 13).

---

<sup>14</sup> “Querido Dick. ¿Creías que esto iba a ser bonito?”.

¿Es verdaderamente la atracción al rechazo, *ergo*, a la destrucción, lo que hace a Chris desear a un hombre, si no inalcanzable, que no responde, al menos, a ninguna de sus maniobras de acercamiento?

La confrontación con el Dick real hace que Chris no sepa cómo reaccionar cuando este aparece en su habitación del motel con el claro objetivo de satisfacerla. Dick lo manifiesta con rotunda claridad: “I thought I was here to obliterate the walls of your desire” (“Estoy aquí para destruir las paredes de tu deseo”), dice, decidido a, de una vez por todas, darle lo que ella demanda. “Estoy aquí para darte lo que quieres”, dice Dick, y se ofrece seguirle el juego. Pero Chris manifiesta una gran inseguridad, le pregunta qué quiere que haga, si se quita la ropa, a lo que recibe una respuesta socarrona de Dick: “I’m not uncomfortable with the idea” (“No estoy incómodo con la idea”), dice el “cowboy”.

El Dick real se presenta y Chris no sabe qué hacer con él. En realidad, no sabe nada sobre él. Cuando Dick le pregunta qué quiere saber sobre su infancia, y le ofrece ir a cenar y charlar sobre el “mito andaluz del paraíso” y las “herramientas extrañas del Oeste Americano”, ironizando sobre temas de conversación intelectualizados, él mismo se responde, diciendo que no cree que quiera saber nada sobre él.

Cuando el objeto de deseo se presenta, no hay que ponérselo fácil a la protagonista – regla número uno de la escritura dramática- y entonces surge de nuevo el conflicto: al descubrir que Sylvère le pidió que fuera, Chris le echa. Furibunda, va a ver a su marido y le anuncia su vuelta, en solitario, a Nueva York. Pero Chris, que ha estado muy cerca del coito, no renuncia a un último encuentro con Dick. “Dear Dick. My body has become a divining rod. Seeking to quench a lifetime of thirst. I’m drawn to your land one last time”<sup>15</sup>, escribe y lee Chris. Es ese deseo sin satisfacer lo que lleva a Chris al rancho de Dick en un último intento por consumir finalmente el sexo con Dick.

“Oh, God, you’re so beautiful!” (“¡Dios mío, eres tan hermoso!”), exclama Chris ante el cuerpo de Dick. La admiración, el deseo físico, es lo que está en juego. Pero cuando se ha sublimado tanto ese deseo, sólo puede aspirarse a que, cuando se consume, sea perfecto. Y algo no lo hace perfecto cuando, en los prolegómenos, Dick encuentra sangre en la mano y ambos se dan cuenta de que le ha venido la regla. Ese momento tan

---

<sup>15</sup> “Querido Dick. Mi cuerpo se ha convertido en una vara de zahorí. Buscando saciar una vida entera de sed. Me siento empujada a tu tierra una última vez”.

humano, tan lejos de la sublimación, rompe la magia y les devuelve a la realidad. Chris, vestida con la camisa y el sombrero de Dick sale de la casa, dejándole mientras él está en el lavabo lavándose las manos manchadas de sangre femenina. Ella sale, con sangre cayéndole por la pierna, caminando en un cálido atardecer. Poderosa en su decisión, por fin toma las riendas de su destino, por fin es fuerte. Chris, la acompañante insegura, termina siendo una mujer “emponderada” del nuevo milenio definiendo su propio camino.

### **3.2. El “trío” platónico, el revulsivo de la sexualidad dormida**

El triángulo, el “menage à trois”, es un elemento clásico del conflicto amoroso: un miembro de una pareja se enamora con reciprocidad de un tercero. La coexistencia del trío hace que la relación se rompa o, por el contrario, termina siendo aceptado por todas las partes. Este último caso es el que se representa en la serie.

El sexo en la pareja había muerto cuando Chris y Sylvère conocen a Dick. Chris recuerda, en el capítulo uno, que ella estaba devastada antes de conocerle. Y lo dice haciendo un gesto de masturbarse con un encendedor de cocina.

En el capítulo piloto, antes de ir a la cena, Sylvère le dice a Chris que se arrodille, que va a follarla. Cuando ella le dice que no, él le echa en cara que es ella la que no quiere, la que quiere seguir esa “sequía” con la que él quería terminar. La negativa de Chris es la justificación que necesita Sylvère, cuya desidia hacia el sexo común en realidad comparte, aunque no quiere reconocer como ella.

No sabremos hasta el capítulo cinco que la pareja ha dejado de tener sexo hace años. En este, Chris relata, en un interesante ejercicio visual en que se observa, presente en la escena de los “flash-backs”, a ella misma más joven y a Sylvère haciendo el amor, cómo la pareja dejó de tener “kinky sex”, sexo fetichista, al año de casarse y de tener sexo en absoluto a los cinco años. Ella “forgot what lust felt like” (“había olvidado cómo se siente al tener lujuria”). Esa lujuria perdida es la que vuelve al matrimonio cuando Dick entra en sus vidas.

“No sé por qué no lo hicimos hace años”, dice Sylvère a Chris después de su primer polvo tras el encuentro con Dick. Ella justifica que sea Dick el motor del mismo diciendo que es fruto de una “fantasía adulta sana”, como si fuera una película erótica. Pero Dick es, además de objeto de deseo, sujeto de deseo.

Con Dick entra en juego la fantasía sexual del “trío”. En el capítulo tres, Chris le pregunta a Sylvère por qué han sido monógamos todo ese tiempo. Él replica con un simple: “es más fácil”. La monogamia como forma social de continuar una relación de pareja no está exenta de represiones. Chris, pero también Sylvère, hacen un ejercicio de sublimación al crear un “trío” mental, no real, con Dick, un trío platónico.

En la novela, Chris está en desacuerdo con Sylvère, quien dice que esa correspondencia no tiene nada que ver con él (con Dick), que es sobre ellos como pareja (Kraus 2016: 36). Para Sylvère, Dick es un afrodisiaco mental. Chris, en cambio, cree que lo que ha empezado a crear con Dick es un caso práctico (Kraus 2016: 37), porque ella quiere tener sexo con Dick, no dejarle en el plano platónico en el que le confina su marido.

Pero ¿se siente Dick atraído por ella? En realidad, no es hasta el capítulo cinco en el que vemos a Dick como hombre sexualmente activo, como un ligón. La propia Devon relata cómo le admiraba cuando era niña y cómo aprendió de él las técnicas de seducción hacia las mujeres. Dick queda retratado entonces como un “Don Juan”.

El donjuán es el arquetipo por excelencia del seductor, un hombre con gran apetito carnal, un adicto a la seducción, un coleccionista de amantes, o todo eso junto. Ortega y Gasset afirmaba que “Don Juan no es el hombre que hace el amor a las mujeres, sino el hombre a quien las mujeres hacen el amor”, y sobre “el hecho que existen hombres de los cuales se enamoran con superlativa intensidad y frecuencia las mujeres” se preguntaba: “¿En qué consiste ese don extraño? ¿Qué misterio vital se esconde tras ese privilegio?” (Ortega y Gasset 1968: 33). Es decir, que el Don Juan no es sólo un seductor en potencia, el Don Juan logra *de facto* la seducción gracias a ese don que le capacita para atraer al sexo opuesto.

Dick es un donjuán, narcisista y egocéntrico. No necesita hacer nada para suscitar deseo, como vemos en el capítulo cinco, en el que todas las mujeres de la comunidad (Paula, Toby, Devon) hablan de su fascinación por Dick. Y, en el caso de Chris, Dick es, sin pretenderlo –o quizá sí- objeto de deseo.

En el trío amoroso, incluso en el consentido, es la exclusividad del amor aquello que provoca conflicto. El sentido de posesión juega en contra del equilibrio de la relación. Así, el gran conflicto de los “tríos” son los celos. En paralelo a la excitación sexual en la

pareja, Dick despierta también los celos en Sylvère. Este le hace prometer en el capítulo cuatro a Chris que no tocará a Dick cuando le confronte para explicarle lo de las cartas, temiendo seguramente perderla.

Sylvère y Dick, los dos personajes masculinos que son vértices del triángulo amoroso, no pueden ser más distintos. Ante el intelectual “de libro” Sylvère, está el “cowboy”, Dick. En el capítulo uno, Dick le confiesa a Chris que no ha leído un libro en diez años: “I’m post idea”, dice. Ella se pregunta qué es eso. Y es que Dick es el post artista, el post hombre, de vuelta de todo, sin necesidad de hacer nada para epatar, para provocar, sobre todo deseo. Y no lo hace, aunque, en el capítulo seis, Sylvère acusa a Dick de haberla seducido con su “quiet persona”, con su personalidad callada.

Sylvère no solo aparece como un celoso, también como un cobarde cuando, en el capítulo tres, le pide a Chris que le diga a Dick que las cartas son sólo una obra de arte y que él no tiene que ver con ello. Sylvère teme que su masculinidad quede en entredicho y, también, su reputación. Dick es quien le ha seleccionado para la residencia artística, presumiblemente de cierta fama en la comunidad intelectual y artística.

Pero los temores se desvanecen cuando las cartas son públicas y el matrimonio ya ha discutido sus cuitas- Entonces, Sylvère, al confrontarse con Dick, le dice que debe follarse a su mujer para que le vea como un mortal, es decir, para bajarle del pedestal. Este punto de giro en el guion lleva al inevitable desenlace: a la materialización de la infidelidad, con la expresa “autorización” del cornudo. Aquí tampoco Sylvère acepta un no por respuesta, y cuando Dick le dice que no se siente atraído por Chris, Sylvère le dice que sí, que lo está. “Bueno, has llamado mi atención”, dice socarronamente Dick a Chris cuando acude verla al motel donde se ha refugiado, concediendo que finalmente ella ha conseguido atraerle.

Sylvère aparece en el último capítulo como un hombre liberado, por fin, de los celos, porque, como dice a Devon, “no puedes amar a alguien si no estás dispuesto a sacrificarte tú mismo”. Y exterioriza y exorciza esa liberación en la “beauty dance”, la danza ritual de la belleza, orquestada por Devon.

En el capítulo final de la serie, el octavo, Sylvère escribe una carta a Dick culpando al aire del desierto que se metió en su cabeza esa primera noche en la que empezó todo, las

cartas, el deseo. O quizá querían “ficcionalizar” la vida un poco, explica Sylvère. En la carta, le pregunta a Dick si Chris y él tenían derecho a empujar sus fantasías hacia él, hacia Dick.

Pero Sylvère finalmente acierta con su disección de lo ocurrido, en el que refleja lo platónico del juego de cartas: “Supongo que debería agradecértelo. Todo este tiempo creíamos estar escribiéndote cartas a ti, pero le estábamos escribiendo cartas al amor”, dice. En este sentido, Sylvère verbaliza en el libro (Kraus, 2016: 43): “In a sense, Dick isn’t necessary. He has more to say by not saying anything and maybe he’s aware of it”<sup>16</sup>. Y es que, si en el libro “Dick termina metafóricamente “asesinado” y transformado en un lienzo blanco en el que se proyectan los sentimientos y deseos más reprimidos de la pareja, creando una obra de arte volátil y apasionada, un manuscrito en el que Dick es realmente el personaje menos importante”<sup>17</sup>, porque los protagonistas son, casi a partes iguales, la pareja, en la serie los deseos reprimidos se vuelcan sobre todo en ella, en Chris, y, en un segundo plano, en su matrimonio con Sylvère.

El juego triangular de la pareja es una representación de las relaciones románticas postmodernas. Los límites de la pareja son, hoy, fluidos, no estancos.

Deconstruir, explorar los límites, fenómenos tan omnipresentes en otros ámbitos de la vida social y relacional, alcanzan a la pareja. La pareja aparece como interrogante más que estructura que se da por sentada, espacio exploratorio más que de realización. La búsqueda de la identidad individual prevalece sobre la construcción de la pareja; no se realizan los individuos *dentro de* la pareja sino *confrontados a* ella, y la pareja funciona cada vez menos como meta y más bien como puesta al desnudo de sus propias disfunciones y de los fallos, las carencias, del individuo. Lo inmanente (la necesidad inmediata, la fuerza de las pulsiones) se impone sobre lo trascendente (la sublimación de los instintos, los ideales, lo que guía y condiciona el recorrido existencial del sujeto) (Imbert 2015, 1)

Es, pues, una deconstrucción del matrimonio Sylvère-Chris lo que narra la serie, a través del trío platónico con Dick, para confrontar sus carencias, principalmente sexuales, y buscar su identidad individual. Sylvère renace soltando el lastre de los celos y con su virilidad transformada. Chris resurge como una mujer fuerte y emponderada, individualizada, libre.

<sup>16</sup> “En un sentido, Dick no es necesario. Tiene más que decir no diciendo nada y quizá se ha dado cuenta de ello”.

<sup>17</sup> Bularca, Diana, “Book review: *I love Dick*”. Norwich born & read. Diciembre de 2018.

### 3.3. Chris, Dick y Devon, los artistas en el desierto de la creatividad

*I love Dick* retrata tanto la obsesión, la pasión amorosa, como la vocación artística y creativa. No sólo es la sexualidad la que está en jaque para Chris, la protagonista, es también su propia identidad como artista. El rechazo de los críticos en Venecia, aunque con la excusa de no contar con los derechos de una canción, va más allá cuando, en el arranque del segundo episodio, aparecen los críticos italianos visionando “Sylvie and Jerome”, la película de Chris. Ellos dicen que es terrible, pero es que lo que vemos es una versión grotesca, en tono de sátira, de escenas de una película “indie” con ínfulas de película de autor francesa. En el capítulo dos, ella reconoce que su película está inspirada en una época de su vida en la que le interesaba el Teatro de la Crueldad de Artaud. Siguiendo esa referencia, que expuso el escritor francés Antonin Artaud en su libro “El teatro y su doble”, editado en 1938, el autor trata de despertar al espectador a través de escenas violentas y chocantes. Pero esta referencia culta, en cambio, se queda en la sátira para la inmensa mayoría de los espectadores, que muy probablemente desconocen los postulados de Artaud. Es una referencia, pues, para entendidos, iniciados en la crítica teatral. Lo que realmente trasciende al común de los espectadores es la “pose” afrancesada y elitista de Chris. Y en la discrepancia en lo que ella desea conseguir como artista (el éxito en forma de reconocimiento intelectual) y lo que consigue (ser rechazada en uno de los Festivales de cine más elitistas en el circuito internacional y ser criticada por Dick, su objeto de deseo) reside la comicidad.

De Dick sabemos que, como artista, está en el “dique seco”. En el segundo episodio, Chris le pregunta por qué no ha hecho nada en siete años, si es porque ha conseguido la perfección. En cierto modo, Dick es un “Salinger” del arte, un recluso que se ha autoexiliado en Marfa, en mitad de un desierto, no sólo físico sino también artístico. La residencia de artistas que promueve, con ayuda de Paula –a quien termina dejando todo cuando sufre una catarsis que le provoca volver a ser activamente creativo– son un oasis.

Devon es la tercera artista en el dique seco. Cuando termina el soliloquio de Chris en el capítulo dos, nos damos cuenta de que este es inspirador para Devon, quien la describe en el capítulo dos como alguien que “trata de ser alguien pero se odia a sí misma”. Devon, lesbiana, asume su sexualidad con total normalidad, no así su origen latino.

Reprende a su hermana Mercedes cuando la llama Dolores, su verdadero nombre, que rechaza desde joven.

También Devon se ve envuelta en un triángulo y también, como Sylvère, resulta perdedora –como lo fue de joven en su primer enamoramiento con una chica de la facultad- cuando Toby conoce a Lawrence, un chico, en el bar, y termina yéndose con él.

Estos tres personajes coinciden en el tiempo y en un espacio concreto: Marfa, Texas. Gibbons y Soloway apuestan por cambiar el escenario original de la novela, Crestline, un pueblo situado en las montañas de San Bernardino, California, por Marfa, un lugar en medio de la nada en el desierto de Texas que es un lugar simbólico, en el que se explica perfectamente la metáfora del desierto creativo. “This place is both dumpy and hip”, dice Sylvère en el capítulo dos calificándolo a la vez de falta de atractivo y de moderno. Después, en el mismo capítulo, dice que es “creepy”, terrorífico, y que las personas que lo habitan están “damaged”, heridas, que es como una “hell mouth”, una boca del infierno. Y esto lo dice después de dar un paseo con Toby, en el que ella le hace de cicerone y le enseña un gato tuerto y una casa donde dice que vive una verdadera nazi, la chófer de Hitler, dato que Sylvère pone en duda, puesto que no cree que Hitler tuviera una chófer mujer.

Marfa es desierto, es soledad. La residencia artística requiere soledad, por eso en el capítulo piloto un residente le advierte a Chris que habitualmente los residentes no llevan a sus parejas, “es por la soledad”, dice. Soledad para crear, soledad para no crear.

¿Qué hizo que Dick abandonara la creación? Cuando recibe las cartas de Chris y las lee, Dick va al bar y comienza a beber. Por los comentarios de los otros clientes, sabemos entonces que Dick bebía. ¿Se refugió en la bebida al caer en el “dique seco” creativo, o fue precisamente el alcohol lo que le hizo abandonar la creación?

Después de beber, en la galería de arte, le grita a una imaginaria Paula –la organizadora de la residencia- que tienen que librarse de la “Holocaust wife”, la “esposa del Holocausto”. Y es entonces cuando ve su ladrillo roto –por Toby, accidentalmente durante los ensayos-, su obra por los suelos. ¿Se siente el ego masculino de Dick como su obra, roto, por el juego de deseo de Chris y Sylvère?

Dick, renunciando a la galería y a su seminario, vuelve a su carrera artística en el último capítulo, con unas gigantescas rocas que marcan el camino a su rancho. Dick se confiesa a Chris y le dice –por fin contando algo de su vida, lo que no ha hecho hasta entonces- al final del último capítulo que hace tiempo llegó desde Nueva York para apartarse del ruido, y que ahora se da cuenta de que el ruido está en su cabeza y que está pensando en “tomar algunos riesgos”. Refiriéndose a su nueva obra, cuando le pregunta a Chris si le gusta, esta dice que necesita más tiempo para procesarlo. Y es que Chris nunca ha manifestado admiración por Dick como artista. De hecho, en la novela, dice que “como artista, encuentra el trabajo de Dick desesperadamente ingenuo, aunque ella es amante de ciertos tipos de mal arte” porque el “mal arte hace al que lo ve mucho más activo” (Kraus, 2016: 5). Ni Dick admira a Chris como creadora, ni ella a él.

Poco sabemos de Dick, apenas pinceladas, aunque sí se nos muestra algo de su obra artística. En el capítulo cinco, las mujeres de la comunidad hablan de su fascinación por Dick. Devon le admira como hombre –él fue su maestro en las técnicas de seducción-, sin embargo Toby Willis cuenta que de pequeña tenía un libro con la obra de Dick y transmite cierta admiración. También Paula, la galerista de color, le admira, quizá como hombre, pero sobre todo como artista.

Dick vuelve a crear y también lo hace Devon. En los primeros episodios, ella es también una artista que no crea, hasta que lee las cartas a Dick. Estas serán la fuente de inspiración para una nueva obra teatral. De esta sólo veremos los ensayos, pero encontrará otra fuente de inspiración en Toby. La *performance* ritual que organiza Devon con ayuda de los residentes en el octavo y último capítulo es la catarsis del pueblo. Es lo que llama “beauty dance” para homenajear la belleza. Si la *performance* de Toby –desnudándose ante un grupo de hombres y millones en internet- es de denuncia, esta, en cambio, es de concordia, de aceptación. Los hombres bailan celebrando su belleza interior. El lugar elegido es la casa en la que Devon ha escrito con *graffiti* la palabra “The Skid”. Son ellos “skids”, marginados del sistema, artistas en la frontera que celebran el regreso de la creatividad.

### 3.4. Vanguardia y feminismo

Chris ironiza en el episodio dos sobre los referentes en las vanguardias feministas en un diálogo/monólogo con Devon, otra artista torturada. Chris reconoce que Maya Deren, la

figura totémica de la vanguardia audiovisual femenina, le aburre. Sin embargo, Chris es una Maya Deren aspiracional. Si Maya Deren, la “madre” del cine “*underground*”, experimental y de vanguardia, la primera mujer en ganar una beca Guggenheim, realizaba obras intelectuales, con vocación transgresora, Chris trata de seguir su estela con su película rechazada en Venecia. En el capítulo ocho se menciona en los títulos de crédito finales “At land”, el vídeo experimental mudo que Maya Deren dirigió en 1946, en el que una mujer vaga por una playa y se encuentra con cuatro hombres, con los que habla y pasea. La escena que probablemente inspiró a Jill Soloway es una de las últimas, en la que Chris, bañándose en la piscina del rancho de Dick, ve a dos hombres jóvenes, uno dice que es su “aborto” y otro su “aborto natural”, una escena surrealista e introspectiva a la vez.

Chris cuestiona la visibilidad de las mujeres artistas. Ella se siente invisible, dice en el capítulo dos. “I’m beginning to think there’s like no such thing as a good woman filmmaker”<sup>18</sup>, mencionando, quizá con cierta envidia a Sofia Coppola, “with the cute, perfect chesnut highlights” (“con sus monas, perfectas mechadas castañas”). “Oh. How do you get that brunette? Lots of money” (“¡Oh! ¿Cómo consigues ese moreno? Mucho dinero”), dice. Y en su lista de referentes, cineastas, no menciona una sola mujer: Scorsese, Cukor, Coppola (Francis Ford, especifica). Todos hombres, todos grandes directores.

“It’s a wonder that any woman can think of herself as an artist”<sup>19</sup>, dice Chris. Toby Willis, la talentosa receptora de la beca Guggenheim, dice en el capítulo cinco, en su propia carta a Dick, que hay quinientas veces más desnudos femeninos en los libros de Historia del Arte, que mujeres artistas”. Pero ella, en una reunión de grupo en el episodio dos, no reconoce su trabajo como feminista, cuando Paula la presenta, dice que es “formalist foremost”, principalmente formalista. Esta experta en porno duro, “hard core porn”, dice no querer discutir su “política”, estudia sus formas, sus colores, la composición. Su tesis de Grado versó sobre qué le pasa a la cara de una mujer cuando hace felaciones dobles. Y, para su tesis de Doctorado, escribió sobre el “gaping”, cuando un grupo de hombres practica sexo anal con una mujer y después miden cuándo se ha ensanchado su orificio.

<sup>18</sup> “Estoy empezando a pensar que no existe una buena cineasta femenina”.

<sup>19</sup> “Es un milagro que ninguna mujer pueda considerarse ella misma como una artista”.

De todas las mujeres representadas en la serie *I Love Dick*, es Toby la más transgresora. Su imagen etérea –pálida y pelirroja, pelo largo, mirada dulce- puede parecer ingenua, como cree Sylvère al conocerla, pero no tardaremos en descubrir su falta de prejuicios, su crudeza. Toby es la más pura representante del género “binario”, con el que se identifica su co-creadora, Jill Soloway: no duda en tener sexo con la lesbiana Devon pero tampoco en irse con un “machote”, Lawrence, delante de sus narices. Toby, además, es provocadora. Ella, al ver un cartel de una mujer desnuda en la puerta de una caravana en el campo de extracción que llaman “campo de hombres”, en el que trabaja Lawrence, decide ejecutar una *performance*. Allí, delante de todos, se desnuda y cuelga en internet el vídeo, con una animación de ojos mirándola. La performance se ve interrumpida por fragmentos de video arte (“Freeing your body” la performance referencial de la artista serbia Marina Abramović) y de video porno. Devon la critica al verla, pero cuando llega la policía, la imita, desnudándose, en solidaridad, o en “sororidad” femenina. Y el vídeo se hace viral, como le cuenta Paula a Dick: tiene millones de visitas, una celebridad instantánea en las redes. Toby le dice a los hombres – y a las redes-: “I offer my body, my visibility, my privilege. I invite an open dialogue”<sup>20</sup>. La suya es una provocación con un objetivo, la reflexión. Toby quiere, con su acto, que el desnudo femenino sea incómodo, que motive un diálogo, una reacción. No sólo la de los hombres del campo, que la miran perplejos, sino también la de los que la ven por internet.

Mientras los hombres ven la *performance* de Toby, los habitantes del pueblo leen las cartas de Dick que ha colgado Chris en la emisora de radio, como si de otra *performance* se tratara. Las cartas, en realidad, son un proyecto artístico-literario de Chris.

Chris ha encontrado en Dick su inspiración, su Galateo. Pígmalión, el mito clásico de Ovidio, reinterpretación de un mito más primitivo de un rey chipriota que esculpía una Venus, nos habla del hombre que creó una mujer de marfil, una virgen inanimada, decepcionado de las de carne y hueso. El escultor se enamoró de su obra de arte, a la que llamó Galatea, y la trató como a un ser humano, hasta tal punto que llegó a pedirle a Afrodita encontrar una mujer a imagen y semejanza de su creación. El deseo se vio

---

<sup>20</sup> “Ofrezco mi cuerpo, mi visibilidad, mi privilegio. Invito a un diálogo abierto”.

cumplido cuando Pigmalión siente que tiene vida y que se ruboriza al ser besada, entonces se transforma en mujer.

Este mito, que ha tenido frecuentes traslaciones al cine (recordemos las clásicas *My Fair Lady* o *Vértigo*, con Galateas femeninas), encuentra su reverso, en términos de rol de género, es *Fabricando al hombre perfecto* (1987). En esta película de Susan Seidelman, su protagonista es ahora una mujer, una “pygmaliona” que se afana en construir a un androide de última generación, Ulysses (John Malkovich), ese “hombre perfecto” del que, como no podía ser de otra manera, se enamora.

El propio Sylvère defiende ante Dick que él es el “muso” de Chris. Pero a Dick ser un “muso” le resulta humillante. El amor es humillante, afirma Sylvère. Ser objeto de deseo es humillante y, sin embargo, es una respuesta dada desde el patriarcado, porque las mujeres han sido históricamente las musas de los creadores, ellos han sido los pigmaliones. Y es que, al airearse las cartas en el pueblo, Dick es objeto de mofa de los toscos lugareños, que le llaman “Picasso” y “Letra Escarlata”. Herido en su ego masculino, Dick se rebela, en un principio, contra su papel de “galateo”.

La serie reivindica el trabajo de las mujeres creadoras, de las que han apostado por ir más allá de los cánones, de las vanguardistas. En la novela, su autora afirma que “ser mujer todavía significa estar atrapada en lo puramente psicológico”, porque el lado emocional, femenino, aterroriza al mundo, que rechaza que pueda ser objeto de una disciplina (Kraus, 2016: 180). Kraus y Soloway quieren sacar a la mujer artista del ostracismo y visibilizarla. Kraus reflexiona en su novela: “Me pregunto por qué cada acto que narra la experiencia vital femenina en los años 70 ha tenido una lectura sólo como “colaborativo” o “feminista”. Los Dadaístas de Zurich también trabajaron juntos pero eran genios y tenían nombres” (Kraus, 2016: 134). En cambio, las artistas no han tenido nombres, en la mayoría de los casos.

Así, las referencias de video-artistas y performances femeninas en la serie son constantes. En el capítulo seis se muestra un fragmento de la *performance* “*Freeing the body*” (“*Liberando al cuerpo*”) de Marina Abramović, que tuvo lugar en la galería Mike Steiner de Berlín en 1976. En ella, la artista se envuelve la cabeza con un pañuelo negro y baila, desnuda, al ritmo de percusión africana hasta que cae, desfallecida. Esa obra, que se encuentra en el Moma de Nueva York, es de una artista ya consagrada. Pero en *I*

*Love Dick* se contextualiza la *performance*, ya que no tiene lugar en una galería de arte, donde haya entendidos abiertos a recibirla, sino en un lugar abrupto en medio de la nada, coto de machos toscos, para que la provocación sea más exagerada, para que el contraste entre lo sublime de la expresión artística y lo bruto del desierto de Texas ante un público poco pulido sea más real.

Otra referencia, siempre femenina, es la que inspiró la “beauty dance” final, y que, como se recoge en los títulos de crédito, obra de la dramaturga americana Sibyl Kempson. Se trata de una performance llamada “*12 shouts to the ten forgotten heavens*” (“*12 gritos a los diez cielos olvidados*”) y fue un encargo del Museo Whitney de Nueva York, donde se presentó en doce ocasiones para marcar el solsticio y el equinoccio entre marzo de 2016 y diciembre de 2018. La obra, ideada como una creación que celebra el cambio de días y estaciones, se beneficia, asimismo, de la investigación sobre rituales performativos indígenas y chamánicos de Thomas Riccio. Es, por tanto, una obra colaborativa.

Soloway se inspira en artistas de vanguardia femeninas y feministas para su obra, como Deren, Abramović o Kempson. *I Love Dick* homenajea a estas mujeres, alejadas en su día del “*mainstream*” pero que ahora son artistas consagradas que cuelgan sus obras en museos y, sobre todo, que han plantado la semilla para las cineastas contemporáneas, como la propia Soloway.

### 3.5. El fin del patriarcado

En la temporada uno, episodio cinco de *I Love Dick*, de Amazon, titulado “Una Corta Historia de Chicas Raras”, las protagonistas femeninas se turnan dirigiéndose al macho alfa en el centro de su mundo. De pie en el desierto de Marfa, mirando a la cámara, cada mujer invoca a Dick, el “Gran Hombre”. La implicación es que, ya que este artista alpha puede haber estado demasiado absorbido para darse cuenta que las mujeres que le han rodeado en el pasado –las artistas, galeristas, trabajadoras, novias, amantes-, ahora le harán darse cuenta de ello. “Querido Dick, qué tal si todas empezamos a escribirte cartas”, propone Chris (Kathryn Hahn). “Querido Dick, no estamos lejos de tu puerta”, entona India Menuez al final del episodio. “Tu tiempo se está acabando”.<sup>21</sup>

Ese “tu tiempo se está acabando” dirige un mensaje claro a los “machos alfa”, a los hombres dominantes, anunciando el fin próximo del patriarcado.

<sup>21</sup> Zimmerman, Amy. “Amazon Never Deserved ‘I Love Dick’s’ Transgressive Feminist Brilliance. The Daily Beast”, New York, 20 de Enero de 2018, p.1.

“No es de extrañar que Soloway haya descrito *I Love Dick* como “un instrumento de la revolución patriarcal”. Pero, mientras Soloway ilustra tan hábilmente el derrocamiento del patriarcado desde una mirada femenina, este no es un instrumento contundente de odio al hombre. Las protagonistas femeninas se acercan a sus especímenes machos *cis* con una combinación de burla, ira, admiración y deseo”<sup>22</sup>. Es un ejercicio de ironía el que subyace en la narrativa de *I Love Dick*. No se trata de un feminismo combativo, se trata de invitar a la reflexión, al análisis del patriarcado. Y, desde este, bajar de su pedestal al “macho alfa”, representado por Dick.

En contraposición a la narrativa del patriarcado, está la feminista. Si Chris Kraus en su novela denuncia de que las novelas contemporáneas hetero-masculinas “serias” son una Historia del Yo cubierta por un fino velo, tan vorazmente agotador como todo el patriarcado (Kraus, 2016: 56), esto se contrapone con la llamada “mirada femenina” que aplican Soloway y Gubbins.

Ese concepto de “mirada femenina” ya lo anticipó en su ensayo referencial “Placer visual y cine narrativo” la teórica feminista Laura Mulvey, denunciando su infrarrepresentación respecto a la mirada masculina dominante en el sistema heteropatriarcal: “La adaptación de Soloway y de Gubbins ha sido proclamada como el “programa de televisión más feminista” por su interseccionalidad y su foco afilado en la “mirada femenina”, un término acuñado por la crítica de cine Laura Mulvey en 1975 para llamar a la forma en que las mujeres en su representación en los medios de comunicación son siempre retratadas –y reducidas a objetos- a través de la “mirada masculina”<sup>23</sup>. Esa es la mirada femenina que reconoce y persigue la propia Soloway: “Dirigir con la “mirada femenina”, asintió, trata de crear las condiciones para que florezca la inspiración, y luego “discernir-recibir”<sup>24</sup>. Y es el discernimiento lo que hace de la serie original, ya que el espectador está obligado a seguir esa “mirada femenina” crítica hacia lo que le rodea.

---

<sup>22</sup> Zimmerman, Amy. “Amazon Never Deserved ‘I Love Dick’s’ Transgressive Feminist Brilliance. The Daily Beast”, New York, 20 de Enero de 2018, p.1.

<sup>23</sup> Da Silva, Chantal. *I Love Dick: Jill Soloway's new series is a work of art - but why are we all so obsessed with Dick?* Independent, Londres. 16 de Mayo de 2017, p.1.

<sup>24</sup> Levy, Ariel. Dolls and feelings. Jill Soloway’s post-patriarchal television. *New Yorker*, Nueva York. 14 de Diciembre de 2014.

#### 4. Resultados y conclusiones

La obra de Soloway desafía las convenciones del patriarcado a través de dos temas que se mezclan y que históricamente han representado un tabú para el sexo femenino: arte y deseo. A lo largo de sus capítulos, las artistas representadas en la serie desgranán sus motivaciones, sus frustraciones, sus referentes, bien sea directamente, verbalizándolo, o a través de analogías con otras creadoras –otra constante en la serie, que homenajea artistas ahora consagradas pero en su momento vanguardistas, especialmente en el campo audiovisual-.

El deseo es el tema principal, explorando la obsesión femenina y la liberación del corsé socio-sexual (la monogamia) en la protagonista y de género (el “cisgénero”) en otros personajes secundarios.

Pero lo que transgrede realmente es el estudio traducido a imágenes del hundimiento del patriarcado. El protagonista, Dick, es el estereotipo del hombre alfa, varonil, musculado, atractivo. Es el centro de un universo en el que las mujeres se mueven a su alrededor, como satélites del astro sol, pero ese centro, que ocupa gran parte de los deseos de las mujeres de la comunidad, va a verse finalmente desplazado. No se trata de un centro real, sino idealizado, un centro platónico del que hay que alejarse.

*I Love Dick* anuncia en su último capítulo el fin del patriarcado. Ese es el momento definitivo en que todo lo demás cobra sentido. Ya no se trata del deseo, o del arte, se trata de toda una concepción de valores universal. “Tu tiempo se está acabando”, anuncia la voz de Chris a Dick, prediciendo que él, metáfora del sistema patriarcal, también se está acabando.

La serie da, pues, un paso adelante, en el activismo feminista, mostrando la vanguardia feminista desde un punto de vista político. Aunque ese activismo encuentra ciertos peligros: como advierte Butler, “La movilización de las categorías de identidad con vistas a la politización siempre está amenazada por la posibilidad de que la identidad se transforme en un instrumento del poder al que nos oponemos.” (Butler, 2001: 32) Pero Soloway no duda en asumir ese riesgo.

Soloway, la co-creadora y “showrunner” de la serie, en el discurso de aceptación en los premios Emmy de 2016 por la dirección de una serie de comedia, “*Transparent*”, repitió

dos veces el grito: *Topple the patriarchy!* (“¡Derroquemos el patriarcado!”) Ese grito de guerra ha tenido una traslación a la pantalla en su siguiente obra, *I Love Dick*.

En *I Love Dick*, lo que comienza siendo una mirada femenina, termina siendo una arrolladora denuncia feminista. Conscientes de que, como expresa en boca de un personaje (Toby Willis), se dirige desde la visibilidad y desde el privilegio, sus creadoras, Gubbins y Soloway, intentan transmitir ese mensaje a la audiencia, quizá no masiva, de la plataforma Amazon Prime, pero sí universal. Así, empuja, como otras acciones artísticas actuales, el movimiento del feminismo global.

El arte femenino necesita del feminismo para visibilizarse y para ser inclusivo, por eso, atrás queda lo que la artista británica Bridget Riley “comentó a principios de los años 70, que las mujeres artistas necesitaban el feminismo –atención a los temas de género– como necesitaban un agujero en la cabeza. Se entiende que perteneciera a una generación de artistas a las que el arte moderno les ofrece la maravillosa oportunidad de “ser un artista”, simple y firmemente relacionado con cuestiones artísticas”<sup>25</sup>. Pero ese tiempo ha pasado. Ahora el arte, la creación femenina, están llamadas a la militancia feminista activa, al despertar de la conciencia del público.

“Hay que hacer una re-significación del concepto de género y patriarcado para reconstruir el sujeto” (De Miguel y De la Rocha 2018,80), postula Celia Amorós. Así, hay que deconstruir el caduco modelo patriarcal para reconstruir al individuo desde la igualdad y desde la libertad.

El tiempo de Dick, de los millones de Dick, se está acabando. El tiempo del patriarcado se está acabando. O quizá lo haya hecho ya.

## 5. Referencias bibliográficas

### Libros:

Butler, J. (2001) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

---

<sup>25</sup> Pollock, Griselda. How much does gender influence the art world? The Telegraph, Londres. 17 de Julio de 2013, p.1.

De Miguel, A. y De la Rocha, M. (2018) *Historia ilustrada de la teoría feminista*. Editorial Melusina.

Jung, C. G. (2002): *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, vol. 9/1. Madrid: Trotta.

Kraus, C. (2016). *I Love Dick*. Londres: Serpent's tail.

Mulvey, L (1989) *Visual and Other Pleasures*. London: The MacMillan Press Ltd.

Ortega y Gasset, J. (1968), *Amor en Stendhal*. Madrid: Alianza editorial.

Rodríguez Fernández, M. (Coord.) (2006) *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*. Madrid: Ediciones Jaguar.

Artículos de revistas científicas:

Imbert, Gérard (2015) “*Introducción. El cine como exploración de los límites: la pareja a prueba*”. DeSignis, FELS, Federación Latinoamericana de Semiótica”.

ISSN: 1989-6972

D.O.I.: <http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.02>

***Mujeres e infoentretenimiento. El papel de las conductoras de programas en los infoshows españoles según sus audiencias***

***Women and infotainment. The role of female presenters in Spanish infoshows according to their audiences***

Inmaculada Concepción Aguilera García

P.D.I. en formación Dpto. de Periodismo

Universidad de Málaga

E-mail: [inmaleragui@gmail.com](mailto:inmaleragui@gmail.com)

 ORCID

Pp.: 26-47

Fecha de recepción del artículo: 14/02/2019

Fecha de aceptación definitiva: 18/07/2019

## RESUMEN

El panorama televisivo español actual muestra una gran variedad de formatos. De todos, los *infoshows* han evolucionado en las últimas décadas para ofrecer informaciones mediante recursos inapropiados para los noticiarios convencionales, tales como el humor y la sátira. Realizamos tres grupos de discusión con espectadores, divididos en dos franjas de edad, de 18 a 35 años y de 35 a 60, entrevistadas conjuntamente y por separado, y les preguntamos por tres programas de interés, *El Intermedio*, *El Hormiguero* y *Zapeando*. La experiencia pretendía esclarecer si el papel de las mujeres en estas fórmulas cómicas supone un cambio significativo para las audiencias en lo que las atañe como comunicadoras, hasta el punto de verlas como modelos de referencia para su género o si, por el contrario, suponen una degradación de las mismas, en cuanto a que tienden a ser simples copresentadoras o a asumir papeles burlescos.

**Palabras clave:** Audiencias, mujeres, presentadoras, televisión, España, humor, infoentretenimiento, *infoshows*.

## ABSTRACT

The current Spanish television shows a great variety of formats. Of all, the *infoshows* have evolved in recent decades to offer information through inappropriate resources for conventional newscasts, such as humor and satire. We made three discussion groups of two generations: from 18 to 35 years old and from 35 to 60, interviewed together and separately. The questions were focused on three programs of interest, *El Intermedio*, *El Hormiguero* and *Zapeando*. The experience was designed to clarify whether the women communicators of these formulas represent a good reference for the audience, or whether, on the contrary, they exemplify their degradation by being copresenters or by assuming burlesque roles.

**Keywords:** Audiences, women, presenters, television, Spain, humor, infotainment, *infoshows*.

## 1. Introducción a un macrogénero complejo

El infoentretenimiento o *infotainment* es una tendencia audiovisual televisiva que aúna información y entretenimiento en los contenidos de las ofertas programáticas. La mayoría de los investigadores, como Marín Lladó (2012: 85), coinciden en que el primero en utilizar la palabra *infotainment* fue Krüger (1988: 637-664), si bien el concepto ha ido evolucionando a lo largo de los diferentes estudios que han tratado de profundizar en este género híbrido (Ortells Badenes, 2015: 493). Dentro del actual modelo de la “hipertelevisión” (Gordillo, 2011: 94), las fórmulas clásicas siguen combinándose y cambiando, hasta el punto de originar formatos híbridos entre lo periodístico y televisivo. Tal es esta mezcolanza, que algunos autores llegan a clasificarlas como fórmulas “promiscuas” (Soler, 2013) o “bastardas” (Scolari, 2008: 2). Existe además toda una corriente patente de estudios preocupada por el análisis de esta hibridación de géneros y las diferentes clasificaciones que podemos hacer de este tipo de programas, casi todos sustentados en el análisis de contenido. Algunas de estas investigaciones abarcan, por ejemplo, las diferencias entre los conceptos de infoentretenimiento y de *infoshow*, en cuanto a si pueden ser dos términos para llamar a la misma o a diferentes cosas. Alejandro Salgado (2010: 61) cita a investigadores como González Requena, García Avilés, Prado o Imbert. La percepción general es relacionarlos entre sí al considerar el infoentretenimiento como tendencia y a los *infoshows*, los formatos en los que se plasma, pero, por ejemplo, Luzón y Ferrer los distinguen, arguyendo que mientras que “el macrogénero *infoshow* se caracteriza por la búsqueda de emotividad a través de la espectacularización de la actualidad, el *infoentertainment*, de modo más amplio, se puede definir como un cambio referencial del discurso periodístico televisivo que cede terreno a otras estrategias narrativas como el humor” (Luzón, Ferrer, 2008:138-139).

Algunos investigadores han planteado categorías para clasificar a los formatos que mezclan información y entretenimiento. Por ejemplo, Gordillo (2009: 91-92) señala cinco: los híbridos entre *docusoap*, reportaje de investigación, magacín y *reality shows*; los híbridos entre periodismo de investigación y docudrama rosa; los híbridos entre reportaje, entrevista y coloquio; los más cercanos al infohumor, mezcla del formato del noticiario con la sátira; y por último los híbridos entre el reportaje y los programas de variedades.

En España, donde predomina una tradición de consumo “vinculada al entretenimiento y al ocio” (Díaz Nosty, 2011: 17), se le añaden los cambios tecnológicos y televisivos protagonizados por la convergencia digital y la multiplicación de soportes, lo que ha contribuido a que proliferen aún más la oferta híbrida entre información y entretenimiento y que permitan hablar de “audiencias híbridas” (Quintas Froufe, González Neira, 2016) que por su consumo multipantalla y su participación activa están más próximos a lo que se considera “ciudadanos telespectadores” (Rosique Cedillo, 2013: 221). “Una evidencia sería el uso masivo de Internet y de determinadas redes sociales para las apuestas televisivas de espacios de información política [...] convirtiendo al infoentretenimiento en el vehículo que une la televisión e Internet a través de la interacción” (García Hípola, 2017: 25). A su vez, la preocupación por asuntos de actualidad en un contexto de crisis socioeconómica (Vid. CIS, 2018) aumenta el atractivo de espacios en los que la información se entrelaza con estrategias narrativas de espectacularización, algo de lo que ya advirtió Debord en 1967.

Los *infoshows* españoles actuales atraen además a audiencias de todas las edades y son capaces de competir incluso con los noticiarios habituales en cuanto a su capacidad de informar y originar opiniones en los ciudadanos. Del mismo modo, los distintos modelos de presentación de informaciones han derivado en una serie de roles que adoptan los conductores de programas en función del formato, el ritmo, la narrativa e incluso los recursos disponibles. La realidad del panorama televisivo actual muestra que los programas de infoentretenimiento matutino, tipo magazine o miscelánea, así como los de tarde de fin de semana, tienden a estar presentados por una mujer como conductora principal, mientras que los programas de infoentretenimiento nocturnos, tipo *late shows*, de más audiencia, suelen mostrar a una figura masculina como presentador y algunas copresentadoras o colaboradoras mujeres de características muy concretas y funciones específicas que complementan o van en consonancia al conductor principal dependiendo del papel que este interprete en términos humorísticos. En el caso, por ejemplo, de *El Intermedio* (laSexta, 2006), el Gran Wyoming es el presentador cómico y Sandra Sabatés, la copresentadora seria, sin embargo, en *El Hormiguero* (Antena3, 2006), Pablo Motos, como conductor, interpreta un papel más moderado, siendo los diferentes colaboradores, hombres y mujeres, los que aportan la comicidad.

Por ello, con esta investigación nos propusimos como objetivos: primero, esclarecer cuál es la percepción que tienen las audiencias de los diferentes roles que desempeñan

los presentadores/as, conductores/as y colaboradores/as; segundo, averiguar si, desde su opinión y punto de vista, la condición de ser hombre o mujer es determinante para la asignación de estos distintos roles; y tercero, investigar y analizar hasta qué punto estas percepciones repercuten en la recepción de los mensajes y las informaciones, así como si condicionan el seguimiento o no del programa.

## 2. Metodología

Se realizaron tres grupos de discusión con muestras representativas de espectadores y audiencias de tres programas de interés: *El Intermedio*, *El Hormiguero* y *Zapeando* (laSexta, 2013), divididos en dos franjas de edad o cohortes, una que llamamos «grupo joven», de 18 a 35 años, y otra que asignamos como «grupo maduro», de 35 a 60 años, lo que nos permitió apreciar las posibles diferencias de hábitos y percepciones por edad, sobre todo en lo que respectaba al manejo de Internet, las redes sociales y al consumo multipantalla mediante soportes móviles, o a las creencias y percepciones sociales en cuestión de género.

Todos los grupos de discusión duraron alrededor de una hora y veinte minutos, tiempo en el que se les preguntó por estos programas, así como por las figuras de las mujeres que aparecen en ellos y el papel que desempeñan en los mismos.

En experiencias similares anteriores, con espectadores de todas las edades, detectamos factores que impedían una plena exposición de la opinión sincera de los sujetos de una franja de edad por la presencia de personas de la otra franja. Por ello, decidimos entrevistar a ambos grupos de edad tanto juntos como por separado, pues en este último caso evitaríamos dichos factores y, en el llamado «grupo conjunto», observaríamos cómo afecta la presencia de los mismos en cuanto a si altera o no las respuestas de los participantes, y de qué manera. De esta forma, realizamos tres grupos en total, cuyas características se detallan a continuación:

### 2.1. Grupo conjunto

Diez personas de 25 a 59 años divididas en dos franjas de edad, una de 18 a 35 años y otra de 35 a 60 años. Pretendimos que la muestra estuviera igualada en edad y género: seis personas del llamado «grupo joven», tres eran hombres y tres mujeres, y cuatro personas del «grupo maduro», en este caso más dispar al contar con una mujer y tres

hombres. Todos de estudios, ideologías y hábitos televisivos diversos. Para su elección solo se tuvo en cuenta la edad y el sexo.

## **2.2. Grupo joven**

Cinco personas de 22 a 30 años, pertenecientes a la cohorte de 18 a 35 años. La muestra debía estar igualada en género: tres hombres y dos mujeres. Se tuvo en cuenta de igual manera que fuesen personas distintas entre sí, solo considerando la edad y el sexo.

## **2.3. Grupo maduro**

Cuatro personas de 45 a 55 años, de la franja de edad de 35 a 60 años. Aunque también se procuró que la muestra estuviera igualada en género, al final se contó con tres hombres y solo con una mujer. Todos de características igualmente variadas contemplando únicamente su edad y sexo.

### **3. Los estudios sobre audiencias de infoentretenimiento**

No es lo mismo hablar de recepción que de percepción. Existen numerosos estudios sobre la impresión de las audiencias ante determinados programas y las opiniones que les suscitan. La mayoría de estas investigaciones son de naturaleza cuantitativa. Unos porcentajes de satisfacción y actitud que son de gran interés y utilidad para las productoras, porque así evalúan el éxito y fracaso de sus decisiones, o les da nuevas ideas, pues hay que tener en cuenta que la audiencia utiliza las redes sociales para realizar sus propias propuestas, hasta el punto que, del volumen de sugerencias que los espectadores mandan cada día, alrededor del 20% de ellas acaban utilizándose como contenidos para estos espacios (Ortells Badenes, 2012), de ahí que el ciudadano adopte un “doble papel” como consumidor y como productor de contenidos. A su vez, esto repercute directamente con que un programa se mantenga en emisión o se vayan cambiando los contenidos y los conductores que lo presentan, pues, al poder apreciar en las redes directamente las opiniones y críticas de las audiencias, esta “adopta un nuevo rol como fuente informativa de primer orden” (Ortells-Badenes, 2015: 495), convirtiendo a la televisión en el “reino de los cualquiera” (Prado, 1999: 201). Un ejemplo de investigación de este tipo sería el estudio de Guerrero y Etayo (2015) sobre la percepción de la calidad de algunos de estos espacios a tenor de los juicios del público, o el de Artero, Herrero y Sánchez-Taberner (2010) en el contexto de la

apreciación conjunta de las programaciones por parte de las audiencias. También cabe señalar las investigaciones que se basan en la apreciación de la figura del presentador y presentadores y el grado de simpatías que puedan despertar entre el público.

### **3.1. Cuando la mujer interviene en el infoentretenimiento**

El panorama televisivo español actual muestra gran cantidad de mujeres que presentan y conducen muy diversos espacios de programación. No obstante, cabe señalar que presentan un perfil muy concreto, como recoge García Estévez (2012: 604):

Son mujeres modernas, con estudios superiores, la mayoría de ellas trabajadoras y activas socialmente. Sin embargo, ello no impide que la imagen de estas periodistas sea en demasiadas ocasiones estereotipada, con una preponderancia de la imagen de la mujer joven y bella, siendo incluso utilizadas como reclamo para aumentar las audiencias.

Romero Rodríguez, De Casas Moreno y Torres Toukoumidis, por su parte, sostienen que, al ser estas mujeres de unas características tan específicas, lo que se le muestra a las audiencias no corresponde entonces a una realidad objetiva, “sino a una recreación propia parcializada de este medio, que dependerá directamente de la calidad del proceso de producción y su posición epistemológica y deontológica en el seno de su posibilidad de diálogo entre el medio y la audiencia” (Romero Rodríguez, De Casas Moreno y Torres Toukoumidis, 2015: 33) .

Otra cuestión sería la que atañe al consumo mediático de las mujeres como espectadoras, pues “tiene que ver con sus preferencias y la minusvaloración de la que han sido objeto, tanto desde el punto de vista social como académico” (Domínguez García, 2018: 101), teniendo en cuenta que los géneros televisivos que las mujeres consumieron tradicionalmente se asociaban a estereotipos sexistas (Puñal Rama, 2015) o permitían grandes dosis de participación para que las espectadoras eligieran desde qué perspectiva querían decodificar el programa visionado (Domínguez García, 2018; Lamuedra Graván, 2005). En esta misma línea, María Margarita Alonso Alonso señala que tanto David Morley (1996) como Ien Ang (1987) coinciden en que “la diferente forma de relación con la televisión existente entre hombres y mujeres, obedece, no a rasgos esenciales de lo femenino o lo masculino, sino a complejas cuestiones culturales y sociales que han determinado la constitución de los sujetos históricos concretos de ambos géneros y su modo de posicionamiento con respecto al otro” (Alonso Alonso, Revista *Admira* - ISSN: 1989-6972

2011: 13), pues “las relaciones masculinas y femeninas siempre se basan en cuestiones de poder, de contradicción y de lucha” (Ang, 1987, cit. en Morley, 1996: 213).

De este modo, los estereotipos cosifican figuras bajo la simplificación de su construcción discursiva, ya que, tal como afirmaba Sartori (1998: 36), “la televisión se ha convertido en un instrumento antropogénico, un medio que genera un nuevo *anthropos*, un nuevo tipo de ser humano”, a lo que Baudrillard (1974:175) se refería como una “descomposición del valor del alma trasladando lo importante al concepto de imagen como herramienta de perfección y estética”. Así comprobamos cómo en la televisión se reproducen muy diversos estereotipos dependiendo del sexo, la raza, las religiones, las clases sociales y el origen geográfico. Los programas analizados utilizan múltiples técnicas interpretativas con el fin de entretener y conseguir captar a la audiencia generando beneficios en el «share» de la cadena, cumpliendo así “la función de representación y creación de iconos sociales a través de la construcción de la realidad” (Gilovich, 1993: 88- 111; Searle, 1997: 93-123; Berger & Luckmann, 2003: 162-202; March & Prieto, 2006: 25).

De esta forma, poco a poco, parece que se va consolidando la figura de lo que podríamos llamar un nuevo tipo de comunicador, que dista mucho del conductor tradicional de programas meramente informativo o meramente de entretenimiento, sino de una figura que presenta ambas características, por haberse adaptado a la hibridación de los mismos programas que representa. Quizá, precisamente por ello, al principio, este tipo de comunicador provocaba cierto rechazo y resquemor. Se les tachaba de payasos y provocadores, caso de *Caiga Quien Caiga* (Telecinco, 1996) como programa, o de Jordi Évole, como figura conductora de su programa *Salvados* (laSexta, 2008), quien se ha convertido en uno de los informadores de referencia de España sin haberse dedicado puramente al periodismo hasta el mencionado programa, pues no olvidemos que “como subdirector de *Buenafuente* (Antena 3, laSexta), el programa que dio el salto a nivel nacional, Évole era conocido para la audiencia del programa por su personaje, ‘El Follonero’, un supuesto crítico espontáneo que interrumpía el programa sentado entre el público para crear polémica” (Capilla, 2015: 33). Pero, con el tiempo, las revelaciones que Évole hacía, más el agravamiento de la crisis que acentuó las necesidades mediáticas de los ciudadanos, tanto de conocimiento como de diversión de la que ya hablaba Kapuscinski (2005: 34), han hecho que figuras comunicativas como la de Jordi Évole ganasen respeto, hasta tal punto de que, hoy en día, estos programas, que recurren

al concepto de *politainment*, uso de la política como entretenimiento o recurso mediático, gozan de gran audiencia, y, en muchos casos, de estima.

En España lo vemos con Jordi Évole, en su programa *Salvados*, como decimos, y también con Ana Pastor, con *El Objetivo* (laSexta, 2013), ambos de laSexta, donde, como conductores de sus respectivos formatos, comprometen a los invitados con sus preguntas incluso aunque ellos mismos estén prevenidos de la dureza de las entrevistas, hasta el punto de ser llamados por algunos investigadores “Nuevos Gabilondos”, en el sentido de que “la repolitización de la sociedad española, desde el inicio de la crisis, ha abonado el escenario mediático para que una serie de periodistas marquen profundamente el debate público, de una manera que no ocurría desde los tiempos en los que Iñaki Gabilondo estaba al frente de *Hoy por hoy*” (Capilla, 2015: 32).

En este caso, vemos cómo estos dos programas gozan de prestigio y uno es conducido por un hombre y el otro por una mujer, además de que ambos se suceden en la programación. Sin embargo, no son este tipo de programas los que más dudas nos suscitan en cuanto al rol de la mujer, teniendo en cuenta que pertenecen más a la información que al entretenimiento. Es por ello que nuestro principal foco de interés son los programas de infohumor a la hora de preguntar a las audiencias y de afrontar este estudio, pues entendemos que es en estos formatos donde se puede dar más pie a la ridiculización del personaje, ya sea hombre o mujer. Siendo los programas elegidos para preguntar a nuestros grupos *El Intermedio*, *El Hormiguero* y *Zapeando*, donde los presentadores principales son hombres y las mujeres tienen un rol más complementario, nuestra hipótesis de partida fue que la mujer, en estos formatos, será percibida con papeles más humorísticos, menos importantes e, incluso, desfavorecidos para su género.

#### 4. Resultados

Aunque entrevistamos a las dos franjas de espectadores tanto conjuntamente como por separado, las respuestas fueron coincidentes entre sujetos de similar edad y sexo, si bien se reflejaron ciertos matices que conviene señalar y que indicaremos a continuación:

-Cuando se les preguntó por mujeres presentadoras o conductoras en general, sus programas de referencia fueron los magazines de mañana. Los programas de infoentretenimiento de actualidad presentados por mujeres surgieron mucho más adelante en la conversación. Además, cuando se les preguntó por qué creían que

siempre eran mujeres las que conducían los magazines de mañana, argumentaron que porque su público eran mayoritariamente mujeres. La franja «joven» demostró y reconoció tener un escaso conocimiento sobre mujeres que destacasen en el panorama televisivo español actual, y aún más en los tres programas de interés. De hecho, cuando se les pidió que dieran nombres de presentadoras, conductoras y colaboradoras, en general sabían reconocerlas físicamente, pero apenas se acordaban de cómo se llaman o las confundían entre sí, argumentando que eran muy parecidas. Los de la franja «madura», por su parte, tampoco recordaban bien los nombres de las conductoras y presentadoras y las confundieron igualmente entre sí. Sin embargo, en este último caso, se trataron de mujeres más ligadas a la información, pues el grupo de más edad demostró mayor conocimiento que su franja contraria en el campo del entretenimiento. Respecto a las comunicadoras que recordaban, explicaron que conocerlas estaba asociado a su mayor simpatía hacia la presentadora en cuestión. También se dio el caso de recordar el nombre, pero no de ponerle cara, algo que puede considerarse meramente anecdótico.

#### Ejemplos grupo conjunto:

“Si te paras a pensarlo, los magazines de la mañana los conducen mujeres. Susana Griso y Ana Rosa” (Informante 8, H, 28 años).

“Es por el público al que va dirigido. Porque es por la mañana, básicamente” (Informante 1, M, 56 años).

“Más que por el público, por lo que piensen los directivos del público” (Informante 2, H, 54 años).

“Pero en las sociedades de hoy en día está muy estudiado qué tipo de persona ve cada programa. Y al final como queremos vender un producto, queremos vender televisión, decimos ‘qué tipo de presentador o presentadora gusta más al público que ve el programa en esta franja’. Eso está estudiado al mínimo” (Informante 8, H, 28 años)

#### Ejemplos grupo joven:

“A ver que me acuerde. Había una presentadora con él [Wyoming] que me gustaba, pero la cambiaron por otra, que esa no me hace gracia, la otra, no recuerdo el nombre, no sé si vosotros” (Informante 2, M, 22 años).

“¿Sandra Sabatés?” (Informante 5, H, 30 años).

“¿Sandra?” (Informante 2, M, 22 años).

“Ah, esa es la que está ahora” (Informante 5, H, 30 años).

“No, la de antes. Me gustaba la forma de hablar que tenía y tal, se reía mucho también con Wyoming, era más divertido” (Informante 2, M, 22 años).

#### Ejemplos grupo maduro:

“Yo el de la primera [el informativo] me da aversión. [...] Porque veo a esa mujer tan gélida. Con esos ojos azules. Tan guapa pero tan gélida y tan... tan, parece un robot” (Informante 2, M, 48 años).

“Sí que es verdad” (Informante 4, H, 45 años).

“Sin embargo, la de Antena3, la rubia esta, la Sandra, es como más dinámica, como el colorido es más guay. A mí me gusta más. ‘¿Por qué tenéis puesta la Primera?’ Pum y cambio, no sé” (Informante 2, M, 48 años).

-Cuando se les formuló qué opinaban sobre las mujeres que aparecen en los tres programas seleccionados, destacaron, e incluso criticaron, que la mayoría de estas mujeres eran “guapas” o con rasgos, en su opinión, de modelos.

Ejemplos:

“Son todas muy guapas. Hay que decirlo” (Informante 6, M, 25 años).

“Si fuese al revés...” (Informante 7, M, 33 años).

-De todos los presentadores, Pablo Motos, presentador de *El Hormiguero*, fue el más criticado, pues los encuestados consideraban que, en ocasiones, este conductor tendía al machismo y lo pusieron como ejemplo de lo que no se debería a hacer en cuanto a invitadas femeninas. En el «grupo joven», las antipatías hacia su personaje fueron incluso mayores. Los del «grupo maduro», por su parte, señalaron una contraposición de capacidades entre este presentador en concreto y una presentadora también concreta, como es Ana Simón. Aquí también la mayoría declaró no ser simpatizante con el presentador de *El Hormiguero*, aunque fuesen seguidores del programa, y compararon a ambas personas argumentando que, aunque Ana Simón realizase papeles cómicos y complementarios, la consideraban mejor presentadora que Pablo Motos.

Ejemplos grupo conjunto:

“[...] Es que te viene un invitado y salta el Pablo Motos, ‘pues yo también lo hago’. Las preguntas que hace muchas veces, más a las mujeres. Es que, sencillamente, no me cae bien” (Informante 4, H, 28 años).

“[...] cuando te traen un invitado que merece la pena oír, las preguntas de Pablo Motos dejan mucho que desear. Si es invitada deja bastante que desear” (Informante 10, H, 59 años).

Ejemplos grupo joven:

“Pero es que, a mí, Pablo Motos no me cae bien, porque es que intenta a veces humillar al invitado” (Informante 1, H, 28 años).

“[...] y se escuchan rumores de que pueda ser a lo mejor un poco machista, que no lo sé, ya te digo, porque no lo veo, pero lo que habéis comentado, que intenta humillar” (Informante 4, H, 29 años).

“Es que se pasa con los invitados. Que los invitados muchas veces quieren ser educados y, claro, no le dicen nada, pero a veces ha soltado...” (Informante 1, H, 28 años).

“¿Sí? Perlitas, ¿no?” (Informante 4, H, 29 años).

“[...] Recuerdo también cuando entrevistó a esta chica, que era cantante y tocaba la guitarra, creo que a partir de ahí fue cuando empezaron a decir que era machista, que intentaba azuzarla con quién tocaba la guitarra” (Informante 5, H, 30 años).

“No me acuerdo quién era, pero sí” (Informante 1, H, 28 años).

“Y hubo un trauma” (Informante 5, H, 30 años).

“Sí, hubo varias cosillas también que te quedas un poco, ‘Pablo, compórtate’” (Informante 1, H, 28 años).

#### Ejemplos grupo maduro:

“Lo de Ana Simón que habéis dicho antes fíjate que yo, es un personaje curioso porque, no sé por qué, a lo mejor es que me dejo influir porque es una persona guapa, agraciada, pero para mí, sin embargo, fíjate, que es de las que le he visto una evolución y que creo que es un pedazo de...” (Informante 1, H, 52 años).

“Presentadora. Comunicadora” (Informante 2, M, 48 años).

“Que para mí perfectamente podría ser ella la que llevase el programa. Formas de expresión de la cara, hace muy bien el teatro, sabe expresar, sabe enmascarar muy bien los sentimientos. Entonces, personalmente, no me disgusta ella en los momentos en los que yo la he visto. Pero, claro, puedo estar influido también” (Informante 1, H, 52 años).

“Pero luego también pasa una cosa y es que luego muchas veces, yo también, empieza uno a calentarse la cabeza porque muchas veces la persona actúa conforme al papel que le han asignado. Por ejemplo, si a Ana Simón le asignan un espacio cortito de cinco minutos para demostrar cuatro cosas útiles que hacer en la casa y tú dices ‘vaya chorrada’, pero es que le han asignado eso” (Informante 3, H, 48 años).

“En *El Hormiguero* es que solo hace tonterías” (Informante 4, H, 45 años).

-Como referentes de presentadoras, simpatizantes con ellas o no, los más jóvenes tenían a Eva Hache para el humor y a Ana Pastor para la información, incluso señalaron que esta última era mucho mejor presentadora que su marido, Antonio Ferreras, presentador de *Al rojo vivo* (laSexta, 2011), con el que a menudo colabora el programa de Ana Pastor, *El Objetivo*. Con respecto a la mujer cómica en general, reconocen que está

estereotipada, y que su humor no termina de abarcar todos los campos y temas. Los del «grupo maduro», por su parte, aseguraron que Ana Morgade no les resultaba agradable, que Eva Hache era la más reconocida respecto a cumplir con su papel humorístico y que Samanta Villar les gustaba en cuanto al género del reportaje.

Ejemplos grupo joven:

“Entonces, yo que sé, a mí me resulta más entretenido tener a lo mejor las entrevistas que hace Pablo Motos y a mi padre, las que hace Ana Pastor” (Informante 3, M, 29 años).

“Ella [Ana Pastor] es mejor presentadora seguro [que Antonio Ferreras] Pero es lo que te digo, seguro que de audiencia le gana ella, porque a lo mejor lo presenta visualmente más gracioso” (Informante 5, H, 30 años).

“Si te fijas es lo mismo que hace Wyoming con las presentadoras [en *Al rojo vivo: Objetivo*, cuando ella es la reportera]” (Informante 2, M, 22 años).

“Yo aun así sigo pensando que puede haber de las dos cosas. Puede haber de las dos cosas. Pero no sé, yo pienso que sí que es casual, al fin y al cabo, *Al rojo vivo* es de Ferreras, no lo van a quitar para poner a Ana Pastor” (Informante 1, H, 28 años).

“No, ¿pero por qué no surgen programas en los que la protagonista sea una mujer? ¿Por qué no surge? Tantos programas que estamos diciendo. [...] Es curioso que en el *Club de la comedia* (laSexta, 2011) hay muchas más mujeres, pero todas abordan siempre los mismos temas: fiestas, hombres” (Informante 2, M, 22 años).

“A mí eso me mata. Porque es verdad eso que parece que están condicionadas por alguien o algo [...] No sé. Parece que no tienen otro tema” (Informante 1, H, 28 años).

“Y después los hombres hacen chistes absolutamente de todo, ¿no? Entonces yo en la tele creo que no he visto muchas mujeres graciosas. En la calle sí” (Informante 2, M, 22 años).

“No me gusta [Eva Hache]. No me cae bien” (Informante 3, M, 29 años).

“No me hace gracia esa chica” (Informante 4, H, 29 años).

“A mí me gustaba mucho” (Informante 2, M, 22 años).

“Me enganchó Eva Hache. Y, no sé, me gustan las cosas, el tema que tiene y eso, pero me gusta también cuando presenta la gala de los Goya y eso, mucho” (Informante 1, H, 28 años).

“Ten en cuenta que los directivos de las cadenas arriesgan hasta un límite, un programa que han hecho las otras tres, pues lo hago yo también, pero si me traes a un tío que es medio famosillo, pues lo firmo ya. Pero un programa, un formato que yo no lo he oído en la vida, no lo he visto ni en el extranjero que me traigan a una tía que no conoce nadie, pues lo fríen” (Informante 5, H, 30 años).

Ejemplos grupo maduro:

“¿Quién es Ana Morgade?” (Informante 2, M, 48 años).

“Ana Morgade salía también en *Tu cara me suena*” (Informante 4, H, 45 años).

“Ah, ¿esta morena con el flequillo que sale, con gafas?” (Informante 2, M, 48 años).

“Esa es una señorita que yo no sé por qué le pagan el dinero que le pagan” (Informante 1, H, 52 años).

“Para mí no tenía gracia tampoco” (Informante 2, M, 48 años).

“¿En *El Hormiguero* qué tipo de información daba?, los memes o algo así, ¿no?” (Informante 4, H, 45 años).

“Yo es que es una persona que, yo qué sé, que no entiendo” (Informante 1, H, 52 años).

“En el *Club de la comedia* ha habido otras que han sido mucho mejores que ella. Eva Hache era muy buena” (Informante 2, M, 48 años).

“Eva Hache era una fiera. Tendría alguna desavenencia, lo que fuera” (Informante 3, H, 48 años).

“*El Club de la comedia* era otra cosa que me gustaba a mí. Eva Hache me gustaba mucho y mucha gente que salía que era muy buena [...] Luego uno que me gusta mucho es Samanta” (Informante 2, M, 48 años).

“No me gusta su persona” (Informante 4, H, 45 años).

“Le choca muchísimo a la gente y sin embargo yo, será por el tipo de programa, porque me interesa lo que ella está tratando, a lo mejor ella no me gusta tanto, o sí, me ha terminado por gustar, tenía yo como prejuicios con ella. Y ahora esos prejuicios me los ha quitado” (Informante 2, M, 48 años).

-A lo largo de las experiencias, los entrevistados apelaron continuamente a un binomio de roles que coincidieron en llamar “hombre presentador, mujer tonta”, en cuanto a que es un hombre el que presenta y la mujer, la copresentadora o colaboradora, tomando un papel complementario más cómico y ridículo. Este concepto los sujetos de la franja «joven» lo ejemplificaron con el programa *Sé lo que hicisteis* (laSexta, 2006), si bien con matices diferentes en función del grupo al que se estaba entrevistando. En el «grupo conjunto» se mantuvo una postura moderada, más reflexiva hacia este programa en cuestión, hallándose las dos franjas de edad presentes, mientras que, en el grupo formado únicamente por personas entre 22 y 30 años, algunos lo consideraban un programa modélico en cuanto a la igualdad de roles entre hombre y mujer. Sin embargo, en este último, se observaron dos opiniones enfrentadas, por un lado, quienes le desagradaba palpar el binomio, sea como fuera, frente a quienes lo veían como un referente del mismo en condiciones, para hacer reír sin ofender a ninguno de los dos géneros por estar equilibrados en mismo protagonismo. Los de esta segunda opinión fueron asiduos al programa *Sé lo que hicisteis*, los que no, solo lo vieron esporádicamente. Los sujetos de la franja de edad «madura» en aislado, por su parte, señalaron como referente de programa que más les molestaba, en cuestión de

diferencias de roles hombre/mujer, a *Zapeando*, sobre todo por el intrusismo de actrices o cantantes que, según ellos, está principalmente asociado a su atractivo físico.

Ejemplo grupo conjunto:

“Es que depende del programa, por ejemplo, de *Zapeando*, está el presentador y luego están las de alrededor para hacer la gracia, como ‘mira qué tonta soy que hago lo que me dice’, ‘venga, poneros a cantar y hacer...’” (Informante 7, M, 33 años).

Ejemplos grupo joven:

“Yo voy a plantearlo desde otra perspectiva. A mí, el tema de, cómo se llama, *Sé lo que hicisteis*, ¿no?, a mí, yo apenas lo veía, ¿vale?, muy poco, y no me interesaba porque había como una perspectiva cómica de presentador y chica tonta o algo así, que eso no me llamaba nada la atención. De hecho, creo que hubo algo parecido con otro de, vamos, cuando yo estaba haciendo el máster en Madrid, que sería hace un par de años, lo que pasa es que el presentador no sé cómo se llamaba, también está en la radio, con otra chica que era sobre las 16:00 y que hablan sobre cosas de actualidad, y no me llamaba nada la atención. A mí el dúo ese de chico-chica de yo te tiro los trastos y... No, no me llamaba nada la atención. Por eso a mí, personalmente, no me interesaba” (Informante 4, H, 29 años).

“De todas formas creo que el personaje fuerte en ese programa era Patricia Conde” (Informante 5, H, 30 años).

“Pero a veces se hartaba de risa ella sola y se veía más natural, no sé [...] Se le cogía cariño por eso, pero es verdad que era un contraste muy, muy feo. Presentador inteligente, chica tonta” (Informante 2, M, 22 años).

“Es que, claro, lo hicieron a cosa hecha: es rubia...” (Informante 1, H, 28 años).

“Todo un cliché, ¿no?” (Informante 4, H, 29 años).

Ejemplos grupo maduro:

“Ah, sí, es verdad. Chenoa sale. ¡¿Pero qué hace esta aquí [en *Zapeando*]?!” (Informante 3, H, 48 años).

“...un día lo tenía de fondo con mi mujer y digo, pero qué hace la Chenoa aquí. Por favor. [...] Digo por Dios, con el montón de periodistas que tiene que haber que sepan dar una noticia. Una señora que sí, que le harán un argumento que le dirán que siga, digo, por Dios, que es un programa informativo” (Informante 1, H, 52 años).

“Claro, pero el formato de es alguien que lleve el programa y luego dos o tres chicas que sean mediáticas” (Informante 3, H, 48 años).

“Guapas [...] Está la Pedroche, la Ana Simón. Guapísimas las dos” (Informante 4, H, 45 años).

“Pero pertenece un poco a la línea esa, pluriempleada, esto es como las series de Antena3, ¿no? Empieza una serie, la serie siguiente y son los mismos actores pero con los papeles cambiados” (Informante 3, H, 48 años).

“Es verdad. Eso lo odio” (Informante 2, M, 48 años).

-Con respecto a la perspectiva específica de las mujeres jóvenes, en el caso del «grupo joven», se dividieron en dos: la Informante 3 tendía a quitarle importancia a la existencia o no de machismo, pues opinaba que su fin era divertirse o informarse, independientemente de si era hombre o mujer el conductor, y la Informante 2, que sí reconocía el machismo y el supuesto binomio, aseguraba que no le importaba que estuviera presente este último siempre y cuando se hiciera en igualdad de condiciones, además de que era partidaria de que hubiese más mujeres líderes en el futuro. La primera se identifica con una ideología más conservadora y la segunda, más progresista. Con respecto a los hombres presentes, estos coincidían con una u otra en función de si simpatizaban también con su tendencia política.

Ejemplos:

“Las segundonas, sí” (Informante 1, H, 28 años).

“Yo pienso que en el futuro esto va a cambiar” (Informante 2, M, 22 años).

“A mí es que me da igual que el presentador sea hombre o mujere. Con que me entretenga, no veo que sea machismo. No veo que sea machismo que en un programa el presentador sea un hombre y que en otro también sea. Es que me da igual, porque yo, en noticias, no veo que si el presentador es un hombre sea machismo” (Informante 3, M, 29 años).

“Pero en los programas estos, de información del corazón y demás, suele haber más mujeres, ¿no? Tienen un papel predominante. Yo creo que, socialmente a lo mejor, no lo sé, eh, el presentador suele ser a lo mejor más entretenido por eso de que sean cómicos y demás, caso de Pablo Motos en absoluto, a mi juicio. Es que no lo sé. Pero yo creo que va un poco en función del tipo de programa. Pero sí, yo creo que con el tiempo seguramente cambie. Una chica que sea muy graciosa o que dé una entrevista que te cagas, ¿por qué no va a estar ahí? Vamos, debería estar ahí” (Informante 4, H, 29 años).

“Yo creo que, si esta misma pregunta la hubiera hecho en los años 70 u 80, la gente también habría dicho ‘esto irá cambiando’. Si les hubieran dicho, ¿en 2018 crees que habrá cambiado? ‘Claro, hombre, y antes’. Y yo lo relaciono un poco también con lo que pasa con la política, si te das cuenta los líderes de partidos son hombres, y es un tema de que... sí, a lo mejor es que conectan más, y a lo mejor la tele es un tema del que tiene más audiencia” (Informante 5, H, 30 años).

“Es que yo creo que a los hombres se les valora más por la capacidad de transmitir que tienen como periodistas, pero a las mujeres se les exige más, a lo mejor” (Informante 2, M, 22 años).

“[...] yo pienso que no es porque sean hombres en sí, sino porque, si te fijas, son siempre personajes que han dado mucha polémica, y son personajes que la lían mucho cuando salen. Entonces, yo pienso que, los ponen básicamente, les dan el programa básicamente por eso. No conozco muchas periodistas mujeres que...” (Informante 1, H, 28 años).

“Sean ‘folloneras’, ¿no?” (Informante 4, H, 29 años).

-La feminidad surgió como una categoría que, para los encuestados, condiciona el éxito o no del componente humorístico del mensaje. Consideraron además que, actualmente, apreciar feminidad en una mujer no creaba simpatía y/o empatía humorística.

Ejemplos:

“En *El Intermedio* hacen lo mismo con Wyoming, aunque pongan a Wyoming en medio como el que, como el que lo dirige todo, al final lo ponen en ridículo también. Pero funciona porque él es el hombre que está en medio. Da igual si el hombre es el listo, da igual si el hombre es el tonto, da igual si, quién hace el ridículo, siempre está en medio. Siempre está a la cabeza. Frank Blanco, el Wyoming, Pablo Motos. Siempre está en medio. Yo pienso mucho, aunque no tenga nada que ver, en el *Club de la comedia*. Eva Hache no es una mujer que yo vea como ‘femenina’, a mí me encanta, me hace mucha gracia, me encanta. Pero luego pusieron a la chica esta de las gafas [Ana Morgade]” (Informante 5, M, 26 años).

“Y la actitud que ella [Eva Hache] tiene es una actitud absolutamente de humor. Es más, las otras chicas hacen humor, pero tienen menos gracia. A mí no me caen tan bien. Y me es simpática, pero no graciosa. Yo, la gente es que puede ser más o menos simpática y Eva Hache es una tía graciosa. [...] Y va desprovista de sexo entre comillas, tiene una velocidad y un humor muy ágil, y es fresca. Y tú te puedes encontrar a otros humoristas o monologuistas que no me gustan, y otros me gustan. Es decir, yo creo que ahí no hay marcas” (Informante 10, H, 59 años).

-Cuando se les planteó si consideraban que el humor aplicado a informaciones estaba cambiando o presentaba algún tipo de evolución en este sentido, vieron posible, y lógico, que en el futuro hubiera más mujeres presentadoras de *infoshows* con un rol protagonista o que, sencillamente, no se harían diferencias entre hombre y mujer.

Ejemplos:

“Yo estoy de acuerdo en que, efectivamente, hay desproporción en conductores masculinos a conductoras femeninas, pero sí, y yo que ya tengo años, si echas para atrás, las

conductoras femeninas antiguamente eran cero patatero. Todo lo que salían en la caja eran hombres y eso no ocurre a día de hoy” (Informante 10, H, 59 años).

“[...] en CQC, el equipo de guionistas era mayoritariamente femenino” (Informante 2, H, 54 años).

“Claro, pero son bromas que interpretan hombres. Porque Wyoming puede salir haciendo la gracia de que se depila las ingles, pero si lo hace Ana Morgade, no sé por qué, no tiene gracia, dura dos días en un programa y se va. Es la misma broma, es la misma, pero no tiene la misma gracia si lo hace una mujer” (Informante 5, M, 26 años).

“Quizás la sociedad en la que estamos todavía, ahora mismo, sea demasiado machista” (Informante 3, H, 57 años).

“Totalmente” (Informante 6, M, 25 años).

“Y entonces, yo creo que esto será una evolución” (Informante 3, H, 57 años).

-Sin embargo, cuando se les señaló un binomio contrario al anteriormente mencionado, como opción para ese futuro de la mujer como presentadora del que trataban de debatir, es decir: “mujer presentadora carismática y chico copresentador guapo”, los encuestados de los tres grupos reconocieron que sería interesante, pero admitieron que ese hipotético modelo no aparecía en ningún programa de ninguna parte del mundo, al menos, en sus conocimientos, y que, por lo tanto, para ellos sería muy difícil imaginar un caso práctico del mismo. Se les propuso como posibles candidatas españolas a Carmen Machi y Rosi de Palma, pero aseguraron que, en su opinión, estas mujeres en concreto no servirían como tal para el supuesto imaginado.

Ejemplos:

“Yo lo vería” (Informante 2, M, 22 años).

“Tendría que conectar de otra forma” (Informante 5, H, 30 años).

“Si me hace mucha gracia, aunque ella sea muy fea, yo lo vería” (Informante 3, M, 29 años).

“A mí en verdad es que me da igual también. O sea, si la tía tiene tirón, como si pesa 180 Kg, es que, si tiene tirón, tiene tirón” (Informante 1, H, 28 años).

“A mí, por ejemplo, las dos que has dicho no me hacen nada de gracia. Entonces supongo que será por el tirón que piensen que pueden llegar a tener, porque si no lo hacen será porque con el tipo de humor que tienen no están convencidos de que vaya a llegar a gustar tanto” (Informante 3, M, 29 años).

“Quizás la televisión actual no esté preparada para tener muchas mujeres presentadoras” (Informante 4, H, 29 años).

“Porque es verdad que se utiliza mucho a las mujeres como cara bonita” (Informante 1, H, 28 años).

“Pero yo creo que en la tele y en más cosas” (Informante 3, M, 29 años).

“Esa es la principal crítica que le pongo yo al programa este, a *Sé lo que hicisteis*, a mi juicio” (Informante 4, H, 29 años).

“Hombre, y esto es cuestión de si, por ejemplo, miras los números de la gente que hace la carrera de periodismo, yo no me creo que haya muchos más hombres que mujeres. ¿Por qué al final de la pirámide resultan que son todos hombres? Algo raro pasa en medio” (Informante 5, H, 30 años).

## 5. Conclusiones

Tras analizar los resultados recogidos en estas tres experiencias en concreto, obtuvimos una serie de coincidencias o tendencias genéricas referidas a la presencia de la mujer en estos formatos que pasamos a enumerar:

-En general, los individuos de todos los grupos, independientemente de la edad y del sexo, apreciaron una desigualdad significativa entre hombres presentadores y mujeres presentadoras, sobre todo porque en los programas de más audiencia se daba el supuesto binomio hombre presentador y mujer/es copresentadoras/colaboradoras “tontas y guapas”, denominadas así en palabras de los grupos encuestados. Percibirlo les producía un rechazo hacia el programa en cuestión, y, en consecuencia, su no visionado en la mayoría de los casos.

-La práctica totalidad opinó que estábamos en pleno proceso de cambio y en continua evolución del humor relacionado con informaciones, pero que aún quedaba bastante por hacer en materia de igualdad, pues, si bien eran conscientes de que había muchos programas conducidos por mujeres en el panorama español, reconocieron que estos eran de un corte más ligado al entretenimiento puro y emitidos por las mañanas, por el público mayoritariamente femenino al que van dirigidos.

-Coincidieron en que a las mujeres copresentadoras se les exigía un canon de “estética” y un rol que las limitaba en su verdadero y desconocido potencial.

-Ninguna de las mujeres que participaron en los tres grupos de discusión se sentía identificada o representada por estas actuales presentadoras o colaboradoras, aunque manifestasen simpatías hacia ellas. Con respecto a los hombres, muchos no compartían su humor y preferían el humor “masculino” en cuanto a que el “femenino” todavía no les terminaba de convencer, o al menos no el que se les había mostrado en televisión hasta ahora. De esta manera, para ellas y ellos, un mismo mensaje, en líneas de

infoentretenimiento, no llegaba igual dependiendo de si lo expresa un hombre o si lo hacía una mujer.

-La mayoría de los entrevistados, hombres y mujeres, no creían que los presentadores principales de los programas *El Intermedio*, *El Hormiguero* y *Zapeando*, eran hombres y no mujeres por una exclusiva cuestión de género, sino que lo atribuyeron a una fama ya previa de los mismos o a su capacidad para originar polémicas. No obstante, en este sentido reconocieron la dificultad que tenían las mujeres para destacar y/o conseguir dirigir un programa de infoentretenimiento de máxima audiencia en la actualidad por la misma escasez de oportunidades.

-Aislar a los sujetos por franjas de edad no tuvo consecuencias importantes en cuanto a que sus respuestas fueron más o menos coincidentes con las que ofrecieron los entrevistados del grupo conjunto, donde estaban presentes ambas franjas, debido a que los programas por los que se preguntó eran muy actuales y las opiniones sobre las conductoras o colaboradoras de los mismos dependían sobre todo de la percepción personal de cada individuo, así como de sus hábitos y gustos, que tendieron a coincidir en más o menos medida. En estos tres casos en concreto, además, no se percibió ninguna opinión especialmente crítica ni ninguna actitud que manifestase o dejara entrever una supuesta alteración del discurso por la presencia de otros sujetos en la dinámica, ya fuera atendiendo a la diferencia de edad o de sexo. En este sentido, y para indagar en más detalles, se deberá completar el estudio con entrevistas individuales.

-La relevancia del asunto de la investigación requiere una muestra amplia de informantes así como una aplicación metodológica de mayor alcance para determinar si las apreciaciones encontradas en esta investigación son extrapolables al conjunto de la audiencia, si bien pueden ser tomadas como sintomáticas de unas tendencias existentes en cuanto a la valoración de la presencia de la mujer en el formato del infoentretenimiento.

## 6. Referencias bibliográficas

- Alonso Alonso, M. M. (2011). Televisión, audiencias y estudios culturales: Reconceptualización de las audiencias mediáticas. *Razón y palabra*, 75.
- Ang, I. (1987). On the politics of empirical audience studies, en Morley, D. (1992). *Television, audiences and cultural studies*. London and New York: Routledge; 213.

- Baudrillard, J. (1974). *La sociedad del consumo: sus mitos, sus estructuras*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Berger, P.L. & Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Capilla, M. (2015). Los nuevos ‘gabilondos’: Los periodistas que crean opinión y marcan tendencia electoral. *El siglo de Europa*, 1103; 31-38.
- Centro de Investigaciones Sociológicas (2018). Percepción de los principales problemas de España. *Centro de Investigaciones Sociológicas* ([www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Indicadores/documentos\\_html/TresProblemas.html](http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Indicadores/documentos_html/TresProblemas.html))
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle*, en Redondo García, M. Campos-Domínguez, E. (2014). Implicaciones éticas del infoentretenimiento televisivo. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Ànàlisi*, 32; 77.
- Díaz Nosty, B. (2011). *Libro negro del periodismo*. Madrid: Asociación de la Prensa de Madrid.
- Domínguez García, H. (2019). Autopercepción de las mariscadoras gallegas sobre su representación mediática: estudio de recepción. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 25 (1); 97-111.
- García Hípola, G. (2017). La Audiencia Creativa. La interacción a través del infoentretenimiento. *Más Poder Local*, 32; 24-25.
- García Estévez, N. (2012). La mujer presentadora en la programación diaria de televisión: La1 de TVE, Antena 3 y Telecinco, en Suárez Villegas, J. C. & Liberia Vayá. I. & Zurbano-Berenguer, B. (Coord.). *Libro de Actas. I Congreso Internacional de Comunicación y Género: 5, 6 y 7 de marzo de 2012*. Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla; 603-617.
- Gilovich, T. (1993). *How We Know What Isn't So*. New York: The Free Press.
- Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito-Ecuador: Ediciones ciespal.
- Gordillo, I.; Guarinos, V. & otros (2011). Hibridaciones de la hipertelevisión: información y entretenimiento en los modelos de infoentertainment. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. 9; 93-106.

- Guerrero E. & Etayo, C. (2015). Percepción de calidad de los programas de entretenimiento televisivos en España: influencia de los valores de producción. *El profesional de la información*, 24 (3); 256-264.
- Kapuscinski, R. (2005). *Los cinco sentidos del periodista: estar, ver, oír, compartir y pensar*. México: Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, FCE, Asociación de la Prensa de Cádiz, Asociación de la Prensa de Madrid.
- Krüger, U. M. (1988). Infos-Infotainment-Entertainment. *Media Perspektiven*, 10; 637-664.
- Lamuedra Graván, María (2005). Formatos híbridos y melodrama en televisión: El caso de Belén Esteban como heroína post-moderna. Estudio de recepción, en Domínguez García, Helena (2019). Autopercepción de las mariscadoras gallegas sobre su representación mediática: estudio de recepción, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 25 (1); 102.
- Luzón, V., Ferrer, I. (2008). Espectáculo informativo en noticias de sociedad: el caso de Madeleine McCann. *Trípodos*, 22; 137-148.
- March, J. C., & Prieto, M. Á. (2006). *Análisis de la televisión en la «Generación TV»*. Madrid: Red Comunicar.
- Marín Lladó, C. (2012). La pérdida de objetividad en las noticias de los programas de infoentretenimiento en televisión. *Comunica: revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, 4; 81-98.
- Morley, D. (1992). *Television, audiences and cultural studies*. London and New York: Routledge.
- Ortells Badenes, S. (2012). Información televisiva y redes sociales: nuevas vías para la distribución de contenidos audiovisuales, en León, B. (Coord.) *La televisión ante el desafío de internet*. Salamanca: Comunicación Social; 214-222.
- Ortells Badenes, S. (2015). Los nuevos actores de la información televisiva: ciudadanos y periodistas como protagonistas del infoentretenimiento. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 1 (21); 491-508.
- Prado, E. (1999). El fenómeno *Infoshow*: La realidad está ahí fuera, en Ortells Badenes, S. (2015). Los nuevos actores de la información televisiva: ciudadanos y periodistas como protagonistas del infoentretenimiento”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 1 (21); 491-508.

- Puñal Rama, Ana Belén (2015). Presenza e ausencia das mulleres na prensa. Análise do tratamento da prostitución, en Domínguez García, Helena (2019). Autopercepción de las mariscadoras gallegas sobre su representación mediática: estudio de recepción, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 25 (1); 102.
- Quintas Froufe, N. & González Neira, A. (2016). Consumo televisivo y su medición en España: camino hacia las audiencias híbridas. *El profesional de la información*, 25 (3); 376-383.
- Romero Rodríguez, L. M. & De Casas Moreno, P. & Torres Toukoumidis, A. (2015). Estereotipos, tópicos y lenguaje de la programación sensacionalista en la televisión: programa «Corazón» de TVE. *Alteridad*, 10 (1); 31-43.
- Rosique Cedillo, G. (2013). El estudio de la recepción televisiva desde la perspectiva de la ciudadanía organizada. *Historia y comunicación social*, 18 (3); 213-224.
- Salgado Losada, A. (2010). Actualidad, humor y entretenimiento en los programas de televisión: de la terminología a la realidad profesional. *Trípodos*, 27; 59-73.
- Sartori, G. (1998). *Homo Videns: La Sociedad Teledirigida*. Madrid: Taurus.
- Scolari, C. (2008). Hacia la hipertelevisión: los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. *Diálogos de la comunicación*, 77.
- Searle, J. R. (1997). *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós.
- Soler, T. (2013). Una pareja de hecho, en Redondo García, M. & Campos Domínguez, E. (2015). Implicaciones éticas del infoentretenimiento televisivo. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, 32; 78.

ISSN: 1989-6972

D.O.I.: <http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.03>

*Poshumanismo y creación de identidades y sexualidades queer y racializadas: un análisis de 'Steven Universe'*

*Posthumanism and the creation of racialised, queer identities and sexualities: An analysis of 'Steven Universe'*

Marta Roqueta Fernández

Investigadora independiente

School of Oriental and African Studies

E-mail: roqueta.fernandez@gmail.com

 ORCID

Pp.: 48- 84

Fecha de recepción del artículo: 22/02/2019

Fecha de aceptación definitiva: 13/05/2019

#### RESUMEN

El artículo analiza cómo la serie de animación *Steven Universe* refuerza y desafía concepciones actuales sobre racialización, género y cuerpo capacitado. Usando teorías feministas, poshumanistas, queer, sobre diversidad funcional y raza, estos conceptos son considerados tecnologías cuyos componentes pueden ser estudiados, deconstruidos y reconstruidos por el objeto técnico que es el dibujo animado, una herramienta cuyo significado es coestablecido por el público. Utilizando este marco conceptual para analizar la narrativa de la serie y para crear encuestas orientadas a entender cómo las nociones del público sobre género y raza pueden influir en la narrativa de la serie, el artículo concluye que *Steven Universe* crea un relato queer que pretende dismantlar nociones contemporáneas sobre género, raza y diversidad funcional. Sin embargo, al utilizar los componentes que forman estas tecnologías, la serie puede reproducir representaciones estereotípicas si no tiene en cuenta los imaginarios adscritos a ellos.

**Palabras clave:** animación, ciencia-ficción, poshumanismo, racialización, género, sexualidad, diversidad funcional, Steven Universe.

#### ABSTRACT

This article analyses how the cartoon show *Steven Universe* both underpins and defies normative understandings of race, gender and able-bodiedness. By referencing theories from feminist, posthumanist, queer, critical race thinking and crip studies, these concepts are considered technologies whose components can be examined, disassembled and reassembled by the technical object that is the cartoon, which is considered a tool whose meaning is co-established by the audience. By using this conceptual framework to analyse the show's narrative, as well as to create several surveys that seek to comprehend how people's notions of gender and race may influence the narrative of the show, the article concludes that *Steven Universe* creates a queer narrative aimed at dismantling contemporary notions of gender, race and able-bodiedness. However, because the show relies on the components that form these technologies to trouble them, it may fall on stereotypical representations if it overlooks the imaginaries embedded on them.

**Keywords:** animation, science fiction, posthumanism, race, gender, sexuality, able-bodiedness, Steven Universe.

## 1. Introduction

Contemporary popular culture has been seen as a site for both reinforcing and challenging current notions of race, gender and able-bodiedness. For instance, science fiction and animation are regarded as amenable for envisioning new conceptions of the body and subjectivity (Dunn, 2016; Eshun, 2003; Halberstam, 2008; Halberstam, 2011; Womack, 2013) due to their drive to rewrite reality, their capacity to toy with plausibility and, in the case of animation, its ability to distort human form.

However, Halberstam (2008) has proved that animation can be used to naturalise heteronormative visions of love and family. And McRuer (2005) has warned about the incorporation of dissident subcultures in mass media via depictions that trivialise, naturalise and domesticate their potential threat to the dominant culture.

Following these concerns, my aim is to reflect on how science fiction cartoon shows can underpin and defy current politics of embodiment at the same time. I will do so by arguing that race, gender and able-bodiedness are technologies whose components can be examined, disassembled and reassembled by the cartoon, a technical object.

My understanding of these categories as technologies is reminiscent of Foucault's notion of the *device* (1985, in Torrents, 2017). I seek to highlight their utilitarian and artificial facet: they are *created to produce* bodies that are disciplined and controlled according to the needs of one social structure. By arguing that cartoons have the ability to manipulate their components, I conceive the cartoon as a tool: it can alter or reinforce human's conceptions of the body.

Due to the interaction between the body and the object, I regard the cartoon as an object in the process of becoming. It is conceived season after season by the author, and its meaning is established as it is interpreted by the audience, who has their own understandings of gender, race and able-bodiedness, which have been shaped by other systems of signification.

To explore this, I will analyse the U.S. show *Steven Universe* (SU). Its main character is Steven Universe, a boy who lives on Earth and is raised by three *gems*. The gems belong to an alien species that use female pronouns to refer to themselves and have the ability to shape their bodies at will and make weapons emerge from them. The show

uses the concept of fusion, the temporary union of two or more gems to create a super-individual with enhanced powers, to explore the affects between them.

Consequently, SU has been praised for its positive depiction of queer characters, (Brammer, 2017; Dunn, 2016; Mey, 2015; Smith, 2016). Despite the good reviews, it has been criticised for its representation of those gems who have been perceived by the audience as black (Kingston, 2016; Riley, 2016). Therefore, the show can be a good example of the dual nature of animation in its relation to current representations of the body.

Since the connection between body and technology, fusion and the emphasis on sharing relationships between different kinds of living creatures are key elements for the plot, I examine how a posthumanist vision of the show allows for the understanding of the queer narrative of SU. The second topic that concerns me is how the notion of race influences the creation of these queer identities.

It was precisely by asking how posthumanism and, more specifically, how queer and feminist authors theorised the relationship between the human and the technological, that I decided to regard gender, race and able-bodiedness as technologies and to see the cartoon as an object in conversation with other non-human and human entities. These two ideas are the common thread in the analysis section, and they will be explained in more detail in the literature review.

The literature review has two parts. Firstly, I discuss how technology influences the vision we have about our corporeality and subjectivity, as well as our understanding of the world. Secondly, I examine how we can think about race, gender, and able-bodiedness as technologies. I have included able-bodiedness in the analysis due to its relevance in the show.

Before the literature review, I explain the methodology of the research. I have analysed 21 episodes of the show in which fusion is performed. To understand how pre-established conceptions of race and gender may influence the interpretation of these episodes, I surveyed seven people from different races and genders. The article ends with some concluding remarks.

## 2. Methodology

### 2.1. Episode analysis

The research is based on the analysis of 21 episodes in which the act of fusion between gems of a different kind is performed. When the fusion appears in several episodes, the episode selection includes the fusion’s debut and other episodes relevant for the plot. The election of fusion as the centre of the analysis is due to its importance for the queer, anti-racist and posthuman narrative of the show.

The analysis focuses on the gems that perform the act and the resulting fusion. How the gems are racially coded, the role they adopt when fusing, and their original weapons are taken into account, to establish how all of these aspects influenced the resulting super-individual. Why these gems fuse is also studied.

Fusion	Gems	Season	Episode	Title
Opal 	Amethyst and Pearl 	1	12	“Giant Woman”
Sugilite 	Amethyst and Garnet 	1	20	“Coach Steven”

<p>Alexandrite</p> 	<p>Amethyst, Garnet and Pearl</p>	<p>1  3</p>	<p>32  1</p>	<p>“Fusion Cuisine”  “Super Watermelon Island”</p>
<p>Stevonnie</p> 	<p>Connie Maheswaran and Steven Universe</p>  	<p>1  2  3  3  4</p>	<p>37  9  11  18  4</p>	<p>“Alone Together”  “We Need to Talk”  “Beach City Drift”  “Crack the Whip”  “Mindful education”</p>
<p>Garnet</p> 	<p>Ruby and Sapphire</p>  <p>Garnet remains fused during most part of the show. The episodes selected depict the love relationship between her two gems, Ruby and Sapphire.</p>	<p>1  2  2  3  4  4</p>	<p>52  12  22  5  13  15</p>	<p>“Jail Break”  “Keystone Motel”  “The Answer”  “Hit the Diamond”  “Gem Heist”  “That Will Be All”</p>
<p>Malachite</p> 	<p>Jasper and Lapis Lazuli</p> 	<p>1  2  3</p>	<p>52  10  1</p>	<p>“Jail Break”  “Chile Tid”  “Super Watermelon Island”</p>

<p>Rainbow Quartz</p> 	<p>Pearl and Rose Quartz</p> 	<p>2</p>	<p>9</p>	<p>“We Need to Talk”</p>
<p>Sardonyx</p> 	<p>Garnet and Pearl</p> 	<p>2 2 3 4</p>	<p>11 15 24 2</p>	<p>“Cry for Help” “Friend Ship” “Back to the Moon” “Know Your Fusion”</p>
<p>Smoky Quartz</p> 	<p>Amethyst and Steven Universe</p> 	<p>3 4</p>	<p>23 2</p>	<p>“Earthlings” “Know Your Fusion”</p>

Table 1. List of characters and episodes analysed  
For the references of the images, please see 7. *References*

**2.2. Surveys**

The surveys’ aim is to understand how individuals perceive notions of race and gender in cartoon characters, in order to assess possible ways in which these notions would influence the interpretation of the plot. Therefore, the survey adopts a qualitative approach. Due to time limitations and the extension of the article, seven people –three men, three women, and one person who does not identify as either– have been surveyed. Since the gems have been mostly coded as either Asian, black, or white, five people selected belong to these groups, one did not regard themselves as having a race and one

did not want to disclose theirs. However, this article *does not* intend to explore how people understand the characters according to their own race or gender.

The respondents had to watch nine short clips, each of them depicting an act of fusion, and answer a few questions concerning the race and gender of the fusions as well as of the individuals involved. The questions were decided using the second part of the literature review as a reference.

The first question asked to identify the character as either Asian, black, white, belonging to a race that is neither the previous three or belonging to no race. Because *Asian* encompasses many races, the question left space for the respondents to reflect on this category if they wanted to. The second question asked which characteristics made them choose one option of the first question: the physical characteristics of the character, its accent or way of speaking, its clothes, its role in the clip, the soundtrack used to depict it, or other factors.

The third question asked the participants to consider if each character was either a woman, a man or a non-binary character. Secondly, they were asked to elaborate it, by stating whether the use of pronouns to refer to that character, their physical traits, their clothes, their role in the clip or if another factor helped them to come to that decision. For an example of one survey, please see section 6. *Appendix*.

To give a more complete understanding of the relationship between the human and the cartoon, I use articles published in blogs and online media when it is important to notice the reaction of the audience towards certain characters or narratives in the show.

### **3. Literature review**

#### **3.1. The posthuman and the cartoon as a technology**

“Thinking about technology is inseparable from thinking through technology”. Torrents uses this quote of Lamarre (2009, in Torrents, 2016:149) to highlight the need to analyse not only the content of Japanese cartoons (*anime*) but also the cartoon show in itself, as a technical object. Torrents, via Lamarre, argues that, to understand anime, we need to analyse how its materiality, the fact that it is moving image, determines the way its message is transmitted to the audience.

What both authors hold is a vision of the technological as something connected to the human in multidirectional ways, which influence the technical, the biological and the social. When Rebecca Sugar, the creator of SU, argues that one of the reasons she created this cartoon show is because talking about queer identities is fundamental for kid's development (Tremeer, 2016), she is referencing one of the ways in which technology influences how humans see themselves.

Braidotti (2013), Kember (2011) and Preciado (2008) sustain that, in contemporary societies, our bodies and subjectivities are highly mediated by technology. For Kember, this is one more chapter of the ongoing relationship between humans and technologies. The author affirms that technology is constitutive of the human, and argues that human affectivity has always been maintained, regulated and governed by traffic with artificial objects. Due to this connection between the human and the technological, Kember, via her commentary of Haraway and Braidotti's work, advocates for a feminist perspective that includes the technological.

Feminists' discourses about the technological have been of high concern in the last few decades. For instance, Schneider explains that one of the innovative aspects of Haraway's thought is her vindication of the intimate physicality of our relations to non-humans, in front of a standard feminist line on technology that has equated it with "abstract masculinist rationality, militarism and the rape of the Earth" (2012:294).

Haraway's feminist theories have the potential to unveil how some branches of feminist thought have relied on one of the sets of binaries, the female/nature equation in opposition to the male/technology one, that have underpinned women's oppression in the West for centuries. As I will elaborate in the upcoming paragraphs, the challenges that current uses of technology pose for humanity's subjectivity and corporeality urge for a more elaborated picture.

For instance, in the same line of Haraway's views on the technological, Wilson (Kirby and Wilson, 2011) has been engaged in analysing how human affects have been central to the building of computational devices and the imagining of computational worlds. Wilson regards affectivity as a feminist concern, due to the Western social hierarchy

that over-privileges cognition and reckoning and under-privileges feeling and bodily states.

For Kember (2011), the feminist embrace of the technological can be an act of resistance. She cites Haraway and Braidotti, as both theorists reject the Cartesian myth that women, animals, machines and monsters were equivalent in their status as outsiders and inferiors –vis-à-vis an essentially white, male, cishetero and able-bodied subject perceived as the universal measure of all things. Braidotti herself has analysed how popular culture has represented the relationship with women and the non-human, through the depictions of the *monstrous mother-machine* that can be seen in films like *Alien* (1994, in Kember, 2011) and of the *techno-eves* (Braidotti, 2013), which portrayed women's sexuality as both threatening and irresistibly attractive.

As a response to the humanist understanding of the world that classifies it through binaries, Braidotti (2013) articulates a vision of human subjectivity (a posthuman one), based on its interconnectedness with both our species and non-anthropomorphic elements. For her, we inhabit a nature-culture continuum that is both technologically mediated and globally enforced. Her understanding of this continuum is influenced by her assertion that we have become *biomediated* bodies, and that technologies have a strong bio-political effect upon the embodied subject they intersect with.

Braidotti articulates her posthuman philosophy, based on a recomposition of both subjectivity and community in conversation with non-human bodies (both biological and technological), as a response to the fact that humans have become geological agents. For her, we have to become posthumans because the global economy is already a post-anthropocentric one: it ultimately unifies all species under the imperative of the market. Its excesses, Braidotti argues, threaten Earth's sustainability. This is possible, the author continues, because advanced capitalism both invests and profits from the scientific and economic control and the commodification of all that lives. In that structure, contemporary embodied subjects "have to be accounted for in terms of their surplus value as bio-genetic containers on the one hand, and as visual commodities circulating in a global media circuit of cash flow on the other" (2013:119).

In this neo-capitalist structure, Braidotti explains, entire populations are re-classified on

the basis of the genetic predispositions and vital capacities for self-organization: “Because genetic information, like psychological traits or neural features, is unevenly distributed, this system is not only inherently discriminatory, but also racist” (2013:117). To support this, she uses Foucault’s definition of racism, the linkage of forms of political control with the estimation of risk factors that result in the configuration of entire populations in a hierarchical scale. Braidotti concludes that this new form of racism is not determined by pigmentation, but by other genetic characteristics.

Braidotti’s view on the global impacts of the contemporary alliance between capitalism and technology is similar to the one of Preciado (2008), whose main concern is how it influences sex, gender and desire. The author states that, under current capitalism, sex, sexuality, sexual identity and pleasure have become objects used for the political management of life. This management, the author argues, takes place through the dynamics of the advanced techno-capitalism. For Preciado, we live in a pharmaco-pornographic regime in which new technologies of the body, such as biogenetics or surgery, and of representation, such as film or cybernetics, infiltrate and penetrate life as never before. In fact, Preciado argues that all these technologies are able to exert control because they enter the body to form part of it: “They dissolve in the body; they become the body” (2008:110).

In this regard, Halberstam (2008) also establishes connections between biotechnologies and media in his theorisations about the concept of *transbiology*. Halberstam explains that the transbiological refers to the new conceptions of the body within the new technologies of cloning and cell regeneration, as well as by IVF methods. For Halberstam, all of these scientific advancements, as well as animation or technological toys, question and shift the location, the terms and the meaning of the artificial boundaries between humans, animals and machines.

Like Braidotti and Preciado, Halberstam argues that human subjectivity is strongly influenced by technology: “The transbiological can be conjured by hybrid entities or in-between states of being that represent subtle or even glaring shifts in our understandings of the body and of bodily transformation” (2008:266). Halberstam adopts this approach in order to analyse how animation can either reinforce or subvert heteronormative

representations. He argues that animation has the potential to distort, manipulate and mess with human form in a way that makes humanist ideals like heterosexual love and individualism seem creepy.

Precisely, writing about SU, Dunn (2016) explains that the potential of cartoons to distort pre-existing norms and identities is enabled because viewers tend to expect a certain degree of magic to define one cartoon show's set of narrative rules and images. Therefore, we can argue that the transbiological influence is bi-directional: the subversions depicted in cartoons, a non-biological entity, are already expected by the biological entity that is the audience.

Braidotti (2013) and Preciado (2008) affirm that, in order to counteract the pernicious effects on bodies and subjectivities of the new regimes of power emanated from advanced techno-capitalism, it is necessary to develop denaturalising and disidentification operations from normative values. As Dunn and Halberstam argue, this process can be performed through animation, one of the sites in which pharmaco-porn-power is exerted.

In fact, in her research on technological anime, Torrents (2016) encountered two complementary ways of understanding the corporealities that emerge from the relationship between body and technology. One considers the body as a product, a finished corporeality with impassable limits. The other one regards it as a process, as an entity linked to the idea of change; it is a body that resists control. In my opinion, the latter conceptualisation is what opens the door for turning our technologically mediated bodies into sites of resistance. It allows us to think about the body as an open field for experimentation and redefinition of the current understandings of race, gender, sexuality and able-bodiedness that seek to constraint its multiple possibilities.

In order to use this asset in an effective way, it is necessary to examine which are the elements that construct concepts that are the foundational basis of systems of oppression. For the purpose of this research, these categories are race, gender, sexuality and able-bodiedness.

### 3.2. Race, gender, sexuality and able-bodiedness as technologies

Braidotti's views on race can be considered technological: certain biological traits (genes) are understood as constitutive of categories that, through acting as (conceptually prosthetic) devices attached to certain bodies, serve to classify entire populations for utilitarian reasons.

The malleability of the definition of race and its utilitarian facet is exposed in critical race thinking. Lewis explains that, in Europe, racialization is grounded in old notions of race as a biological characteristic and “notions of culture as the marker of difference” (2013:877). Hill Collins (2000) argues that racialization involves attaching racial meaning to a previously racially unclassified relationship, social practice, or group. In the U.S., Delgado and Stefancic (2001) explain that each disfavoured group has been racialised in its own way and according to the needs of the majority group at particular times in history. For the authors, whiteness is a normative state that sets the standard and promotes the definition of other populations as the opposite. Within this, Hill Collins (2000) situates a system of *colorism*, in which human beings with lighter skin tones are better positioned than those with darker skin tones.

Hill Collins, as well as Stoler (1995), decipher the ways in which race is coupled with sexuality and class. For Stoler, their conflation served to affirm the colonial order: it gave to white women the category of guardians of European civility, and thus, anchored them to domesticity, denied their sexual desire and protected them, since they were framed as the desired objects of colonised men. Non-white women, on the contrary, were perceived as the object of the white male gaze.

Hill Collins (2000) analyses how racism created the image of the white woman as the measure of femininity, whereas the black one became a pernicious, and even animal, deviation from it. She argues that African-American women's lives are regulated by a set of *controlling images*, stereotypical depictions aimed at covering the oppressions and violence emanated from race, gender and class that these women may suffer, by framing these oppressions as inevitable outcomes emanated from black women's behaviour. She explains that these images not only shape the relationships between black and white people in the U.S., but also condition those between black men and black women. This is due to the fact that these images tend to portray black women as

masculine and assertive (*the black lady* and *the matriarch*), as bad mothers (*the mammy* and the *welfare mother*) or as having an excessive sexual appetite (*the jezebel*).

Other racialised people have their own controlling images. Delgado and Stefancic (2001) argue that Asians are depicted as the perfect minority group –quiet, industrious, with intact families and high educational aspiration and achievement–, a fact that causes resentment among other disfavoured groups. It is also negative for those Asian subgroups that are likely to be in need of assistance.

Even though we cannot disassemble gender and sexuality from race, it is worth examining these two notions specifically from a technological perspective: Western notions of homosexuality and heterosexuality are conceptual narratives that have been deployed in order to discipline those subjects who pursued pleasures without a procreative telos or who performed gender non-conforming practises (Foucault, 1981; O'Rourke, 2005; Valocchi, 1999). Striker, Currah and Moore (2008) consider that the purpose of gender is similar to the one of race and class: it is a set of practices and variable techniques through which a potential biopower is cultivated, harnessed, and transformed, or by means of which a certain kind of labour or utility is extracted.

This last vision is similar to Rubin's (1975) theory of the sex/gender system. Rubin argues that gender is a cultural construct based on an interpretation of biological sex. It is aimed at establishing a power hierarchy that privileges the male over the female via the commodification of the latter, regarded as an object to be exchanged by men to perpetuate kinship systems. Rubin's theory has been problematised to the extent that Butler (2007) questioned the neat divide between sex and gender by claiming that sex is already gendered.

The complexity of gender –shown by its intricate connection with sex–, and its effectiveness as a technological device lay on how its components have been conceptualised. For instance, Edelman and Zimman (2014) argue that discourse is what brings the body into existence. Their ethnographic work with trans men shows how surgically unaltered genitals are usually discussed in online spaces not as sites that would reveal a failed masculinity, but rather as viable and desirable features of their male bodies. Kulick (1998) also explains that Brazilian *travestis* use feminine pronouns

and grammatical forms to distinguish themselves from men.

Edelman and Zimman (2014) highlight that certain particular body parts are constructed as either *female* or *male*. For example, fingernails tend to be perceived as female, whereas the muscles of the arm belong to the masculine. The ascription of meaning to body parts is also mediated by heteronormative imaginings, since the vagina tends to be associated with heteroerotic practises and the anus is associated with homoerotic ones (O'Rourke, 2005). And the main criteria for transforming intersex children's genitals into male or female ones are their chances to engage successfully in heterosexual intercourse (Feinberg, 1998).

What's more, Preciado (2008) argues that body parts are regulated by different regimes of power. They explain that nose surgery is regarded as a cosmetic surgery because the nose is regulated by a pharmaco-pornographic power in which an organ is considered as an individual property and a market object. On the contrary, Preciado claims that the modification of the penis and the vagina are deemed as sex change operations, a fact that encloses genitals in an almost sovereign regime of power that considers them state property. Spade (2006) links this differential treatment by stating that sex-reassignment surgeries are performed in accordance with an institutional narrative that reasserts the man/woman binary based on heterosexual desire.

It is necessary to consider how the process of gendering body parts interferes with those biological traits that determine race. Bhanji (2011) regards skin as a container of oppressions that ultimately influence how trans bodies are regarded –and privileged– inside the trans community. For them, mainstream discourses that frame transing as a homecoming, a journey from a wrong and dangerous body to a good and safe one, may in fact veil racialised trans' experiences, because even after transing, their body would not become a safe space since the oppressions concomitant to their race will prevail. Like Delgado and Stefancic (2001), Bhanji concludes that whiteness is the normative state of the trans condition.

Another trait to define gender is desire. In her ethnographic research on U.S. femme, gender-blender and transgressive identities among Black lesbians in New York, Moore (2006) explains that couples tend to be formed by one partner who is perceived to be

more feminine than the other. It is also the case for Thai toms and dees (Sinnot, 2004). Feminine dees are perceived only as such due to their desire towards a tom, a masculine woman. Otherwise, dees would be perceived as simply women. The relationships between toms and dees are socially seen as less transgressive than the ones between two masculine men, two feminine women or two toms (Boellstorff, 2006).

Other features that define gender are the ones that, following Halberstam's theorisations about female masculinities (1998), I consider *prosthetic*. For Halberstam, masculinity can be detached from biological maleness since it can be performed through extensions, both material –like artefacts, clothes or haircuts– and psychological –such as attitude. It should be noted that these extensions have already been signified as masculine, in a process similar to the one accounted by Edelman and Zimman (2014) and O'Rourke (2005) with body parts. Because of this, I argue that since prostheses expose the artificiality of gender, they have the potential to subvert it.

As a matter of fact, prostheses are already used to trouble normative understandings of the able body. For Mussies and Maliepaard (2017), the connection between the human and the technological may evolve from a relationship that helps the subject to overcome their handicap and become as *functional* as everybody else, to a one in which human beings are more advanced when compared to the average able-bodied person.

Crip theorists have long been engaged in blurring the lines between who is considered an able person and who is seen as disabled. Breckenridge and Vogler (2001), as well as McRuer and Bérubé (2006), remind us that no one is ever more than temporarily able-bodied. In fact, McRuer and Bérubé suggest a techno-related definition of *able-bodiedness*, arguing that being able-bodied means “being capable of the normal physical exertions required in a particular system of labour” (2006:8). Inspired by queer theory, Breckenridge and Vogler (2001), as well as McRuer and Bérubé (2006), analyse how liberal societies are built on a notion of compulsory able-bodiedness.

For Sandahl (2003), queering and crippling are theatrical and everyday practices deployed to challenge oppressive norms, build community, and maintain the practitioners' self-worth. However, Sandahl is critical with how these two identities intersect in the lives of those who embody the two, by stating that some queer crips

simultaneously experience the queer community's ableism and the disabled community's homophobia. For Sandahl, gender identity is already difficult to embrace by disabled subjects, since some of its mannerisms are based upon how able people move.

Like race and queerness, disability is incorporated into mainstream narratives in ways that either commodify it or dilute its potential for subversion (McRuer, 2005). Sandahl (2003) and McRuer (2005) account for the coexistence of images that either depict the disabled as a completely impaired subject, or as a person whose impairment is inconsequential, insofar as it does not deprive them from achieving amazing goals. McRuer identifies two more images, an exotic one that makes disability strange and a realistic one, which minimises the difference between the viewers and viewed.

#### **4. Analysis**

My stand on the mutual influence between the human and the technological makes me adopt a two-sided approach when understanding how SU is capable of creating queer identities. It is not enough to analyse how the story inside the cartoon show enables their creation. It is also important to note how people understand what they see and hear. Therefore, following Torrents (2016), the cartoon show must be thought not only as a product with a meaning in itself –its main narratives, universe and characters–, but also as a technical object always in the process of becoming, since its meaning is established as it is interpreted, always in conversation with other systems of signification.

This is why I will firstly reflect on how the respondents of the survey regard gender in the characters that participate in the fusions. As I have argued, gender is a technology formed by different components that have been previously signified. My purpose is to understand what they are and how they may interact with each other, in order to identify how they might influence the narrative of the show.

##### **4.1. The human and the cartoon**

Many respondents of the survey rely on discourse to assign a gender to the characters of the show. The fusions Opal and Sardonyx are regarded as women because Steven calls them so. Steven is considered a man, among other characteristics, because of his name,

whereas some respondents doubted of Alexandrite or Jasper's gender identity because their names do not sound feminine, an interesting statement since the gems are named after real-life stones with no sex or gender.

The show uses feminine pronouns to refer to all gems but Steven, and the respondents acknowledge this as a defining factor when gendering a character. This is highly important for the reading of the show. Gems are outside human conceptualisations of sex and gender: they do not reproduce through sexual intercourse, and they are basically made of the gem and a mutable body form made of light. Yet the show *does not* identify them using the neutral *they*, but rather chooses pronouns that mobilise certain imaginings about gender and sex. Despite this, only one respondent regards discourse as the only factor that matters in the gendering process.

As Edelman and Zimman (2014) argued, certain body parts are gendered. Having long hair –or a bob cut–, a defined bust, full lips or a tight waist helped to define one character as a woman. Having a muscular complexion, a square jaw or a body with no defined waist were considered as masculine traits. The materiality of the cartoon character defined specific gendered physical characteristics. Voice was relevant to define if somebody was a man or a woman. And because the cartoon is moving image, it was easier to attach mannerisms to body parts: Sapphire, coded as a woman, carries her hands and arms delicately; Pearl, also considered a woman, is light on foot and elegant, and Amethyst moves her hips and long hair in a sexy way while she dances.

Clothes and objects were also signs of gender. Wearing a pink sword and a shield was considered a sign of being a woman. One of the main reasons to code characters like Rose and Sapphire as women was because they wore a dress. Rainbow Quartz (RQ) was coded as such because she wore what it resembled a typical sport outfit that U.S. women wore during the eighties.

In fact, RQ is coded as a woman also because, in the clip, her moves are not only sensual, but also directed towards a male character, Steven's father Greg. This fact points at an idea of gender conflated with heterosexual desire. In a similar way like the ones described by Moore (2006) and Sinnot (2004), desire is relevant to trouble Ruby's gender identity. Some respondents argued that she was difficult to classify because of

her relationship with Sapphire, a character that has been mostly coded as a very feminine woman. One respondent even answers that Ruby can be either a homosexual woman-alien or a non-binary alien. Another person considers that this connection is relevant to define Sapphire, but not Ruby.

Ruby, Jasper, Stevonnie and Smoky Quartz (SQ) are the characters with less consensus regarding their gender. Ruby and Jasper are perceived as performing a female masculinity (Halberstam, 1998), since the respondents tend to argue that even when these characters are recognised using female pronouns and may have physical characteristics associated with femininity, they have other physical characteristics, wear clothes or perform attitudes that are traditionally associated with masculinity.

Stevonnie and SQ are the only fusions so far in which Steven, the only gem perceived both by the show and the respondents as a man, participates. The fact that they have Steven's physical characteristics or wear some of Steven's clothes is what makes their gender ambiguous, especially because these traits are combined with the ones of Connie and Amethyst, coded as women by the participants. This trend, also used to define Sardonyx, Sugilite or Malachite's gender, could be interpreted as regarding the body as a process, because respondents acknowledge the individuals' influence on the resulting fusion. The ambiguity of Stevonnie and SQ is emphasised because no character uses gendered pronouns to refer to them.

These results suggest that that SU is able to mobilise the components that create the notion of gender in ways that complicate it or even dilute it. However, even when the show uses them in ways that adhere to conventional notions of gender, the posthumanist narrative of the show in general, and how fusion operates in it in particular, enable the show to create narratives that queer its characters.

#### **4.2. A posthuman narrative**

Identifying gems as female puts its associated gender, women, in the middle of a posthuman narrative. Gems are an example of the perils of an era in which one species subsumes all that lives under the claws of its production system (Braidotti, 2013). Because gems colonise planets and extinguish its organic life, Crystal Gems rebelled against Homeworld, the original planet of the gems, who wanted to colonise the Earth.

In fact, the rulers of Homeworld, the Diamonds, placed a geo-weapon in the centre of the planet, which would destroy it if activated.

The militarised gem society is highly hierarchised according to each gem's functions, which are directed towards achieving the goal of expanding the empire. Their reproduction is controlled according to the needs of the Diamonds, and their role is determined by their powers and the utensils that emerge from their bodies. Gems have totally integrated body and technology, leading to a scenario similar to the one of the pharmaco-pornographic societies described by Preciado (2008): technologies melted with the body are used for the political management of life.

Thus, the female/woman subject in SU is both the cause of regimes of exploitation and commodification of all that lives and the source of alternative understandings of the relationship between the body, the technology and other forms of life. With this understanding, the show destabilises the man/woman binary associated with the nature/culture one. However, Steven is the centre of the action, and due to his condition as the son of a male human and a gem who was the leader of the rebellion, he has the potential to destabilise Homeworld. Because of that, the show has the risk to antagonize most of the gems in a way that resembles the humanist system in which the male figure is the universal measure of all things. In this sense, the way the Diamonds rule their empire can have similarities with the image of the monstrous mother-machine.

Due to the characteristics of the gems and how they are produced, their society is not structured by a sex/gender system. In fact, Homeworld gems refer to Steven as *Rose*. Rose Quartz gave up her physical form and her conscience to give birth to Steven, who has her gem in his navel. Since the stone is what constitutes the core of the gem being, Homeworld gems do not see Steven as an human individual –with a sex and a gender adscription–, but just as Rose with another appearance.

Despite the non-existence of sex and gender inside the cartoon in itself –and its subsequent understandings about sexuality–, the show has been praised for its depiction of (human) LGTBI identities. As I have argued, it is because viewers interpret the cartoon show applying to its characters those imaginaries that conform human ideas of sex, gender and sexuality. This leads to the creation of gender ambiguous characters,

and also to the construction of gems as subjects that transcend conventional femininity: Rose Quartz, represented as a very sensual alien wearing a princess-like dress, is a powerful and charismatic warrior and leader. This interaction also enables the consideration of the love relationships between gems as lesbian ones and fusion as the ultimate queer act in the show.

### 4.3. Fusion as a queering act

From the viewers' perspective, fusion is highly queering. On the one hand, gems fuse to face threatening situations, and the result is a super-individual with enhanced powers and new weapons. However, this quasi-militarist act, traditionally connected to the masculine realm, is only possible if the gems who perform it share an affective bond, a domain traditionally associated to the feminine (Kirby and Wilson, 2011). On the other, fusion is performed through a dance between the gems accompanied with music, and its moves tend to have a highly erotic subtext. In the case of the fusion between Steven and his human best friend Connie, the queerness of the dance lays on the fact that, the first time they fuse, she adopts the male role, grabbing Steven by his waist and leaning her body towards Steven's.

Fusion inside the gem society can be a queering act too. Fusions between gems of the same kind (*homogem fusions*) –which lead to a bigger individual– are allowed as long as they help to accomplish the mission those individuals have. Just like the Western notions of homosexuality and heterosexuality have been used to discipline individuals in order to underpin a certain kind of power, fusions between gems of different kinds (*heterogem fusions*) are forbidden, since they lead to new types of gems that do not adjust to the utilitarian social stratification of Homeworld. Just like queering, heterogem fusions are an act that questions normative states of being.

Two fusions show the consequences of this narrative. Garnet is the fusion of Ruby, a soldier, and Sapphire, an aristocrat. They had to escape to Earth because Homeworld saw the fusion as highly inappropriate and sentenced Ruby to be shattered. On Earth, they realised that being fused is what they wanted to do the rest of their existence and joined the rebellion. Thus, the show connects the struggle for self-realisation with a sense of community that transcends the boundaries of one's own species: to fight for the right to be as one wants to be is to fight for a system that accepts every form of life.

The opposite of this narrative is Malachite, the fusion between Jasper and Lapis. The latter fuses with Jasper to prevent her from harming Steven. While fused, Lapis creates giant chains that keep Malachite in the bottom of the ocean. This act unravels a highly queer narrative. Like Garnet, Malachite is the fusion between a gem with a feminine appearance and another with a masculine one. As Halberstam argued (1998), masculinity can be performed using extensions. Through her uniform, her mannerisms, her physical complexion and her aggressive attitude, Jasper performs masculinity in a convincing way. However, the ability of the femme Lapis to create weapons to control Jasper shows that, in the same way that prostheses can be used to perform masculinity, they can ultimately subdue it.

Once unfused, Jasper will chase Lapis and ask her to refuse. With this plot, Jasper exemplifies the influence on self-perception of those narratives aimed at controlling the body. Following Homeworld's narrative, she conceived heterogem fusion as a trick to make weak gems strong and felt superior for not using it. After fusing with Lapis, she admits that by being Malachite she was more powerful than ever.

The fusion that mostly troubles the show's narratives is Stevonnie. Their racial ambiguity and androgynous look creates a queer subject similar to the ones envisioned by Bhanji (2011) and Spade (2006). Steven and Connie –who have a biological sex and an associated gender– transition to another being that does not adhere to normative notions of either womanhood or manhood. Like Garnet, who *is* the love between gems, Stevonnie *is* an experience, the living relationship between Steven and Connie (Woerner, 2015).

Consequently, Garnet and Stevonnie confirm the importance of the body in the posthuman narrative of SU: no matter if a fusion is made to express a moment or a feeling, or to create a super-individual with more powerful weapons, its motives cannot escape the materiality of the flesh. Fusion is the most eloquent expression of the notion that the body is a process: in “Know Your Fusion”, it is presented as a journey to discover the possibilities of the new body.

It is because every act emerges from the body and ends in it, that affect becomes key when structuring a community whose members not only reject to adhere to conventional norms and classifications established by their original society, but are also in relationships with entities with a different corporeality and understanding of the universe (humans vis-à-vis the alien gems).

For instance, Connie's parents end up letting Connie hang out with Steven because they realise that, despite the many differences they may have with Greg and the Crystal gems when it comes to parenting skills, all of them love their children. Another example is the relationship between Steven's parents. They tried to fuse while they were dating, but it was impossible. Despite that, by talking and sharing moments together they established a solid love relationship.

#### 4.4. Disability and the posthuman

Ability is problematised in the show through the antagonism between Jasper, the perfect soldier, and Amethyst, who is supposed to be a soldier but is very small. Jasper notes that since every gem is made for a purpose, those who cannot fit inside this order must be purged. Amethyst embraces this narrative, considering herself as coming out *wrong* and Jasper as coming out *right*. Since the categories are established by one's ability to fulfil a previously assigned duty, this notion of ability is similar to McRuer and Bérube's (2006) conceptualisations of able-bodiedness.

Amethyst will beat Jasper once she fuses with Steven, creating Smoky Quartz (SQ). This victory exposes ability as a technological construction. Steven is troubled because he is the only hybrid between a gem and a human, and he uses this difference to establish a connection with Amethyst. In "Earthlings", right before fusing while confronting Jasper, Amethyst says: "Us worst gems stick together". Steven answers: "That's why we're the best". Since Jasper has systematically failed at establishing affective connections with other gems, she is less able than Amethyst to live within Earth's gem community, and also to fuse and become more powerful.

SQ is the only fusion so far who seems to possess one *defect*. Two of their three arms emerge from the same place. Therefore, we could understand SQ as embracing a concept of *cripping* that is not only similar to the one formulated by Sandahl (2003)

when it comes to its potential to represent a sense of community that also questions normativity, but that is also integrated with queerness, just like the author claimed, because SQ is one of the fusions that most succeeds at troubling gender. The show reinforces the connection between queerness and disability by establishing that a gem can be shattered in Homeworld because she has either come out misshapen or has engaged in a heterogem fusion.

In functional terms, SQ is not less able-bodied than any other fusion. SQ saves Sardonyx, the fusion between Garnet and Pearl, using a yo-yo weapon. By making SQ as able to save the day as Sardonyx, the show displays a relationship between technology and disability similar to the one described by Mussies and Maliepaard (2017). SQ is an *overcomer* (Sandahl, 2003) who is as strong as any other fusion, thus offering a realistic image (McRuer, 2005) of the disabled.

Even when SQ brings disability close in relation to other gems, they are gems nevertheless. They do not age, bear babies or die unless shattered. Crip theorists use age to dismiss ability as a state permanently attached to certain bodies. The non-existence of it in the gem society may create a sense of disidentification when the gem is positioned vis-à-vis the aging human audience, which neither has any ability to summon weapons from their bodies at will to solve their impairments. In the end, the representation of SQ risks to be perceived as a *wondrous* one (McRuer, 2005), a fact that may dilute this fusion's potential for subversion of normative states.

#### 4.5. Race and queerness

Race in SU is fundamentally technological and has a class component. Each type of gem is created for a purpose, which also establishes their position in the hierarchy of the gem society. The discourses and punishments that seek to prevent the fusion between gems of a different kind, in order to maintain this structure, resemble the mechanisms that control sexuality in human societies structured around race (Hill Collins, 2000; Stoler, 1995).

Consequently, the narrative of SU intertwines the racial struggle with the sexual one. Those gems who refuse to develop the duties they were born to perform have more chances to engage in fusions with gems of a different kind. By presenting Earth, a former colony, as the place where gems engage in affective relationships that subvert

these norms, the show highlights the utilitarian facet of race in the gem society and its importance for the colonial order.

Despite this clear anti-colonialist and anti-racist background, the show has received several criticisms for recurring to negative stereotypes when depicting gems coded as black (Kingston, 2016; Riley, 2016). Due to the episodes' sample, I will focus on three of them: Garnet, Sardonyx and Sugilite. After my analysis, I agree with some of the points made by the two authors concerning the plot involving these characters. However, my study differs from their opinions in significant ways, due to my review of the surveys' results.

#### **4.5. Racial coding of the cartoon characters**

From the 18 characters analysed by the respondents, in five cases there seems to be a relatively wide agreement concerning their race: five or more people code them in the same way. Garnet is mostly coded as black, Connie as Asian, and Pearl, Rose and Lapis, as white.

Two participants argued that maybe the absence of any clear racial feature indicates whiteness as the *normative race* (Delgado and Stefancic, 2001). However, by looking at the overall results, it is not possible to confirm that: for another respondent, the absence of racial traits means that the character in question has no race at all. It is also worth noticing that even when two respondents consider that thinking about gems as having a human race is not accurate, each of them has coded at least one gem as black. This may hint at the prosthetic nature of race: rather than being a concept that emerges from the body, it is formed by a set of components that adhere to it.

Physical characteristics emerge as a defining factor for race, especially the skin colour. Other relevant characteristics are the hair's colour, composition and style, as well as the physical complexion. Clothes and the soundtrack used to introduce each character can have a racial component for some respondents. Precisely, the race ambiguity of some characters, like the gem Ruby and the fusion Opal, is due to an apparent mismatch between their physical characteristics and their clothes.

Accent seems a determining factor for three respondents to define Garnet's blackness, who is the only one who has a British one. Some respondents have tended to mark accent to define the whiteness of some gems. However, in most of these cases, the actress voicing them is not white. Nobody noticed that Nicki Minaj was voicing Sugilite. This is relevant, since the singer's voice was one criteria used by some critics of the show for coding Sugilite as black and, thus, to argue that through the representation of this character the show reinforced some of the controlling images used to portray Black women.

None of the respondents coded Sugilite as black, and three participants regarded Sardonyx as such. Another criticism made to Sugilite is that she looks like a monster (Kingston, 2016). However, the survey indicates that Malachite is perceived as the less-human fusion by some respondents, due to her body constitution –she has four legs– and her green skin, associated with stereotypical depictions of aliens.

The analysis of the answers seems to suggest that the person's life experiences and their cultural background influence their ideas of race. In fact, even when two people look at the same traits to racialise one character, they may read them differently. The survey shows that the concept of race (and gender) in cartoons seems mediated by human and non-human factors alike, pointing at the possibility of a transbiological (Halberstam, 2008) framework: people can resort to human entities –how friends or famous people talk, think, move or dress– and non-human ones –how other cartoons represent aliens, (East Asian) martial artists or (white) princesses– to decipher the race and gender of the character. In fact, some respondents' answers showed that through their analysis of the characters they were reflecting on their own notions of race and gender.

Because of that, the show has the potential to engage its audience in processes aimed at denaturalising previously established notions of race. However, this does not mean that those who have criticised the depiction of some gems are completely wrong. This is because both Sardonyx and Sugilite's tropes involve two characters that have been mainly coded using two races traditionally casted as oppositional: Garnet (black) and Pearl (white).

#### 4.6. The influence of racial coding in the plot

Sardonyx is the fusion between Garnet and Pearl; Sugilite is the one between Amethyst and Garnet. In the case of the latter, the music that frames the fusion-dance moves of Amethyst and Garnet is the same. Their dancing moves are similar too: they can be considered very sexy and feminine according to conventional gender stereotypes. As a result, Pearl veils Steven's eyes. The fact that a character coded as white censors a display of a black character's sexuality can be problematic, due to the persistence of controlling images that portray it as inadequate (Hill Collins, 2000). When Garnet and Pearl fuse, each of them has a soundtrack for her own dance and dances in a very different way. When the two dance together, Garnet adopts the male role. This representation may remember the racist portrayal of black women as masculinised.

Despite the fact that Amethyst and Garnet's dance suggests that there is more equality between the two of them, the episode "Coach Steven" states that when the two of them fuse the result is the unstable Sugilite. The episode evolves around Pearl's feelings of inferiority: Steven admires Sugilite's strength, and Pearl wants to prove to him that this is not what strength *really* means.

This message is reinforced with a song, performed by Pearl and Steven, which also helps to emphasise the mother-son dynamic between them. Even though the show clearly states in several episodes that the three Crystal Gems are Steven's moms, Pearl seems to conform to the traditional role of the mother, a portrayal that can be controversial because the conflation between whiteness and good mothering has traditionally casted black maternity as a failure.

In the episode "Fusion Cuisine", Steven describes the abilities of each gem that qualify them for being the most appropriate mother and, thus, be invited to the dinner to meet Connie's parents, who think that Steven's family is a nuclear one. He says that Garnet keeps them safe by scaring off the bad guys. This is perceived as a good characteristic, but is still reminiscent of the black matriarch image that casts her as aggressive or performing roles traditionally connected to maleness. Steven adds that Amethyst is a super fun mum, but that she is gross. Finally, he describes Pearl using characteristics connected to the stereotypical image of the mother: always worried about him, a good teacher, approachable and not gross. In the end, Steven will bring Alexandrite, the

fusion of the three gems, to the dinner, a decision that highlights that the three gems are great mothers the way they are and thus can subvert preconceived notions of motherhood. It also helps to visibilise forms of families that are different from the nuclear one.

In the end, Pearl will defeat Sugilite, who is running wild and is a menace to Steven's hometown. Afterwards, Garnet will decide not to fuse with Amethyst anymore, which leaves the latter devastated. Amethyst's pain will be mocked by Sardonyx, who in the episode that introduces her, "Cry for Help", states that she is better than Sugilite.

This episode will reveal that Pearl is tricking Garnet into fusing with her. When Garnet discovers that, she suffers so much internal turmoil that she unfuses into Ruby and Sapphire. The pain of Garnet, Ruby and Sapphire is explored in five episodes, but Garnet finally agrees to fuse with Pearl again to escape a deathly situation, so her consent is partially coerced.

Interestingly, the show states that Amethyst likes to fuse with Garnet for the same reason as Pearl does: she feels powerful. However, this does not end with a reflection on how to make Sugilite a more stable fusion. In contrast, the show explains Pearl's motive to fuse with Garnet by stating that, due to her past as a servant determined by her condition as a pearl, she feels worthless when she does not depend on anybody. Just like in "Coach Steven", the plot ultimately uses Garnet to make the character of Pearl evolve, who in the end realises that she is good the way she is. This has a problematic reading: in the postcolonial system, white women's emancipation has sometimes been built on racialised women's emotional and physical labour.

It also blurs Garnet as a character. She is the leader of the Crystal Gems in the absence of Rose. Thanks to her future vision, brave attitude and balanced temperament, her partners perceive her as a source of wisdom and strength. It is significant, then, that some of the main conflicts she faces either involve Pearl, a character mainly coded as white, or are caused by acts deriving from personality traits that may resemble the negative stereotypes of black women.

With its explanation of Pearl's pain and the depiction of the problems faced by Garnet, I agree with Kingston (2016) that an anti-racist show that wants to create a narrative

aimed at criticising slavery and post-slavery societies may still rely on the stereotypes used to sustain these systems, an indicative of the hegemony of these imaginaries in people's minds.

The persistence of controlling images in some of the SU characters can hinder their queering. The fight between Garnet and Jasper in "Jail Break", in which the black-coded character is drawn as more slender than Jasper and also as displaying a sensual attitude typically associated with femininity, is more subversive than the pairing of Garnet and Pearl when they fuse or talk about fusion, in which the white-coded character is perceived as more feminine and prudish than the black one.

Although in the cases of characters like Garnet and Pearl there seems to be a consensus on how to racially code them, the show relies on the myriad of characteristics that conform the idea of race to create ambiguous characters. Because race is highly mediated by personal experiences in relation to local and global narratives, it is reasonable to suggest that not everybody would appreciate the same subtext in the tropes and characters presented in SU. Therefore, I argue that the racial representation has to be analysed acknowledging the many readings of one character, on the one hand, and the possible negative impacts on the depiction of racialised groups when some racialised traits are used to portray one character, on the other.

SU's internet fandom is famous for engaging in vivid discussions about the gender and race representations of the show and how they impact the viewers' living experiences (Bullock, 2015; Smith, 2016). In some cases, these discussions have been framed in violent terms (Nguyen, 2015; Romano, 2015).

These debates prove the importance of technology as an entity that both influences the reading of biological bodies and becomes the site of this reading. The fact that some of the potential racial bias of the show have been exposed online by its viewers, and in some cases have been acknowledged by Rebecca Sugar (Glass, 2017), is an example of how the technologies that support the new stage of capitalism described by Braidotti (2013) and Preciado (2008) can be used to create narratives that counter some of the oppressive tropes disseminated through these channels. It is also a reminder of how the

cartoon show is an object whose future is open to new significations, acquired through its contact with human subjectivities.

## 5. Conclusion

*Steven Universe* is a show that clearly seeks to create an engulfing queer narrative in which the respect for difference is encompassed with the will to dismantle the boundaries that shape contemporary notions of gender, sexuality, race and compulsory able-bodiedness.

It does so by exposing the artificiality of these categories. They appear as systems to classify individuals –the gems– according to their techno-biological characteristics, with the aim to structure a hierarchy designed to expand the imperial power of Homeworld. By setting the action on Earth, a former colony, the show creates a scenario to envision new readings of the individual, and connects this act of resistance to a conversation on how to create a community that is respectful with all kinds of living creatures and whose survival does not threaten the environment.

In this context, the body is regarded as an entity in constant transformation, and the affects emanated from the experiences shared by these bodies become the backbone of this new community. In some cases, these experiences are prompted by the failure to succeed in establishing these connections using the conventions established by either the human or the gem society. In this regard, the show uses fusion as both a starting and an ending point to discuss the challenges posed by these ideas.

Fusion is also used as a device to destabilise the viewers' notions of gender and sexuality. It does so by displaying a relationship between individuals, who are usually referred to using female pronouns but do not adhere to human notions of sex and gender, in an affective, sensual, feisty, technological and even militaristic manner that transcends the two of them and gives birth to a new super-individual.

Thanks to the narrative, enabled by the materiality of the cartoon, SU disassembles, dilutes and reassembles the components that construct the viewers' notions of gender and sexuality. In a similar way, it tries to trouble the conceptions of race and disability. However, because the show relies on the components that form these technologies to

trouble them, it may fall on stereotypical representations if it overlooks the imaginaries embedded on them.

This is evident when it comes to race. The fact that controlling images about blackness are still attached to those characters with traits connected to this race creates narratives in which their well-being is at the disposal of white-coded ones, creating a privileging of the latter, and of the fusions they participate in, that confirms queer theorists' concerns about the marginalisation of the experiences of people of colour.

In sum, *SU* is a good example of how animation can envision alternative politics of embodiment at the same time that reinforces normative ones. The analysis shows that technical objects, such as the cartoon show, aimed at influencing how subjects regard themselves and the world around them are at the same time interpreted by the subjects it seeks to influence, who understand them according to their own corporeality, which, in turn, has been shaped by systems of signification transmitted by human and non-human entities alike, cartoon shows included. Being aware of how these factors interact is the key to creating narratives that shatter as much of the constricting narratives derived from contemporary notions of race, gender and able-bodiedness as possible.

## 6. Appendix

### RACE AND QUEERNESS IN 'STEVEN UNIVERSE'

Please, mark the correct answer with an X

Sex assigned at birth

- \_MALE
- \_FEMALE

Are you a...

- \_MAN
- \_WOMAN
- \_NON-BINARY PERSON

Your race is...

**CLIP 1. Please, watch the following clip**  
<https://www.youtube.com/watch?v=-oqAHrobbvw>

Please, answer the following questions:

#### 1.1. Garnet



A. Do you think Garnet is...

- \_ Asian\*
- \_ Black
- \_ White
- \_ Other
- \_ No race

\*According to the fans of the show, characters can be black, white or Asian, so this is why I use these categories in the survey. I am aware that Asia encompasses a lot of races and ethnicities, so if you want to reflect on that category, please feel free to do so.

B. What makes you think so?

- \_ Physical characteristics (Please, write which ones)
  - \_ Accent/way of speaking
  - \_ Clothes (Please, write which ones)
  - \_ Role in the clip (Please, write which ones)
  - \_ Soundtrack of the character
  - \_ Others
- C. Garnet is a...
- \_ Woman (alien)
  - \_ Man (alien)
  - \_ Non-binary alien
- D. What makes you think so?
- \_ Use of pronouns (other characters refer to it as *she*, *he*, *they*...)
  - \_ Physical characteristics (Please, write which ones)
  - \_ Clothes (Please, write which ones)
  - \_ Role in the clip (Please, write which ones)
  - \_ Others

## 7. References

### 7.1. Books and journal articles

- Bhanji, N. (2011). TRANS/SCRIPTIIONS: Homing Desires, (Trans)sexual Citizenship and Racialized Bodies, in Cotton, T. (Ed.). *Transgender Migrations: The Bodies, Borders, and Politics of Transition*. London: Routledge, 157-175.
- Boellstorff, T. (2006). Queer Studies Under Ethnography's Sign. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, volume 12, number 4, 627-639.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Breckenridge, C. A. & Vogler, C. (2001). The Critical Limits of Embodiment: Disability's Criticism. *Public Culture*, volume 13, number 3 (Fall 2001), 349-357.
- Butler, J. (2007). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Delgado, R. & Stefancic, J. (2001). *Critical Race Theory. An Introduction*. New York and London: New York University Press.
- Dunn, E. (2016). Steven Universe, Fusion Magic, and the Queer Cartoon Carnavalesque. *Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies*, issue 56, 44-57.
- Edelman, E. & Zimman, L. (2014). Boycounts and Bonus Holes: Trans Men's Bodies, Neoliberalism, and the Sexual Productivity of Genitals. *Journal of Homosexuality*, volume 61, issue 5, 673-690.

Eshun, K. (2003). Further Considerations of Afrofuturism. *The New Centennial Review*, volume 3, number 2 (Summer 2003), 287-302.

Feinberg, L. (1998). *TransLiberation beyond pink and blue*. Boston: Beacon.

Foucault, M. (1981). *The history of sexuality /Vol.1, An Introduction*. London: Penguin Books.

Halberstam, J. (1998). *Female masculinity*. Durham: Duke University Press.

Halberstam, J. (2008). Animating Revolt/Revolting Animation: Penguin Love, Doll Sex and the Spectacle of the Queer Nonhuman, in Hird, M. & Giffney, N. (Eds.). *Queering the Non/Human*. Taylor and Francis, 265-281.

Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press.

Hill Collins, P. (2000). *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. London and New York: Routledge.

Kember, S. (2011). No humans allowed? The alien in/as feminist theory. *Feminist Theory*, volume 12, issue 2, 183-199.

Kirby, V. & Wilson, E. (2011). Feminist conversations with Vicki Kirby and Elizabeth A. Wilson. *Feminist Theory*, volume 12, issue 2, 227-234.

Kulick, D. (1998). *Travesti: Sex, Gender and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*. Chicago: Chicago University Press.

Lewis, G. (2013). Unsafe travel: experiencing intersectionality and feminist displacements. *Signs: a journal of women in culture and society*, volume 38 issue 4, 869-892.

McRuer, R. (2005). Crip Eye for the Normate Guy: Queer Theory and the Disciplining of Disability Studies. *PMLA*, volume 120, number 2 (Mar. 2005), 586-592.

McRuer, R. & Bérubé, M. (2006). Introduction. Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence, in McRuer, R. & Bérubé, M. (Eds.). *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press, 1-32.

Moore, M. (2006). Lipstick or Timberlands? Meanings of Gender Presentation in Black Lesbian Communities. *Signs*, volume 32, number 1 (Autumn 2006), 113-139.

Mussies, M. & Maliepaard, E. (2017). The Cyborg Mermaid (or: How Technè Can Help the Misfits Fit In. *Multimodal Technologies and Interaction*, issue 1, article number 4. (<http://www.mdpi.com/2414-4088/1/1/4>) (5-04-17).

O'Rourke, M. (2005). On the Eve of a Queer-Straight Future: Notes Toward an Antinormative Heteroerotic. *Feminism & Psychology*, volume 15, issue 1, 111-116.

Preciado, B. (2008). Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology. *Parallax*, volume 14, issue 1, 105-117.

Rubin, G. (1975). The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex, in Reiter, R.R. (Ed.). *Towards an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 157-210.

Sandahl, C. (2003). Queering the Crip or Crippling the Queer?: Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, volume 9, number 1-2, 25-56.

Schneider, J. (2012). Haraway's Viral Cyborg. *Women's Studies Quarterly*, volume 40, number 1/2, VIRAL (Spring/Summer 2012), 294-300.

Sinnott, M. (2004). *Toms and Dees: transgender identity and female same-sex relationships in Thailand*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Spade, D. (2006). Mutilating Gender, in Stryker, S. & Whittle, S. (Eds.). *The Transgender Studies Reader*. London: Routledge, 315-332.

Stoler, A. L. (1995). *Race and the Education of Desire: Foucault's History Of Sexuality And The Colonial Order Of Things*. Durham: Duke.

Stryker, S., Currah, P. & Moore, L.J. (2008). Introduction: Trans-, Trans, or Transgender?. *Women's Studies Quarterly*, volume 36, number 3/4, Trans- (Fall-Winter, 2008) 11-22.

Torrents, A. (2016). Cuerpos sin límite: tecnología e identidad en el *anime* de ciencia ficción, in Lozano-Méndez, A. (Ed.). *El Japón contemporáneo. Una aproximación desde los estudios culturales*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 149-170.

Torrents, A. (2017). *El anime como dispositivo pensante: Cuerpo, tecnología e identidad*. PhD. Universitat Autònoma de Barcelona, Universidad Nacional de Córdoba.

Valocchi, S. (1999). The Class-Inflected Nature of Gay Identity. *Social Problems*, volume 46, number 2 (May, 1999), 207-224.

Womack, Y. (2013). *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill Books.

## 7.2. Online media articles

Brammer, J.P. (2017). *Steven Universe* Is the Queerest Animated Show on TV. *Vulture*. (<http://www.vulture.com/2017/01/steven-universe-the-queerest-cartoon-on-tv.html>) (14-04-17).

Bullock, L. (2015). *Steven Universe* And The Necessity Of POC-coded Pearl. *Black Nerd Problems*. (<http://blacknerdproblems.com/steven-universe-and-the-necessity-of-poc-coded-pearl/>) (15-08-17).

Glass, J. (2017). Rebecca Sugar Apologises For Steven Universe Racism Controversy. *Bleeding Cool*. (<https://www.bleedingcool.com/2017/07/16/rebecca-sugar-apologises-steven-universe-racism-controversy/>) (15-08-17).

Kingston, J. (2016). “Bismuth” and Steven Universe’s Racial Coding Problem. *Women Write About Comics*. (<http://womenwriteaboutcomics.com/2016/08/30/steven-universe-100-bismuth-undermined-by-racial-coding/>) (14-04-17).

Mey (2015). “Steven Universe” and the Importance of All-Ages Queer Representation. *Autostraddle*. (<https://www.autostraddle.com/steven-universe-and-the-importance-of-all-ages-queer-representation-281482/>) (14-04-17).

Nguyen, C. (2015). An Attempted Suicide Forced a Tumblr Community to Open Its Eyes About Bullying. *Motherboard*. ([https://motherboard.vice.com/en\\_us/article/3da838/an-attempted-suicide-forced-a-tumblr-community-to-open-its-eyes-about-bullying](https://motherboard.vice.com/en_us/article/3da838/an-attempted-suicide-forced-a-tumblr-community-to-open-its-eyes-about-bullying)) (4-11-17).

Riley H. (2016). All These Black Characters and 0 Done Right – How Steven Universe Fails Its Black Fanbase, Part I.. *Medium* (<https://medium.com/@dtwps/all-these-black-characters-and-0-done-right-how-steven-universe-fails-its-black-fanbase-part-i-81e0b0b8c3fe>) (6-02-17).

Romano, A. (2015). ‘Steven Universe’ fandom is melting down after bullied fanartist attempts suicide. *Daily Dot*. (<https://www.dailydot.com/parsec/steven-universe-fanartist-bullied-controversy/>) (15-08-17).

Tremeer, E. (2016). Rebecca Sugar Explains Why LGTB Representation Is So Important In ‘Steven Universe’. *Movie Pilot*. (<https://moviepilot.com/posts/3954346>) (6-02-17).

Smith, L. (2016). ‘Steven Universe’ Made Me Gay. *The Establishment* (<https://theestablishment.co/steven-universe-made-me-gay-45747214eb9c>) (14-04-17)

Woerner, M. (2015). *Steven Universe* Guidebook Spills the Secrets of the Crystal Gems. *io9*. (<http://io9.gizmodo.com/steven-universe-guidebook-spills-the-secrets-of-the-cry-1704470546>) (24-08-17).

### 7.3. ‘Steven Universe’ episodes

Coach Steven (2014). *Steven Universe*. Season 1, episode 20. Cartoon Network. ([https://www.amazon.com/gp/video/detail/B00G23JXNY?ref =aiv\\_dp\\_season\\_select](https://www.amazon.com/gp/video/detail/B00G23JXNY?ref =aiv_dp_season_select))

Cry for Help (2015). *Steven Universe*. Season 2, episode 11. Cartoon Network. ([https://www.amazon.com/gp/video/detail/B00VU3MT8M?ref =aiv\\_dp\\_season\\_select](https://www.amazon.com/gp/video/detail/B00VU3MT8M?ref =aiv_dp_season_select))

Earthlings (2016). *Steven Universe*. Season 3, episode 23. Cartoon Network. ([https://www.amazon.com/gp/video/detail/B01J8XUZCC?ref =aiv\\_dp\\_season\\_select](https://www.amazon.com/gp/video/detail/B01J8XUZCC?ref =aiv_dp_season_select))

Fusion Cuisine (2014). *Steven Universe*. Season 1, episode 32. Cartoon Network. ([https://www.amazon.com/gp/video/detail/B00OD2WORS?ref =aiv\\_dp\\_season\\_select](https://www.amazon.com/gp/video/detail/B00OD2WORS?ref =aiv_dp_season_select))

Jail Break (2015). *Steven Universe*. Season 1, episode 52. Cartoon Network.  
([https://www.amazon.com/gp/video/detail/B00OD2WORS?ref=aiv\\_dp\\_season\\_select](https://www.amazon.com/gp/video/detail/B00OD2WORS?ref=aiv_dp_season_select))

Know Your Fusion (2016). *Steven Universe*. Season 4, episode 2. Cartoon Network.  
([https://www.amazon.com/gp/video/detail/B01J8XUZCC?ref=aiv\\_dp\\_season\\_select](https://www.amazon.com/gp/video/detail/B01J8XUZCC?ref=aiv_dp_season_select))

#### 7.4 Images of Table 1

##### *Alexandrite*

Steven Universe Wiki (2015). *Alexandrite by King*. (<http://steven-universe.wikia.com/wiki/Alexandrite?file=Alexandrite%20By%20King.png>) (21-04-17)

##### *Amethyst*

Steven Universe Wiki (2016). *Jfek New Gen*. (<http://steven-universe.wikia.com/wiki/Amethyst?file=Jfek%20New%20Gen.png>) (13-06-17)

##### *Connie Maheswaran*

Steven Universe Wiki (2015). *Connie New Intro*. ([http://steven-universe.wikia.com/wiki/Connie\\_Maheswaran?file=ConnieNewIntro.png](http://steven-universe.wikia.com/wiki/Connie_Maheswaran?file=ConnieNewIntro.png)) (13-06-17)

##### *Garnet*

Steven Universe Wiki (2016). *Garnet by Kmes*. (<http://steven-universe.wikia.com/wiki/Garnet?file=GarnetByKmes.png>) (21-04-17)

##### *Jasper*

Steven Universe Wiki (2015). *Helmet Jasper DP*. (<http://steven-universe.wikia.com/wiki/Jasper?file=HelmetJasperDP.png>) (13-02-17)

##### *Lapis Lazuli*

Steven Universe Wiki (2015). *Look Betty Its Lapis*. ([http://steven-universe.wikia.com/wiki/Lapis\\_Lazuli?file=LookBeckyItsLapis.png](http://steven-universe.wikia.com/wiki/Lapis_Lazuli?file=LookBeckyItsLapis.png)) (13-02-17)

##### *Malachite*

Steven Universe Wiki (2015). *Malachite Lenhi*. ([http://steven-universe.wikia.com/wiki/Malachite?file=Malachite\\_Lenhi.png](http://steven-universe.wikia.com/wiki/Malachite?file=Malachite_Lenhi.png)) (21-04-17)

##### *Opal*

Steven Universe Wiki (2016). *Opal Gen by Lenhi*. (<http://steven-universe.wikia.com/wiki/Opal?file=Opal%20Gen%201%20by%20Lenhi.png>) (21-04-17)

##### *Pearl*

Steven Universe Wiki (2015). *Current Pearl Request* (<http://steven-universe.wikia.com/wiki/Pearl?file=Current%20Pearl%20Request.png>) (13-06-17)

#### *Rainbow Quartz*

Steven Universe Wiki (2015). *Rainbow Quartz by Lenhi* ([http://steven-universe.wikia.com/wiki/Rainbow\\_Quartz?file=Rainbow\\_Quartz\\_by\\_Lenhi.png](http://steven-universe.wikia.com/wiki/Rainbow_Quartz?file=Rainbow_Quartz_by_Lenhi.png)) (21-04-17)

#### *Rose Quartz*

Steven Universe Wiki (2015). *Rose Quartz – With Weapon* ([http://steven-universe.wikia.com/wiki/Rose\\_Quartz?file=Rose%20Quartz%20-%20With%20Weapon.png](http://steven-universe.wikia.com/wiki/Rose_Quartz?file=Rose%20Quartz%20-%20With%20Weapon.png)) (13-06-17)

#### *Ruby*

Steven Universe Wiki (2016). *Ruby - Weaponized* ([http://steven-universe.wikia.com/wiki/Ruby?file=Ruby\\_-\\_Weaponized.png](http://steven-universe.wikia.com/wiki/Ruby?file=Ruby_-_Weaponized.png)) (13-06-17)

#### *Sapphire*

Steven Universe Wiki (2015). *Dan Sapphy ur Freezies with Gem* ([http://steven-universe.wikia.com/wiki/Sapphire?file=Dan\\_Sapphy\\_ur\\_Freezies\\_with\\_Gem.png](http://steven-universe.wikia.com/wiki/Sapphire?file=Dan_Sapphy_ur_Freezies_with_Gem.png)) (13-06-17)

#### *Sardonyx*

Steven Universe Wiki (2015). *Sardonyx by Lenhi* ([http://steven-universe.wikia.com/wiki/Sardonyx?file=Sardonyx\\_by\\_Lenhi.png](http://steven-universe.wikia.com/wiki/Sardonyx?file=Sardonyx_by_Lenhi.png)) (21-04-17)

#### *Smoky Quartz*

Steven Universe Wiki (2016). *Smoky Quartz by Cocoa* ([http://steven-universe.wikia.com/wiki/Smoky\\_Quartz?file=Smoky\\_Quartz\\_2\\_by\\_Cocoa.png](http://steven-universe.wikia.com/wiki/Smoky_Quartz?file=Smoky_Quartz_2_by_Cocoa.png)) (21-04-17)

#### *Steven Universe*

Steven Universe Wiki (2016). *Steven Shield WP* ([http://steven-universe.wikia.com/wiki/Steven\\_Universe\\_\(character\)?file=Steven\\_Shield\\_WD.png](http://steven-universe.wikia.com/wiki/Steven_Universe_(character)?file=Steven_Shield_WD.png)) (13-06-17)

#### *Stevonnie*

Steven Universe Wiki (2016). *Stevonnie with Sword and Shield by Lenhi* ([http://steven-universe.wikia.com/wiki/Stevonnie?file=Stevonnie\\_with\\_Sword\\_and\\_Shield\\_by\\_Lenhi.png](http://steven-universe.wikia.com/wiki/Stevonnie?file=Stevonnie_with_Sword_and_Shield_by_Lenhi.png)) (13-06-17)

#### *Sugilite*

Steven Universe Wiki (2015). *Debut Sugilite – Cry for Help with Flail* (<http://steven-universe.wikia.com/wiki/Sugilite?file=Debut%20Sugilite%20-%20Cry%20for%20Help%20with%20Flail.png>) (21-04-17)

ISSN: 1989-6972

D.O.I.: <http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.04>

***Showrunners y personajes femeninos en las series de ficción de la industria televisiva norteamericana: Sharp Objects (Marti Noxon, HBO: 2018) Y Killing Eve (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018- )<sup>1</sup>***

***Female Showrunners and Characters in Fiction Series in the North American Television Industry: Sharp Objects (Marti Noxon, HBO: 2018) and Killing Eve (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018- )***

María José Higuera-Ruiz

Profesora contratada predoctoral F.P.U.

Universidad de Granada

E-mail: mhiguer@ugr.es

 ORCID

Pp.: 85- 106

Fecha de recepción del artículo: 09/04/2019

Fecha de aceptación definitiva: 02/05/2019

## RESUMEN

El presente artículo estudia la figura de la mujer *showrunner* y los personajes femeninos en la ficción televisiva estadounidense. Para ello, desde una metodología cualitativa, se realiza una revisión bibliográfica de los textos sobre la historia del feminismo en la televisión. A continuación, la investigación se centra en dos proyectos específicos: *Sharp Objects* (2018), miniserie de Marti Noxon para HBO; y *Killing Eve* (2018- ), ficción desarrollada por Phoebe Waller-Bridge en BBC America. Estos productos audiovisuales son analizados para conocer el contexto de producción, las características, y la interpretación y crítica de los mismos. Los resultados revelan una tradición masculina que domina el medio televisivo, tanto en los procesos de producción como en los contenidos de las series de ficción. No obstante, en la actualidad hallamos un incremento de mujeres *showrunners* que promueven la inclusión de personajes femeninos complejos y realistas, respondiendo a las demandas de los movimientos feministas contemporáneos.

**Palabras Clave:** Series de televisión; *showrunner*; personajes femeninos; feminismo; perspectiva de género; Norteamérica; *Sharp Objects*; *Killing Eve*.

## ABSTRACT

This article studies the role of the female showrunner and the female characters in North American TV industry. To do so, qualitative methodology has been used to conduct a bibliographic review on the history of feminism in television media. Then, this research focuses on two projects: *Sharp Objects* (2018), miniseries developed by Marti Noxon and distributed by HBO; and *Killing Eve* (2018- ), TV fiction developed by Phoebe Waller-Bridge and broadcasted on BBC America. These audiovisual products are analysed to better understand their production context, their characteristics, and their interpretation and criticism. The findings obtained show a male tradition which dominates the television media, both the production process and the content of the TV series. However, nowadays we can see tendency to increase the female showrunners, which promotes the inclusion of complex and realistic female characters in TV series, responding to the demands of feminist movements in the contemporary era.

**Keywords:** TV Series; showrunner; female characters; feminism; gender perspective; North America; *Sharp Objects*; *Killing Eve*.

<sup>1</sup> El presente artículo ha sido realizado durante la contratación pre-doctoral: "Formación de Profesorado Universitario" (FPU 15/00737) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.

## 1.Introducción

Los trabajos realizados por los académicos en torno al feminismo en la industria televisiva norteamericana incluyen, entre otros parámetros, el estudio de la posición de la mujer dentro de dicha empresa y el análisis de contenido de los personajes femeninos de las series de ficción (Brunsdon, 1995). En este sentido, Thurmim (2004) declara que “es imposible dar respuestas definitivas a las preguntas sobre la proporción de hombres y mujeres en la pantalla y en el ámbito laboral”<sup>i</sup> (176). A pesar de ello, el acceso a los resultados de diversos estudios relacionados, la revisión histórica de la presencia femenina en la industria televisiva y el análisis de series de televisión específicas, permiten conocer la situación y evolución de la mujer en la ficción televisiva.

Durante la segunda mitad del siglo XX ocurren una serie de cambios sociales y personales que influyen sobre las mujeres, que empezaron a tomar decisiones sobre su vida amorosa, personal y laboral. Sin embargo, como Press (2018) indica, “mirando hacia atrás a esas décadas de cambios y turbulencias, sorprende lo poco que se tradujo a la pantalla de televisión, y lo poco que las mujeres tuvieron control creativo sobre los programas que América vio”<sup>ii</sup> (1). Los puestos de poder en las empresas de producción audiovisual en Estados Unidos han sido tradicionalmente desarrollados por hombres, dando lugar a una situación de desigualdad en dicho ámbito de la industria televisiva (Lauzen, Dozier y Horan, 2008; Cascajosa, 2016). De manera que advertimos una minoría de mujeres que desarrollan el perfil del *showrunner* –máximo responsable del proceso de producción, que supervisa las labores ejecutivas y creativas llevadas a cabo por los diferentes departamentos (Banks, 2015)–. No obstante, también señalamos importantes excepciones, especialmente en el género de la comedia (Martinez, 2017) y en el de la *soap opera* (Brunsdon, 1995).

En la actualidad, los canales de cable y los servicios de *streaming*, caracterizados por producir contenidos novedosos y arriesgados, ofrecen más oportunidades a las mujeres *showrunners* (Press, 2018). Asimismo, el auge de los movimientos feministas motiva la producción de series de ficción televisiva protagonizadas por personajes femeninos fuertes y complejos, que lideran tramas de diversa índole, y cuya vida profesional es más relevante que la amorosa (Weissmann, 2016).

El ascenso de la mujer guionista y productora ejecutiva al puesto del *showrunner*, y la inclusión de personajes femeninos alejados de estereotipos convencionales, están presentes en proyectos como *Sharp Objects* (Marti Noxon, HBO: 2018) y *Killing Eve* (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018- ). Dichas series de ficción presentan un conjunto de parámetros que podemos apreciar, asimismo, en numerosos productos televisivos de la era contemporánea. Sin embargo, siguiendo las palabras de Press (2018), “a pesar de la reciente avalancha de altos perfiles, definiendo el espíritu de la época con programas creados, escritos y protagonizados por mujeres, la televisión sigue siendo una industria dominada por hombres”<sup>iii</sup> (3).

## 2.Metodología

El presente artículo se dirige a conocer y valorar la inclusión de las mujeres guionistas y productoras ejecutivas en el proceso de creación y producción de series de ficción televisiva, así como su influencia en el desarrollo del proyecto. En este caso, la investigación se centra en la industria televisiva norteamericana en la era contemporánea, concretamente en dos trabajos específicos: *Sharp Objects* (HBO: 2018) creado por Marti Noxon, y *Killing Eve* (BBC America: 2018- ) de Phoebe Waller-Bridge.

Con dicha finalidad, el diseño de la investigación se basa en una metodología de índole cualitativa. En primer lugar, se lleva a cabo una revisión bibliográfica y documental para establecer el contexto conceptual e histórico del ámbito de estudio. Los textos de Brunson (1995), Bielby y Bielby (1996), Benshoff (2016) y Martínez (2017) permiten conocer la posición de la mujer en la producción de series de televisión estadounidenses desde el origen de la industria. Los personajes femeninos más característicos serán estudiados a través de los trabajos de Kuhn (1984), Weissmann (2016), y Lauzen et al. (2008), entre otros autores. Asimismo, examinamos las teorías feministas aplicadas a la ficción televisiva desarrolladas por Lotz (2001), Warner (2015) o Patrick (2017), y cómo han influido en la producción de series de televisión en la era contemporánea.

A continuación, el texto presenta el análisis de las citadas *showrunners* –Marti Noxon y Phoebe Waller-Bridge– y sus respectivos trabajos, a través de la visualización de dichos productos y el estudio de tres apartados: el proceso de producción, las características del proyecto y la recepción del mismo. En primer lugar, acudimos a Caldwell (2008) y, desde la perspectiva de los *Media Production Studies* (Butler, 2012), atendemos al contexto de producción: la biofilmografía del *showrunner* y la intervención de otros agentes y factores en el proceso. A continuación, desarrollamos los componentes narrativos, estéticos y temáticos de la serie de ficción: la trama y su estructura, los personajes, el tiempo y el espacio, y la focalización; los códigos visuales, sonoros y sintácticos; y los temas desarrollados (Bordwell y Thompson, 1995; Sánchez-Noriega, 2006; Casetti y Di Chio, 2007; Carrasco-Campos, 2010). Finalmente, presentamos la recepción (Marzal-Felici y Gómez-Tarín, 2007; López-Gutiérrez y Nicolás-Gavilán, 2015), es decir, la interpretación y crítica de la obra audiovisual, en relación con los movimientos feministas y su influencia en la sociedad actual.

Los resultados alcanzados se estructuran en dos bloques de contenido. En primer lugar, se presenta el desarrollo teórico que permite conocer la posición de la mujer en el proceso de producción televisiva, los roles de los personajes femeninos en la ficción y el contexto histórico de ambas cuestiones. A continuación, se incluye el estudio de las citadas series de televisión, exponiendo los resultados en función de los parámetros anteriormente señalados.

### 3. Desarrollo teórico

#### 3.1. La mujer en el proceso de producción de series de ficción televisiva

El estudio de la inclusión laboral del género femenino en el sector televisivo pone de manifiesto las escasas oportunidades de las mujeres para acceder a puestos de relevancia en el ámbito ejecutivo y creativo de dicha empresa, lo cual ha derivado en una importante demanda feminista para alcanzar la igualdad de acceso y ascenso en este medio (Weissmann, 2016). La discriminación de género, que relega a las mujeres a labores de secretariado y asigna los puestos más altos de la jerarquía de la producción televisiva a una mayoría masculina, ha estado presente desde los años 70, cuando se realizaron los primeros estudios sobre el perfil de la mujer en el mundo laboral de la televisión (Brunson, 1995). Asimismo, en dicha época la mayoría de los guionistas que componían la *writers' room* eran de género masculino, lo que suponía la marginalización de la mujer, apartada por no ser capaz de encajar en este “mundo de hombres” (Henderson, 2011).

Por lo tanto, independientemente de su formación y experiencia laboral, las mujeres productoras ejecutivas y guionistas han sufrido desigualdades laborales en la industria de la ficción televisiva. En este sentido, Bielby y Bielby (1996) expresan: “La gran

mayoría de los que toman las decisiones sobre cómo combinar el talento creativo con los proyectos comerciales son hombres”<sup>iv</sup> (249). Del mismo modo, en la era contemporánea continúa existiendo un sesgo de género en la posición del *showrunner*, como indica un estudio realizado por la revista *Variety* (2016) sobre las cinco *networks* estadounidenses (ABC, NBC, Fox, CBS y the CW): de 50 *showrunners* en 38 series, casi el 80% son hombres (Martinez, 2017: 86).

Este panorama ha dado lugar a una serie de medidas que promueven la formación e inclusión de las mujeres en el proceso de producción de ficción televisiva, desde el curso de formación de *showrunners* de la *Writers´ Guild of America*, a los programas de prácticas ofertados por los estudios y las cadenas norteamericanas. Sin embargo, dichas opciones podrían resultar insuficientes desde la perspectiva de la contratación laboral y, en palabras de Martinez (2017), “la mayoría no aborda las prácticas de contratación que mantienen a las mujeres fuera de las posiciones de poder, sino que optan por ofrecer talleres, tutorías y clases que tratan la desigualdad de las mujeres como si fuera un problema de falta de formación, no de sesgo”<sup>v</sup> (86).

Por otra parte, los productores ejecutivos suelen contratar a personas con intereses, experiencias y antecedentes similares a los suyos, de manera que la mayoría masculina en dichos puestos explica y perpetúa la desigualdad de género existente (Banks, 2015: 22). Siguiendo esta idea, el aumento de mujeres en la posición del *showrunner* contribuye favorablemente a la contratación de otras profesionales en los diferentes departamentos de la producción. En este sentido, Bielby y Bielby (1996) añaden que “cuando las mujeres se convierten en guionistas y productoras de series en curso, el número de mujeres que trabajan como guionistas aumenta sustancialmente”<sup>vi</sup> (250). Martinez (2017) también afirma que “las mujeres en posiciones de poder tienden a apoyar y contratar a mujeres con mayor frecuencia. Sin mujeres en puestos de contratación clave, se vuelve más difícil para ellas ser contratadas en todos los ámbitos, en puestos de guionista u otros puestos del personal”<sup>vii</sup> (87).

Por su parte, el *Center for the Study of Women in Television and Film*, en su estudio de las series norteamericanas de la temporada 2016/17, concluye que en los proyectos creados por mujeres se contratan más guionistas femeninas y se asignan más papeles protagonistas a dicho género. Ante estos resultados, Press (2018) añade que “es como un círculo cada vez más amplio en el que poderosas *showrunners* pueden permitir que otras creen imágenes culturales y narrativas que inspiren a la próxima generación de mujeres poderosas”<sup>viii</sup> (3).

### 3.2. El personaje femenino en las series de ficción televisiva

El estudio de los personajes femeninos televisivos y sus roles contribuye a entender la construcción y consistencia de los estereotipos de género en la sociedad (Lauzen et al. 2008), debido a que la televisión se considera un “artefacto ideológico, reflejo de dinámicas culturales, así como agente de socialización capaz de reproducir y legitimar modelos femeninos” (Chicharro-Merayo, 2013: 11). La configuración del medio como herramienta de representación y perpetuación social en este contexto, se halla acentuada por el hecho de que la televisión ha estado tradicionalmente asociada a la mujer y al ámbito doméstico (Weissmann, 2016). Por lo tanto, los ejecutivos y creativos que producen las series de ficción son, asimismo, responsables de la imagen de la mujer que transmiten a la sociedad (Lauzen y Dozier, 2004).

Otros autores añaden que la crítica feminista que considera la televisión como reflejo de la sociedad resulta limitada y simplista. En este caso, Butler (2012) hace referencia a las

complejas relaciones que se producen en dicho medio de comunicación masiva, y enuncia una serie de factores –gustos estéticos de guionistas y directores, cuestiones económicas y políticas– que influyen notablemente en las series de ficción y en los estereotipos sociales que transmiten (411). Además, comparar a la mujer de la ficción con la de la realidad, como hacían los primeros estudios sobre feminismo televisivo, supone notables contrastes entre el modelo perfecto e invariable de las series de televisión, y la mujer del mundo real (Brunsdon, 1995).

Por otra parte, diversos estudios (Henderson, 2011; Weissmann, 2016) advierten una relación entre el género de los *showrunners* y guionistas, y las características de los personajes creados y desarrollados por dichos profesionales (Brunsdon, 1995). En este caso, Lauzen et al. (2008), a pesar de señalar la influencia de otros aspectos, encuentran que “los programas que emplean a una o más guionistas o creadoras tienen más probabilidades de presentar personajes femeninos y masculinos en roles interpersonales, mientras que los programas que emplean guionistas y creadores totalmente masculinos tienen más probabilidades de presentar tanto a personajes femeninos como masculinos en roles laborales”<sup>ix</sup> (200).

Asimismo, la existencia de al menos una mujer guionista o productora ejecutiva repercute positivamente en el número de personajes femeninos de la ficción (Glascock, 2001). Del mismo modo, la inexistencia de *showrunner* de género femenino limita la creación de mujeres complejas que desempeñen papeles diferentes al de ama de casa, madre o esposa (Martínez, 2017). Por ello, los académicos y profesionales del medio apoyan la diversidad de guionistas en la *writers' room*, para hacer posible el desarrollo de historias convincentes que atraigan a grandes audiencias (Banks, 2015).

El estudio de los personajes femeninos en la historia de la ficción televisiva estadounidense nos permite advertir un modelo de representación que ha ido ligeramente evolucionando hasta la actualidad. En el origen del medio destacamos mujeres ridiculizadas y dependientes del género masculino, que se presentaban como objetos de deseo y no tenían protagonismo en la trama narrativa (Tous-Rovirosa, 2011). Long y Simon (1974: 108-109) confirman dicha cuestión en su investigación sobre las mujeres de 22 series de televisión: la mayoría eran casadas y con al menos un hijo, trabajaban como amas de casa y solían ser totalmente dependientes de sus maridos –incluso los personajes fantásticos y superheroínas debían encargarse de las tareas del hogar–. Por otra parte, en relación al aspecto físico de dichas mujeres, la mayoría eran de raza blanca, menores de 50 años, altas, delgadas, atractivas y bien vestidas (Weissmann, 2016).

El modelo establecido encuentra notables excepciones en destacados personajes como el de Mary Tyler Moore, uno de los primeros referentes del discurso feminista explícito en la ficción estadounidense (Lotz, 2001); o el de Roseanne, que estableció la base para hablar de política feminista en los años 90 (Ford, 2018b). Además, aparecen conceptos como el de “*heroine television*”: personaje femenino que vive de forma independiente, no tiene relaciones permanentes con los hombres, normalmente trabaja fuera de casa, e intenta hacer frente a su situación sin el apoyo masculino (Brunsdon, 1995); o el de “*unruly woman*”: mujer que rompe con los cánones sociales de apariencia y comportamiento asignados tradicionalmente al género femenino (Karlyn, 1990).

A comienzos del siglo XXI, a pesar de que los personajes femeninos continúan desarrollando papeles estrechamente relacionados con el romance, la familia y los amigos (Lauzen et al., 2008); las mujeres de las series de ficción contemporáneas no

renuncian al amor, pero tampoco a su realización personal ni profesional (Median, Aran, Munté, Rodrigo y Guillén, 2010).

Lotz (2001) advierte un panorama novedoso que permite y demanda nuevas perspectivas en el estudio del feminismo en la televisión:

Todo este trabajo sobre las formas que toma el feminismo en los textos contemporáneos de la televisión de los Estados Unidos, expande la investigación significativa que examina la representación y circulación de las ideas feministas en los medios. El estudio del feminismo en los medios debe adoptar nuevas formas de identificar y explorar desarrollos textuales, a medida que los teóricos reconocen nuevas formas de entender las relaciones de poder y género que circulan en las sociedades, y las mujeres que viven en esas sociedades redefinen sus preocupaciones y prioridades<sup>x</sup> (117).

Hablamos de post-feminismo o feminismo de tercera generación (Chicharro-Merayo, 2013), y de nuevas series de televisión donde la mujer, abandonando sus roles tradicionales, comienza a cuestionar la ideología patriarcal y a alejarse de las preocupaciones por su aspecto físico y sus relaciones con los hombres (Tous-Rovirosa, 2011).

### 3.3. Perspectiva feminista de la historia de las series de ficción televisiva norteamericanas

La historia de la mujer en la industria televisiva estadounidense requiere destacar el caso de Gertrude Berg, que desarrolló por primera vez el perfil del *showrunner*, respondiendo ante la máxima responsabilidad creativa y ejecutiva en la serie *The Goldbergs* (CBS: 1942-1951), donde fue guionista, productora y actriz (Banks, 2013; Press, 2018). En la misma década, Lucille Ball, co-propietaria de Desilu Productions, produjo *I Love Lucy* (Jess Oppenheimer, CBS: 1951-1957) (Benshoff, 2016), cuya trama rompe con las ideas del patriarcado al presentar a una mujer que abandona las tareas del hogar para acercarse al mundo laboral en los años 50 (Butler, 2012).

Posteriormente, no hallamos mujeres representativas hasta los años 70, cuando la segunda ola del feminismo llegó a Norteamérica. El acceso a la educación superior y al mundo laboral, la igualdad salarial, y la crítica a la imposición del matrimonio y la maternidad, son algunas de las ideas que caracterizaron este movimiento social y, del mismo modo, la ficción televisiva de la época (Dow, 2005). En este contexto resulta imprescindible nombrar nuevamente a Mary Tyler Moore, creadora de la serie *The Mary Tyler Moore Show* (James L. Brooks y Allan Burns, CBS: 1970-1977), con la que propuso un nuevo tipo de personaje femenino que ha sido un referente para posteriores producciones (Benshoff, 2016). Esta ficción televisiva “solidificó su estatus en la historia de la televisión como la comedia que establece el estándar para las representaciones de la condición de mujer independiente”<sup>xi</sup> (Dow, 2005: 379). Tyler Moore se presentó como una profesional cuya “autoridad nunca se puso en duda en la pantalla o detrás de las escenas”<sup>xii</sup> (Press, 2018: 5), y encarnó a la mujer “*all alone*”: un personaje femenino caracterizado por su total independencia del género masculino que, en este caso, trabajaba en la sala de redacción de una televisión, puesto generalmente asignado a los hombres (Dow, 2005: 379).

A lo largo de la década se produjeron varias series protagonizadas por mujeres solteras, divorciadas y/o sin hijos, que rompieron con los cánones establecidos. Sin embargo, la mayoría de estos proyectos no incluían contenidos explícitamente feministas en su narrativa, sino que se limitaban a mostrar lo que Dow (2005) denomina un estilo de vida

feminista en televisión, caracterizado por una forma de vivir y no de pensar. El autor señala algunas excepciones, como el tratamiento del divorcio en *One Day at a Time* (Whitney Blake, Norman Lear y Allan Manings, CBS: 1975-1984), o dramas donde las mujeres desempeñan labores masculinas y luchan contra el crimen: *Charlie's Angels* (Ivan Goff y Ben Roberts, ABC: 1976-1981), *Wonder Woman* (William Moulton Marston y Stanley Ralph Ross, ABC: 1975-1979) o *The Bionic Woman* (Kenneth Johnson, ABC: 1976-1978). No obstante, la mayoría de estos personajes fueron criticados debido a su dependencia de los hombres y a la presentación de su cuerpo como objeto de deseo sexual (Dow, 2005).

Por otra parte, el perfil de la mujer *showrunner* y guionista era mínimo y excepcional. Así lo demuestra el estudio de la *Writer Guild of America* (1974) que puso de manifiesto la desigualdad de género en la sala de guion: solo el 6,5% de las series de prime-time de esa temporada tenían contratadas al menos a una mujer guionista (Press, 2018).

En los años 80, Susan Harris (*The Golden Girls*, NBC: 1985-1992) y Diane English (*Murphy Brown*, CBS: 1988-1998) ejemplifican a las creadoras femeninas de la época cuyas ideas se manifestaban a través de sus personajes. Asimismo, Roseanne Barr, co-creadora, escritora y actriz de *Roseanne* (Roseanne Barr y Matt Williams, ABC: 1988-1997), destaca por su carácter crítico y descarado para transmitir ideas feministas en la ficción y en la realidad (Ford, 2018b).

Durante los años 90 apreciamos el protagonismo femenino en la producción de series dramáticas como *Charmed* (WB: 1998-2006) de Constance M. Burge o *Judging Amy* (CBS: 1990-2005) de Barbara Hall (Cascajosa, 2010), quien declaró que las mujeres guionistas luchan por alcanzar la posición del *showrunner*, techo de cristal que intentan romper en la actualidad (Hall, en Priggé, 2005). En esta época también se desarrollan series con un alto componente feminista que permiten la inclusión de temas sexuales a través de las chicas de *Sex in the City* (Darren Star, HBO: 1998-2004), o el empoderamiento femenino de mujeres guerreras y fantásticas como *Xena: Warrior Princess* (Sam Raimi, John Schulian y R.J. Stewart, Sindicación:1995-2001) y *Buffy the Vampire Slayer* (Joss Whedon, The WB: 1997-2003) (Dow, 2005).

Durante el siglo XXI asistimos a un incremento de series de televisión norteamericanas creadas, escritas y dirigidas por mujeres. Siguiendo esta idea, Ford (2018b) expresa que:

Estas series constituyen un ciclo al que llamo *televisión cinematográfica feminista*, están en gran parte escritas y dirigidas por mujeres con una fuerte visión de autor, y emplean una gama de estéticas que recurren al cine de referencia. Estas series, centradas en las mujeres, funcionan a través de diferentes géneros, plataformas de distribución, estilos, formatos y líneas de raza y clase. Sin embargo, las series están unidas con su compromiso con las ideas y los problemas feministas, y con cómo juegan con los límites disueltos entre la televisión y el cine. Este ciclo está definido por la tendencia cinematográfica de cada serie, su autoría y su sensibilidad feminista<sup>xiii</sup> (17).

Amy Sherman-Palladino representa el inicio del protagonismo de la mujer *showrunner* en la *Tercera Edad Dorada de la Televisión* gracias a series como *Gilmore Girls* (WB: 2000-2006), en los inicios del siglo, o *The Marvelous Mrs. Maisel* (Amazon Prime Video: 2017- ), en la actualidad. Asimismo, Shonda Rhimes –*Grey's Anatomy* (ABC: 2005- ), *Private Practice* (ABC: 2007-2013), *Scandal* (ABC: 2012-2018)– también ocupa un lugar destacado al ser la primera *showrunner* afroamericana, y presentar proyectos caracterizados por el empoderamiento femenino y la diversidad étnica y

cultural (Levine, 2013; Warner, 2015). Lena Dunham, *showrunner* de *Girls* (HBO: 2012-2017) y *Camping* (HBO: 2018), también manifiesta un marcado carácter feminista a través de sus personajes de ficción, así como mediante su actuación en los círculos mediáticos y sociales (Woods, 2015).

Las plataformas de *streaming* –Netflix, Hulu, Amazon Prime Video– y los canales de cable –HBO, Showtime, Starz–, hacen patente una mayor diversidad e inclusión de las mujeres en el puesto del *showrunner*: Jenji Kohan (*Weeds* –Showtime: 2005-2012–, *Orange is the New Black* –Netflix: 2013-2019–, *Glow* –Netflix: 2017- –), Michelle Ashford (*Masters of Sex* –Showtime: 2013-2016–), Jill Soloway (*Transparent* –Amazon Prime Video: 2014- –), Frankie Shaw (*SMILF* –Showtime: 2017- –), o Tanya Saracho (*Vida* –Starz: 2018- –), son algunos ejemplos de dicha situación. De manera que “parece que la televisión –y especialmente el cable y la televisión en *streaming*– está permitiendo más oportunidades a las mujeres que las películas para ser productoras creativas, para contar diferentes tipos de historias desde un femenino (y, con suerte, feminista) punto de vista”<sup>xiv</sup> (Benshoff, 2016: 164). Sin embargo, como demuestra el citado estudio del *Center for the Study of Women in Television and Film* (2016/17), solo el 26% de los creadores de series para estos canales y plataformas son mujeres, por lo que aún existe una situación de desigualdad en este sector (Press, 2018: 3).

En relación con las tramas, personajes y contenidos, las producciones televisivas de la última década permiten reflexionar sobre el feminismo y las tensiones culturales y sociales de las mujeres (Woods, 2015), han reformulado la representación tradicional de personajes como el de la niñera (Patrick, 2017) o las relaciones entre madres e hijas (Karlyn, 2011), y presentan a una mujer actual y realista, alejada de modelos femeninos estereotipados. Las protagonistas de *Girls* (Lena Dunham, HBO: 2012-2017), *Mom* (Chuck Lorre, Gemma Baker y Eddie Gorodetsky, CBS: 2013- ) o *Dietland* (Marti Noxon, AMC: 2018) (Ford, 2018b) permiten ejemplificar dichas afirmaciones.

#### **4. Estudio de serie de ficción televisiva: *Sharp Objects* (Marti Noxon, HBO: 2018)**

##### **4.1. Contexto de producción**

Marti Noxon (1964, California, Estados Unidos) comenzó su carrera de guionista como asistente en diferentes series de televisión, destacando su experiencia con Barbara Hall, quien le enseñó que “puedes ser mujer y ser suave... pero ser dura”<sup>xv</sup> (Noxon, entrevista en Spicuzza, 2000)<sup>xvi</sup>. Sin embargo, su trabajo en la *writers' room* de *Buffy, the Vampire Slayer* (Joss Whedon, The WB: 1997-2003) marca un punto de inflexión en su currículum al adoptar el puesto del *showrunner* en la sexta temporada, tras la marcha de Whedon. El personaje de Buffy resulta especialmente importante para la creadora: “Sinceramente me identifico más con Buffy. No porque pueda aplastar cosas con mis manos, o porque sea súper fuerte. Sino porque, como Buffy, mi vida amorosa fue un desastre durante años y años, y simplemente no funcionó. Así que me identifico constantemente con ella”<sup>xvii</sup> (Noxon, entrevista en IMDb, 2001)<sup>xviii</sup>.

Esta experiencia en el puesto del *showrunner* proporcionó a Noxon la formación necesaria para desarrollar sus propios proyectos, en los que ha ejercido como productora ejecutiva, guionista y, ocasionalmente, directora: series de televisión como *Girlfriend's Guide to Divorce* (Bravo: 2014-2018), *UnReal* (Lifetime: 2015-2018) y *Dietland* (AMC: 2018); o películas como *To the Bone* (Netflix: 2017). Dichos títulos constituyen una biofilmografía caracterizada por la creación de universos femeninos, donde las

mujeres son protagonistas de problemas actuales: el divorcio, el mundo laboral, la aceptación personal y social, o los trastornos alimenticios (*Variety 500*, 2018)<sup>xix</sup>.

El 8 de julio de 2018 el canal de cable HBO estrena el último proyecto de Noxon, la miniserie *Sharp Objects*, adaptación de la novela de Gillian Fynn del mismo nombre. Junto con *Dietland* o *Big Little Lies*, se incluye dentro de la ficción televisiva basada en novelas escritas por mujeres que representan los feminismos populares contemporáneos (Ford, 2018a). Aunque la historia fue pensada como largometraje, la *showrunner* convenció a la empresa eOne –poseedora de los derechos–, a la cadena –que produciría y distribuiría el proyecto– y a la autora de la novela, de las posibilidades de la trama como miniserie (Chitwood, 2017)<sup>xx</sup>. Noxon ejerce como creadora, productora ejecutiva y guionista –firmando dos capítulos–, y contrata a Jean-Marc Vallée para la dirección de los ocho episodios, protagonizados por Amy Adams, Patricia Clarkson y Eliza Scanlen.

## 4.2. Características del proyecto televisivo

### 4.2.1. Componentes narrativos

La trama presenta la historia de Camille Preaker –Amy Adams–, una reportera de St. Louis que es enviada por su jefe Frank Curry –Miguel Sandoval–, con el que tiene una relación paterno-filial importante, a su ciudad natal para investigar el caso de dos niñas desaparecidas. El reencuentro de Camille con Wind Gap, la casa familiar y su madre Adora –Patricia Clarkson–, hacen resurgir una serie de recuerdos y sentimientos traumáticos sobre la muerte de su hermana Marian –Lulu Wilson–. Este hecho marco su infancia, derivando en el alcoholismo y la autolesión a través de heridas en forma de palabras que quedan cicatrizadas en su piel.

El espectador advierte una relación tóxica y compleja entre Camille y Adora, caracterizada por su actitud manipuladora, narcisista y conservadora; y, asimismo, entre ésta y su otra hija Amma –Eliza Scanlen–, hacia la que demuestra un claro favoritismo. Sin embargo, Amma ha aprendido a adoptar un papel en casa: infantilizado, dócil y complaciente; y otro totalmente diferente en la calle: descarado, engreído y alborotador. Dicha actitud es denominada por Murphy (2018) como “el clásico ángel en casa y demonio en la calle”<sup>xxi</sup> (182).

El caso de las niñas desaparecidas lleva a Camille a emprender una investigación paralela sobre la muerte de Marian, gracias a la ayuda del detective Richard Willis –Chris Messina–. De este modo, la protagonista descubre que su madre padece el síndrome de Munchausen por poderes: un trastorno psiquiátrico en el que las víctimas dañan a las personas que tienen a su cargo para obtener el placer de sentirse necesitadas, y adquirir atención y reconocimiento por ello.

Dicha revelación permite deducir que Marian murió a causa del veneno suministrado por su madre, práctica que continúa ejerciendo con Amma; y que Adora también es culpable de la muerte de las niñas desaparecidas, debido a la relación que tenía con las mismas. El conflicto se resuelve y Camille vuelve a St. Louis llevando consigo a su hermana pequeña, dándole una oportunidad para vivir de forma tranquila y pacífica. Sin embargo, la trama finaliza cuando Camille encuentra uno de los dientes de las niñas asesinadas en la casa de muñecas de Amma, descubriendo que ella es la verdadera asesina, aunque lo único que le importa es que no le cuente a su madre lo que ha hecho, poniendo nuevamente de manifiesto la enfermiza relación entre Adora y sus hijas.

La miniserie está compuesta por una única temporada de 8 capítulos de 50-60 minutos de duración. El formato y el contenido de los mismos nos dirigen al género dramático.

En este caso, hallamos una trama principal que se desarrolla a lo largo de los episodios: la investigación de las niñas desaparecidas. Sin embargo, advertimos que dicho conflicto es el vehículo para conocer las circunstancias personales de la protagonista y el misterio de la muerte de su hermana.

El argumento tiene lugar en la ciudad de Wind Gap, en espacios exteriores –calles y bosques–, pero también en interiores muy representativos: hoteles de carretera donde Camille muestra su imagen más desfavorecida, o la mansión de la familia, cuya réplica en miniatura pone de manifiesto su fuerte carácter icónico. El tiempo se halla notablemente fragmentado por la inclusión de *micro-flashbacks* que presentan la infancia de la protagonista a través de imágenes más o menos aisladas, así como de varias escenas estables sobre el periodo que ésta pasó en un centro psiquiátrico. Por otra parte, al final de la serie podemos destacar una breve elipsis temporal hacia delante, cuando Camille y Amma se mudan a St. Louis para comenzar una nueva vida.

En relación con el punto de vista, la focalización es externa y varía en función de la trama. Sin embargo, la mayor parte del tiempo adopta la perspectiva de Camille. De hecho, la cámara nos permite entrar en su psique y conocer sus sueños y recuerdos del pasado a través de los citados *flashbacks*.

#### 4.2.2. Componentes estéticos

El proyecto presenta códigos visuales caracterizados por la estética gótica que evoca una época pasada y conservadora. Podemos destacar la elección de planos y composiciones sencillas que, asimismo, responden a significados específicos dentro de la narrativa audiovisual: planos cerrados para mostrar sentimientos y planos amplios para describir espacios. Además, apreciamos el uso de la cámara en mano de forma frecuente, cuya inestabilidad nos transmite dicha faceta de la protagonista. La iluminación es utilizada de forma muy marcada, especialmente con su uso en clave alta durante los breves *flashbacks* o con la inclusión de velas en algunas escenas. Por su parte, hallamos colores poco saturados, destacando el beige, el dorado, el verde o el azul; que contrastan con el negro y el gris de la ropa de Camille.

Los códigos sintácticos hacen referencia a los elementos del montaje. En este caso, se incluyen transiciones al corte combinadas con planos altamente iluminados o desenfocados durante los *flashbacks*, que proporcionan un ritmo lento para transmitir misterio, o acelerado –el *flashback* del asesinato inserto en los títulos de crédito– para impactar al espectador. También destacamos planos del presente y del pasado de Camille cuyo montaje responde a la analogía de movimiento o de composición entre ambas imágenes. Por otra parte, debemos señalar el inserto del título del capítulo: un corte tras algunos minutos de metraje que muestra un plano negro y una palabra en blanco con una tipografía característica de máquina de escribir.

El resto de la trama se caracteriza por un ritmo aparentemente lento donde, sin embargo, cada elemento incluye un significado concreto que requiere de la atención del espectador. En este punto, resulta interesante anotar la aparición de una serie de palabras relacionadas con el estado de ánimo de Camille durante diferentes momentos: “*harmful*” rayada en un coche cuando Amma le insiste para que vaya a una fiesta, o “*wrong*” iluminada en la pantalla de la radio del coche antes de desmayarse (Framke, 2018)<sup>xxii</sup>.

Respecto a los códigos sonoros, destacamos diversos efectos de sonido que acentúan la intención de los planos, como el ruido de fondo de las cigarras que indica el final del

verano. Asimismo, los diálogos son empleados de forma significativa, especialmente si atendemos al ritmo y tono de la voz de los personajes en función de su personalidad.

### 4.2.3. Componentes temáticos

*Sharp Objects* emplea un caso de asesinato de adolescentes para contar una historia mucho más compleja a través de personajes profundos y dañados. Las ideas temáticas de la ficción presentan la enfermedad psicológica y psiquiátrica a través de la tóxica relación de una madre con sus hijas (Murphy, 2018).

La importancia de las apariencias, especialmente en núcleos pequeños de población, queda representada a través del personaje de Adora, que se convierte en la líder o referente de su casa y de todo el pueblo. Sin embargo, su aspecto impoluto esconde un narcisismo patológico que deriva en el envenenamiento y cura de sus hijas de forma reiterada, en busca de la atención y reconocimiento de los que la rodean.

Dicha situación hace que la ira y el horror se desarrollen a través de Camille y Amma. En el primer caso, desemboca en la enfermedad psiquiátrica que lleva a la hija mayor a autolesionarse. En el segundo, Amma asesina a sus compañeras temerosa de perder la atención de su madre (Murphy, 2018).

La vida personal y los recuerdos de la protagonista, la inmersión en su mente traumatizada, y cómo dichas cuestiones influyen en el presente de Camille, permiten utilizar las imágenes para ahondar en temas psicológicos complejos que condicionan las relaciones de estas tres mujeres: “Muchos de los conceptos temáticos más efectivos de la serie están subrayados por motivos visuales recurrentes, que refuerzan este sentido de que *Sharp Objects*, en un estilo gótico clásico, trata sobre el doloroso proceso de desbloqueo e interpretación de lo que hasta ahora ha sido reprimido con fuerza dentro de la psique dañada de Camille”<sup>xxiii</sup> (Murphy, 2018:181).

### 4.3. Interpretación y crítica

Esta ficción televisiva recibe una gran aceptación por parte de la audiencia y la crítica, considerándola “una de las series más atrevidas y complejas del año”<sup>xxiv</sup> (Framke, 2018). Siguiendo esta afirmación, *Sharp Objects* obtiene un 92% de puntuación, basada en 100 revisiones positivas de la crítica, y un 79% por parte de la audiencia, en el ranking de la web estadounidense *Rotten Tomatoes*<sup>xxv</sup>.

Por otra parte, valoramos la presencia del proyecto en los festivales de la temporada televisiva, destacando la interpretación de Amy Adams, que gana el premio de los *Critics' Choice Television Awards* y de los *Satellite Awards*; y de Patricia Clarkson, ganadora en los *Golden Globes Award* y en los *Critics' Choice Television Awards*. Señalamos, asimismo, diversas nominaciones a la mejor miniserie: *Gotham Awards*, *Golden Globes Awards* y *Satellite Awards*.

La producción y distribución de *Sharp Objects* en el canal de cable HBO, junto con otras series con características similares que han motivado su comparativa –como *Big Little Lies* (David E. Kelley, HBO: 2017- )–, contribuye a la imagen de marca de la cadena que, a pesar de asociarse con dramas protagonizados por hombres, incluye notables excepciones a dicha cuestión. Estamos ante una tipología de ficción televisiva caracterizada por personajes femeninos, protagonistas de tramas complejas y totalmente alejados de los roles convencionales.

## 5. Estudio de serie de ficción televisiva: *Killing Eve* (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018- )

### 5.1. Contexto de producción

La actriz, guionista y productora ejecutiva Phoebe Waller-Bridge (1985, Londres, Inglaterra) comienza su carrera en la industria televisiva británica gracias a la interpretación de papeles aislados en diversas series del país. En el año 2016 crea y produce sus primeros proyectos: *Crashing* (Channel 4: 2016- ) y, especialmente, *Fleabag* (BBC Three: 2016- ), basada en una obra teatral de su autoría. Dicha ficción le permitió el reconocimiento internacional cuando Amazon Prime Video compra, co-produce y distribuye esta comedia negra protagonizada por la propia Waller-Bridge, que interpreta a una joven irónica y descarada, adicta al sexo, y con una crisis de identidad en la vida moderna londinense (Barraclough, 2016)<sup>xxvi</sup>.

El éxito adquirido por la *showrunner* en Estados Unidos le da la oportunidad de adaptar para la televisión la serie de novelas escritas por Luke Jennings: *Codename Villanelle* (2014-2016), a través de un proyecto para el canal BBC America: *Killing Eve* (BBC America: 2018- ). Esta cadena es una empresa compuesta por BBC (Inglaterra) y AMC (Norteamérica), con una amplia tradición televisiva en Estados Unidos. Sin embargo, precisa de productos televisivos innovadores para hacer frente a la competencia tras la llegada de los canales de cable y los servicios de *streaming*.

Asimismo, la fortaleza del movimiento feminista en la industria televisiva norteamericana favorece el desarrollo y éxito de series de televisión como *Killing Eve* que, en palabras de Sarah Barnett, presidenta de la cadena BBC America:

Es la encarnación de un proyecto dirigido por mujeres. No se trata de contar historias de mujeres fuertes necesariamente. Hay tantos sabores de historias de hombres que están representados en roles de héroe o antihéroes, que es hora de comenzar a contar historias donde están representados los muchos matices de ser mujer, y solo hemos empezado a hacerlo. Se está produciendo un maravilloso cambio en el mar, cuando nos estamos alejando profundamente de una suposición invisible e inconsciente de que las grandes historias tienen hombres en el centro, y cualquier otra cosa es un subconjunto de eso<sup>xxvii</sup> (Barnett, entrevista en Stewart, 2018b)<sup>xxviii</sup>.

El 8 de abril de 2018 se estrena *Killing Eve* en Estados Unidos, y en septiembre del mismo año en Inglaterra, donde BBC One y BBC Three se encargan de su emisión. Waller-Bridge desarrolla el perfil de *showrunner* y productora ejecutiva, junto con Sally Woodward Gentle y Lee Morris; y firma la mitad de los guiones de la ficción, protagonizada por Sandra Oh y Jodie Comer. En el rodaje, Damon Thomas dirige los últimos tres capítulos y supervisa el trabajo del resto de los directores contratados (Stewart, 2018a)<sup>xxix</sup>.

BBC America anuncia que la segunda temporada de *Killing Eve* incluye a Emerald Fennell como coordinadora de la *writers' room*, y dos nuevas directoras de rodaje: Lisa Bruhlmann y Francesca Gregorini. Estas incorporaciones se deben a la gran carga de trabajo de Waller-Bridge, que prepara la segunda temporada de *Fleabag* (2019) y un nuevo proyecto para HBO: *Run* (Otterson, 2019)<sup>xxx</sup>.

## 5.2. Características del proyecto televisivo

### 5.2.1. Componentes narrativos

El argumento de *Killing Eve* presenta y desarrolla el esquema tradicional del género de espionaje en el que el detective persigue al asesino. Sin embargo, en este caso hallamos a dos mujeres: Eve Polastri –Sandra Oh–, una operadora del servicio secreto MI5, aburrida de su rutina diaria; y la asesina psicópata Villanele/Oksana Astankova –Jodie Comer–, que mata de forma fácil y elegante a personas significativas alrededor de Europa, por encargo de una organización terrorista.

Cuando uno de los asesinatos de Villanele debe ser investigado por Eve y su compañero Bill Pargrave –David Haig–, el caso les despierta tal interés que la pareja comienza a actuar sin el consentimiento de su supervisor, Frank Hallett –Darren Boyd–, que decide despedirlos por desobediencia. Sin embargo, la actitud de Eve llama la atención de Carolyn Martens –Fiona Shaw–, jefa de la sección rusa del MI6, una mujer decidida y autoritaria cuyas relaciones pasadas acabarán haciendo dudar a Eve de su confianza. Carolyn decide reclutarla junto con su compañero, la asistente Elena Felton –Kirby Howell-Baptiste– y el informático Kenny Slowton –Sean Delaney–, para continuar trabajando en el caso. Por su parte, Villanele únicamente se relaciona con el contacto encargado de asignarle los casos: Konstantin Vasiliev –Kim Bodnia–, que en ocasiones actúa como una figura paterna para ella.

A lo largo de la investigación, Eve y Villanele acaban desarrollando una obsesión mutua, que adquiere cierta índole sexual, especialmente por parte de la asesina. Ésta manda a Eve una maleta con ropa y perfume de marca, fantasea con su nombre en sus relaciones sexuales con otras mujeres, o le roba su maleta y utiliza algunas prendas de forma significativa.

En cuanto a la estructura narrativa, la primera temporada de la serie está compuesta por 8 episodios de 40-50 minutos de duración, que desarrollan una única trama principal sin impedir la intervención de pequeños conflictos secundarios derivados de la misma, como la relación de Eve con su marido Nico –Owen McDonnell–. Se trata de un drama de género de espionaje que incluye un tono irónico y cómico en ciertos momentos de tensión. Además, como se ha indicado anteriormente, presenta interesantes novedades al ser protagonizado por dos mujeres, y cambiar el sexo de dos personajes que en la novela original eran hombres –Carolyn Martens y Elena Felton–. Waller-Bridge declara que “hubo una reunión en la que alguien dijo: ‘No podemos tener demasiadas mujeres, lo que significa que se verá increíble’”, y ella respondió “¿De qué diablos estás hablando? No será así si está bien escrito y bien rodado”<sup>xxxix</sup> (Waller-Bridge, entrevista en Stewart, 2018b).

El espacio de la trama abarca diferentes capitales de países europeos –Berlín, Toscana, Rumanía–, destacando Londres y París. En la mayoría de los casos se trata de espacios exteriores, pero también advertimos destacadas acciones que tienen lugar en casa lujosas, edificios de empresas y organizaciones, o la pequeña oficina del servicio MI6. El tiempo es lineal, sin elipsis destacables ni saltos temporales. No obstante, podemos apreciar ciertos retrocesos a través de recuerdos que son contados por los personajes e ilustrados con fotografías: el origen de los trastornos psicóticos y violentos de la asesina, o la relación entre Carolyn y Konstantin. Por su parte, el punto de vista responde a una focalización externa que va cambiando en función de la trama, especialmente entre el personaje de Eve y Villanele.

### 5.2.2. Componentes estéticos

Los códigos visuales de *Killing Eve* incluyen un uso variado del lenguaje audiovisual según el significado narrativo que se pretenda transmitir: movimientos de cámara propios del rodaje de persecuciones, el uso del zoom con intenciones descriptivas o emotivas, o planos generales de las ciudades donde se desarrolla la trama. En este último caso, resulta significativo añadir que dichas imágenes no suelen ser representativas del lugar que muestran, lo que aleja al espectador del punto de vista turístico y lo adentra en la vida de los ciudadanos. Por su parte, la iluminación es utilizada de forma convencional en la mayoría de las ocasiones, y la colorimetría varía en función del espacio y la atmósfera: colores pasteles en el piso de Villanele, frente a grises, verdes y negros en la cárcel rusa.

El montaje contribuye a un ritmo ágil que favorece el desarrollo de la trama y la inclusión de nuevos elementos en cada capítulo. En este caso, destacamos el corte para incluir el título de la serie: un plano de color donde se insertan las palabras “Killing Eve” con otro color complementario, y se aprecia un zoom de acercamiento mientras se desprende una gota de una de las letras.

En relación con la banda sonora, destacamos la variedad de idiomas y acentos que podemos apreciar en los diálogos de Villanele. Esta característica permite y facilita la comunicación de la asesina con personas de diferentes países, haciendo posible y dando credibilidad al desarrollo del guion. Asimismo, es esencial indicar el uso anempático de la música –de David Holmes– como herramienta de contrapunto: melodías cuyos ritmos y letras producen un efecto contrario al de las imágenes que se muestran en la pantalla.

### 5.2.3. Componentes temáticos

*Killing Eve* presenta una trama de detectives y asesinos en la que la temática terrorista hace avanzar la historia. Sin embargo, el desarrollo de la misma nos permite deducir que dichos conceptos son utilizados para transmitir otro tipo de cuestiones. En este caso, los ejes temáticos principales de la ficción se articulan a través de sus personajes protagonistas, proporcionando una serie de ideas femeninas y feministas de diversa índole.

Por una parte, el desarrollo personal de Eve permite dar a conocer la valentía de la mujer que rompe con su vida rutinaria y, a pesar de la negativa de su marido, emprende una nueva y peligrosa aventura en secreto. La intuición femenina, la persistencia y la fortaleza, se representan en un personaje que, igualmente, necesita el apoyo de sus amigos y familiares para hacer frente a sus debilidades.

Por otra parte, Villanele rompe con los esquemas de la psicopatía violenta al desarrollar un personaje cuya falta de moral podría resultar divertida, gracias a la elegancia y eficacia de su actuación. La desobediencia que la infantiliza deriva en el libertinaje que caracteriza todos los aspectos de su vida y, asimismo, contribuye a la atracción por parte del espectador.

### 5.3. Interpretación y crítica

La recepción de *Killing Eve* destaca por un ascenso en los índices de audiencia desde el inicio de su emisión, alcanzando 1,25 millones de espectadores en el último episodio según el ranking de Nielsen (Stewart, 2018a). A pesar de que en España la serie es emitida a través de la plataforma de *streaming* de HBO, en América el público debe esperar semanalmente el estreno de un nuevo episodio en BBC America, por lo que

resulta destacable la alta fidelidad hacia el programa. Los índices de *Rotten Tomatoes*<sup>xxxii</sup> también representan la buena aceptación del proyecto a través de sus puntuaciones: 98% en la crítica y 89% en la audiencia.

En relación con los premios y festivales de cine y televisión, podemos destacar que *Killing Eve* fue nominada a los *Primetime Emmy Award* en las categorías de mejor guion de serie dramática y mejor actriz de serie dramática –Sandra Oh–. Además, ganó el *Gotham Awards* a mejor serie de larga duración y el premio de la *Television Critics Association* a mejor programa.

Nuevamente, dichos resultados permiten apreciar el auge de una serie femenina de esta tipología, valorando la aceptación que sus contenidos están adquiriendo en la era contemporánea, así como su asociación con los movimientos feministas actuales. Estamos ante mujeres complejas y reales que, lejos de alcanzar la perfección, desarrollan debilidades y patologías, dando lugar a personajes atrayentes que resultan llamativos para todo tipo de público.

## 6. Conclusiones

La investigación sobre las series de ficción televisiva norteamericanas desde una perspectiva femenina y feminista, estudiando el perfil desarrollado por las mujeres en el proceso de creación y producción de dichos productos, así como los personajes femeninos y los roles que desarrollan, permite extraer una serie de conclusiones al respecto.

La revisión histórica de la industria televisiva de Norteamérica desde una perspectiva de género, hace patente la desigualdad en el acceso a los puestos de control ejecutivo y creativo de la producción. En este caso, destacamos la escasez de mujeres *showrunners*, la minoría de guionistas mujeres en la *writers' room* y el desempeño mayoritario del puesto de secretaria por dicho género. Frente a la histórica dominación masculina de esta empresa, sobresalen notables nombres femeninos, como el de Lucille Ball, Mary Tyler Moore o Roseanne Barr, que se han configurado como modelos de inspiración en la era contemporánea, cuando el número de mujeres *showrunners* experimenta un importante ascenso, aunque continúa siendo notablemente inferior al de los hombres que desarrollan dicho perfil.

La inclusión de mujeres en los procesos de toma de decisiones sobre el desarrollo de la ficción televisiva, influye favorablemente en la contratación de otras profesionales para desempeñar la labor de guionista, directora o editora en esta empresa. Asimismo, el liderazgo de la producción por parte de una mujer *showrunner* tendrá consecuencias positivas en la caracterización de los personajes femeninos de dicha ficción. En este caso, las mujeres se han representado tradicionalmente respondiendo a estereotipos sociales que la limitaban a ser amas de casa, esposas, madres y consumidoras, desarrollando roles simples y complementarios en las tramas, y/o mostrándose como objetos de deseo sexual.

Los personajes femeninos descritos hallan igualmente excepciones en la historia de la ficción televisiva estadounidense, así como, especialmente, en la actualidad. En este punto, las dos series analizadas –*Sharp Objects* y *Killing Eve*– presentan mujeres complejas como protagonistas, cuyas vidas profesionales y personales ocupan las tramas principales, relegando su interés por las relaciones amorosas o las preocupaciones sobre su aspecto físico a un segundo plano. Los personajes masculinos,

por su parte, desarrollan papeles secundarios que, en ocasiones, llegan a ser prescindibles.

Ambos proyectos son liderados por mujeres –Marti Noxon y Phoebe Waller-Bridge–, lo que influye positivamente en la configuración de equipos de producción compuestos por profesionales de dicho género, así como en el desarrollo de historias femeninas y feministas que responden a los movimientos sociales contemporáneos. Dichos productos televisivos destacan por pertenecer al género dramático, utilizar una realización audiovisual y estructuras narrativas complejas, así como incluir ideas temáticas atractivas e innovadoras. Dichas características suponen la aceptación y popularidad por parte de un público masivo que demanda tramas diferentes y realistas para las mujeres de las series de televisión.

El estudio de la mujer *showrunner* y los personajes femeninos en la ficción televisiva, así como su conexión con los feminismos contemporáneos, motiva futuras investigaciones relacionadas. En este caso, se promueve el análisis de otros proyectos de ficción creados por mujeres, para conocer su repercusión en la sociedad actual y valorar la influencia de sus creadoras en la configuración de un nuevo panorama televisivo desde dicha perspectiva de género.

## Notas

---

<sup>i</sup> Texto original: “it is impossible to give definite answers to these questions about the proportions of men and women on screen and in the workforce” (Thurmin, 2004: 176). Traducción propia.

<sup>ii</sup> Texto original: “looking back at those decades of change and turbulence, I’m amazed by how little of this translated to the TV screen –and how few women had creative control over the shows American watched” (Press, 2018: 1). Traducción propia.

<sup>iii</sup> Texto original: “despite the recent spate of high-profile, Zeitgeist-defining shows conceived, written, and starring women, television remains a male-dominated industry” (Press, 2018: 3). Traducción propia.

<sup>iv</sup> Texto original: “The overwhelming majority of those who make decisions about matching creative talent to commercial projects are men” (Bielby y Bielby, 1996: 249). Traducción propia.

<sup>v</sup> Texto original: “most fail to address the hiring practices that keep women out of positions of power, instead choosing to offer workshops, mentorships, and classes that treat women’s inequality as if it is a by-product of insufficient training, not bias” (Martinez, 2017: 86). Traducción propia.

<sup>vi</sup> Texto original: “when women become writer-producers of ongoing series, the number of women writers employed increases substantially” (Bielby y Bielby, 1996: 250). Traducción propia.

<sup>vii</sup> Texto original: “women in positions of power tend to support and hire women more often. Without women in key hiring roles, it becomes more difficult to women to get

hired across the board, in writer positions or other staff positions” (Martinez, 2017: 87). Traducción propia.

<sup>viii</sup> Texto original: “it’s as ever-expanding circle in which powerful female showrunners can enable others to create cultural images and narratives that inspire the next generation of powerful women” (Press, 2018: 3). Traducción propia.

<sup>ix</sup> Texto original: “programs employing one or more women writers or creators are more likely to feature both female and male characters in interpersonal roles whereas programs employing all-male writers and creators are more likely to feature both female and male characters in work roles” (Lauzen et al., 2008: 200).

<sup>x</sup> Texto original: “All of this work on the forms feminism takes in contemporary US television texts expands the significant research examining the representation and circulation of feminist ideas in media. Feminist media scholarship must adopt new ways to identify and explore textual developments as theorists recognize new ways of understanding relations of power and gender circulating in societies, and the women living in those societies redefine their concerns and priorities” (Lotz, 2001: 117). Traducción propia.

<sup>xi</sup> Texto original: “solidified its status in television history as the sitcom that set the standard for representations of independent womanhood” (Dow, 2005: 379). Traducción propia.

<sup>xii</sup> Texto original: “authority was never in question, on-screen or behind the scenes” (Press, 2018: 5). Traducción propia.

<sup>xiii</sup> Texto original: “These series constitute a cycle, which I call *feminist cinematic television*. They are largely written and directed by women with a strong authorial vision. They employ a range of aesthetics that draw on or reference cinema. These women-centric series operate across genres, distribution platforms, styles, formats, and race and class lines. Yet the series are united in their engagement with feminist ideas and issues, and how they play with the dissolving boundaries between television and cinema. This cycle is defined by the cinematic tendency of each series, their authorship, and their feminist sensibility” (Ford, 2018b: 17). Traducción propia.

<sup>xiv</sup> Texto original: “it seems that TV –and especially cable and streaming TV- are affording women more chances than are feature films to be creative executives, to tell different types of stories from female (and hopefully feminist) point of view” (Benshoff, 2016: 164). Traducción propia.

<sup>xv</sup> Texto original: “you can still be a woman and still be soft ... but be tough” (Noxon, entrevista en Spicuzza, 2000). Traducción propia.

<sup>xvi</sup> Spicuzza, Mary, “Lady and the Vamps: ‘Buffy’ writer and UCSC alumni Marti Noxon knows that when your Valentine sweetheart is a 240-year-old vampire--well, love hurts”, *Metroactive*, 9 de febrero de 2000. Recuperado de <http://www.metroactive.com/papers/cruz/02.09.00/buffy1-0006.html>

<sup>xvii</sup> Texto original: “Honestly, I identify the most with Buffy. Not because I can crush things with my hands, or I am super-strong. But because, like Buffy, my love life was a mess for years and years, and I just couldn’t get it together. So I’m constantly identifying with her” (Noxon, entrevista en IMDb, 2001). Traducción propia.

<sup>xviii</sup> IMDb. Marti Noxon. Biography. (2001). Recuperado de [https://www.imdb.com/name/nm0637497/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0637497/bio?ref=nm_ov_bio_sm)

<sup>xix</sup> Variety 500. Marti Noxon. (2018). Recuperado de <https://variety.com/exec/marti-noxon/>

<sup>xx</sup> Chitwood, Adam, “HBO’s ‘Sharp Objects’ Starts Filming in March; Amy Adams Janis Joplin Biopic Is Dead”, *Collider*, 17 de enero de 2017. Recuperado de <http://collider.com/sharp-objects-tv-series-details-hbo-amy-adams/>

<sup>xxi</sup> Texto original: “the classic home angel/street devil” (Murphy, 2018: 182). Traducción propia.

<sup>xxii</sup> Framke, Caroline, “The Slow, Steady, Brilliant Burn of ‘Sharp Objects’ (Column)”, *Variety*, 27 de Agosto de 2018. Recuperado de <https://variety.com/2018/tv/columns/sharp-objects-finale-review-why-show-matters-1202917340/>

<sup>xxiii</sup> Texto original: “Many of the show’s most effective thematic conceits are underlined by recurring visual motifs that reinforce this sense that *Sharp Objects*, in classic gothic fashion, is all about this painful process of unlocking and interpreting that which has hitherto been forcefully repressed within Camille’s damaged psyche” (Murphy, 2018:181). Traducción propia.

<sup>xxiv</sup> Texto original: “one of the most daring and complex shows of the year” (Framke, 2018). Traducción propia.

<sup>xxv</sup> Rotten Tomatoes. *Sharp Objects*. (2019). Recuperado de [https://www.rottentomatoes.com/tv/sharp\\_objects/s01](https://www.rottentomatoes.com/tv/sharp_objects/s01)

<sup>xxvi</sup> Barraclough, Leo, “Amazon Acquires Comedy Series ‘Fleabag’ From ‘Broadchurch’s’ Phoebe Waller-Bridge”, *Variety*, 19 de mayo de 2016. Recuperado de <https://variety.com/2016/digital/global/amazon-fleabag-phoebe-waller-bridge-1201778666/>

<sup>xxvii</sup> Texto original: “[It] is the embodiment of a female-led project. It is not about telling stories of strong women necessarily. There’s just so many flavours of men’s stories that are represented in hero or antihero roles, so it is time to start telling stories where the many shades of being female are being represented, and we’ve only just started to do that. There is a marvellous sea change happening where we are profoundly shifting away from an invisible, unconscious assumption that the big stories have men at the center, and anything else is a subset of that” (Barnett, entrevista en Stewart, 2018). Traducción propia.

<sup>xxviii</sup> Clarke, Stewart, “Phoebe Waller-Bridge Twists the Spy Genre With BBC American’s Thriller ‘Killing Eve’”, *Variety*, 2018b Recuperado de <https://variety.com/2018/tv/features/phoebe-waller-bridge-sandra-oh-killing-eve-1202742904/>

<sup>xxix</sup> Clarke, Stewart, “‘Killing Eve’: Phoebe Waller-Bridge to Produce Season 2 With New Writer, Directors (EXCLUSIVE)”, *Variety*, 27 de julio de 2018a. Recuperado de <https://variety.com/2018/tv/news/sandra-oh-killing-eve-season-two-phoebe-waller-bridge-1202886835/>

<sup>xxx</sup> Otterson, Joe, “HBO Orders Comedy ‘Run’ From Phoebe Waller-Bridge, Vicky Jones to Series, *Variety*, 6 de marzo de 2019. Recuperado de <https://variety.com/2019/tv/news/hbo-run-phoebe-waller-bridge-vicky-jones-1203156806/>

<sup>xxxi</sup> Texto original: “There was a meeting at one point where someone actually said, ‘We can’t have too many women,’ meaning it will look unbelievable, I was like, ‘What the f— are you talking about?’ Not if it’s written well and shot well” (Waller-Bridge, entrevista en Stewart, 2018b). Traducción propia.

<sup>xxxii</sup> Rotten Tomatoes. *Killing Eve*. (2019). Recuperado de [https://www.rottentomatoes.com/tv/killing\\_eve](https://www.rottentomatoes.com/tv/killing_eve)

### Referencias bibliográficas

Banks, M. J. (2013). *I Love Lucy: The Writer-Producer*, en Thompson, E. & Mittell, J. (Eds.). *How to watch television*. New York: New York University Press; 244-252.

- (2015). *The Writers. A History of American Screenwriters and their Guild*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.

Benshoff, H. M. (2016). *Film and television analysis*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Bielby, D. D. & Bielby, W. T. (1996). Women and Men in Film. Gender Inequality Among Writers in a Culture Industry. *Gender & Society*, 10(3), 248-270. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/189696>

Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Brunsdon, C. (1995). The Role of Soap Opera in the Development of Feminist Television Scholarship, en Allen, R. C. (Ed.). *To be Continued... Soap Operas around de World*. New York: Routledge; 49-65.

Butler, J. G. (2012). *Television. Critical Methods and Applications*. New York and London: Routledge.

Caldwell, J.T. (2008). *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. London: Duke University Press.

Carrasco-Campos, A. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal*, 1(9), 174-200. Recuperado de <http://rev.innovacionumh.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path%5B%5D=22&path%5B%5D=42>

Cascajosa, C. (2010). Mujeres creadoras de ficción televisiva en España, en Sangro-Colón, P. & Plaza, J.F. (Eds.). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneas*. Barcelona: LAERTES;177-197.

- (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.

Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Chicharro-Merayo, M. (2013). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal*, *Sex and the City* y *Desperate Housewives*. *Papers* 98, (1), 11-31. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v98n1.469>

Dow, B. J. (2005). "How Will You Make it on Your Own?": Television and Feminism Since 1970, en Wasko, J. (Ed.). *A Companion to Television*. Oxford: Blackwell Publishing; 379-394.

Ford, J. (2018a). Feminist cinematic television: Authorship, aesthetic and gender in Pamela Adlon's *Better Things*. *Fusion Journal*, (4), 16-29. Recuperado de <http://www.fusion-journal.com/feminist-cinematic-television-authorship-aesthetics-and-gender-in-pamela-adlons-better-things/>

- (2018b). Rebooting *Roseanne*: Feminist Voice across Decades. *M/C Journal, A Journal of Media and Culture*, 21(5). Recuperado de <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/1472>

Glascocock, J. (2001). Gender roles on prime-time network television: Demographics and behaviors. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45(4), 656-669. Recuperado de [https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4504\\_7](https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4504_7)

Henderson, F. D. (2011). The Culture Behind Closed Doors: Issues of Gender and Race in the Writers' Room. *Cinema Journal*, 50(2), 145-152. Recuperado de <http://muse.jhu.edu/article/420656>

Karlyn, K. R. (1990). *Roseanne*: unruly woman as domestic goddess. *Screen*, 31, 408-419. Recuperado de [http://www.samfeder.com/PDF/10\\_Roseanne\\_UnrulyWomanAsDomesticGoddess.pdf](http://www.samfeder.com/PDF/10_Roseanne_UnrulyWomanAsDomesticGoddess.pdf)

- (2011). *Unruly Girls, Unrepentant Mothers: Redefining Feminism on Screen*. Austin: University of Texas Press.

Kuhn, A. (1984). Women's Genre. *Screen*, 25(1), 18-28. Recuperado de <https://doi.org/10.1093/screen/25.1.18>

Lauzen, M.M. & Dozier, D.M. (2004). Evening the Score in Prime Time: The Relationship Between Behind-the-Scenes Women and On-Screen Portrayals in the 2002-2003 Season. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 48(3), 484-500. Recuperado de [https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4803\\_8](https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4803_8)

Lauzen, M. M., Dozier, D. M. & Horan, N. (2008). Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 52(2), 200-214. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/08838150801991971>

Levine, E. (2013). *Grey's Anatomy- Feminism*, en Thompson, E. & Mittell, J. (Eds.). *How to watch television*. New York: New York University Press; 139-147.

Long, M. L. & Simon, R. J. (1974). The roles and statuses of women on children and family TV programs. *Journalism Quarterly*, 51, 107-110. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/107769907405100117>

López-Gutiérrez, M. L. & Nicolás-Gavilán, M. T. (2015). Análisis narratológico de series de televisión. Construcción de un modelo. *XXVII AMIC Encuentro Nacional Querétaro 2016*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Asociación Mexicana de

Investigadores de la Comunicación, México. (pp. 2375-2395). Recuperado de <http://amic2015.uaq.mx/index.php/memorias-de-trabajo>

Lotz, A. D. (2001). Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes. *Feminist Media Studies*, 1(1), 105-121. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/14680770120042891>

Martinez, D. (2017). *Funny Business: Women Comedians and the Political Economy of Hollywood Sexism* (Thesis). University of Oregon, Oregon.

Marzal-Felici, J. & Gómez-Tarín, F.J. (2007). *Metodología de análisis del film*. Madrid: Edipo.

Median, P., Aran, S., Munté, R-A., Rodrigo, M. & Guillén, M. (2010). La representación de la maternidad en las series de ficción norteamericanas. Propuesta para un análisis de contenido. *Desperate Housewives y Brothers & Sisters*. Comunicación y desarrollo en la era digital. *Congreso AE-IC*. Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga. Asociación Española de Investigación de la Comunicación, Málaga, España. (pp. 175-191). Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/congresoaeic/137.pdf>

Murphy, B. M. (2018). Film/Television Review Essay. Hereditary (DIR. BY Ari Aster, 2018) and *Sharp Objects* (HBO, 2018). *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 17, 179-185. Recuperado de [https://irishgothic horror.files.wordpress.com/2018/10/ijghs-17-final-full-issue\\_oct31-179-185.pdf](https://irishgothic horror.files.wordpress.com/2018/10/ijghs-17-final-full-issue_oct31-179-185.pdf)

Patrick, S. (2017). Breaking Free?: Domesticity, Entrapment, and Postfeminism in *Unbreakable Kimmy Schmidt*. *Journal of American Culture*, 40(3), 235-248. Recuperado de <https://doi.org/10.1111/jacc.12739>

Press, J. (2018). *Stealing the Show: How Women are Revolutionizing Television*. New York: Atria Books.

Priggé, S. (2005). *Created By... Inside the Minds of TV's Top Show Creators*. Los Angeles: Silman-James Press.

Sánchez-Noriega, J.L. (2006). *Historia del cine*. Madrid: Alianza Editorial.

Thurmim, J. (2004). Women, Work, and Television, en Thurmim J. (Ed.). *Investing Television Culture. Men, Women, and the Box*. Oxford & New York: Oxford Television Studies; 170-196.

Tous-Rovirosa, A. (2011). Los rostros de la mujer en la televisión de los EE.UU. Tradición, feminismo y post-feminismo en las series estadounidenses (1950-2010). *III Jornadas sobre Mujeres y Medios de Comunicación*. Universidad del País Vasco. País Vasco, España. (pp. 187-202). Recuperado de [https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/22385/III%20Jornadas%20sobre%20Mujeres%20y%20Medios%20de%20Comunicaci%C3%B3n\\_2011.pdf?sequence=1](https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/22385/III%20Jornadas%20sobre%20Mujeres%20y%20Medios%20de%20Comunicaci%C3%B3n_2011.pdf?sequence=1)

Warner, K. J. (2015). The Racial Logic of *Grey's Anatomy*: Shonda Rhimes and her "Post-Civil Rights, Post-Feminist" Series. *Television & New Media*, 16(7), 631-647. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/1527476414550529>

---

Weissmann, E. (2016). Women, Television and Feelings: Theorising Emotional Difference of Gender in *SouthLand* and *Mad Men*, en García, A. N. (Ed.). *Emotions in Contemporary TV Series*. London: Palgrave Macmillan; 87-101.

Woods, F. (2015). Girls talk: authorship and authenticity in the reception of Lena Dunham's *Girls*. *Critical Studies in Television*, 10(2), 37-54. Recuperado de <https://doi.org/10.7227/CST.10.2.4>

ISSN: 1989-6972

D.O.I.: <http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.05>

***Dueñas del show, las mujeres que están revolucionando las series de televisión.***

Joy Press. Barcelona, Alpha Decay, 2018. 355 páginas

Melania Morillo Bobi.

Doctoranda del Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad

Universidad de Sevilla

E-mail: morillobobi.melania@gmail.com

 ORCID

Pp.: 107 - 112

Fecha de recepción del artículo: 20/05/2019

Fecha de aceptación definitiva: 14/05/2019

Las series de televisión se han convertido en el método de consumo cultural más popular de lo que llevamos de siglo XXI. Prueba de ello es el vertiginoso aumento de series creadas al año por las cadenas de televisión, cuya tendencia ha sido al alza en los últimos quince años según un estudio realizado por la FX Networks Research en 2017. De acuerdo con dicho estudio comandado por el CEO de FX Networks, John Landgraf, y presentado en la rueda de prensa de los Television Critics Association, desde el estreno de *The Shield* (FX, 2002-2008) al año 2017 se ha pasado de 182 series originales a 487. En mitad de toda esta explosión de la llamada *Tercera Edad de Oro* de las series, cuyo inicio se sitúa alrededor del año 2000 con producciones como *Los Soprano* (HBO, 1999-2007), *A dos metros bajo tierra* (HBO, 2001-2005) o *Bajo escucha* (HBO, 2002-2008) se sitúa el libro de la periodista Joy Press. El foco de su obra no se centra en este paradigma, que tanto llama la atención de los críticos culturales, sino en el papel de aquellas mujeres a menudo olvidadas e incluso denostadas que han transformado los personajes femeninos en la ficción. Hablamos de las llamadas *showrunners* que se han abierto hueco en un mundo de hombres para contar historias cuyo centro narrativo es la mujer.

*Dueñas del show* comienza con un repaso histórico a las pioneras que encabezaron la producción de material propio, como es el caso de Lucille Ball con su comedia *Yo amo a Lucy* (CBS, 1951-1957) o Gertrude Berg con *The Goldbergs* (CBS, 1949-1951). Teleseries sencillas, sin una pretensión real reivindicativa de mostrar a la mujer como

ente político, sino creadas con la mera meta de entretener. En un contexto en el que los directivos mandaban y ordenaban, ellas fueron de las primeras en tener parte del control de su obra. Esta brecha en el sistema daría pie a que en la explosión feminista que se dio en los años sesenta personalidades como Marlo Thomas o Mary Tyler Moore pudieran revolucionar la pequeña pantalla. *Dueñas del show* apunta que el trabajo de Moore con la comedia *La chica de la tele* (CBS, 1970-1977) resonará décadas después, insinuando su influencia en algunas de las obras que se analizan posteriormente en el libro como *Murphy Brown* (CBS, 1988-1998/CBS, 2018-) o *Rockefeller Plaza* (NBC, 2006-2013). Para Press, sin embargo, lo más interesante de esta dupla fue que ambas pusieron el foco en un tipo de mujer trabajadora y sin pretensión de casarse, alejada de los convencionalismos de la época. El libro sugiere que la decisión de tener a protagonistas solteras marcaría un antes y un después, tanto en el ámbito de la cultura como en el social. La siguiente obra que se señala de relevancia es *Cagney & Lacey* (CBS, 1981-1988), por ser la primera en ser creada con consciencia feminista. La revolución que la autora asocia con la serie creada por Barbara Corday y Barbara Avendon es la de los diálogos intimistas que situaban el foco en los problemas personales de sus protagonistas, algo hasta entonces nunca hecho por ser, según afirma la autora, de poco interés para el público general.

Poco a poco, Press plantea la tesis principal del libro, que no es otra sino la lucha de la mujer por lograr una posición de poder y prestigio dentro de una industria que siempre la ha mirado por encima del hombro. Propone que esta lucha no ha sido tanto por una cuestión de capacidades como un problema de raíz cultural. O lo que es lo mismo, el androcentrismo cultural y su hegemonía en la industria hollywoodiense han propiciado la creación de obstáculos para quienes no se adecuaban a esta visión del mundo. La autora se fundamenta en dos ideas básicas para defender su planteamiento: las problemáticas de estas luchas de poder y el feminismo presente en las series que analiza, sea este introducido de manera consciente o no, de las mujeres que llevaron a cabo dichas luchas. Sin embargo, no se comienza a mencionar el movimiento feminista como catalizador hasta que no se habla de *Cagney & Lacey* (CBS, 1981-1988), aunque lo mantiene en un segundo plano para centrarse en un aspecto al que otorga mucha importancia: la independencia de las creadoras. Menciona con cierta ironía el rol tan relevante que los estudios otorgaban a los maridos en comparación con el trabajo real que realizaban. Al igual que recupera nombres como los de Ball, Gorday o Moore, la autora nombra a guionistas que supusieron una ruptura con las condiciones anteriores como Anne Beatts o Jenny Bicks.

Una vez termina su introducción, Joy Press hace uso de un particular estilo narrativo que hibrida varios géneros periodísticos, siendo estos la entrevista, la crónica y el reportaje. Al margen de lo formal, su estilo se caracteriza también por hacer uso del carácter evolutivo de la televisión, incorporando en sus análisis aspectos estudiados con anterioridad a medida que avanza la obra. La periodista se vale de este rasgo televisivo para progresar cronológica y estilísticamente en el libro e ir presentándonos los distintos hitos que marcan cada una de las series que trata. Press no teme mezclar las entrevistas con la biografía, así como tampoco ahondar en los conflictos culturales que sirvieron

como fondo sociopolítico. No obstante, el primer capítulo de *Dueñas del show* está dedicado a *Murphy Brown* (CBS, 1988-1998/CBS, 2018-)

Tras contextualizar la convulsa década de los años ochenta, sobre todo en cuanto al cambio que sufrió la figura de la mujer –más independiente, más segura de sí misma, alejada del tradicionalismo de la ama de casa-, el capítulo ahonda en Diane English, la cabeza pensante detrás del fenómeno televisivo. Press realiza un tratamiento parecido a la creación de un personaje para un guion a la hora de presentarnos a English: primero nos cuenta un breve relato biográfico a modo de *background*, después despliega sus inquietudes y personalidad, y por último los motivos que la llevó a crear a la férrea presentadora de televisión. Una vez ya conocemos a English, y cuánto de English hay en Brown, se pasa entonces a relatarnos el impacto que la serie tuvo dentro de la cultura estadounidense. La autora utiliza el enfrentamiento que tuvo la *showrunner* con Dan Quayle durante la campaña electoral de 1992 para explicar el poder que tiene la televisión como medio transformador de la cultura popular. Pese a que English afirme en el libro que para ella solo era una serie de televisión, lo que en este se sugiere es que *Murphy Brown* también fue una herramienta política. El libro plantea que la animadversión que sentía la mano derecha del líder republicano por la serie no solo se trataba de una cuestión de valores, sino de un ataque a English por lo que esta representaba. Diane English se nos presenta como una mujer con carácter que dio pie a otras conscientes de su valía.

El siguiente capítulo de *Dueñas del show* nos habla de uno de los fenómenos televisivos del pasado siglo: *Roseanne* (ABC, 1988-1997/ABC, 2018). El planteamiento es parecido al anterior, con la misma combinación estilística, pero con la diferencia de tener a Roseanne Barr de protagonista. Press ejecuta con un complicado equilibrio el perfil creativo y personal de Barr, quien se trata de un personaje tan complejo como fascinante. Si en *Murphy Brown* se interesaba por Diane English y sus ambiciones, así como lo que supuso la serie de televisión en el debate público, en *Roseanne* se preocupa por explicar los métodos de su *showrunner* y en cómo era la vida personal de esta. El libro se convierte en un texto más introspectivo, tratando temas como la conciliación laboral o la difícil separación entre la persona del trabajo y la de la vida personal. A lo largo del libro se alternará este tipo de, trasladando el foco de las series a la persona paulatinamente.

Con Amy Sherman-Palladino, protagonista del capítulo tres se utiliza un tono menos formal, más conversacional y cercano. De todas las obras de Sherman-Palladino, se interesa por la que fue su primer gran éxito: *Las chicas Gilmore* (WB/CW 2000-2007). Se vale de ella para ejercer la crítica a la televisión que reinó en los años 2000 y que el libro afirma que se convirtió, en cierta manera, en el modelo válido a imitar. De acuerdo con la periodista, esta televisión estaba caracterizada por la violencia, la lucha de poder y una profunda mirada masculina, lo que se tradujo en más trabas para aquellas historias que deseaban situarse al margen, como por ejemplo las que se centraban en personajes femeninos. Dichas historias, normalmente comandadas por mujeres, se vieron en

recesión durante el nacimiento de la *Tercera Edad de Oro* de televisión. En palabras de la propia autora:

“No es casualidad que este tipo de series las dirigiera siempre un hombre, para quien el violento antihéroe de la pantalla era una especie de trasunto de sí mismo. Las mujeres eran figuras secundarias en estos psicodramas masculinos y a las realizadoras que desean crear dramas menos machistas se les ponían obstáculos casi insuperables.

Casi por definición, pues, la televisión <<sería>> ofrecía pocas oportunidades a las mujeres tanto de ponerse delante como detrás de las cámaras” (pág.98)

Para Press, desde *Sexo en Nueva York* (HBO, 1998-2004) la televisión estadounidense no se había interesado por las historias de mujeres. Hasta que, señala *Dueñas del Show*, *Las chicas Gilmore* irrumpieron en la pequeña pantalla. La autora regresa a uno de los temas clave en su capítulo de *Murphy Brown* (CBS, 1988-1998/CBS, 2018-) para evidenciar el progreso social y las diferencias de intenciones en las voces que cuentan las historias. Dicho tema es el de la maternidad en solitario. Si en una supuso un cisma social, en otra se trata de algo normalizado cuya principal diferencia radica en el tratamiento de la idea de madre ideal. De igual forma, equipara la maternidad vista en *Roseanne* (ABC, 1988-1997/ABC, 2018) con la que aparece en la serie de Sherman-Palladino, para sugerirnos cómo ambas historias tan dispares se esfuerzan por desmontar el concepto de buena madre. Al fin y al cabo, la periodista nos recuerda una y otra vez que la creadora de *Las chicas Gilmore* se formó en la sala de guionistas dirigida por Roseanne Barr. El libro insinúa que esta escuela formó el carácter de la más joven a la hora de enfrentarse a los directivos y defender su serie, algo que en lo que su predecesora se convirtió en experta.

El turno de Shonda Rhimes, dueña de uno de los imperios televisivos más prolíficos de la televisión estadounidense reciente llega en el capítulo cuatro. Con un provocativo título, que alude a una anécdota ocurrida en la sala de guionistas de *Anatomía de Grey* (ABC, 2005-), este capítulo tiene como protagonistas a dos personas: la mencionada Shonda y su mano derecha, Betsy Beers. Ambas conforman Shondaland, la productora de éxito detrás de la mencionada *Anatomía de Grey*, *Scandal* (ABC, 2012-2018) y *Cómo defender a un asesino* (ABC, 2014-). El capítulo fluctúa entre las dos primeras para contarnos, por medio, la historia de su *showrunner*. Press destaca un aspecto del trabajo de Rhimes que hasta este momento no había tratado en el libro: su preocupación por la diversidad. Los conceptos de raza y las políticas identitarias son los temas principales que se tratan en el capítulo. Se hace desde una perspectiva casi testimonial debido a la mezcla de reportaje periodístico y entrevista que se da en el texto, ya que Press deja que sean Rhimes y Beers quienes hablen sobre el tema. Finaliza volviendo a uno de los fundamentos de su hipótesis: el panorama social que vive Estados Unidos y cómo este influye en lo que Rhimes escribe, desde sus *colorblind casting* a la introducción en *Scandal* de problemas raciales sucedidos en 2014.

Del melodrama de Rhimes, la periodista regresa a la comedia para hablarnos de otro tipo de mujer. Tras presentarnos a las primeras solteras de la tele en los ochenta, ahora sitúa la atención en las solteras del siglo XXI utilizando a tres personalidades muy

disparos entre sí: Liz Lemon, protagonista de *Rockefeller Plaza*, Jess, de *New Girl* (Fox, 2011-2018) y Mindy Lahiri, de *The Mindy Project* (Fox/Hulu, 2012-2017). En cada una se pone el foco en dos aspectos esenciales: los elementos que hacen únicos a estos personajes, como pueden ser lo neurótico de Lemon, lo naïve de Jess y lo bruto de Mindy, y las vicisitudes que vivieron las tres mujeres que se sentaron dirigiendo la mesa de producción. De todas hace un perfil para que el lector las reconozca y se familiarice con ellas, luego solapa estos perfiles con aquello que vemos de cada una en sus obras. Liz Lemon se nutre de las experiencias laborales de Tina Fey, así como Jess tiene rasgos de personalidad de Liz Meriwether o Mindy Lahiri posee la seguridad de Mindy Kaling. Se usa este paralelismo para mostrarnos el difícil mundo del género cómico en Estados Unidos.

La irreverencia de Mindy Kaling con la que cierra el quinto capítulo da paso al sexto titulado *La voz de una generación*. Esta frase, que todavía persigue a Lena Dunham, se pronunciaba en el primer episodio de *Girls* (HBO, 2012-2017). Según se cuenta en *Dueñas del show*, esta era una frase sin mucha importancia que se usó para perfilar la personalidad de Hannah, pero que el mundo entendió como una declaración de intenciones. Desde entonces Hannah y Lena han sido prácticamente una sola persona y eso es lo que se desgrana en esta sexta parte del libro, el cual se preocupa más por Dunham que de *Girls*. Contada desde una perspectiva parecida a una crónica periodística, la trayectoria de Dunham es desarrollada poco a poco, explicando a la persona detrás del personaje. Como ocurría con Roseanne, Press pretende marcar distancia en esta dicotomía presente en las personalidades públicas para así hacernos comprender de dónde salen las mujeres que Dunham describe en su destartalado Brooklyn. Después se pasa a analizar en relación a las relaciones, la sexualidad y los privilegios dentro del microcosmos de Hannah Hovarth y compañía.

Del Brooklyn sucio de Duhnam en *Girls* (HBO, 2012-2017). se salta a la comedia sucia de *Inside Amy Schumer* (Comedy Central, 2013-2016) y *Broad City* (Comedy Central, 2014-2019). Al igual que hace anteriormente con Tina Fey, Liz Meriwether y Mindy Kaling, aquí también pone frente a frente a sus creadoras, en este caso Amy Schumer y el tándem formado por Illana Glazer y Abby Jacobson. Con Schumer se centra en el aspecto más personal, en su impacto político y en el tipo de humor caustico que la caracteriza, así como en todo el proceso que vivió tras los ataques de *trolls* de internet. En el caso de Glazer y Jacobson, el libro sugiere que estas decidieron no implicarse políticamente para así preservar el estilo surrealista de la serie. Lo define de la siguiente manera: “Mientras que *Inside Amy Schumer* era cada vez más clara en sus mensajes, *Broad City* mantenía un cariz deliberadamente optimista” (pág. 277). La periodista relaciona indirectamente esta diferencia con el contexto de su desarrollo: Schumer lo hizo en Comedy Central cuando esta era una cadena casi exclusiva para hombres, lidiando con lo que eso conlleva, mientras que Jacobson y Glazer se unieron a esta una vez Amy ya había abierto camino.

La siguiente autora que nos presenta Joy Press es Jenji Kohan, creadora de *Weeds* (Showtime, 2005-2012) y *Orange is the new black* (Netflix, 2013-). De Kohan se nos

cuenta su trayectoria televisiva hasta llegar a *Weeds*, su dramedia criminal donde explora por primera vez los temas que se verán después en la popular serie de Netflix. Estos son usados por Press para seguir estableciendo su particular recorrido histórico respecto a los convencionalismos relacionados con los personajes femeninos. Con *Orange is the new Black*, lo que subyace detrás de las anécdotas y metodologías de Kohan es de lo que hace uso el libro para manifestar los argumentos de su hipótesis. La sociedad estadounidense, los problemas culturales y las luchas de privilegios, así como los diferentes tipos de mujer o el feminismo como ingrediente esencial en una sala de guion son algunos de los contenidos que se analizan en este capítulo.

Por último, *Dueñas del show* cierra con Jill Solloway y su *Transparent* (Amazon Prime Video, 2014-2017). Si en el anterior se exploraban los diferentes tipos de mujer, en el noveno se habla de los cuerpos. De hecho, el título es *Cuerpos políticos*, en alusión a las teorías feministas que versan acerca del rol de la transexualidad en los estudios de género. Traza primero la historia de Solloway, desde sus inicios con Alan Ball hasta el día que presentó *Transparent* en Amazon. Una historia narrada por ella misma, contada a través de las entrevistas que realizó la autora, que corre en paralelo a lo que sucede en la serie. Su perfil personal difiere de los demás por alejarse del tono periodístico. Press le presta voz a Solloway, quien a su vez presta su historia para que el lector conecte con lo que viene después, es decir, la concepción y desarrollo de la serie. El libro se focaliza sobre todo en la transexualidad que se ve en *Transparent*, no solo a nivel narrativo sino en el esfuerzo deliberado por dar visibilidad y trabajo a intérpretes, directores y productores trans. Solloway sirve como cierre perfecto para lo que la autora relata porque, como sucede con Jenji Kohan, en ella se reúnen diferentes aproximaciones a los argumentos mencionados con anterioridad.

El libro cierra con un epílogo en el que se hace alusión a la Woolf Pack, una asociación creada por mujeres productoras, realizadoras y guionistas. Se nos muestra como un ejemplo de sororidad entre profesionales, y también, como una posible vía de futuro para que estas sigan creando. Se trata del último alegato que la periodista realiza a favor de la presencia de mujeres en los estudios de televisión.

En definitiva, *Dueñas del show* es una obra que sirve de ventana para mostrarnos algunos ejemplos de profesionales del medio que han podido romper el llamado techo de cristal. Mujeres de las que Joy Press se vale para ejemplificar el duro camino a recorrer por decenas de creadoras que intentan hacerse un hueco dentro de la industria. Pone de manifiesto cómo la televisión, y en concreto las series, puede ser un vehículo con el que iniciar una conversación de importancia en la sociedad, ya sea la maternidad, la paridad laboral o el feminismo.

ISSN: 1989-6972

D.O.I.: <http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.06>

### ***Ideologías Políticas en la Cultura de Masas***

Antonio Pineda, Jorge David Fernández Gómez y Adrián Huici (coordinadores). Sevilla.

Editorial Tecnos

2018, 368 páginas.

### **Sara Rebollo Bueno**

Becaria F.P.U. del Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Universidad de Sevilla

E-mail: sarrebbue@gmail.com

 ORCID

Pp.: 113 - 116

Fecha de recepción del artículo: 29/05/2019

Fecha de aceptación definitiva: 10/06/2019

En la actualidad, la cultura de masas se ha convertido en un factor fundamental en nuestras vidas, vivimos totalmente rodeados de películas, series de televisión, música, etc. Esto conlleva plantearnos cuestiones como, por ejemplo, las implicaciones ideológicas y políticas que son consecuencia de este consumo de *mass culture*. De hecho, existe la creencia de que la cultura de masas solo refleja una única ideología, la hegemónica/dominante. No obstante, este libro nos muestra que, realmente, el espectro ideológico que se expone en los productos de la cultura de masas es bastante amplio.

Para adentrarnos en esta obra, los coordinadores de la misma realizan un capítulo introductorio en el que exponen el carácter pluralista a nivel ideológico que tiene la cultura de masas. Asimismo, es necesario alabar la rigurosa y detallada metodología que siguen todos los autores del libro, proporcionándole a la obra una objetividad y un proceso sistemático de gran rigor académico y científico. Para esto, además de que cada capítulo contenga una contextualización y un marco teórico, los *ideologemas* tienen una gran importancia, pues son los que marcan las pautas para detectar las diferentes ideologías en los productos culturales. Tanto los *ideologemas* como la definición de las ideologías no se trata de algo espontáneo, sino que los autores se apoyan minuciosamente en la obra del reconocido autor Heywood. *Ideologías Políticas en la Cultura de*

*Masas* contempla un amplio espectro ideológico, desde el Liberalismo y Conservadurismo hasta el Feminismo, Ecologismo y Fundamentalismo Religioso, pasando por ideales socialistas, comunistas, nacionalistas y patrióticos, anarquistas, objetivistas, y fascistas.

Este libro comienza con una primera toma de contacto en la que el autor Adrián Huici expone la relevancia de la ideología y la propaganda en los productos de la cultura de masas. De hecho, profundiza en los discursos ideológicos en los que destaca a la hegemonía, la cual, en palabras del autor, conlleva responder al cómo una clase social es capaz de imponerse sobre otras mediante el dominio de diversos factores, entre ellos, los medios de comunicación. No obstante, y es una de las conclusiones que pueden obtenerse tras la lectura de la obra, la cultura de masas ofrece a sus receptores la difusión de distintas ideologías. Asimismo, es necesaria mencionar la pausa que realiza Huici en este capítulo introductorio sobre el cine, pues se trata de un medio conductor de ideología histórico digno de destacar.

Siguiendo esta reflexión, Jiménez-Varea comienza con el Liberalismo (moderno) en el *comic book* estadounidense, aplicado al caso del *Captain America* (1972-1975) de Steve Englehart. En el desarrollo de este segundo capítulo, se observa los *ideologemas* que marcan el Liberalismo, como el individualismo, la libertad o la razón, entre otros. Gracias a la identificación de los mismos, el autor de este capítulo revela la evidente apreciación de mensajes afines a la ideología liberal moderna que contiene este producto cultural. Del mismo modo y siguiendo la metodología que se aplica durante toda la obra, Expósito Barea realiza un recorrido por el cine tailandés a través de obras como *Bangrajan* (2000) y *Ong-Bak* (2003) y sus estrechas relaciones con el Conservadurismo. La autora expone en este tercer capítulo las evidencias y el reflejo de la existencia de una ideología nacionalista y conservadora.

En el cuarto capítulo de *Ideologías Políticas en la Cultura de Masas*, la obra se centra en los ideales socialistas en el cine de Aki Kaurismäki. Jorge David Fernández Gómez y María del Mar Rubio-Hernández consiguen exponerle al lector los principios por los que se rige el Socialismo aplicándolos a los productos culturales que se exponen en el capítulo. De hecho, esto destaca en importancia pues, como se desarrolla en la obra, el socialismo se caracteriza por las evoluciones a las que se ha ido sometiendo durante su historia. No obstante, y gracias a la obra de Heywood, Fernández Gómez y Rubio-Hernández consigue desarrollar meticulosamente cómo el cine de este director finlandés se convierte en uno de los más relevantes representantes del socialismo en el cine europeo. Una vez finalizado con el Socialismo, el libro continúa con el Comunismo, centrándose en la literatura juvenil soviética. Policinska Malocco, autora de este quinto capítulo, aplica la metodología al caso de Arkadi Gaidar, desarrollando que la ideología comunista destaca en el discurso de la obra que analiza, pues señala el dualismo existente entre la clase trabajadora y la dominante y busca una sociedad sin clases. Por esto, sus *ideologemas* identificativos son, por ejemplo, la comunidad, la cooperación o la igualdad, entre otros. Policinska Malocco ofrece un desarrollo preciso sobre la relación entre los ideales de las obras de Gaidar y los fines propagandísticos de la Unión Soviética y su ideología: el Comunismo.

Hernández-Santaolalla y Bellido-Pérez ofrecen en el sexto capítulo una revisión de dos series estadounidenses modernas: *The Newsroom* (2012-2014) y *The Americans* (2013). Ambos productos culturales con una marcada ideología política nacionalista, evidenciada, entre otras características, por el patriotismo. No obstante, y tal y como se desarrolla en el capítulo, cada una de las series tienen ciertas diferencias, tratando una misma ideología política de distinta forma, lo cual, los autores destacan y dejan patente en sus líneas.

El Anarquismo es una ideología política que también aparece en la cultura de masas y, esto, es lo que nos muestran Fernández Gómez y Pineda. Los autores, en el séptimo capítulo, ofrecen dos grupos musicales que impresionan la elección, pues aunque se les aplica la misma metodología, ambos tienen diferencias musicales muy destacables y características. Sin embargo, Fernández Gómez y Pineda muestran cómo estos grupos, Aviador Dro y sus Obreros Especializados y Eskorbuto, tienen un contenido ideológico anarquista de relevancia. Esto se concluye gracias a la aplicación de los *ideologemas* que los autores desarrollan, teniendo, a la vez, que hilar muy fino para destacar y evitar confusiones, como por ejemplo con el *ideograma* de la libertad económica desde la ideología anarquista, pues hace referencia a la reestructuración de la sociedad desde la revolución y, como afirman los propios autores, postcapitalista.

Calvo Moreno expone en el capítulo ocho las premisas básicas del Objetivismo, entendido como una ideología derivada de una radicalización del liberalismo conservador, tal y como expone el autor. En la obra se desarrolla los *ideologemas* y se aplican a *Atlas Shrugged* (1957). Esta obra destaca por tratarse de una distopía, en la que Estados Unidos se encuentra en un intervencionismo gubernamental muy extremo, lo cual provoca que el país caiga, según el autor del capítulo, en un inmovilismo y en la entropía. Calvo Moreno desarrolla tanto la ideología del Objetivismo, como la filosofía en la que esta se basa y cómo el director la refleja en la obra e, incluso, destacando su relación con el movimiento *tea party* en Estados Unidos.

La siguiente parada del libro se realiza en el Fascismo, donde Huici vuelve a desarrollar para el lector la aplicación de esta ideología al cine a través de *El triunfo de la voluntad* (1935), la cual se trata de una película propagandística, cuyo encargo fue realizado por el propio Adolf Hitler y su Ministerio de Propaganda. En este capítulo, Adrián Huici desarrolla todos los *ideologemas* de Heywood y, además, explica que la cultura de masas permite, como ya se mencionó, aplicar a las obras un factor ideológico contundente. No obstante, el autor desarrolla que esta obra, al calificarse directamente como propagandística, tiene como fin fundamental lograr la máxima difusión posible.

Haciendo un giro hacia la ideología feminista, Ramos-Serrano y Macías-Muñoz profundizan en *House of Cards* (2013), una serie estadounidense que, como afirman las autoras, es complicado darle el calificativo de feminista a esta serie, pero sí contiene explícitamente características en los que se predispone las reivindicaciones feministas. Del mismo modo, resulta de gran interés cómo las autoras desarrollan este capítulo debido a que la temática de esta serie no es una asociación directa con la mujer, como, normalmente, tratan los productos culturales que ponen de manifiesto la ideología feminista, sino que la temática principal de *House of Cards* es el poder en sí. Siguiendo a este, en el capítulo once, vuelve Adrián

Huici para desarrollar la ideología ecologista a partir de la película *La selva esmeralda* (1985). En el cual se aplican los *ideologemas* correspondientes y se confirma que este producto cultural tiene una clara y marcada ideología ecologista, llegando el autor del capítulo a señalar, incluso, al culpable de la catástrofe que está sufriendo el Planeta.

A modo de cierre, se expone la última ideología analizada: el Fundamentalismo Religioso. Cristina Algaba desarrolla durante todo el capítulo el discurso evangélico de *El niño predicador*. Esta ideología está compuesta por *ideologemas* como el antimodernismo, el dogmatismo, el moralismo, la infalibilidad de la palabra escrita y la creencia en lo sobrenatural, los cuales pueden detectarse en la obra que Algaba analiza. Gracias a esto y como reflexión de la propia autora, puede observarse el hecho de que este tipo de obras pertenecientes a la cultura de masas, se puede obtener un discurso adaptado a las diferentes épocas, pero con la clara característica de que, realmente, son atemporales y recurrentes, combatiendo la modernidad y, además, aquellos nuevos factores que se consideren discordantes, como la libertad sexual.

En definitiva, *Ideologías Políticas en la Cultura de Masas*, desarrolla en sus 368 páginas una amplia demostración de la capacidad de la cultura de masas de ser partícipe en la difusión de diferentes ideologías. La riqueza de esta obra no solo reside a nivel académico por su sistemática y rigurosa metodología, sino también significa una gran aportación para cualquier lector que quiera acercarse al conocimiento de las ideologías y de los productos pertenecientes a la cultura de masas que, al fin y al cabo, son los que cada día consumimos.

ISSN: 1989-6972

D.O.I.: <http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.07>

***Paradigma Netflix. El entretenimiento de algoritmo***

Javier Carrillo Bernal. Barcelona. Editorial UOC.

2018, 247 páginas.

Ignacio Domínguez Mejías

Alumno Interno del Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad

Universidad de Sevilla

E-mail: nachdem92@gmail.com

 ORCID

Pp.: 117 - 120

Fecha de recepción del artículo: 07/06/2019

Fecha de aceptación definitiva: 10/06/2019

El desarrollo que han experimentado las tecnologías de la información y la comunicación, la popularización de internet como servicio doméstico, la emergencia de la banda ancha fija y móvil, y la irrupción de dispositivos digitales como los smartphones, las tablets o los televisores digitales, han supuesto un revulsivo en el panorama televisivo y cinematográfico que ha dado lugar a una diversificación inédita de los modelos de producción, difusión y consumo de contenidos audiovisuales. Estos cambios han derivado en una progresiva migración de dichos contenidos desde su medio original hacia internet, a la par que ha contribuido a dar mayor espacio de autonomía a los espectadores en la configuración de sus parámetros de consumo. Una de las respuestas más contundentes al naciente paradigma digital ha venido de la mano de las plataformas de vídeo bajo demanda (VOD en inglés). Entre las firmas que juegan en la primera división de la industria de la televisión por internet destaca Netflix, empresa que ha experimentado una notable expansión en los últimos años tanto a nivel de impacto internacional como en cuanto a su consolidación como productora de contenidos. Esta destacada posición ha llevado a la empresa presidida por Reed Hastings a disputarse el liderazgo del sector con una de las puntas de lanza de la televisión de autor: HBO.

En su obra *Paradigma Netflix: el entretenimiento del algoritmo*, Javier Carrillo Bernal aborda un análisis exhaustivo y desde una perspectiva caleidoscópica de la plataforma de visionado por streaming, aportando para ello datos de relevancia actualizados a 2018. Con prólogo de Javier Olivares, creador de una de las series de mayor impacto en la ficción española de los últimos años, *El Ministerio del Tiempo*, Carrillo parcela su análisis en once capítulos y un epílogo (capítulo doce) a modo de conclusiones. En el primer capítulo, Carrillo hace un recorrido cronológico por las diferentes etapas por las que Netflix ha atravesado desde su fundación el 29 de agosto de 1997 en Scotts Valley (California) hasta 2013. Tras irrumpir en el mercado del vídeo doméstico, su crecimiento como tienda online

de alquiler y compra de DVD le llevó a firmar acuerdos de reparto de beneficios con productoras y distribuidoras cinematográficas estadounidenses en 2001. En 2002 logró salir a bolsa y en 2007 lanzó su primer servicio de streaming denominado Watch Now con una limitación de tiempo que desapareció un año después. En 2010 el servicio por streaming se convirtió en el servicio predominante. La decisión de separar los servicios de alquiler de DVD y de streaming y el aumento de las tarifas llevó a la empresa en 2011 a afrontar una época de notables pérdidas de suscriptores y en bolsa conocida popularmente como *Apocanetflix*. Esta situación logró revertirse entre 2012 y 2013, año en el que Netflix logró superar al número de abonados a HBO en EEUU.

El segundo bloque aborda las principales magnitudes que explican la consolidación de Netflix como líder del sector entre los años 2015 y 2018, gracias a una espectacular revalorización bursátil, a un aumento del número de espectadores, de manera que el índice de suscriptores internacionales de Netflix superó en 2017 al de residentes en EEUU; el porcentaje de tráfico de red que cosechó en EEUU, o la alta cantidad de horas de visionado registrados por la compañía. Sin embargo, Netflix plantea problemas de flujos de caja negativos debido a los desorbitados desembolsos que han implicado la expansión internacional y la adquisición de contenidos, lo que ha generado una deuda estructural. La intención de Netflix es ampliar deuda a largo plazo para financiar contenido, ya sea original o no. Esta deuda representa, no obstante, una cantidad inferior al 10% del capital total. Asimismo, Netflix se caracteriza, como toda empresa del sector, por obtener un margen de beneficios discreto.

En el tercer capítulo, Carrillo Bernal aborda el objetivo de Netflix de convertirse en un servicio ubicuo mediante la distribución de contenidos a través de dispositivos electrónicos de consumo doméstico como teléfonos móviles, reproductores DVD y Blu-ray, o consolas de videojuegos. En 2008, Netflix logró llegar a un acuerdo con LG Electronic. Después llegaron, en orden cronológico, acuerdos con Roku, Microsoft para su consola Xbox 360, Apple, Samsung, y TiVo. Entre 2009 y 2014 alcanzó acuerdos con: Sony Computer Entertainment America para visionado a través de Playstation 3; Panasonic, Sanyo, Sharp, Funcy, Toshiba y Nintendo América para la consola Wii, Apple, Android, y Dish Networks.

El cuarto capítulo analiza la situación de Netflix como servicio OTT ante los operadores de telecomunicaciones. Los OTT distribuyen sus servicios nutriéndose para ello de las redes de banda ancha gestionadas por los operadores de telecomunicaciones, que a la vez son sus competidores en el negocio de la distribución de contenidos audiovisuales. Esta coyuntura ha llevado a Netflix a lidiar con sucesivos conflictos relacionados con la imposición de peajes y tarifas mayoristas por parte de dichos operadores, y con el arbitraje llevado a cabo a tal efecto por la Federal Communications Commission. Todo ello ha puesto sobre la mesa el debate sobre la neutralidad de la red, es decir, el principio según el cual los proveedores de servicio de internet deben gestionar el ancho de banda en el tráfico de red evitando discriminaciones. En 2012, Netflix puso en marcha su propia red CDN, de entrega/distribución de contenidos situada en diferentes puntos geográficos donde se guardan copias locales de los contenidos. Con este sistema, Netflix ha logrado ahorrar dinero, mejorar su servicio y bajar el precio a sus clientes.

El capítulo cinco se consagra a uno de los pilares de Netflix: la producción de contenido original. Tras el intento fallido de crear contenido propio bajo el sello Red Envelop Entertainment en 2006, Netflix retomó esta iniciativa años más tarde, con la producción de

series como *Lilyhammer* (2012) o *House of cards* (2013). Esto ha permitido a Netflix mantener y aumentar su base fiel de suscriptores, disminuir la dependencia hacia el contenido de terceros, obtener ingresos procedentes de la venta de producción propia y reforzar su branding. La producción audiovisual de Netflix se caracteriza por encargar temporadas completas en vez del episodio piloto, no revelar datos de audiencia, otorgar el presupuesto necesario a cada proyecto, o el interés por las historias locales y multiculturales para su difusión global. Otro rasgo distintivo de Netflix es el uso del big data a partir de las etiquetas y metadatos que permiten clasificar el contenido de Netflix para delimitar las preferencias de consumo de los usuarios y determinar el tipo de decisiones artísticas y promocionales que adopta la empresa.

En el capítulo seis se analiza la expansión global de Netflix por medio de las posibilidades que brindan las redes sociales y el sistema de vídeo bajo demanda (VOD) para llegar a la audiencia mundial. En 2010, llegó a Canadá, primer país fuera de los EEUU donde se instaló. En 2011, desembarcó en los siguientes países latinoamericanos, en orden cronológico: 1) Brasil; 2) Argentina, Uruguay y Paraguay; 3) Chile, Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela; 4) México, América Central y Caribe. En enero de 2012 se produjo la expansión hacia Europa en cuatro fases: 1) Reino Unido e Irlanda (2012); 2) Suecia, Dinamarca, Noruega y Finlandia (2012); 3) Holanda (2013); 4) Francia, donde tuvo que adaptarse a los rigores de la política cultural francesa en materia de distribución cinematográfica; Alemania, Austria, Suiza, Bélgica, y Luxemburgo. En 2015, llegó a Portugal, Italia y España, y además dio el salto a Oceanía (Australia y Nueva Zelanda). Esta expansión global ha permitido a Netflix aumentar su volumen de ingresos, acceder a historias multiculturales, y reforzar su posición dominante en el mercado a escala global, pero también presenta inconvenientes como las diferencias entre países en cuanto al nivel de alfabetización digital de los usuarios de Netflix, o la adaptación a sus respectivos ordenamientos jurídicos.

El capítulo siete se consagra al análisis de los competidores de Netflix. Amazon Prime Vídeo es un servicio vinculado a ser socio de Amazon Prime dentro de un modelo de negocio denominado freemium. HBO es una compañía de televisión premium cuyas series se caracterizan por una elevada calidad artística. Hulu es un servicio fruto de la alianza entre Disney, News Corp., Comcast NBCU, y Time Warner, lo que le brinda la posibilidad de acceder a un amplio catálogo, aunque Hulu también cuenta con producción propia. Otros competidores de Netflix son Youtube, Facebook a través de su plataforma Watch Tab, o Disney, que también dispondrá de su propio servicio OTT.

El octavo capítulo se centra en la importancia del branding como expresión de las impresiones que tienen los usuarios sobre la marca, así como de sus vínculos emocionales hacia ella, puesto que esto tiene un notable impacto sobre su capacidad de negocio. Netflix ha logrado posicionarse como una prestigiosa marca global gracias a una evolución positiva durante los últimos años y a su capacidad para crear una sólida base de fan brands. El noveno capítulo pone el foco sobre los factores que hacen de Netflix una marca tecnológicamente disruptiva, entendiendo la disrupción como la emergencia brusca de nuevos modelos de negocio mediante el uso de las nuevas tecnologías que dejan obsoletos modelos anteriores que se mantenían sostenibles. De un lado, el mencionado uso del big data mediante algoritmos, lo que da lugar a una de las piedras angulares de Netflix: el sistema de recomendaciones personalizadas que permite configurar un sistema adaptado a cada cliente. Del otro lado, el pionero modo de programación de series, basado en el estreno de temporadas enteras de las series para que el cliente marque su propio ritmo de

visionado. Esto ha traído consigo el fenómeno binge-watching, es decir, el visionado en maratón de la serie. En esta línea, Netflix también ha apostado por los estrenos simultáneos en salas de cine y su plataforma, lo que ha generado críticas que apuntan que este método rompe con la cronología de explotación, razón por la que perjudicaría a la propia industria al dañar las posibilidades de ingreso en taquillaje, soportes domésticos, y venta digital.

En el capítulo diez se aborda la llegada de Netflix al mercado español, en octubre de 2015, como servicio OTT pionero en el país. Tras cumplir sendos acuerdos de distribución, primero con Vodafone y después con Orange, compañía ésta última con la que logró una notable expansión internacional, Netflix anunció en mayo de 2018 la firma de un acuerdo con Telefónica. Asimismo, en julio del mismo año se anunció que Netflix ubicaría su primera sede europea en la Ciudad de la Tele de Madrid, un campus gestionado por el grupo Secuoya. El capítulo once analiza el documento creado por la compañía *Netflix: Long-Time View*, cuya quinta versión data del 2018. Este documento parte de la hipótesis según la cual la televisión tradicional está siendo sustituida por el modelo VOD. Para desarrollar esta premisa, el manifiesto se estructura en ocho apartados: *aplicaciones de la televisión por internet, content people love, el foco de la actividad de Netflix, competencia, relaciones con los ISP y MVPD, los márgenes estructurales y el crecimiento de Netflix, global, y conclusiones.*

Desde su fundación en 1997, Netflix no ha parado de crecer gracias a su capacidad de adaptación a los rigores de un mercado en permanente estado de mutación, aunque para ello haya tenido que sortear las consecuencias de decisiones erróneas, así como la incertidumbre de aunar la industria audiovisual, fragilizada en algunos países, en un entorno desconocido como ha sido, y sigue siendo, la red.

ISSN: 1989-6972

D.O.I.: <http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.08>

***El viaje de la heroína. 10 iconos femeninos épicos del cine y la televisión.***

Irene Raya Bravo. Sevilla. ReaDuck Ediciones.

2019, 172 páginas.

**María Toscano Alonso**

Doctoranda del Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad

Universidad de Sevilla

E-mail: maria.toscano.alonso@gmail.com

 ORCID

Pp.: 121 - 123

Fecha de recepción del artículo: 18/07/2019

Fecha de aceptación definitiva: 19/07/2019

En los últimos años, hemos venido presenciando una mayor apuesta por parte de la industria cinematográfica y televisiva por ofrecernos personajes protagonistas femeninos. Grandes franquicias como Star Wars, Marvel o DC, están haciendo cada vez más propuestas de mujeres fuertes y empoderadas que además están teniendo buena acogida por parte de la audiencia. Sin embargo, como encontramos en este libro, los precedentes se fueron introduciendo hace ya casi un siglo y es ahora cuando comienzan a asentarse.

Como encontramos en la introducción de mano de Irene Raya Bravo, Joseph Campbell, en 1949, planteó los estadios del viaje heroico, éste, se venía repitiendo de manera reiterada en diversos mitos, leyendas e incluso en la religión. El cine y la televisión también se han servido en incontables ocasiones de la estructura del viaje del héroe para narrar historias. A menudo, se ha hablado sólo del héroe masculino, no obstante, pese a que la proporción sea muy escasa, también existen personajes femeninos que emprenden este viaje. Desde Wonder Woman hasta Rey, en *El viaje de la heroína*, encontramos a diez de los personajes femeninos más icónicos de las últimas décadas.

Este libro, donde se dedica un capítulo a cada una de las heroínas en las que se profundiza, comienza con el personaje de Wonder Woman (1941), Ana I. Barragán Romero, hace un recorrido por las diferentes apariciones de la superheroína. Desde el comic hasta la gran pantalla. Diana Prince, nombre de pila de esta mujer maravilla, surge como una de las primera representaciones de una mujer libre e independiente, un

referente que será de gran relevancia para propuestas posteriores. La autora de este capítulo nos pone en antecedente de la mitología que inspira a William Marston a crear a un personaje tan emblemático y poderoso en tiempos de guerra y en un ambiente histórico enraizadamente patriarcal. Podemos ver que de algún modo, el personaje de Wonder Woman, en cada una de sus representaciones, va ligado a las diferentes olas feministas y evoluciona junto al movimiento.

De los años 40 pasamos casi a los 80, cuando la teniente Ellen L. Ripley es vista por primera vez en los cines en *Alien: el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979) donde vemos que el peso de la acción recae sobre sus hombros, convirtiéndose en la protagonista indiscutible del film y de la saga. Lorena Ostos Caliani, se detiene en la representación de Ripley en los filmes en los que tiene presencia dentro de los que componen el universo de Alien, así como en otros medios: novelas y videojuegos. La autora apunta a la influencia que tuvo Ripley en otros personajes femeninos como es el caso de Sarah Connor en *Terminator* (James Cameron, 1984). Sarah al igual que su antecesora, es protagonista en un género fílmico usualmente capitaneado por un personaje masculino. La encargada de hacer el recorrido por el desarrollo de esta heroína es Sara González-Fernández, que nos acerca a Connor, un personaje con tal repercusión que pasó de la gran a la pequeña pantalla. Tanto Ripley como Sarah, señala González-Fernández, desafiaron los roles de género y han sido pioneras en un nuevo modelo de personaje femenino heroico.

La siguiente parada del libro se aleja de la gran pantalla y nos trae a Xena: la princesa guerrera (1995-2001), por Mayte Donstrup y a Buffy Summer (1997-2003), de parte de la coordinadora, Irene Raya Bravo. La primera de estas luchadoras destaca por su empatía, solidaridad y según expone Donstrup, por el valor de la amistad. Por su parte, Buffy, la cazadora de vampiros, es una heroína que en ocasiones muestra incoherencias lo cual la hace más verosímil, además, pone en manifiesto que una mujer puede ser feminista, fuerte y atractiva al mismo tiempo. Ambas series son casi coetáneas y han servido de influencia para una generación de mujeres que actualmente están teniendo un gran peso en la lucha feminista.

Es importante, no sólo detenerse en los personajes femeninos heroicos de acción real, sino también destacar los que tienen lugar en el cine de animación. En este caso, María del Mar Rubio-Hernández, dedica su capítulo a San, la Princesa Mononoke (Hayao Miyazaki, 1997), protagonista del filme homónimo de Studio Ghibli. El personaje de San está estrechamente ligado a valores ecologistas, dentro de un universo de fantasía donde de lo mágico y lo mítico se puede extraer la defensa de estos ideales a través de los actos de la protagonista que a lo largo de la cinta lucha principalmente por salvaguardar el bosque el cual, además, es su casa.

Quentin Tarantino nos trajo una de las heroínas más sanguinarias hasta el momento: Beatrix Kiddo. Esta vengativa heroína interpretada por Uma Thurman en *Kill Bill vol. 1* (2003) y *Kill Bill vol. 2* (2004), guarda, según Elena Bellido-Pérez, semejanzas con Medea, personaje de la mitología griega, también motivada por la sed de venganza. Existe cierta dualidad en este personaje que se muestra impasible cuando se trata de asesinar pero a su vez en algunas escenas muestra debilidad debido a sus sentimientos, especialmente

cuando se encuentra con Bill como con su hija. La autora se detiene en la representación de esta asesina con la que el espectador a menudo simpatiza.

El libro culmina con tres heroínas contemporáneas, la primera de ellas, Katniss Everdeen, que aparece por primera vez en la saga literaria *Los juegos del hambre* (Suzanne Collins, 2008) y da el salto a la gran pantalla en 2012 con la primera entrega de las cuatro que componen la saga fílmica. Es Cristina Algaba quien analiza a la Katniss, relacionando esta figura con la propaganda política. El personaje interpretado por Jennifer Lawrence está dirigido a un público mayoritariamente adolescente, sirviendo como modelo e influencia para generaciones futuras que podrán interiorizar los valores de “La chica en llamas”. Por otra parte, con otro tono diferente al de la saga anterior, *Mad Max: Furia en la carretera* (George Miller, 2015) nos trae a Imperator Furiosa, que será la protagonista del filme que se centrará en ella y en su causa más que en Max. Este filme, como bien señala Inmaculada Sánchez-Labela Martín, propone una heroína decidida, valiente, que defiende sus ideales y lucha por ellos, revelándose contra Immortan Joe el cual utiliza a las mujeres como herramientas de reproducción.

En último lugar, Inmaculada Casas-Delgado, habla sobre Rey, la protagonista de los episodios VII (2015) y VIII (2017) de *Star Wars*. Si ya con Leia Organa presenciábamos una ruptura de los roles de género, es ahora cuando tenemos un verdadero viaje heroico emprendido por una heroína. Rey tiene un arco de evolución notable, la autora subraya las características de la humildad y superación como las principales a la hora de definir al personaje. Además, las nuevas entregas de la saga no sólo cuentan con Rey, sino que otros personajes femeninos, como la propia Leia, comparten representación femenina en la gran pantalla, ofreciendo así diversidad y potenciando la visibilidad de diferentes roles.

Estamos ante un libro que condensa en 172 páginas la trayectoria, representación e influencia de diez iconos femeninos de diferentes momentos históricos y sociales. Como apunta Sánchez-Labela Martín en su texto, es importante prestar atención a los efectos y la influencia que ejerce el cine sobre la audiencia y por ello es fundamental analizar las películas desde una perspectiva feminista. A lo largo de *El viaje de la heroína*, los y las lectoras también emprendemos un viaje cronológico sobre la relevancia de estas heroínas junto a muchas otras que han compartido camino con ellas en diferentes tiempos y medios, desde el cómic hasta los videojuegos, y que cada vez parecen ser más.